Martina Wagner-Egelhaaf

DIE MELANCHOLIE DER LITERATUR

Diskursgeschichte und Textfiguration

Bücherstilleben
(spanisch, 1. Drittel 17. Jhdt.; Leinwand, 34,5 x 55,3 cm; Kat. Nr. 1667
Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz)

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar
Einleitung

Daß auf der Titelseite der vorliegenden Untersuchung ni
Albrecht Dürers Kupferstich Melancholia I aus dem Jahr 1514 abgebildet ist, führt unmittelbar zur Begründung des Themas. Tatsächlich ruft das Stichwort Melancholie im europäischen Kulturge-
dächtnis fast zwangsläufig seine Dürersche Bildversion auf, die gleichsam zum Topos der Melancholie geworden ist. Ein Werk, das, wie die Melancholia I, in Text und Bild nicht nur zitiert, sondern auch parodiert wird, hat ein ubiquitäres Déjà-vu seiner Formensprache hervorgebracht. Und doch ist es kein Zufall, daß gerade dieses Bild zum Repräsentanten der Melancholie geworden ist. Es stellt nicht nur ein Bild der Melancholie neben anderen dar, das in kongenialer Weise einen Inhalt Melancholien zum Ausdruck bringt, sondern es fixiert in einzigartiger Pragnanz Melancholie als Bild. Wie dies im einzelnen geschieht, wird die Analyse der semiotischen Struktur des Stiches vorführen. Jedenfalls ist es die bildhaft-figurative Dimension des Mel-
ancholieparadigmas, der Dürer Gestalt verleiht und die der Rezeption der Melancholia I ihre vielfältigen Anschlüsse ermöglicht. Sie ist es auch, die dieser Studie ihre leitende Perspektive vorgibt.

Um die topische Applikation der Melancholia I, die bereits zahlreiche Bücher über Melancholie schmückt, nicht überzustrapazieren, wird statt ihrer ein im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts entstandenes spanisches Bücherschleifen als Bild-Motto ver-
wendet. Als Illustration der Melancholie erhält der Bildtypus des Stillebens im Kontext der folgenden Rekonstruktionen gesonderte Aufmerksamkeit. Das Stilleben steht überdies in einem engen ikonographischen Zusammenhang mit Dürers Melan-
cholie-Kupferstich, in dessen versammelter Gegenständlichkeit man eine Präfiguration des erst im Laufe des folgenden Jahrhunderts zur vollen Entfaltung kommenden Stillebensgenres sehen kann. Der thematische Zusammenhang ist ohnedem gegeben, versteht sich doch die Mehrzahl der Stilleben als Vanités- und Memento-mori-
Darstellungen. Beides sind traditionelle Motive der Melancholie in Text und Bild. Ein Bücherschleifen eignet sich in besonderer Weise als Vorausgabe einer literaturwissen-
schaftlichen Untersuchung, indem es nicht nur die Medien - Papier und Bücher - im vorliegenden Beispiel noch die Schreibfeder als Mittel der literarischen Kommunika-
tion - sondern im Gattung eigenen Realismus auch die Materialität dieser Medien zur Anschauung bringt und mit dem häufig im Symbol der Sanduhr vergebenständlichen Index der Vergänglichkeit versieht.

Das Stilleben-Motto setzt ins Bild, worum es im folgenden geht. Melancholie ist in der Literatur ein dauerhaft attraktives Thema und Motiv. Vom Mittelalter bis zur Moderne und durch alle Textgattungen reichen ihre zahlreichen Zeugen: Ins Werk gesetzt oder direkt angesprochen wird Melancholie in der mittelalterlichen Lyrik - zu
denken ist nur an den auf einem Steine sitzenden Wäthir von der Vorgewinde, ebensog in der Epik, etwa in Wolframs Parzival, bei Petrarca, der sich im Secrètum weder vom Kirchenvater Augustinus noch von der Wahrheit selbst von Zweifel und Ver-
zweiflung abbringen läßt. Genannt werden muß Shakespeare, dessen nach Hamlet
Einleitung

wohl berühmtesten Melancholikerfigur, Jacques aus *As You like it*, einer der hinter- 
sinnigsten Charakterisierungen der Melancholie vornimmt:

I have neither the scholar's melancholy, which is emulation; nor the musician's, 
which is fantastical; nor the courtier's, which is proud; nor the soldier's, which is 
business; nor the lawyer's, which is politic; nor the lady's, which is nice; nor 
the lover's, which is all these: but it is a melancholy of mine own, compounded 
off many simples, extracted from many objects, and indeed the sundry contempla-
tion of my travels, in which I often ruminate wraps me in a most 
humorous sadness.¹

Diese Palette pragmatischer Spezialmelancholien, die deutlich macht, daß Subjekte 
nicht einfach melancholisch sind, sondern daß Melancholie als eine Art Maske 
fungiert, die zu verschiedenen Zwecken gebraucht werden kann und eine soziale 
Funktion erfüllt, wird in der Literaturgeschichte vielfältig differenziert, denkt man nur 
an die Vantas-Melancholie der Barockdichtung, die anthropologisch motivierten 
Melancholiker-Porträts des 18. Jahrhunderts oder an die empfindsamen und romantici-


2 Hans-Jürgen Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungs-
sehen und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977; Schings' Buch ist auch eine Replik 
zu Wolfram Lepens' 1699 erschienenen soziologisch motivierte Studie *Melanchole* 
Jahrhundert vor dem Hintergrund der vorliegenden Veränderungen als melancholisch 
konstiiert zu erklären. Es ist Lepens' Verdienst, das Thema Melancholie der neueren 
geisteswissenschaftlichen Diskussion zugeführt zu haben. Vgl. auch Gert Mattenkloß, 
Bern, New York, Nancy 1984, Helen Watanabe-O'Keeffe, *Melancholie und die melancholische 

3 Hervorzuheben sind: Helmut Pleiffer, "Melancholie des Schreibens. Girolamo Cardano und sein 
dei mini poesie". In: Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität 
Melancholia - A Movie Deconstructed". *Kath's Ode on Melancholy*, New Literary History 21/3 

Arsenal der Fundstellen, unendlich dehnbar der Melancholiebedruck. ³ Gerade in der 
jüngsten Zeit stößt die Melancholie auf ein neuartiges Interesse, das sich in der 
Herausgabe von Melancholie-Anthologien² und essayistischen, nicht selten identiti-
faktorischen Anverwandlungen des Themas³ niederschlägt. Sogar als Modell für ein 
Kulturgedächtnis hat man die Melancholie in Anschlag gebracht³. Lenzens plädiert für 
ein melancholisches Verhältnis zum "Antiquum", dem alten Wissen, der überholten 
Methoden und Erkenntnisstellungen, die von der historischen Entwicklung ausge-
mustert worden sind; der Wissenschaftler solle Geschichte nicht teleologisch, d.h. im 
Hinblick auf das in ihr erreichte und Verwirklichte lesen, sondern den Verlust ihrer 
dysfunktionalen Hervorbringen ins Bewußtsein heben. Nicht zufällig wird dieser 
Haltung ein literarisches, auf die Mittel der Narration und der Fiktion zurückgrei-
fendes Wissensverständnis zugewiesen. Ein kürzlich erschienener Sammelband 
mit dem Titel *Allegorie und Melancholie*, dessen einzelne Beiträge z. T. in einem sehr 
lockereren Bezug zu ihrem Leitthema stehen, sieht der Walter Benjaminien Barockdichter 
entworfene melancholische Struktur der Allegorie als Signatur der postmodernen 
Situation.⁴ Auch wo die Gültigkeit der Diagnosen den Bereich der Literatur über-
steigt, bleibt die Nähe zum Paradigma des Literarisierens gewahrt.

Wen sich die vorliegende Arbeit der schon so lange und immer wieder neu 
gußtenen Diskussion um die Melancholie anschließt, will sie keine weitere Fallstudie 
zum Thema sein, sondern verfolgt einen eher systematischen Anspruch. Sie will 
sehen, won die Attraktivität der Melancholie für die Literatur (und für die Analyse 

⁴ Lepens spricht von der "Aura eines Werkes, das den Glanz seiner Unbestimmtheit und die 
Attraktivität dem kasturierten Sinn verdankt" (Lepens, Melancholie und Gesellschaft, 7). 
⁵ Vgl. Ludwig Völker (Hrsg.), „Komm heilige Melancholie. Eine Anthologie deutscher Melancholie-
Gedichte. Mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte", 
(der mündliche Text besitzt sich auf die Testauswahl, die nur deutschsprachige Paradigmen 
berücksichtigt, die Textauswahl betreffend hat zahlreiche zeitgenössische Autoren um Beiträge gebe-
ten); Ulrich Horstmann (Hrsg.), Die stillen Brüter. Ein Melancholie-Lesebuch, Hamburg 1992; 
(Hrsg.); der Band mit dem nicht minder mündlichen Titel versammelt melancbolerdefixe 
Prosa texte. 
⁶ Vgl. etwa Ulrich Horstmann, Der lange Schatten der Melancholie. Versuch über ein angehängtes 
Táby durchges. von Gerd Bergfiehl, München 1988; Völker Friedrich, Melancholie als Haltung, 
⁷ Vgl. Dieter Lenz, "Melancholie: Fiktion und Historizität. Historiographische Optionen im 
Rahmen einer Historischen Anthropologie", in: Gunter Gebauer, Dietmar Kepfer, Dieter 
Lenzen, Gert Mattenklöß; Christoph Wolff, Konrad Wünsche, Historische Anthropologie. Zent 
Reijns' Einleitung, 7-18. Vgl. auch die geschichtsphilosophisch orientierte Studie von 
Einleitung


Melancholie ist vom Ansatz her eine anthropologische Kategorie, die der Erkenntnis und Beschreibung des Menschen oder eines bestimmten Menschentyps dient. »Wer Anthropologie treibt, schreibt Schings, bekommt es mit der Melancholie zu tun.«12 Im Hinblick auf eine sich gegenwärtig etablierende »Literarische Anthropologie« kann die Melancholie modellbildende Funktion erfüllen. Als systematische Crux der neuen Forschungsrichtung, die gegenwärtig durch ein Perspektivkonkurrenz von der Frageinteresse gekennzeichnet ist, erweist sich die Verhältnisbestimmung ihrer beiden Konstituenten, der Literatur und der Anthropologie, während etwa Schings' Arbeit einem in erster Linie historischen Erkenntnisinteresse verpflichtet ist13, der es darum geht, vernachlässigtes anthropologisches Wissen verfügbar zu machen, und das daher die literarischen Konstitutionsbedingungen der beschriebenen Sachverhalte nicht reflektiert, sieht Helmuth Pötschauer in der autobiographischen Selbstreflexion das vorzügliche literarische Gattungsparadigma anthropologischer Erkenntnis.13 Zu nennen sind insbesondere die kulturanthropologischen Zugänge amerikanischer Provenienz, denen die Literatur zum Paradelfall der Analyse kultureller und gesellschaftlicher Strukturen wird. Dabei gerät die Literatur leicht in eine Art Zulieferrolle, die der Anthropologie das Material ihrer Daten und Modelle zur Verfügung stellt. So sieht Howard Bloch die Literatur als »symptom and vehicle«, das nicht nur gesellschaftliche Prozesse repräsentiert, sondern zugleich Veränderungen initierte. Für Fernando Reyes erhält die Literatur instrumentaler Charakter: »Für den anthropologen, der Literatur anthropology would prove to be the kind of tool that would undoubtedly contribute to the systematic und exhaustive approach to a culture one ought to pursue.«14 Stéphane Sarkany profitiert exakt die divergierenden Interessen von Anthropologie und Literaturwissenschaft, wenn er schreibt: »L’anthropologue décrit et interprète les procès de symbolisation, tandis que le poéte est un ‘anthèmeénécriteur’, qui suit les lignes de force de ces procès, en vue de deviner quels sens multiples propres à leur développement, quels univers imaginés, selon quelle dynamique une œuvre poétique pourra-t-elle produire.«15 Indessen macht er sich die Erkenntnis, etwas zu einfach, wenn er die Zusammenhänge der Perspektiven damit begründet, daß Entstehung und Lektüren von literarischen Texten als in die kulturelle Dynamik eingebettet betrachtet werden müssen. Eine produktive Spannung bleibt erhalten, wenn man die Literatur als eine zweite, eine imaginäre Welt betrachtet, in der anthropologische Themen durchgespielt und neu perspektiviert werden.16 Der Irreversibilität des Imaginären steht die Vorliebe der Anthropologie gegenüber, die Literatur zur anthropologischen Ausstattung des Menschen gehört. Keinesfalls lasse sich die anthropologische Perspektive auf die Literatur mit etablierten Modellen der Anthropologie verrechnen, da sich das spezifisch Literarische im Überschreiten von Beschränkungen manifestiert und daher nicht auf axiomatische Festschreibungen reduzibel sei. Im Fiktiven und im Imaginären findet Iser sowohl lebensweltliche als auch literaturkonstitutive anthropologische Dispositionen, deren historische Phänomenologie, Theoriebildung und literarische Interaktion zu eruieren er unternimmt.16

Die Melancholie ist ein anthropologisches Paradigma, das sich bei aller historischen Viarianz durch eine außergewöhnliche Geschlossenheit auszeichnet. Kaum ein anderes Thema der Anthropologie hat eine vergleichbare, Kunst und Literatur

10 Schings, Melancholie und Aufklärung, 10
11 Schings' Aufmerksamkeit gilt der »Historisierung pathologischer Kategorien, ihrer Zuordnung zu Gruppen, Störungen, bestimmten Phänomenen und Autoren und deren Erklärungswert, der sich daraus ergibt – für die Melancholie ebenso wie für ihre Kritiker, die den Melancholie-Begriff als Waffe handhaben« (Melancholie und Aufklärung, 6).
13 Hernandez, « Colonialism and the Literature of the Spanish American World.»
Einführung


es also the Melancholie heute nicht mehr »gibt«, es sei denn in Kunst und Literatur, liegt daran, daß die Psychiatrie ihr diskurives Feld anders sortiert und die historische Symptomatik der Melancholie auf andere nosologische Einheiten verteilt hat. Ebenso wie ein Realfenomen »Melancholie« analysiert werden soll, geht es um die Beschreibung eines realen Zusammenhangs zwischen melancholischer Disposition und künstlerischer Produktivität; dies wäre ein Thema der Kunsthistorie, das aus den dargelegten Gründen kaum einheitliche Lösungen finden dürfte.28 Demgegenüber unternimmt die vorliegende Untersuchung die Rekonstruktion des historischen Diskurses der Melancholie und seiner in Theorie und Textpraxis realisierten literarischen Funktionen.29

Vom »Diskurs« zu sprechen, ist inzwischen, gegen die Kritik des Begriffs, die in seiner Verwendung nur eine modische Manier sehen wollten, gängige literaturwissenschaftliche Praxis. Eben deshalb, d.h. um ihn nicht zur unterfunktionalen Universalsavarokabel ambitionierter literaturwissenschaftlicher Rede (um nicht zu sagen des literaturwissenschaftlichen Diskurses) werden zu lassen, bedarf es einer auf das je spezifische Frageinteresse abgestimmten Vergleichswertung dessen, was der Begriff des Diskurses für die literaturtheoretische wie »praktische Analyse zu leisten imstande ist. Ursprünglich als dem lateinischen Verb »discurrere« zugehörige hin- und herlaufende Rede verstanden, verschiebt sich der Begriff schon früh in Rich- tung eines geordneten, sachbezogenen Sprechens, das bereits bei Montaigne die lineare Bewegung einer monologischen Argumentation mit autoritärer Geltungsanspruch meint. Da Foucault, der der Begriff seine epistemologische Aktualisie- rung verdankt, keine strenge Begriffsbestimmung vorgenommen und selbst unter- schiedliche Akzentuierungen des Diskurses profitiert hat, ist Reflex ein in kon- stitutiver Weise offenen Projekts, das allerdings nicht, wie Kritiker unterstellen30, an der Zentralität autoritärer Strukturen interessiert ist, sondern genau den ver- borgenen Machtmechanismen bewusst macht. Foucaults Diskurs beschreibt histori- sche, weder auf der Ebene des Sprachsystems, der »lange« noch in der individuellen


32 Vgl. Frank, »Zum Diskursbegriff bei Foucault«, 42.

33 Vgl. Foucault, »Zum Diskursbegriff bei Foucault«, 32, 38.

34 In der Archäologie des Wissens heißt es, »Ja, alles, was der Diskurs formuliert, sich bereits in diesem Halbfertigen artikulierte findet, das ihm vorangeht, das ihm inhaltlich unterhalb seiner selbst folgt, das er aber bedeckt und zum Schweigen bringt. Der manifeste Diskurs wäre schließlich endlich nur die repressive Prämisse dessen, was er nicht sagt; und dieses Nichtsagtes wäre eine Höhle, die von inneres allgemeines unterteilt« (Michel Foucault, Archäologie des Wissens, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1986, 39).


36 Foucault, Archäologie des Wissens, 42.


38 Vgl. Foucault, Archäologie, 40.

39 Vgl. Foucault, Archäologie, 14, 44; Wegmann, Diskurse der Empfindsamkeit, 24.
benannnten, sie zeigten, sie beschrieben, sie explizierten, ihre Entwicklungen erzählten, ihre verschiedenen Korrelationen anzeigten, sie beurteilten und ihr eventuell die Sprache verliehen, indem sie in ihrem Namen Diskurse artikulierten, die als die ihnen gelten sollten.40 Dasselbe trifft zu für die Segmentierung kleinerer diskursiver Einheiten, die «Diskurse über die Melancholie oder über die Neurose [...]. man würde sich schnell darüber klar werden, daß seinerseits jeder dieser Diskurse seinen Gegenstand konstituiert und soweit bearbeitet hat, daß er ihn völlig transformierte. Infolgedessen stellt sich ein Problem, ob die Einheit eines Diskurses nicht eher durch den Raum, in dem verschiedene Objekte sich profilieren und ständig sich transformieren, als durch die Permanenz oder die Besonderheit eines Objekts gebildet wird.42 Festzustellen bleibt, daß die Analyse der Diskurse keine sogenannten unterbrochenen Texte schreibt, sondern dies ist zumindest die in der Ordnung des Diskurses dann machthethisographisch aufgenommene Perspektive der Archäologie. Formen der Diskontinuität, unterschiedlichen Niveaus und heterogenen Funktionen Raum gibt.43


40 Foucault, Archäologie, 49.
41 Foucault, Archäologie, 50.
42 Foucault, Archäologie, 57.
43 Vgl. Foucault, Archäologie, 13, 57.
44 Aristoteles, Problematik, 953a 10.
Bedeutungsmöglichkeiten darstellen, kann die Textanalyse auf eine diskurskritische Perspektive verzichten, will sie nicht Grenzen und Möglichkeiten des individuellen Textes verkennen, dessen sprachlich-rhetorische Verfassheit einen genauen Reflex seiner diskursiven Pragmatik darstellt.


Die Figuration des Textes stellt den Text gewissermaßen als Bild vor, nicht im Sinne, in dem das Leberechtigter der Poesie die Simultanität der Malerei gegenübergestellt hat, vielmehr im Sinne einer Koprazenz beider Perspektiven, die im Prozeß der Lektüre das Gelesene nicht hinter sich läßt, sondern der Re-Lektüre offenhält. Im Bildmodell des Textes wird der Leser zum differenziellen Betrachter, dessen Lektüreblick auf der signifikanten Fläche des Textes wandert und, indem er bereits Gesehenes resp. Gelesenes iterierend anders contextualisiert, die Unintergebärbarkeit des Bildes ins Werk setzt. 39 Das Konzept der Textfiguration, das die

53 Jakobson, ‚Was ist Poesie?‘, 79; vgl. ebda., 78.
54 Jakobson, Linguistik und Poetik, 93.
58 Vgl. auch Werner Hamacher, Unstrebbarkeit, in: de Man, Allegories of the Least, S. 7-26, 18.
59 Die alte rühmliche und bibelhermeneutische Konzeption der Figura, dessen Begriffsgeschichte mit der Begriffsgeschichte mit der Begriffsgeschichte mit den Begriffsgeschichten der deutschen Philologie, Bern, München 1967, 55-92, enthält wesentliche Aspekte, die im Modell der Textfiguration relevant werden, etwa die Vorstellung des Plastischen sowohl das Element der Bewegung und Verwandlung, denen in der Figur des räumlich verlaufenden Textes seine syntaktische Bedeutung entspricht, oder aber das Spiel zwischen Urbild und Abbild, das die Referentialität des Textes irritiert (vgl. ebda., 86, 74).
60 Zum Autor als Leser vgl. de Man, Allegories of the Least, 48.


63 Vgl. Platon, Phaidros, 274c-279e.
Diskurs der Melancholie nicht ohne Bedeutung ist, werden Pro und Contra des Bildes in eine negative Form der Vermittlung gebracht. Eine Bildersprache, die sich als über sich hinausweisende einer artifistischen Suspendierung der Bildreferenz verdankt, setzt das grundsätzliche Abbildungsverbot Gottes ins Wort.

In der Reflexion ihrer medialen Art sind Texte also in ein homogenes Feld der Bewertungen gestellt, deren funktionale Relevanz nur im Blick auf die konkret gestellte Frage der Bedeutung23 vermutet werden kann. Daß mit der Orientierung an der figurativen Form der Texte und der Perspektive auf ihre medial-materielle Verflechtung im Ansatz eine bestimmte Gewichtung vorgenommen wird, die vor der Nachträglichkeit von Sinn und Bedeutung ausgeht, sollte nicht bedeuten, sondern auf möglicherweise anders lautenden Expositionen die Texte zu achten und ins Verhältnis zu ihrer figurativen rhetorisch-semiotischen Ordnung zu setzen.72


72 Zu eruieren ist an de Mann Formel, der Text praktiziere nicht, was er predige. Vgl. de Man: Allegorie des Lebens, 45.
75 Lotman, Struktur literarischer Texte, 61.
77 Starobinski, L'encre de la mélancolie, 411.
78 Vgl. Starobinski, L'encre de la mélancolie, 413.
79 Über die allegorische Gestalt der Melancholie vgl. auch Stierle, „Trauer der Stimme, Melancholie der Schrift,“ 192ff., vgl. insbes. 156.
80 Starobinski, L'encre de la mélancolie, 411.
81 Starobinski, L'encre de la mélancolie, 411.
82 Starobinski, L'encre de la mélancolie, 411.
Einleitung

allegorische Struktur: «Quand la mélancolie frappe au dehors, ma maison ne me protège pas, et la porte s'ouvre. Quand la mélancolie s'enfère avec moi, les murs se resserrent et les portes sont à jamais verrouillées.»


84 Starobinski, l’encore de la mélancolie, 415.
85 Starobinski, l’encore de la mélancolie, 419.
86 Vgl. Harit, Zeichen in poetischen Texten, III.
87 Vgl. Starobinski, L’encore de la mélancolie, 420.

Analyse als melancholisch semantisierter, ist im oben beschriebenen Sinn von der strukturalistischen Poetik als generelles Prinzip des Dichterischen erkannt worden. Starobinskis Essay ist ein vorzügliches Beispiel dafür, wie eine diskurskritische Herleitung der Melancholie ihre textuelle Figuration in den Blick rückt und wie umgekehrt die Semiotik der Texte den Imaginationen des Diskurses Raum gibt.


Auch Marsilio Ficino hat sich auf Pseudo-Aristoteles berufen. Nach der mittelalterlichen Abwertung der Melancholie, die als «acedia» auf das Konto der Todssünden verbracht wurde, schreibt die Melancholiegeschichte Ficino die Nobilitierung der

Wie angekündigt, gilt auch ein eigenes Kapitel Dürrers Bild der Bilder, der Melancolia I. Die These, die von Ficinos Melancholiekonzeption verpflichtet ist, ist genug nicht darum, den zahlreichen Deutungen der Melancolia eine weitere hinzuzufügen, sondern im Fokus der kritischen Aufmerksamkeit steht die Struktur der Melancholie als Bild, d.h. die Kategorisierung, daß es mit Dürrers Kupferstich eine Bildversion der Melancholie vorliegt, die zum Vorbild einer unendlichen Reihe von Nachbildern inbildender Kunst und Literatur werden konnte. Es stellt sich die Frage, ob und in welcher Weise Melancolia II die bereits vermerkte Bildqualität melancholischer Reflexion realisiert. Das Kapitel untersucht die semiotische Repräsentationsstruktur des Bildes und weist die kritischen Zeichencharakter der im Bild dargestellten Gegenstände auf, der im Bild der Melancolia den deutenden Blick des Bildbetrachters spiegelt. Melancholie wird in dieser Perspektive zur Figuren einer Zeichenkultur, die ihre eigene Unsicherheit der Betrachtung anheisstet.

Die beschriebene Bildsemitik motiviert auch das Genre der Stillebengemälde, das sich gegenwärzig ein verstärkt, sich in wirkungsvollen Ausstellungen dokumentierend öffentlichen Interesses erfreut. Tatsächlich weist bereits Dürrers Kupferstich


Dechiffrierung vielfach verschlungene, labyrinthische Erzählungen freisetz: Damit ist eine neue Losung des Verhältnisses von Melancholie und Literatur gewonnen.


Den ersten Teil der Untersuchung beschließt ein zusammenfassendes Kapitel, das die in den vorausgegangenen Abschnitten erarbeiteten Verhältnissen bestimmen von Melancholie und Literatur nochmals in übergreifender Sicht akzentuiert und sie jenseits ihrer jeweiligen diskursiven Umgebung zueinander in eine historische wie systematische Beziehung setzt. Dabei stehen vor allem die repräsentationslogischen Bedingungen zur Debatte, die das Bild und die Bilder der Melancholie vorgeprägt haben und sie zu Figuren literarischer Reflexion gemacht haben.

Der zweite Teil der Untersuchung ist literarischen Analysen gewidmet. In ihnen wird gezeigt, in welcher Weise literarische Texte auf den Diskurs der Melancholie zurückgreifen, nicht zuletzt aufgrund seiner topischen Verschränkung von Melancholie und Literatur, ihn bearbeiten und weiterentwickeln, um sich selbst und die eigene Bedeutungskonstitution in ihm zu reflektieren. Die topischen Qualitäten der melancholischen Leidens- bzw. Differenzerfahrung als Trägheit, Klage über Verlust und Sinnlosigkeit, Leidensgenüß, Selbstbezeugung, permanentes und unabschließbares Reflektieren usw. werden in dieser Perspektive zu Funktionen einer Symbolisierung, die sich notwendig über jenige konstituiert, was sie als Verlust markiert. Die topische Qualität geistig-künstlerischer Produktivität, die dem Bild des Melancholikers zugehört, wird damit nicht psychologisch begründet, sondern als signifikante Ordnung des zeichenhaft konfigurierten Textes beschrifit. Dabei ist
insbesondere der historischen Wende in den behandelten Texten zum Austrag kommenden poetologischen Selbstverständigung und ihrer je verschieden konzeptionalisierten Referenz auf die melancholische Paradigmatisch zu verfolgen.


98 Friedrich von Blanckenburg, Versuch über den Roman, Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. mit einem Nachwort von Eberhard Lammert, Stuttgart 1965, XVIII (Hervor- hebung im Original); vgl. ebd., XVII.

99 V. Blanckenburg, Versuch über den Roman, 17 (Hervorhebungen im Original).

100 Vgl. v. Blanckenburg, Versuch über den Roman, 201.

101 Vgl. Schings, ‚Der anthropologische Roman‘, S. 25.


103 Hegel, Aesthetik 1. 286; vgl. ebd., 304-306.

der Lesersprache¹⁰⁵, der Erweiterung ins Unendliche auszuschließen versucht. ... wer hat weniger Veranlassung, seine Person in den Vordergrund zu stellen, oder wer ist überhaupt so darauf hingespannt, die Sache und nur die Sache sprechen zu lassen, als gerade der epische, der erzählende Dichter, der Dichter, dessen Gemüt' weder in lyrischer Wallung erregt, noch von dramatischer Leidenschaftlichkeit erschüttert ist, sondern dessen Element die ruhig-sinnige, Alles präfende, Alles wägende, alles umfassende Betrachtung ist - ein Seelenzustand also, der auf das genaueste den Anforderungen der künstlerischen Objektivität entspricht.¹⁰⁶ Derartige Beschwerungen vertragen, daß gerade da, wo der Objektivität mit Verve das Wort geredet wird, sich die noch nicht theoretisch fundierte Subjektivität des Romans, jener ‚subjectiven‘ Epoche Goethes¹⁰⁷, uns zu deutscher Vernehmung läßt. In jedem Fall erweist sich die im Horizont der Fiktionalität und der Einbildungskraft stehende Subjektivität des Romans als das prominente Thema der Romanpoetik, auch und gerade da, wo über seine Objektivität verhandelt wird.¹⁰⁸

Die Darstellung der Melancholie im Medium des Romans folgt also nicht zuletzt einem mehr oder weniger anthropologisch motivierten, didaktisch-erklärenden Interesse, das gegen den Gegenstand zum kritischen Objekt der Repräsentation wird. Wenn immer wieder betrachtet werden, die Melancholie als Produkt der anthropologischen Figuren von lyrischen Einlagen exemplifiziert wird, als Melancholie also tatsächlich als Protoform der Lyrik erscheint, ist damit nicht nur eine literarische Tradition, die Melancholie in ihrer Funktion als aufgelöste, während das Zeichenfeld und jene Zeichenordnung abgesteckt, die Jakobson als das hervorgehobene Paradigma der poetischen Funktion beschreibt. Dies ist nun kein Pragmatismus des Lyrischen, sondern eine sich dort gewissermaßen in paradigmatischer ‚Reinform‘ präsentierende Bedeutungen im Roman können als Sedimentierungen von dessen eigener poetischer Funktion interpretiert werden, wobei die Romanfeste eine doppelte Repräsentanz von Zeichen und Darstellungen, der Objekt- und Selbstreferenz explizieren. Die Melancholie wird auf diese Weise zum Spiegel der reflexiven Ironie, die ihrerseits als Anthropomorphose des Romans gesehen wurde.¹⁰⁹ Anthropologische und poetische Funktion der Melancholie treten in einen Dialog, dessen textkonstitutive Formierung im einzelnen zu verfolgen ist.¹¹⁰


Ein berühmter Leser der Insel Felsenburg ist Anton Reiser, die Hauptfigur von Karl Philipp Moritz’ (1756–1793) gleichnamigem Roman (1783–1790). Ihm wird die Lektüre gleichsam zum Katharsis seiner eigenen Melancholie. Nun sind Moritz und insbesondere der Anton Reiser in puncto Melancholie in der literaturwissenschaftlichen Forschung, eine unbestrittene Blüte. Doch während insbesondere das Thema Melancholie in psychologischer Hinsicht als Melancholie einer Figur, des Anton Reiser eben, dargestellt und in ihren sozialstrukturellen Begründungen und Folgen erklärt wurde, geht es nun darum, die Melancholie Reisers in ihren zeichentheo-
Einleitung


112 Vgl. dazu Bartels, Die Lente von Seldwylla, 94.

---

Erster Teil:

**Der Diskurs der Melancholie**

Im folgenden ist keine allgemeine Geschichte der Melancholie-theorie beabsichtigt. Daher wird auch keine chronologisch lückenlose oder Anspruch auf Vollständigkeit erhebende Reihe von Zeugnissen zur Beschreibung der Melancholie präsentiert. Vielmehr widmet sich der erste Teil der vorliegenden Untersuchung ausgewählten Positionen der Melancholie-historie, deren Auswahl insofern willkürlich ist, als es sich um in der Geschichte der Melancholie-konzepte immer wieder aufgerufene Referenzen handelt. Sie formieren eine fast schon topisch gewordene Archäologie der Melancholie, die als solche, d.h. in ihrer topischen Funktionalität, beachtlich verdient ist. Es geht nicht in erster Linie darum, die sich verändernden Bedeutungen dessen, was zu verschiedenen Zeiten unter Melancholie verstanden wurde, darzustellen, sondern um die diskursive Konstitution des 'Phänomens' Melancholie. Nur wenn man die Bedingungen und Regelmäßigkeiten der verschiedenen Etappen seiner Hervorbringung zur Kenntnis nimmt, kann man die kulturellen, epistemologischen und ästhetischen Funktionen ermessen, die mit der Rede von Melancholie verbunden sind. Die Rekonstruktion der diskursiven Entstehung dessen, was als Melancholie in die abendländische Kulturtradition eingegangen ist, bildet daher den Rahmen und das erste Erkenntnisziel der folgenden Kapitel. Innerhalb dieses Rahmens wird zweitens - besonderes Augenmerk auf die Begründung des Zusammenhangs von Melancholie und Literatur gelegt, die ihre Argumente ändert und je verschiedene Qualitäten sowohl der Melancholie als auch der Vorstellung von Literatur aufeinander bezieht. Schließlich bildet die figurative Gestalt der betreffenden Melancholie-zeugnisse ein drittes Erkenntnisinteresse: Texte und Bilder der Melancholie entfalten sich innerhalb diskursiver Argumentationsstrukturen, deren Grundmuster die Symbolisierung leiten. Eben die Grundmuster des Diskurses bilden die Matrix für die unterschiedlich stark und je verschieden ausgeprägte ästhetische Reflexivität der im folgenden analysierten Beispiele.

---

1 Der antike Prä-Text der Melancholie


Es gibt nämlich vier Säfte im Menschen, die die unterschiedlichen Elemente nachahmen; jeder nimmt in einer anderen Jahreszeit zu, jeder ist in einem anderen Lebensabschnitt vorgeschoben. Das Blut ahmt die Luft nach, nimmt im Frühling zu und herrscht in der Kindheit vor. Die gelbe Galle ahmt das Feuer nach, nimmt im Sommer zu und herrscht in der Jugend vor. Die schwarze Galle oder Melancholie ahmt die Erde nach, nimmt im Herbst zu und ist im Mannes-

8 Vgl. Lambrecht, Melancholie, Von Leiden an der Welt, 286.
9 Vgl. Lambrecht, Melancholie, Von Leiden an der Welt, 286.
Der Diskurs der Melancholie
der Jahreszeiten und der Lebensalter makrokosmisch und mikrokosmisch ausgelaufen wird. Die Schnittstellen des Schemas also eröffnen den Gestaltungsspielraum seiner epistemologischen und ästhetischen Potentialen. Dem Schema ist eine makrokosmisch wie mikrokosmisch lesbare Narrativität einbeschrieben, die das Leben des Menschen sowohl im kosmologischen Modell der Wiedergeburt als auch in seinem zeitlichen Ablauf zu erzählen vermag. Die Summe, um nicht zu sagen die Quinte-
senz, aller Positionen des Schemas zeichnet das Idealbild des Menschen, den Men-

dingungen eingehen, ein Sachverhalt, der Kilbanskys/Panofoz/Saxl nicht unzutreffend von »Melancholie im Quadrat«12 sprechen läßt.

Bei Ariostoles, der keine zusammenhängende Darstellung der Melancholie verfaßt hat, finden sich einige für die Verhältnisbestimmung von Melancholie und Literatur aufschließende Bemerkungen. Es handelt sich gleichsam um „Systemstellen“ zwischen Ariostoles’ anthropologischer und poetologischer Reflexion. In der kleinen seelenkundlichen Schrift De memoria et reminiscencia bezeichnet Ariostoles die Melancholiker als in besonderem Grade der unwillkürlichen Erinnerung fähig. Der Hinweis findet sich im zweiten, der Erinnerung, d.h. des Aufrufens von Gelernten im Gedächtnis, gewidmeten Abschnitt der Schrift. Die Suche nach dem abgespannten Wissen wird als körperhafter Vorgang beschrieben: Der angstgebrachte Versuch, sich an etwas zu erinnern, rufe bei manchen Menschen anhaltendes körperliches Unbe-
holiker dafür verantwortlich gemacht, daß die Bildendrucke bei ihnen fester sind und sich länger halten als bei den anderen Temperamenten. Alberius Magnus allerdings wird dann wieder von einer inspirierten trocken-heißen Melancholie sprechen, die jene bereits von Ariostoles vermerkte Beweglichkeit des Erinnerungsprozesses bewirke.18 Die Melancholie ist also früh schon doppelt codiert. Dabei handelt es sich keinesfalls um einander ausschließende Modelle. Vielmehr scheinen sie sich wechselseitig zu bedingen: Der dynamische Erinnerungsprozeß kann nur dann in Kraft treten, wenn das Gedächtnis als Material für den Vorgang der Erinnerung haftende Bilder bereitstellt. In dieser logischen Notwendigkeit, die daran erinnert, daß die schwarze Galle ursprünglich eine Spezifikation der hitzigen (gelben) Galle war, gründet der erst von Areatus von Cappadoecien (um 150 n. Chr.) explicit erkläre konstitutive Zusammenhang von Melancholie und Manie.19

10 Walter Müri, »Melancholie und schwarze Galle«, Museum Helveticum, 10 (1953), 21–38; vgl. ebd., 37 f.; vgl. auch Flashar, Melancholie und Melancholiker, 41. Lambrecht spricht etwas plakativ von einem »Inflam«, einer »aus Metaphern gestützten Chirurgen« (Lambrecht, Melan-
11 Vgl. Flashar, Melancholie und Melancholiker, 126 f.
12 Kilbansky/Panofoz/Saxl, Satureia und Melancholie, 153.
13 Vgl. Ariostoles, De memoria et reminiscencia, 453 a 20.
14 Vgl. Ariostoles, De memoria, 449 b 26 f.
15 Ariostoles, De memoria, 449 b 20–29.
16 Vgl. Lachmann, Gedächtnis und Literatur, 28.
17 Vgl. Ariostoles, De memoria, 449 b 5–9.
19 Vgl. dazu Jackson, Melancholia and Depression, 39.

Eine implizite, an das Gesagte anschließbare Poetologie des Melancholikers rekonstruiert Piganeau durch Quellelektüre verschiedener aristotelischer Schriften.24 Aristoteles Poetik, die dem philosophischen Metaphern der Dichtung auf die Fähigkeit, gelungene Metaphern zu bilden, erklärt, sieht in der Beherrschung des metaphysischen die Züge besonderer Begabung. Die Bildung treffender Metaphern könne nicht erreicht werden, da sie die Gabe, Ähnliches zu erkennen, voraussetze.25 Eine weitere Schrift der parva naturale, De divinazione per somnum, montre que le tempérament melanicolique est le tempérament métaphorique.26 In der Traum-Schrift führt Aristoteles aus, daß gerade die schwärzlichen Menschen aufgrund ihrer Hitzigkeit scheinbarerweise, wie aus weiter Entfernung Treffende, wegen ihrer konstitutiven Unbeständigkeit stellen sich ihnen weitere Zusammenhänge rasch dar.27 Auffallend ist in der Tat die Ähnlichkeit der Bildbereiche zwischen dem Werfenden aus De memoriam und reminiscencia und dem Bogenschützen aus De divinazione per somnum. Beide Male gehet darum, durch die Tätigkeit des Wesens oder des Schießens metaphorisch einen metaphysischen Zusammenhang zwischen entfernten Dingen, die Ähnlichkeit des Unähnlichen herzustellen. Der Traum-Schrift stellt den Bezug zur Richtung her, indem er die Beessenzen mit der den Dynamik des Ähnlichen verpflichteten Werken des Dichters Philaigids vergleicht; in derselben Weise reihen auch die Gelligen Bilder aneinander.28 Daß es hier tatsächlich um das Metaphorische geht, begründet Piganeau mit einer Stelle aus Aristoteles Rhetorik, in der für die Metaphernbildung gefordert wird, die in Verbindung gebrachten Gegenstände nicht zu dicht beieinander liegend (aber auch nicht zu weit voneinander entfernt) zu wählen.29 Legt die Bildlichkeit des aristotelischen Vergleichs tatsächlich eine Korrelation von Melancholie und Metapher nahe10, so ist Vorsicht geboten, mit Piganeau die Dichtheit zu umschlingen als das fand der Paradoxie des Problems XXXI zu betrachten.31 Piganeau, das zum Pré-Text aller späteren Melancholie-Theorie wurde,32 Vielmehr öffnet der pseudo-aristotelische Text, den man heute Theophrast (392 v. Chr. – 287 v. Chr.), dem Schüler des Aristoteles und Haupt der Peripatetiker in Athen, zuschreibt, als an Theophrast zurückgehendes Exzerpt betrachtet, den diskursiven Raum einer Reflexion, die es erlaubt, Dichtung und Melancholie in ein Kontingenzverhältnis zu setzen.

Das Problem XXXI. 1 betrifft sich im Rahmen der Elementspekulation. So stellt Flashar fest, daß das »Welbild der Problematik« von den vier Grundzügigkeiten war, kalt, trocken und feucht bestimmt wurde.33 Dieser epistemologische Hintergrund ist von Bedeutung für die Exposition der Melancholie, die das Problem XXXI zu berührt es hat gemacht. Freilich beschränkte sich die Rezeption zumeist auf die grifflichen Anfangssatz des Problems, der behauptet und fesselt, was er in eine rhetoricische Frage kleidet, um diese anschließend ausführlich zu beantworten: Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen?34 Damit steht bereits fest, was im folgenden erst zu zeigen ist. Es geht um die außergewöhnlichen geistigen Leistungen bedeutender Männer35 und ihre Begründung in den Zeichen der Melancholie. Zur Bekräftigung seiner Behauptung führt der Verfasser des Problems eine Reihe prominenter Beispiele an.


38 953a 27ff.; Kl. Panofsky, Sax, Saturn und Melancholie, 90.

39 Müri, Melancholie und schwarze Galle, 22ff.


Diejenigen jedoch, bei denen die übermäßige Wärme auf ein Mittelmaß abgeschwächt ist, die sind dann zwar Melancholiker, aber besonnen und weniger exzentrisch, in vieler Hinsicht anderen überlegen, sei es durch geistige Bildung, sei es durch künstlerische Begabung, sei es durch staatsmännische Fähigkeit46.

Der maßvolle, ausgeglichene, »ordentliche« Melancholiker ist Gelehrter (geistige Bildung), Künstler (künstlerische Begabung) und Staatsmann, Verdankt sich die Melancholie als Position im Vierschema einem Ordnungswillen, so spiegelt das Melancholienmodell des Pseudo-Aristoteles diesen Ordnungsdruck, der es nicht nur zum Ausdruck, sondern gleichermaßen in die Darstellung bringt, indem es den Blick von den Peripherien des kalten und des warmen Übermaßes in die Mitte

40 Das aristotelische Schlüsselverfahren operiert in hohem Maße mit der Anschauungskraft des Ähnlichen.

41 Aristoteles, Problematik XXXI.1, 954a 21ff.; Kl. Panofsky, Sax, Saturn und Melancholie, 67.

42 Aristoteles, Problematik XXXII.1, 954a 31ff.; Kl. Panofsky, Sax, Saturn und Melancholie, 67ff.


44 Vgl. Platon, Timas, 66a – 66d; Tellenbach, Melancholie, 6ff.

45 Vgl. Müri, Melancholie und schwarze Galle, 24; vgl. auch Bader, Melancholie und Metapher, 84.

46 Aristoteles, Problematik XXXI.1, 954b 1ff.; Kl. Panofsky, Sax, Saturn und Melancholie, 69.
zwischen den Extremen führt. Das Ordnungsprinzip der ausgeglichenen Mitte wird im Problem XXX.1 indessen nicht nur in der qualitativen Bestimmung der Melancholie angewandt, die kalte, mittlere und warme Melancholie annimmt, sondern ebenfalls einer quantitativen Kategorisierung der melancholischen Disposition zugrundegelegt. Diejenigen, die nur ein wenig melancholisches Temperament besitzen, halten die Mitte, während diejenigen, die in hohem Maße melancholisch veranlagt sind, sich von der Mehrzahl der Menschen unterscheiden. In dieser Skala befinden sich also die äußergewöhnlichen, die Melancholiker in einer Extremposition, innerhalb deren die wirklich äußergewöhnlichen die Mitteposition einnehmen. Wenn nämlich ihre Ideen, die viel melancholisches Temperament haben, melancholische Mischung sehr gesättigt ist, sind sie zu melancholisch, wenn sie aber einigermaßen gemischt ist, sind sie hervorragende Männer. Das pseudo- aristotelische Mittelmodell der Melancholie ließe sich schematisch folgendermaßen darstellen:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Menschen mit viel melancholischen Temperament</th>
<th>ausgegliche Mischung (hervorragende M.)</th>
<th>warme Mischung (Tollheit)</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>kalte Mischung (Depression)</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Menschen mit wenig melancholischen Temperament</td>
<td>hervorragende M.</td>
<td>Tollheit</td>
</tr>
<tr>
<td>Menschen ohne melancholisches Temperament</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

Das Ideal der Melancholie, das der hervorragenden Männer, ist also sowohl exzentrisch wie in einer Mittelposition und bringt damit eine hybride Balance der melancholischen Genialität zur Anschauung, auf die der Text immer wieder zu sprechen kommt. Jene hervorragenden melancholischen Menschen, so heißt es nämlich weiter, müßten sich in acht nehmen, nicht den melancholischen Krankheiten wie Depression, Epilepsie oder Tollkühnheit, also den Extremzuständen der qualitativen Ebene, anheimzufallen.

Das auffällendste Kennzeichen der pseudo- aristotelischen Melancholiekonstruktion ist ihre doppelte Ordnungsfunktion, die sie selbst als Element eines Ordnungssystems, der Viersäftlehre, auszeichnet und zudem eine anfällige, weil dauernd von Chaos bedrohte Balance als melancholisch vorstellt: Paradox formuliert: Die


48 Vgl. Aristoteles, Problem XXX.1, 954 b 24 f.; Klbanosky, Panofsky, Saxl, Saturn und Melancholie, 71.

49 Aristoteles, Problem XXX.1, 954 b 26 f.; Klbanosky, Panofsky, Saxl, Saturn und Melancholie, 71 f.
2 Magi und Litterati: Die Melancholie der Gelehrten.
Marsilio Ficino

Die Melancholorreflexion des Mittelalters zeichnet sich auf der einen Seite durch ein Weiterleben der antiken medizinischen Tradition aus. Es sind vor allem die hippokratischen und die galenischen Schriften, die durch byzantinische Autoren wie Orbaisius von Bergamo, Alexander von Tralles und Paulus von Aegina in kompilatorischer Form dem Mittelalter überliefert werden.1 Die pseudo-aristotelische Position der genialen Melancholie gerät in den Hintergrund; sie lebt vor allem im gelehrten Zitat weiter, das „mehr der Vollständigkeit halber denn aus Überzeugung“ angeführt wird. Auf der anderen Seite tritt ein neues, nicht mehr medizinisch, sondern theologisch fundiertes Paradigma auf den Plan, das Konzept der φυμαχία, das vor allem die Situation der anarchochristlichen Mönche reflektiert und erstmals bei Evagrius Ponticus (345–399) ausführlicher erörtert wird.2 φυμαχία bezeichnet den lähmenden geistigen Zustand des von sinnlicher Anfechtung heimgesuchten Insamen Mönchs. Man führte die φυμαχία auf die Wirksamkeit eines Mittagsdiums zurück, da man sie insbesondere zur Mittagstunde auftreten sah, zu einem Zeitpunkt also, zu dem die Sonne und mit ihr die Welt erbsenblauschließlich schien. Bader hat die φυμαχία als ein „Nichtwissenkönnen“ interpretiert, d. h. als die Verlust der vom Gläubigen geforderten Losbarkeit der Welt als heiliger Text, als solche ist sie „Unfähigkeit zur Metapher“.3 Bald schon aber begannen sich Melancholien und φυμαχία konzeptionell und terminologisch zu durchmischen, und man bezeichnete auch die φυμαχία als den historisch zu betrachten und umgekehrt Fälle von Melancholie φυμαχία zu nennen.4 Klubanski/Panofsky/Saxi haben die hypogesichtliche Bedeutung der φυμαχία für die ikonographie der Melancholie dargestellt.5 Aufgrund phänomenologischer Ähnlichkeiten wird auch der „tristitia pro pecatis“, das Träumen des Menschen, die eigene Sündhaftigkeit, ohne das er nicht zu Gott gelangen kann, bereits im 12. Jahrhundert von einem anonymen Mönch mit der „colera nigras identifiziert.“6 Die Übergängigkeit der beiden Zustände demonstriert die Definition aus der Summa theologiae des Thomas von Aquin, in der es heißt: „[..] aedea autem est tristitia de bono spirituali inquantum est bonum divinium“.7 Andererseits ist ein Johannes Gerson ängstlich darauf bedacht, daß das im mystischen Aufstieg notwendige Durchschreiten der „Nacht der Seele“ nicht mit Melancholie verwechselt

1 Vgl. Jackson, Melancholia and Depression, 40 ff.
2 Klubanski, Panofsky, Saxi, Saturn and Melancholy, 126.
4 Bader, Melancholie und Metapher, 15.
5 Bader, Melancholie und Metapher, 8.
6 Vgl. Jackson, Melancholia and Depression, 71 ff.

wird.9 Raimundus Lullius dagegen attestiert selbst dem Christus am Kreuz Melancholie im Angesicht des körperlichen Todes und setzt diese Melancholie mit der alchemistischen nigredo gleich, dem Leiden des Alchemisten, ohne das sein Werk nicht glücklich kann.10 Diverger Überschneidungen und Verschneidungen der Begriffe ungebachtet, ist φυμαχία Metaphysikverlust, Vertust der Aussicht auf das spirituelle Heil in der lähmenden Erfassung der körperhaften Dinge. Das Modell der φυμαχία stellt auch hinter Hildegards von Bingen Beschreibung der Melancholie, wenn sie den Eschatologie in unmittelbare Verbindung mit dem Sündenfall bringt: „Cum autem Adam transgressus est […] fel immutatum est in amaritudinem et melancolia in negredim impietatis“.11 In einem anderen Blick, in dem Adam vom Apfel ab, so schreibt Hildegard in den Caussae et causar, voller Drakon, gerann in seinem Blut die Melancholie.12 Auch bei Wilhelm von Conches findet sich der Gedanke, daß der Mensch als sanguinischer geschaffen und erst nach der Verreibung aus dem Paradies zum Melancholiker, Choleriker oder Phlegmatiker wurde.13 Hildegard von Bingen schildert den melancholischen Saft als „quia tenax est et qui se ut gani in longum protracta“, auf diese Weise eindrücklich die materielle Verhaftung des melancholischen Heileinselns ins Bild setzend. Heinrich von Gent beschreibt ebenfalls die Bindung der Melancholie an die Immanenz, wenn er den Zusammenhang von mathematischer Begabung und melancholischer Veranlagung erörtert. Und zwar gibt es in Heinrich von Gent zwei Arten von Menschen: Die einen sind zur metaphysischen Spekulation befähigt, die anderen sind es nicht, und zwar, weil diese von der Einbildungskraft, der vis imaginativa, beherrscht werden. Die Einbildungskraft durch die sie, etwas zu denken, das nicht räumlich veranschaulicht werden kann; sie können sich nicht vorstellen, daß es jenseits der räumlich-zeitlichen Welt eine Welt gibt, in der der Ort noch Zeit herrschen. Alles, was sie denken, muß Ausdehnung besitzen, gleichsam einen geometrischen Ort im Raum einnehmen. Diese Eigenschaft begründet ihre Melancholie; die Mathematik auf der räumlichen Vorstellung beruht, sind diese Menschen auch gute Mathematiker, aber schlechte Metaphysiker:

Qui ergo non possunt angelum intelligere secundum rationem substantiae sue, […] sunt ills, de quibus dicit Commentator super secundum Metaphysicae [gemeint ist Averroes als Kommentator der Metaphysik des Aristoteles]: in quibus virtus imaginativa dominatur super virtutem cognitivam. Et idem, ut dicit, videmus istos non credere demonstrationibus, nisi imaginatio concomitit eas. Non enim possunt credere plenum non esse aut vacuum aut tempus extra

11 Vgl. Klubanski, Panofsky, Saxi, Saturn and Melancholy, 141, die übersetzen: „Als aber Adam stürzte, verwandelte sich die Galie in Bitterkeit und die Melancholie in die Schwärze der Gottlosigkeit.“
13 Vgl. Klubanski, Panofsky, Saxi, Saturn and Melancholy, 171.


18 «To Perfect Your Knowledge, You Need a Long Life [...]., p (c) 1967.»

19 «This is why we are certainly right to conclude with Hippocrates that art is long and we can only attain it by a long life (167).»


Principio quantum cururores curium, atletae brachiorum, musici vocis curam habere solent, tantum saltem litterarum studiosos cerebris et cordis icoirique et stomachi oportet habere; immo vero tanto maiorem, quantum et membra haec praestantiora quam illa sunt, et Ji frequentius atque ad poëtara his membris quam illi illis utuntur. Praeterea solers quilib et artibus instrumenta sua diligentissime curat: penicillos pictor, malleos incudesque faber aerarius, miles equos et arma, venator canes et aves, cilhara ciliaroedus, et sua quisque similitur. Soli vero Minarum sacerdos, soli summi boni veritatisque venatores tam negligentes, pro nefas, lamque infortunati sunt, ut instrumentum illud, quo mundum universam metiri quodammodo et capere possint, negligere penitus videantur.26

26 In the first place, a much care as runners habitually take of their legs, athletes of their arms, musicians of their voice, even so it behooves literary scholars to have at least as much concern for their brain and heart, their liver and stomach – and indeed so much the more, in proportion as the latter parts are more excellent than are the former and literary scholars use their parts more frequently and for more important things than the former people do theirs. Moreover, an expert craftsman takes most diligent care of his instruments – a painter his pencils, a coppersmith his hammers and anvils, a soldier his horses and arms, a hunter his dogs and birds, a lute-player his lute, and the same goes for anyone and the tools of his trade. But only the priests after the Muses, only the hunters after the hares, the fairliest and highest good, and truth are so negligent (oh shame!) and so unfortunate, that they seem wholly to neglect that instrument with which they are able in a way to measure and grasp the whole world (111).

Die Litterari haben die neuen Musen zu ihren Führern (vgl. 108), also die Göttinnen der Künste und Wissenschaften, als da sind: Klio (Geschichte), Kalliope (Epos, Elegie), Melpomene (Tragödie), Thalia (Komödie), Urania (Astronomie), Erato (Liebesgedichte, Tanz), Euterpe (Musik, Lyrlik), Terpsichore (chorische Lyrlik, Tanz), Polyhymnia (Tanz, Panolispe, erhabenes Lied). Die im Hinblick auf die moderne Trennung der Wissenschaften und der Künste vollkommen anders strukturierte epistemische Ordnung der Antike reicht in die Zeit der Renaissance hinein, und so meint der Begriff des 'litteratus' zunächst denjenigen, der sich mit Buchstaben und Schrift beschäftigt und davon sowohl künstlerischer als auch wissenschaftlichen Gebrauch macht. Die "studia humanitatis" des 15. Jahrhunderts umfaßte die Disziplinen Grammatik, Rhetorik, Poetik, Historie und Moralphilosophie; in der Poetik wurde dem Schüler beigebracht, die klassischen lateinischen Dichter zu lesen, zugleich lernte er selbst, lateinische Gedichte zu verfassen, wobei es auf genaues Studium und Nachahmung der antiken Vorbilder ankam.28 So dichteten also auch die Gelehrten, und die Poeten praktizierten, indem sie die lateinischen Dichter studierten undimitierten, die "wissenschaftlichen" Methoden der Gelehrten. Die Tätigkeit des Litteratus verbindet Poesie und Wissen und zeichnet sich durch eine geradezu im handwerklichen Sinn verstandene Technik aus. Der Litteratur muß (metiri) [110] und erfaßt (capere) [110] die ganze Welt. Oberstes Tätigkeitsmerkmal des Gelehrten ist die Konempation. Im Ficinos Denken zugrundeliegende neuplatonischen Modell versteht sich die konempative Leben als stufenweiser Aufstieg der Seele zu immer höheren Gradier des Seins und der Wahrheit, um in der unmittelbaren Anschauung Gottes seinen sinnhaften Abschluß zu finden.29 Den Zeichen Gottes ist ebensosehr wie in der Natur in den Schriften der Alten nachzuspüren. "Die Wahrheit all dieser Zeichen, ob sie nun die Natur durchqueren oder sich auf Bergwerk in den Bibliotheken aneinanderreihen, ist überall die gleiche. Sie ist ebenso archaisch wie die Institution Gott."30 Alle litterarum studiis stehen im Zeichen Merkurs, schreibt Ficino, diejenigen aber, deren Konempation tiefer in die Dinge eindringt, sind Kinder des Satyrn (vgl. 112: 22), denn schwierige geistige Arbeit macht es erforderlich, daß sich die Seele ganz von ihren Rändern in ihr Zentrum zurückzieht, wie auch die Erde, die die schwarze Galle korrespondiert, ihren Schwerpunkt in der Mitte hat (vgl. 112).

igitur utra bilis animum, ut se et colliquat in unum et sistat in uno contemplurique, assidue provocat. Atque ipsa mundi centro similis ad centrum rerum singularum cogit investigandum, evenitque ad altissima quaeque comprehendenda, quandoquidem cum Saturno maxime congruit altissimo planetaurum. Contemplatio quoque ipsa viscissim assidue quadam collectione et quasi compressione naturae atque bilis persimilem contrahit. (112/114)


27 Vgl. Berensch, Ficinos De triplex vita, 81, 103.
30 Foucault, Die Ordnung der Dinge, 65.
31 Theoretically black bile continually incites the soul both to collect itself together into one and to dwell on itself and to contemplate itself. And being analogous to the world’s center, it forces the investigation to the center of individual subjects, and it carries one to the contemplation of whatever is highest, since, indeed, it is most congruent with Saturn, the highest of planets. Contemplation itself, in its turn, by a continual recollection and compression, as it were, brings on a nature similar to black bile (115).
33 Yates, Gedächtnis und Erinnerung, 60. Vgl. ebdb., 66, 81, 151.
34 Die Gedächtniskunst gleicht einem inneren Schreiben. See Yates, Gedächtnis und Erinnerung, 15.
35 When these three are fittingly brought to bear, the melancholic humor is soothed, separated, and dissolved, the spirit is sharpened and illumined, the intelligence is supported, and the memory is strengthened (147).


Ficinos Darstellung der Lehrenmelancholie vollzieht sich im Rahmen eines umfassenden quasi-geometrischen Schematismus, der die Ordnungsfunktion der Lehrenmelancholie konturiert. Wie erwähnt, wird vor allem die Dreizahl des Dreischlags, von der Ficinos dreigliedrige Werk selbst getragen ist ("Liber De Vita in Tres Libros Divisus: Primus De Vita Sana, Secundus De Vita Longa, Tertius De Vita Coelitis Comparanda") (107). Gleich das erste Kapitel des ersten Buches benennt neun Führer der Lehren, die ihm den Weg zu neun Musen weisen; sie werden in drei Untergruppen zu je drei aufgeteilt: Die ersten drei sind die Führer zum Himmel, die zweiten drei führen in die Seele und die letzten drei Musen geleiten den

Eben der letztgenannte Gedanke, daß es die Figurierung der Ordnung selbst ist, in der die Totalität zur Erscheinung kommt, begründet sich für Ficino der Unterschied gegenüber unsérischen, mit Tricks und Gekleekjten arbeitenden Gedächtnislehren. 

Ficinos Darstellung der Lehrenmelancholie vollzieht sich im Rahmen eines umfassenden quasi-geometrischen Schematismus, der die Ordnungsfunktion der Lehrenmelancholie konturiert. Wie erwähnt, wird vor allem die Dreizahl des Dreischlags, von der Ficinos dreigliedrige Werk selbst getragen ist ("Liber De Vita in Tres Libros Divisus: Primus De Vita Sana, Secundus De Vita Longa, Tertius De Vita Coelitis Comparanda") (107). Gleich das erste Kapitel des ersten Buches benennt neun Führer der Lehren, die ihm den Weg zu neun Musen weisen; sie werden in drei Untergruppen zu je drei aufgeteilt: Die ersten drei sind die Führer zum Himmel, die zweiten drei führen in die Seele und die letzten drei Musen geleiten den


39 [...]. Freiheit und Unabhängigkeit führen nicht zu einer fatalen Entfremdung, sondern zu einer integrierten Persönlichkeit. 
40 Manche Wissenschaftler meinen, dass die Dinge, die wir auf dem Planeten erblicken, uns die Möglichkeit geben, eine bessere Welt zu schaffen. 
41 "Ich kann die Stoffwelt durch den Geist der Wahrheit meistern und durch die Tat der Wahrheit meistern, und durch die Tat der Wahrheit meistern."

Kaske und Clark weisen darauf hin, daß Icinos analogiegeleitete astrologisches Denken weniger kausalistisch dem semilogisch zu verstehen sei, d.h. es wird weniger ein direkter Einfluß der Sterne auf die irdischen Dinge behauptet, sondern suggeriert, daß es möglich war, skizzenhaft bestimmte Episodien durch denselben kosmischen, für die Icino ein vorzügliches Beispiel der von Foucault beschriebenen einheitlichen, vom Prinzip der Ähnlichkeit bestimmten Episoden. Nach Foucault sind es vier Ähnlichkeiten, die erkennbar als eine Ähnlichkeit des Ortes, aemulatio, nicht durch örtliche Nähe bestimmte Konvergenz, Analogie, in der sich aemulatio und aemulatio überlagern und schließlich noch die Sympatie, die Bewegung zwischen den Dingen in der Welt stiften und die Annäherung der entfernten Dinge bewirkt.43 Für das Denkgebäude, in dem Icinos Melancholie ihren Platz findet, ist es insbesondere der Ähnlichkeitstypus der Analogie, der unter Einsatz metaphorischer Beziehungen strukturbildend wirkt.44 Wie die aemulatio stellt die Analogie die wunderbare Gegenüberstellung der Ähnlichkeiten durch den Raum hindurch geschaffen, aber sie betrifft wie die aemulatio die Anpassung, Verbindung und ein Gelenk,45 die Umkehrbarkeit und Mehrwertigkeit sichern der Analogie, Foucault, ein universales Anwendungsfeld. Der Raum der Analogien ist das Grundprinzip des Ortes, ein Zentrum, das auf das Netz die Beziehungen sich sichern, und von dem sie sich erneut reflektieren.46 Bekannt ist in diesem Kosmos nicht nur möglich, sondern der Wagen der Ähnlichkeit folgt. Dabei ruht keine der Ähnlichkeit in sich selbst, denn sie geraten als solche nur in die Erkenntnisse, wo immer eine andere Ähnlichkeit erweist und diese wiederum eine weitere bedeutet. Das Wissen des 16. Jahrhunderts erkennt damit immer nur die gleiche Sache, dieselbe aber nur im unteren erreichten Ende eines unendlichen Bahns.47

Wo das Ähnliche das Ähnliche nährt (vgl. 220), eine Figur die andere beschreibt, so daß, wie Kaske und Clark feststellen, agens und patient in der dualen Beziehung, (vgl. 40), nicht unendlich universellen Zusammenhanges, sondern ebenfalls eine Struktur einer generellen Rückbezüglichkeit, die als in sich selbst vollendete Form gedacht werden kann - vivit esse formam in se perfectam (348) -, aber eben darin zugleich mit adversativen Energien ausgestattet ist. Das Bild Saturns, der seine eigenen Kinder frisst, wird zum Exponenten dieses Musters.48 Derjenige, die unter dem Einfluß Saturns leiden, also die Melankoliker, können sich nur dadurch retten, daß sie sich eben diesem Saturn freiwillig hingeben. »Als Feind und Bedrücker alles irgendwie dem Diesseits verhafteten Lebens erzeugt Saturn die Melancholie; als Freund und Beschützer eines höheren, rein intellektuellen Zwecks aber vermag er sie zu heilen.«49 Es setzt dem saturnischen Menschen letzten Endes nichts anderes übrig als sich, wenn auch freiwillig, mit ganzem Herz seinem Schicksal zu überlassen und zu übergeben. Bekannt ist der Schicksal, der sich zum »amor fatal«, dann hebt Saturn sich sozusagen auf und er, durch seine positiven Eigenschaften die negativen Auswirkungen auflost.50

Saturn also heißt die personifizierte Gestalt des melancholischen Theaters. Ihr planetäres Persönlich, das Saturn aufmachen läßt, Saturn, Jupiter und Venus, indiziert ein Verständnisprinzip anthropologischer Gegebenheiten, das jedoch nichts erklärt, vielmehr dem Spiel und Widerspiel der Ähnlichkeiten eine Bühne eröffnet, auf der sich die Sonne und dessen Gegenspieler Venus immer wieder ihr Stück um Körper und Geist inszenieren können. »Qui septem Ian septenarium imploreant, quaeque agni reddat (188)51 Venus und Saturn sind sich ähnlich, indem sie die in den Menschen die »libido generandi« (vgl. 212) hervorrufen, die freilich bei Venus körperlich, bei Saturn im geistigen Sinne zu verstehen ist. Als kosmolohische Signifikanten stehen Venus und Saturn neben den anthropologischen der vier Körpersäfte, die gleichfalls nur beschrieben, was sie nicht erklären können, auch wenn ein kausales Verständnis suggeriert. Das mythologische Urbild des alliansteinischen Flügels Saturn verbindet sich schon früh mit dem Bild des Zeus gestürzten Sonnen der Uranos, Kronos, dessen Sichel iconographisch sowohl die Fruchtbarkeit der Erde bezeichnet als auch auf seine nicht zufällig durch Kastration vorgenommene Verschümmung hinweist; Saturn-Kronos wird schließlich aufgrund der Namensähnlichkeit mit Kronos, dem Zeitgott, identifiziert, so daß in Saturn ein sich gleichzeitig personales Muster besteht, das die unterschiedlichsten melancholischen Qualitäten ins Bild setzt: Icinos Zuordnung Satans zum Alter und damit auch zu der Leistung des Gedächtnisses52 findet ihre Korrespondenz in der durch Chronos verkopierten Dimension der Zeit, sei es die geistige »Höhe« (vgl. 294) entspricht der durch Zeus vorgenommenen Verbannung des Kronos an den äußersten Himme-

---

43 Vgl. Foucault, Die Ordnung der Dinge, 46ff.
44 Foucault, Die Ordnung der Dinge, 51.
45 Foucault, Die Ordnung der Dinge, 53.
46 Foucault, Die Ordnung der Dinge, 51.
48 Klubansky, Panofsky, Sait, Saturn and Melancholia, 330.
49 Beneš, Icino’s De triplici vitam, 65.
50 »Those who have already completed their forty-ninth year and are nearing their fiftieth, should reflect that you people are signified by Venus, while old people are signified by Saturn, and that according to astronomers these stars are the most hostile of all to each other. Therefore those Saturnine people should avoid the Venereal act, which takes away most of the life even of people who are young: (189).
51 Vgl. Beneš, Icino’s De triplici vitam, 59.
kreis, das Verlangen des Melancholikers nach Reichtum und Macht\textsuperscript{52} reflektiert die ursprünglichen Eigenschaften Kronos-Saturns. Cicero spricht dem Menschen die Fähigkeit zu, sich selbst in den Einflußbereich Saturns zu begeben: "Per separationem igitur a rebus humanis, per eum, solitudinem, firmamentum, per theologiam secretiorum philosophiam, superstitionem, magiam, agriculturan, per maerorem Saturno subicturum" (252)\textsuperscript{53}. Durch sein Verhalten hat der Mensch Einfluß darauf, ob Saturn (oder andere Planeten) einen Einfluß auf ihn ausüben. Damit wiederholt sich einmal mehr das bereits festgestellte Strukturumfeld der Reziprozität, das jede Kausalbeziehung hintereinander. Wie der Mensch melancholisch ist, weil er unter dem Einfluß Saturns steht, so steht er unter dem Einfluß Saturns, weil er sich durch sein melancholisch-trächtiges Verhalten in den saturnischen Einflußbereich begeben hat. Das Tableau der Analogiebeziehungen kann als flexibles Signifikationschema gelesen werden, in dem das Bild Saturns wechselseitig aufweisend und Signifikant ist. Damit eröffnet sich der Wirkung Saturns ein Spielraum der Zeichen, der vermittelterweise für die traditionelle Zuschreibung Saturns zur Literatur bedeutend ist. Tertullian etwa spricht davon, daß Himmler und Erde Saturn, den Patriarchen der Göttter, gezeugt hätten, und die Dichter ihre Geburtshelfer gewesen seien\textsuperscript{54}.

Die Macht der Analogie verleiht dem mit hoher Geisteskräft begabten satyrnischen Gelehrten jene bildmagischen Fähigkeiten, auf die Cicero im dritten Buch von De vita zu sprechen kommt. Das dritte Buch argumentiert in besonderer Weise im astrologischen Bezugsrahmen. Dabei ist Cicero überaus vorsichtig: Um den Verdacht der Häresie von sich abzuschieben, betont er, daß die drei Weisen aus dem Morgenland, Beobachter der Sterne, von einem Sterne zur Anleitung Christi geführt worden seien (vgl. 230). Diese und ähnliche Einblicke der magisch-astrologischen Motive in die christliche Heilsrichtung dienen Cicero als Generalpavon, die er ihm erlauben, um so freier seinen astrologischen Wegen zu folgen. Das dritte Buch De vita coelorum comparanda handelt u. a. von der Herstellung von Bildern, mit denen die planetarischen Kräfte gleichsam eingefangen und gezwungen werden können. Auch wenn sich Cicero persönlich von solchen Praktiken distanziert (vgl. 238), so berichtet er doch von entsprechenden Gepflogenheiten, etwa davon, daß die Alten, um ein langes Leben zu erhalten, ein Bild Saturns aus Sappho, den Stein des Verzweiflens (334), zur Stunde der Aszension Saturns schnitten. Es geht, so Cicero, schon 207, den Sterne anzubieten, sondern sie nachzuhauen und auf diese Weise ihren Einfluß aufzunehmen: "[...] ne putes nos impositis de stellis adorandis locuti stingulatus et imitaciones capiantis" (356). Es ist also der auf den Analogiebeziehungen des Ähnlichen beruhende Nachahmungsdenken, dem eine magische Wirkung unterlegt wird (vgl. auch Kaske und Clark, 42)\textsuperscript{55}. Kapitel XX des dritten Buches reflektiert "Quantum imaginem virum habere poterit in spiritum, et spiritus in" (348)\textsuperscript{56}, einmal mehr die reziproke Grundfigur des Fickelstischen Textes wiederholt, deren magische Voraussetzung nunmehr deutlich wird. So vorsichtig sich Cicero aus naheliegenden Gründen gegenüber dem magischen Einsatz von Bildern äußert und dafür der Medizin eine größere Wirkung konzediert (vgl. 314), umso nachdrücklicher kann er die analog konzipierte Funktion von Musik und Gebet hervorheben: "De virtute verborum atque canto ad beneficium coeleste capiantur, de septem gradibus perducentium ad coelestis laetus lustra" (Kapitel XXI) (354)\textsuperscript{57}.

Der melancholisch-saturnische Litteratur ist aufgrund seiner speziellen Erkenntnisfähigkeit der Exponent einer insgesamt umfassenden, makrokosmisch-akkumulativen Harmonie. Zugleich aber ist er aufgrund seiner melancholischen Disposition besonders gefährdet, ja, er markiert genau die Systemstelle, an der die universelle, analoge bestimmte Ordnung auseinanderzubrechen droht. Ciceno ganzes Dialekt hat das Ziel, die allerschlimmste Erfahrung schmerzhafter Zerstörung abzumindern. melancholische Ideals und melancholische Realität werden in Cicenos Text gegen übergeführt. Der Text selbst konterkariert die eigenen Positionalien Zielvorgaben, indem er zwar die Mieten, das harmoniegeprägte Zentrum, fokussiert, aber zugleich, insbesondere in den langen diallektischen Passagen, an der Peripherie, der Beseitigung des Unregelmäßigen, laboriert. Das auf der Übereinstimmung der Qualitäten "simile simili notatur" (230) beruhende Harmoniummodell\textsuperscript{58}, treibt eine Additionstruktur hervor, die in der Reihung ihrer Elemente nicht nur Ähnlichkeiten und Korrespondenzen herstellt, sondern in ebendem Maße jedesmal eine Bruststelle markiert. Vor allem die in Buch eins und zwei bestimmenden Abschnitte zur Dialekt, die Rezeption neben Rezeption und innerhalb dieser Rezepturen Ingredienz nebene Ingredienz stellen, simulieren ein Zusammenwirken der Kräfte, das in der Heterogenität der Elemente gründet.


56 "What Great Power Images Are Thought To Have over Spirit, and Spirit over Images" (348).
57 "On the Power of Words and Song for Capturing Celestial Benefits and on the Seven Steps That Lead to Celestial Things" (355).
58 "Der okkulte Philosoph der Renaissance hatte eine besondere Begabung, nur Analogien zu sehen und Unterschiede zu ignorieren." Yates, Gedächtnis und Erinnerung, 154.
sensus denique rationis (110)⁶⁹. Der spiritus stellt in seiner materiellen Qualität eben die geometrische Mitte dar, die seine vermittelnde Position zwischen Körper und Seele vorschrifft: Er ist ein `vapor`, ein `Dampf` oder `Dunst`, eine leichte, stets in der Verfluchtigung begriffene Materie, `reich`, `fein`, `heiß` und `hell`. Im Falle melancholischer Ungleichgewichte ist er in seiner Wirkung gestört; er markiert dann den systematisch relevanten melancholischen Unter-Bruch der körperlich-seelischen Harmonie. Nicht zufällig spielt der spiritus eine wichtige Rolle für die Sinneswahrnehmung⁷⁰, zudem ist ihm die schon bei Aristoteles melancholische Konstitution als imaginativa zugeordnet (vgl. Kaske und Clark, 20). Dem Erhalt seiner reibungslosen Funktion dienen Ficinos ganze dämonische Anstrengung.

Im triadischen Modell von corpus, spiritus und anima ist überdies das von Foucault für die vorklassische Zeit beschriebene ternäre Zeichenkonzept vernehmbar, das der klassischen Dichotomie von Bezeichnendem und Bezeichnetem als dritte Größe die zwischen beiden vermittelnde Position der Ähnlichkeit beigibt. Dabei markiert die Mitteposition des ahnlichkeitsstiftenden Spiritus eben jene melancholische Bruchstelle, die in die Differenz der klassischen Zeichenarbiträrigkeit fügt.


Iamdiu igitur sub Platone salutarem animorum exercit medicinam, quando post librorum omnium interpretationem, max decem aequo octo De animorum immortalitatis libris et aeterna felicitate composuit, ita pro virtus patri meo Medicis satisfaciens. Medicus vero patri satis deinceps faciendum putans, Librum De litteraturae voletudine carnava composuit. (102)⁷²

Ficino bezeichnet `hoc opus physicum`, also De vita, als `quasi corpus meum` (104), während seine Seele schon lange bei Lorenzo sei und zwar in jenem Teil seines großen Palastes, in dem neben seiner Platon-Übersetzung sein Werk `De animorum immortalitate, besser bekannt als Theologia Platonica`, aufbewahrt werde. Mit der Überwendung von De vita an Lorenzo de Medici sorge er für das Wohlb dem Bucher; indem er die bislang

69 »This is why the blood subserves the spirit; the spirit, the senses; and finally the senses reason.« (111). Vgl. auch Krister, Die Philosophie des Marsilio Ficino, 96; ders., »Ficino«, 38; Kibansky, Panofsky, Said, Saturn and Melancholia, 381.
70 Vgl. auch Krister, Die Philosophie des Marsilio Ficino, 350.
71 Wie schon Cosimo de' Medici ermöglichte Lorenzo als großzügiger Mäzen Ficino ein den Studien gewidmetes Leben.
72 Therefore, for a long time now I have practiced the medicine salutary to souls under Plato; after analyzing all his books, I straightway composed eighteen books concerning the immortality of souls and eternal happiness, so to the best of my ability repaying my Medici father. Thinking I ought next to repay my medical father, I have composed a book On Caring for the Health of Learned People (103/105).

73 [...] but such life depends entirely on my soul. This soul, however, lives now this long time with you [...]. (108).
zungewin. Was soll ich also tun? Ich werde einen Ausweg suchen und entweder sagen, daß die Melancholie, wenn Du so willst, nicht von Saturn kommt — oder, wenn anders sie notwendig von ihm kommen muß, dann will ich dem Aristoteles bestimmen, der gerade sie für eine einzigartige und göttliche Gabe erklärt.66

Und er schreibt an anderer Stelle:

Ich weiß in diesen Zeiten sozusagen gar nicht […] was ich will, vielleicht auch will ich gar nicht, will ich weiß und will, was ich nicht weiß. Die Sicherheit, die Dir die Güte Deines in den Fischen stehenden Jupiter gewährt, wird mir durch die Bösartigkeit meines im Löwen rückwärtsgreifenden Saturn verweigert […]67

Cavalcanti antwortet:

Hat er Dich nicht, als Du in Florenz geboren wurdest, […] unter demselben Aspekt angeblich wie den göttlichen Plato, als er zu Athen das Licht der Welt erblickte? Wer hat Dir die Kraft verliehen, Griechenland zu durchwandern und bis zu den Ägyptern vorzudringen, um uns die Weisheit jener Alten heimzutragen? Wohin hast Du das allumfassende Gedächtnis, dem alle Dinge mit ihren zeitlichen und örtlichen Umständen gegenwärtig sind? Das alles sind Geschmacke des Saturn. Klage also ihm an, der Dich über die anderen Menschen ebensolche hoch erhob, als er selbst über die anderen Planeten erhob ist. Dringend bedarf es, glaube mir, einer Pädnologie, und wenn Du klug bist, singst Du sie sobald als möglich.68


66 Zit. n. Benesch, Ficinos De trivio vita, 38f.
67 Zit. n. Benesch, Ficinos De trivio vita, 59.
68 Zit. n. Benesch, Ficinos De trivio vita, 39f. Kaiso und Clark verweisen auf Ficinos Obsessions hierzuliebe seiner melancholischen Veranlagung und seines satanischen Horoskops (vgl. 22).


Syrius ist hiuusmodi: sume boraginis, buglossae, florumque urquise, melissa, capillorum Veneris, endiviae, violarum, cucurbitae, polypodii, senecii, etymoi, singulorum quantum manu capit: pruna Damasena numero vingti, odora poma numero decem, passularum unicum unam, liquiriae uniam dimi-
3 Das »Bild der Bilder«: Dürers Melencolia I (1514)

Albrecht Dürers 1514 entstandener Kupferstich Melencolia I (vgl. Abb. 3) ist, wie in der Einleitung bereits angesprochen, 1 zum Bild der Melancholie par excellence geworden. Wie kein zweites Bild hat die Melencolia, die Peter-Klaus Schuster als das «Bild der Bilder» bezeichnet, in der bildenden Kunst eine unüberschaubare Reihe von Nachbearbeitungen erfahren. 2 Auch in der Literatur ist Dürers Stich zum rekultierten, gleichsam von der bildenden Kunst der Melencolia auch deswegen genannt worden, weil sie eine beispiellose Vielzahl der großen Maler ihrer wenig interessanten, sich überschneidender und differenzierender Deutungen erschöpfend interpretierten Bildes eine weitere Interpretation an die in der Welt, zu dem auch auf die spezifische Veranlassung, im hermetischen Paradigma des Sinnverstehens gelegteren Artikel zu denken, geht es nun nicht darum, dem Zeitgeist der in den meisten »Dürers Melancholie« nicht über eine Determiniertheit des Einstellung und damit der sich aus der semiotischen Struktur des Bildes als Bild selbst angelegten, die auch die intermedialen Prozesse der Konzeption motiviert.


1 Vgl. S. 1.
4 Vgl. S. 179 ff.

konzeption des Stichs aufzusuchen. Krankheitsbilder, Bildzyklen der vier Temperamenten sowie die Tradition der Artes-Bilder, insbesondere der Darstellungstyp der Geometrie, dem die ausgestellten Werkzeuge zugeordnet werden können, bilden den ikonographischen Hintergrund der Melancholie. Im Gegensatz zur Tradition, die Melancholie auf dem Wege der Substitution, insbesondere in Gestalt der Personifikation, oder aber paradigmatisch, als auch Beispiel, dargestellt habe, erreichte Dürers Bild eine neue symbolische Qualität, in der sich Anschaulichkeit und Allgemeingültigkeit verbinden. Die typographische Untersuchung führt sich folgendermaßen: Der Dürers Kupferstich also als im einzelnen durch bestimmte traditionelle Melancholie-bzw. Satyrismotive bestimmt (Schild und Beutel, in die Hand gestütztes Haupt, schwarzes Armband, geballte Faust); im ganzen betrachtet kann er jedoch nur verstanden werden als symbolische Synthese zwischen dem Typus Acediae (dem Melancholie (der scholastischen Personifikation einer der Freien Künste), Senn und Choliebilde, wie es das Mittelalter zeichnete, Indessen schafft die typographische Choloskole und ihrer Bedeutung ablenkt, wertet sie die Formen - und Formelsammler eines Bildes auf. So war Aby M. Warburg, der Anhänger der ikonographischen Schule, an der Dokumentation eines kollektiven Bildgedächtnisses interessiert, das er nicht als ein geheimnisvolles kollektives Bewusstsein, sondern als «Erbbewusstsein» von Bildern und Gesten, die tradiert werden müssen, damit die einzelne Künstler auf sie zurückgreifen kann und [..] die Energien entfesselt, die in ihnen konbergert liegen. Der im Rahmen seines Mnemosyne-Projekts angelegte Bilderatlas sollte die sich in diachronischer Entwicklung abzeichnende semantische Umsetzung formaler Konstanten vor Augen führen. Die Semantik wird gegenüber Form und Syntax zurückgestellt, das Zeichen unabhängig von seiner möglichen und sich historisch verändernden Bedeutung beobachtet. Zum Spektrum des ikonographischen Bildmaterials wird die mechanistische Tätigkeit des Sammelns, Ordnens und Vergleichens, die ihr Ziel, die synthetisierende Deutung, aufschließend bis Ende stellt. Auch im Falle der Dürerschen Melancholie erzeugt die Methode eine Aufmerksamkeit auf die materielle Signifikanz der Bildelemente, deren Analyse sich leicht zu verselbständigen droht. Erscheint der Kupferstich immer schon als Ansammlung heterogener Bildelemente, so treibt die ikonographische Methode die Synthese des Bildes einmal mehr auseinander. Indem sie die Betrachtung der einzelnen Bestandteile als materiale Träger historisch veränderbarer Bedeutung, infolge der bildlichen Choleile iat in der ikonographischen Analyse Panofsky et al., in deren Vermittlung der Stich heute zumeist rezipiert wird, die ihr entsprechende Methode gefunden. Daher ist es kein Zufall, daß Dürers Blatt zum}

---

15 Vgl. Klubanskys, Panofsky, Saxl, Saturn and Melancholie, 432.
16 Klubanskys, Panofsky, Saxl, Saturn and Melancholie, 448.
20 Klubanskys, Panofsky, Saxl, Saturn and Melancholie, 481ff.
Gegenstand des ersten Standardwerks aus der Bibliothek Warburgs wurde.24 Die ikonographische Betrachtung macht die Melencolia I einmal mehr zum "Bild der Bilder", indem sie das Bild selbst sowie einzelne Bildelemente in Bildreihen ihres kunsthistorischen Vor- und Nachlebens stellt. In der diachronen Aufzeichnung von Motiven und Traditionen wird Dürrers Kupferstich von einer ganzen Bildergalerie umgeben, als deren Zentrum und Fokus die Figur der Melencolia figuriert. Er erscheint geradezu als Archiv des abendländischen Kulturgeschichtlichen. Insofern zeitigt gerade der sachlich-analytisierende Blick des Ikonographen eine neue Mystifikation des Bildes als »Bild der Bilder«.


Eine erste Überschreitung des Deutungsparadigmas im Hinblick auf eine strukturelle Analyse des Kupferstichs unternimmt Hartmut Böhme, nicht zufällig ein Literaturwissenschaftler, dessen Lektüre der Melencolia von Schuster schärft kritisiert34 im Hinblick auf eine literaturwissenschaftliche Darstellung kritische Aspekte der Bildstruktur zu bedeuten gibt. Böhme geht von der Behauptung aus, die sich einer der Aufgaben der Melancolia I habe zu verkürzen, weil einseitigen und entstellenden Wahrnehmungs des Bildes geführt.35 Die Widersprüchlichkeit und unerfüllbare Differenzierbarkeit der vorliegenden Deutungen sieht Böhme als Indiz verfehlter Deutungsanstrengungen.36 Das Geheimnis dieses Blattes besteht nicht darin, welche Gegenstände und Lebewesen im Bild versammelt sind, sondern was es

26 Vgl. Schuster, »Das Bild der Bilder«, 74, ders., Melencolia I, 32ff.
28 Vgl. Schuster, Melencolia I, 1, 86, 123ff.
30 Schuster, Melencolia I, 90.
31 Vgl. Schuster, »Das Bild der Bilder«, 77.
32 Schuster, Melencolia I, 1, 84.
33 Vgl. Schuster, Melencolia I, 1, 85.
34 Vgl. Schuster, Melencolia I, 1, 376.
35 Vgl. Schuster, Melencolia I, 1, 384.
36 Vgl. Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle, 208.
37 Vgl. Schuster, Melencolia I, 1, 72ff.
Der Diskurs der Melancholie

beachtet, daß es gerade diese sind, welcher Zusammenhang zwischen ihnen besteht, was also ihre Komposition meint.59 Die spezifische Modernität, die den Melancholikus gegen die beiden anderen, von Dürer selbst mit der Melancholia in eine Reihe gestellten Kupferstiche Roter Tod und Teufel (1513) und Harenymus im Gehaus (1514) absetzt, besteht in einer prinzipiell unabschließbaren Interpretiertheit,60 der weder mit dem hermeneutischen Modell des mehrfachen Schriftstücks, noch auf dem Wege hermetischer Entschlüsselung beizukommen sei. Darin eben besteht die Besonderheit der Melancholia, so Böhmes These, daß die eindeutige, theologisch und philosophisch verankerte Beziehung zwischen dem Zeichen und seiner Bedeutung preisgegeben sei. Auf dieser Grundlage kann auch die Auslegungsgeschichte des Blatts nur seine Kette von Sinnwürfen darstellen, die in ihrer sichernsten Anstrengung, ein Sinnzusammenfall zu erfassen, selbst Züge des melancholischen Syndroms trägt, das Dürer hier ins Bild setzt.41 Das Bild, das keinen Melancholiker zeige, sondern nur die Zeichen seiner Verfassung, Fähigkeiten und Gefährdungen, stelle die Frage nach den Bedeutungen der Zeichen, der Dinge, des Wissens überhaupt und binde sie an das Selbstverständnis des reflektierenden Subjekts.62 Trotz seiner Gegenstandssphäre sei das Bild durch Abwesenheit geprägt.


Es gelte, so Böhme weiter, die Struktur der Zeichen, die jenen »labyrinthähnlichen Bedeutungszuichten«44 hervorgerufen hätten, in den Blick zu nehmen. Damit befinde man sich freilich in der Position der Melancholia, nämlich ausgesetzt einer Umgebung ungesicherter Zeichen. Von einem dargestellten Schein der Melancholia will Böhme nicht sprechen; vielmehr stelle das Bild die Einsicht in die Endlichkeit des menschlichen Bewußtseins dar, die als solche auszuhalten werden müsse.60


Böhme ist im übrigen nicht ganz schuldflos an den Mißverständnissen, die sein Ansatz hervorruft, denn die methodischen Prämisse seiner Argumentation bleiben im Unklaren. Es wird beispielsweise nicht diskutiert, welchen Stellenwert die Intention des Künstlers für Böhme tatsächlich hat, ob er seine Interpretation der bedeutungsentfremdeten Zeichenhaftigkeit des Kupferstichs in Dürers Aussageabsicht verankert sieht oder ob er das Bild als Bild in seiner Wirkungsstruktur analysiert. Böhme wechselt hier mehrfach die Richtung seines Arguments. So erscheint einerseits Dürer als sensibler Chronist der aufbrechenden spezifisch modernen, von der Krise der Bedeutungsbeziehungen geprägten melancholischen Situation, andererseits sind es Dürers Interpreten, die im Bemühen sinnstabilisierender Deutungsanstrebungen erst das melancholische Paradigma des Bedeutungsentzugs ebenso erfahren wie prolongieren. Demgegenüber wäre eindeutig kennlich zu machen, wo der Zielpunkt der Fragestellung liegt: Geht es um die Erschließung der Darstellungssicht des Künstlers oder geht es, vermittelt über die Deutungsgeschichte des Stiches, darum, jene Strukturmerkmale des Bildes zu bestimmen, die seine Rolle als »Bild der Bilder« motivieren? Die kritische Zeichenreflexivität des Kupferstichs, die Böhme in die Nähe einer Aussageintention des Bildes selbst rückt, ist, und hier unterschiedet sich die vorliegende Lesart von der Böhmes, zum einen in der semiotischen Organisation des Bildes selbst begründet und verdankt sich zum andern der historischen
Der Diskurs der Melancholie

Distanz. Die irrationelle Fremdheit der ausgestellten Symbolik hat schließlich das kaum zu übersehende "Labyrinth" der Deutungen auf den Plan gerufen. Die vermeintliche Unvermittelte der Melancholie ist also nicht zuletzt ein Produkt der unerheblichen Deutungsanstrengung.


52 Vgl. Schuster, Melancholia I, 410.
54 Vgl. Böhme, Melancholia I, 12. Über die melancholietypische geahnte Haltung und das beschwerte Gegenwart des Körpers, die Abwesenheit des Geistes (S. 1) zur Starobinski: "Diese Gebärde bezeichnet die Melancholie im Spiegel", 47f.


Getrennt liegende Blickfunktion setzt einmal mehr den intrakalen Zeichendarakter ins Bild, dem sich die Melancolia I verdankt. Schließt man sich Kirchner/Pansky/Sax an, die in der Melancolia eine Geometrie sehen wollen, also eine Persönifikation jener exakten Wissenschaft, die in der Dürerzeit als die führende Wissenschaft galten, so sticht einmal mehr die denargierte (Un-)Ordnung des Bildes ins Auge. Neben den schlafenden Tieren im Gehäuse des Hieronymus ist es vor allem die Sanduhr, die ein gegenständlicher Zitat der Melancolia darstellt. In beiden Bildern erinnert sie an die verströmende Zeit, doch während sich der schreibende Hieronymus im Überreinklang mit den Fortschritten der Zeit befindet, tut sich in der Melancolia zwischen dem in der bisherigen Interpretation der Chronos einreihen,60 — und der sicheren Tätigkeit der Melancolia ein konsequenterer, gegenständlicher handleder Riß in der Bildorganisation auf; der einmal mehr die konstitutive Differenzstruktur des Bildes unterstreicht. Indessen ist der Hieronymus nicht einfach das anti-melancholische Gegenbild der Melancolia, verweist der Totenkopf auf seiner Fensterbank als Vanitas-Symbol doch auf die melancholieträchtige Erkenntnis der Vergegenwärtigung aller Dinge, die Hieronymus an der Erfüllung seiner Pflichten gewohnt und ihn gerade dadurch vor der Melancolie bewahrt. Daß der Hieronymus selbst innerhalb des Melancholie-Paradigmas angesiedelt ist, darauf verweist ein anderes Gemälde Dürers (vgl. Abb. 6) aus dem Jahr 1521, das den heiligen Hieronymus in typischer Melancholiepose, d.h. mit aufgestützem Arm und ins Unbestimmte gehendem Blick zeigt. Der Totenstuhl, der auf dem Kupferstich so ordentlich das Fensterzelt ziert, hat er nun neben einem Stapel Bücher umgestürzt vor sich liegen. Schuster weist darauf hin, daß der humanistischen Jugendschule, das er auch in Dürers Hieronymus sieht, nicht die Vergegenwärtigung der Wissenschaften und Künste dargestellt sei, sondern bereits das Leben geistiger Tätigkeit zur Selbsterkennung eigener Vergänglichkeit führe. Der jugendschauliche Geist der Wissenschaften befähige seinen Menschen, die Vergänglichkeit zu überwinden und Unsterblichkeit zu erlangen. Erst die barocke Vanitastradition despersiniert angesichts des Todes auch den Wert der Wissenschaft.61 Jedenfalls ist der melancholische Schriftsteller des Kupferstiches im Gedächtnis der Schriftsteller melancholisch geworden und läßt sein Schreibwerkzeug unberührt. Der Hieronymus im Gehäuse stellt also, so läßt sich behaupten, nicht lediglich einen nicht melancholischen Heiligen dar, vielmehr läßt er sich als das positive Gegenbild des in seiner Melancholie versinkenden Melancholikers lesen, um die Darstellung desjenigen, der seine melancholische Disposition zu temperieren und im Sinne des Pseudo-Aristoteles und Ficinos in »hervorragende« geistige Leistung umzusetzen vermochte. Die semiotische Organisation der beiden Kupferstiche produziert eine Art Intertext der Bilder, der beide Blätter gerade mit der auf ihnen so unterschiedlich dargestellten Gegenständlichkeit in ein dynamisches Wechselspiel setzt und das eine zum melancholischen Vexierbild des jeweils anderen werden läßt.

Ebenselbe Spalt, wie ihn die Zeitstruktur der Melancolia I aufweist, findet sich in


Ein kurzer Blick auf die literarische Rezeption der Melancolia I hat weder Vollauständigkeit zum Ziel — dies wäre die Aufgabe einer eigenen Studie — noch den Anspruch einer auch nur annähernd erschöpfenden Analyse der zur Sprache kommenden Texte. Vielmehr steht nach wie vor Dürers Kupferstich selbst im Mittelpunkt des Frageinteresses. Einige charakteristische Züge literarischer Bezüge auf Dürers Blatt profilieren dessen literaturwürdige, d.h. literarisch produktive Semiotik

61 Vgl. S. 53.
63 Böhme, Melancolia I, 23f.
64 Kirchner/Pansky/Sax, Saturn und Melancolia, 253.
65 Vgl. Schuster, Melancolia I, Dürers Denkbild, 104; Böhme, Melancolia I, 69.
als konfigurales Schema des melancholisch-literarischen Textes. Neben inhaltlichen,
auf die semantische Offenheit des Bildes zurückführbaren Adaptionen der Melencolia I
im Sinne von Aktualisierungen, wie sie etwa Günter Grass' 
Stehblatt im Fortschritt
darstellt66, wird die spezifische Repräsentation der Melencolia I selbst zum reflexiven
Anlaß poetischer Inszenierung.

Auf der eine Seite erfährt die allegorische Signatur des Kupferstichs eine Stilisie-
rung ins Faustisch-Erbahne. Die Nichtvermitteltheit des allegorischen Bedeutungs-
bezugs entdeckt die Melencolia I zu einer Kolossalsfigur despezierter Geistigkeit. Als
Beispiel sei James Thomsons (1834-1882) für die Melencolia-Rezeption des 19. Jahr-
hunderts ein untypisches Gedicht The Melencolia of Albrecht Dürer angeführt.

The Melencolia of Albrecht Dürer
She sits, a Woman like a Titaness;
Her clench't left hand, the elbow on its knee,
Supports her cheek with concentric stress;
The unremembered right unconsciously
Still holds the sphere-describing compasses;
And strown about the narrow floor we see
The instruments with which she lately wrought
To carve material symbols of her thought.

But, Oh, the stern, strong, swarthy countenance!
Oh, the intensely fix sole-thoughted eyes
Gazing athwart the sullen sea's expanse,
Wherein the sun is drowning from the skies!
A Sphynx thus gazes in eternal trance
Atheart the desert's gloomy mysteries,

Grass nimmt im Vorbild der Melencolia eine Arbeiterin am Fließband, eine 
Touristka, eine frustrierte grüne Witzwe, Rosa Luxemburg, die über die Entwicklung des Marxismus
nachdenkt, sowie eine sehr persönliche Biographie seines Freundes Leo Baeuer wahr. Vgl.
Grass, Von Stillstand im Fortschritt, Variationen zu Albrecht Dürers Kupferstich 
Melencolia I. Auch die wissenschaftliche Publikistik sieht in Dürers Kupferstich ein probates 
Medium zur Analyse gegenwärtiger politischer Situationen. So bemüht Wolfgang Emmerich die 
Melencolia I in seiner Analyse der Gegenwartsbedinglichkeit ehemaliger DDR-Literaten
(vgl. ders., Affirmation - Utopie - Melencolia. Versuch einer Bilanz von vierzig Jahren
DDR-Literatur, German Studies Review 18/2 [1991], 323-344). Dem Abdruck der Melencolia ist 
eine Bildbeschreibung beigegeben, die u.a. auf die Schichten des Projektes, die Welt - mit
dem Zirkel - more geometrico zu vermeint, abzielt. Der Blick der Melencolia ist objektiv, 
seine Ziel »einfach abhanden gekommen« (ebd., 328). Das abhanden gekommene Ziel der
Melencolia ist in der Folge von Emmerichs Darstellung die illustorative Idee eines 
Wahren, im Unterschied zum gescheiterten »reinen« Sozialismus. Etwas unvermittelt fies Emmerich in 
Dürers Kupferstich einen durch die Erde gehenden Riß, »... und es ist derselbe Riß, der
auch durchs Subjekt geht; die wider Willen wahrgenommene Wirklichkeit und das Begehen
des Individuums wollen nicht mehr zusammen, was als Schmerz erfahren wird.
Das ist die Grundverfassung der modernen Intellektuellen und Künstlers, das ist - so meine
Schreiber - inzwischen auch die Grundverfassung vieler (der sog. interessanten) DDR-
Schriftsteller (328).

Thus images a soul beyond the scope
Of all fond frailties of fear and hope.
A bat is floating in the waste of air
Its oncouth wings outspread to spread the scroll
Whereon - perchance implanted by the glare
Of those fierce eyes instinct with fiery soul
One word is legible; one word, yet ne'er
In volume heaped on volume was the whole
Of any nature more completely writ;
This Melencolia comprehends all wit.
Lo! she has set herself with fierce intent
Of never-qualing will and desperate pride,
Alike unloving and unresent
To clutch the inmost mysteries that hide
In Nature's being and God's government;
And she has found but Fate - God petrified-
And not a single word or sign can wring
From the tremendous, dumb, blind, crushing Thing.
Therefore she sits thus sternly desolate;
Therefore the fruitless thoughts that vex her brain
Have blossomed outwardly to mock her state
With such a fragile wreath addled and vain;
Therefore the hopeless consciousness of Fate
Imprisoning her soul is pictured plain
In the metallic polished rigidness
Of the voluminous indented dress.

Those compasses could measure out no arc
Concentric with the measureless round sweep
Of Heaven and Earth; that globe was ever dark
And could not mirror in its crystal sleep
One vision of the secret powers which mark
(Working mysteriously in the central deep)
Time's progress on the world's broad dial-face
With grand unlingering, unhurrying pace.

Thomson Melencolia erstarrt zur Chiffre des Auseinandersprungs von Materie und
Geist, Zeichen und Bedeutung, hat sie doch ihre Instrumente weggelassen, mithilfe
derer sie versucht hatte, »[i]o carve material symbols of her thought«. Der Geist läßt
sich nicht in die Materie holen, die Natur gibt ihr göttliches Geheimnis nicht preis
angesichts dieser melancholischen Wahrheit wird der auf Erkenntnis dringende Blick

in: Völker (Hrsg.). »Kunst, heilige Melancholie«, 450 ff.
zu einem inhaltlosen Starren (gazes in eternal trance). Der gesuchten geistigen Wahrheit untüchtig, sinkt die Melancholie zurück in die Welt des Gegenständlichen und wird selbst zur Allegorie toter Materialität (holds the sphere-describing compassess; God petrified; the tremendous, dumb, blind, crushing Thing; the metallic polished rigidity; of the voluminous indented dress). Zum Emblem des melancholischen Falls in die Materie wird bezeichnenderweise das Bild eines Schriftzugs, die in Dürers Kupferstich von dem flädermausähnlichen Wesen getragene Titelinschrift MELENCOLIA I, die — hier ist der Text auf raffinierte Weise doppeldeutig — alle Weisheit, allen Sinn in sich begreifet und d. h. auch eingegeben hat:

One word is legible; one word, yet ne'er
In volume heaped on volume was the whole
Of any nature more completely writ.
This MELENCOLIA comprehends all wits.


Wo keine Träne fällt
Untröstlichkeiten — in Sagen,
frühmeuchelstrophischer Schau
hört man von Geistern, die tragen
den Mond, die Matte, den Tau,
in Felsen legen sie Teiche,
auf Schlümpfen Pfählen und Wein,
und hüllen in Zauberreiche
die trauernden Völker ein.

Untröstlichkeiten — beschwören
mit Tanz und Maskenschar,
Trommeln und Rinderröhen
und die Fichte im Haar —
beschwören die Stämme, die Rassen
Dauer des süßen Scheins
und erhoffen Erlassen
der Gesetze des Seins.

Doch da an einer Warte
von Zucht und Ahnen alt
lehnt eine flüggehartete
unsägliche Gestalt,


Die »Flügelharte« der Melancholie setzt Asignifikanz ins Bild, und ihre »Unsäglichkeit« scheint allem metaphorischen Sprechen die Lizens zu entziehen zu wollen. Die Trauer über dies, das Gedicht selbst negierenden Befund ist so bodenlos, daß sie nicht einmal beweist (Wo keine Träne fällt), geschweige denn getrübt (Untröstlichkeit) werden kann. Tränen und Trost wären immerhin noch Evidenzen einer kommunikationsfähigen Symbolik, während die Melancholie des Gedichts den absolut intransitiven Blick hat.

Thomas Manns Rezeption der Dürerschen Melancholie spielt, so viel sei abschließend angedeutet, auf beiden Registern der allegorischen Differenz, dem faustisch-herotsierenden und dem selbstreflexiv-ironischen. Dies zeichnet sich bereits in Manns Dürer-Würdigung aus dem Jahr 1928 ab, in der er alle drei »Meisterstiche« zusammengenommert und schreibt:

Das ist ein weiteres Wesenselement der Dürerisch-deutschen Charakterwelt, innig verschränkt mit jener »Männlichkeit und Ständigkeit, jenem Rittertum zwischen Tod und Teufel; Passion, Kryptenhaft, Leidenssymphatie, faustische Melancholie, idealisiert auch wohl zum formen Stubenfließ rezeptiv Friedens, dessen Wurzen malende Persönlichkeit der Totenkopf wärmt und dessen demütiger Kleinlichkeit Ewigkeitsblick und Größe gewahrt ist durch Sanduhr und lagernden Löwen [...].⁶⁹


Darüber, über Adrian Leverkuhns Pianino an der Wand war mit Reißnägeln ein arithmetischer Stich befestigt, den er in irgendeinem Altkramladen aufgetreiben: ein sogenanntes magisches Quadrat, wie es neben dem Stundenglas, dem Zirkel, der Waage, dem Polyeder und anderen Symbolen auch auf Dürers Melancholia erscheint. Wie dort war die Figur in sechzehn arabische bezifferte Felder eingeteilt, so zwar, daß die 1 im rechten unteren, die 16 im linken oberen

⁷⁰ Mann, »Dürer«, 702.
Der Diskurs der Melancholie

Felde zu finden war; und die Magie – oder Kuriosität – bestand nun darin, daß diese Zahlen, wie man sie auch addierte, von oben nach unten, in die Quere oder in der Diagonale, immer die Summe 34 ergaben.73

Das Zahlenquadrat, das zum Reflexionsschema des Romans selbst wird, figuriert eine freilich nur ironisch einzulösende Vereinbarkeit von quasi geometrischer Konstruktion und magischem Tiefeninnern der Kunst; es ist das Vorderbild einer idealen Kommensurabilität von Geist und Materie, an deren Hybris Adrian Leverkühn so melancholisch zugrunde geht.74

4 Die Melancholie des Stillebens

Die vorliegende Untersuchung steht nicht nur deshalb unter dem Bildmotiv eines Stillebens, weil im Stilleben die melancholieträchtige Vanitas-Thematik ins Bild gesetzt ist1 und die ganze Symbolik der Melancholietradition zum Einsatz gelangt, sondern weil das Stillebn als Bildtypus eine Vergegenständlichung der sich gerade auch in Texten enttäuschenden bildhaft-figurativen Qualität der Melancholie darstellt. Die Phänomenstruktur des Stillebens – der Begriff ist erstmals in der Mitte des 17. Jahrhunderts belegt – knüpft an die Muster der traditionellen Melancholiendarstellung an, wie sie in den vorangegangenen Kapiteln diskutiert wurden. Da ist zum einen die Einbindung in das Denkmittel der vier Elemente:

In den damaligen Naturdeutungen sind es die Elemente und Komplexionen, die kosmischen Ereignisse der Tages- und Jahreszeiten, die Windrichtungen, die Weltröme, die fünf Sinne und die vier Temperamente, die durch Wechselbeziehungen untereinander verbunden sind. Die Mehrzahl der Stilleben des 17. Jahrhunderts in ganz Europa läßt sich in Ordnungsschemata einfügen, die als Repräsentation eben dieser Naturtypologien erscheinen.2

Das weiße Tuch einer gedeckten Tafel und Vögel stehen in diesem Rahmen für das Element der Luft (das Tuch, weil es an der Luft getrocknet wird), ein Hummer für das Feuer, Früchte für die Erde, ein Glas für das Element Wasser.3 Kann man bereits in der arrangiert-derangierten Gegenständlichkeit der Dürerschen Melancolia eine Version des Stillebenstyps sehen, so weist Sabine Schwarz auf ein Bücherschelben Dürers aus dem Jahr 1521 hin, das eine Vorstufe zum Hieronymus (Abb. 6) darstellt4 und dort, am linken unteren Bildrand, auch tatsächlich wiedererkennbar ist. Der Kirchenrat Hieronymus (347-384-420) ist überhaupt auf ein gestaltete Weise mit der Bildgattung des Stillebens verbunden. Die ikonographische Tradition hat ihn aufgrund seiner umfassenden kirchenschriftstellerischen Tätigkeit, zu der Bibelinterpretation, eine Lebensbeschreibung des Paulus, die Übersetzung des Alten und des Neuen Testaments ins Lateinische sowie eine ausgedehnte Korrespondenz gehören zum Prototyp des seit Pictor als besonders melancholisch anfällig geltenden Gelehrten erhöhen. Dabei ist Hieronymus keinesfalls der Typus des trockenen Schriftgelehrten; vielmehr gilt er, der sich in seiner Jugend intensiv mit den Klassikern der lateinischen Literatur beschäftigte, als bewunderter Vorvorbild humanistischer Philologie, als


1 Zu denken ist an Pieter Aertsen (1508–1575) Darstellungen aus dem Leben Christi, die als Kontrapost der inszenierten geistigen Wahrheit die hinfälligen irischen Guter präsentieren.


3 Vgl. Grimm, Stilleben, 59.


Der Diskurs der Melancholie

»Humanistene raffiné«, »Wenn ich begann, einen Propheten zu lesen, steht mich die ungebildete Sprache ab«, berichtet er selbst, und er erzählt von einem Traum, in dem er vor den Richtersuhl Gottes geschleppt und mit dem Vorwurf konfrontiert worden sei, Ciceronianer, nicht Christ, zu sein; erst aufgrund dieses Traumes habe er sich mit Eifer den biblischen Schriften zugewandt, die ihm fürherrlich zur alle Schätze der Weisheit und Wissenschaft in sich überwinden gesehen. Den Hieronymus-Sujet eignet in exponierter Weise eine semiotische Ambivalenz, die auch für das eigentliche Stilwesen kennzeichnend wird. Auf der einen Seite sind die Gelehrsamkeitsteilnehmenden des Heiligen der Vanitas des Ínschen entgegengesetzt und appellieren an den Sieg über den Tod durch Wissenschaften und Künste; auf der anderen Seite bewirkt die Verzichtung des Bildstils eine Entkonsolidierung der dargestellten Bücher und Schriften und richtet nunmehr das Vanitas-Verdikt auf sie, und d.h. auf Studium und Künste generell8 (vgl. Abb. 7). Schwarz weist den »Hieronymus im Gehäuse« als erst nach der Profanierung des Heiligenbildes möglich aus und stellt fest, je stärker die Profanierung war, desto mehr Gegenstände füllten den Raum des heiligen Gehäuses aus, desto mehr stilistische Züge bekamen diese Gemälde.9 Die Deutungsfrage ist also eng an die figurative Ordnung des Bildes geknüpft.10

Beobachtet man die Entwicklung des Stilwesens, so ließe sie sich, eingeordnet aller Diskontinuitäten11, als »Zentralrung des Marginalen« beschreiben. Fanden sich die ersten stilbearbeitenden Arrangements von Gegenständen auf Rückseiten, Seitenfassungen oder am Rande von religiösen Zonenartikulierungen, werden sie zunehmend zu eigenständigen und raumgreifenden Bedeutungs trägern. In Pieter Aertsen Bildern etwa, die den Blick auf religiöse Szenen über einen die Oberflächen idrischer Gläubiger-Mittel zeigenden Bildvordergrund freigeben,12 stellt sich die Verhältnis von Haupt- und Nebensachen gewissermaßen als ein schwedisches dar: die bedeutungsträchtige religiöse Szene klein im Hintergrund dargestellt, während das illustrierende Beinwerk, gleich detaillierter und sorgfältiger ausgeführt als die figurative Szene, dabei ist, sich dem Bildraum zu erobern und ihren Anlaß, die biblische Episode, zu überwachen. Auch die unzweideutige religiöse Codierung der ersten Stilwesen schwächt sich im Laufe der Entwicklung ab. Schneider beschreibt die gattungsästhetisch virulenten Vorgang folgendermaßen:

8 Vgl. zu J. Nautin, »Hieronymus«, 310.
9 Vgl. Schuster, Melancholia, 171; Schwarz, »Bücherstilwesen«, 20.
10 Vgl. Schuster, Melancholia, 177.
11 Schwarz, »Bücherstilwesen«, 20.
12 Vgl. auch den Ansatz von Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp, Köln 1985, 34, für die »Das Bild eine Fläche ist (wie ein Spiegel oder eine Landkarte, aber nicht wie ein Fenster)«.13
13 Vgl. Grimm, Stilwesen, 22.
15 Schneider, Stilwesen, 201.
16 Vgl. 5. 43 ff.
17 Les Vanités, 286.
18 Vgl. auch Grimm, Stilwesen, 197.
ist - »Nil omne«.22 Die bemerkenswerte Konventionalität der in Stilleben verwendeten Bilddetails profitiert ihrer Zeichencharakter; in ihm reaktiviert sich immer neu der Verlust der metaphysisch-religiösen Bedeutung, der die Gattungsgeschichte des Stillebens kennzeichnet.

Die zweifache Lektüre des Stillebens findet ihren Ausdruck in der Bildordnung selbst. Entsprechend einer natürlichen Intention, im Arrangement der Gegenstände, Tiere und Pflanzen, die gruppiert und einander gegenübergestellt werden, entsteht eine ordnungsmäßige, auf Spuren von Genuß und Gebrauch hinweisende Verwendung,43 in der Vanitas-Perspektive erscheint freilich die Unordnung als die wichtigste, d. i. reale Ordnung.45 Und natürlich handelt es sich bei aller künstlichen Ordnung im Stilleben um wohlkalkulierte ästhetische Ordnung bzw. Ordnung und Unordnung erweisen sich als einander reflektierende und kontrastierende Struktur muster der Bildkomposition. Dabei wird die Ordnung des Bildes den metaphorischen Aspekt seiner Unerkennbarkeit (vgl. Abb. 8), während seine Unordnung in das metonymische Nebeneinander der kontingenten Dinge ablenkt (vgl. Abb. 9) und deren metaphysische Entbundenheit zeigt: »L'entassement apparemment fortuit et astucieusement calculé, expose un ordre purement métonymique, d'objets, de fragments du quotidien: mais il s'entrelace à la ligne métaphorique générale de la composition.«45 Ordnung und Unordnung des Bildes beschreiben die beiden Aspekte allegorischer Repräsentation: die zumeist durch externe Verhältnisstypen, wie Verweisen, Konvention, Hodgepodge, möglich gemacht Lebarkeit des allegorisch Bedeutsamkeit einerseits und seine Arbitrarität, die von sich aus nicht in der Lage, den Bedeutungsbezug zu realisieren, andererseits. Die geordnete Ordnung verweist auf die Sphäre der Welt und der Einheit der Schönheit, die auf dieser der Eintracht der Vielfalt und Einheit beruht, nicht erreichbar sei.48 Für Arist ist das Stilleben eine »vielmehr als Einheit, als Stoff ohne Form, als einheit ohne Wesenheit, reine Form.«49 Eine sinnfällige Illustration der Affinität von Stilleben und Arabeske wäre etwa Georg Hoeplin Augs. 1753) der in arabesker Form mit stilisierter Elementen umrahmt.98

Ingrazia Bergström hat eine Klassifikation der Stilleben-Gegenstände vorgenommen. Dennoch sind zu unterschieden: 1. die Bildwerke des zeitweils Daseins; zu

23 Vgl. Grimm, Stilleben, 65, 83; Schneider, Stilleben, 106.
zudem eine ständige Transgression des Einzelstücks im Hinblick auf die Fortsetzung und Vervollständigung der Sammlung mit sich. Es sind indessen nicht nur die Stilleben dargestellten Gegenstände, die beliebte Sammelobjekte waren, vielmehr wurden die Stilleben selbst in Sammlungen integriert. Damit erweisen sie sich als anschauliche Exponenten der diskursiven Verflechtung von Bildgegenstand und -darstellung. In der frühen Neuzeit zunehmende Perfektionierung optischer Techniken läßt einmal mehr Farb- und Formcharakter der Objekte gegenüber ihrer Substanstialität im Vordergrund treten und präsentiert die Objekte nurmehr im Lichte des Wahrnehmungs- und Darstellungsprozesses. In diesem Sinne kann Pascal die Stillebenmalerei als Medium der Vanitasdarstellung selbst dem Verdict der Vanitas unterstellen: "Quelle vanité que la peinture qui attire l’admiration pour la ressemblance des choses dont on n’admire point les origines."


37 Vgl. Luther, »Stilleben als Bild«, 128
39 Ziel, »Les Traverses de la Vanité«, 22
40 Vgl. Grimm, Stilleben, 81
41 Vgl. Schneider, »Stilleben, 52
42 Grimm, Stilleben, 50, Vgl. ebdt., 74
43 Man hat die Stilleben, auch als imaginäre Sammlungen bezeichnet, in denen die Gleichwertigkeit bildlicher mit realer Präsenz behauptet werden sollte. Vgl. Langemeyer, »Die Nähe und die Ferne«, 24; Luther, »Stilleben als Bilder«, 108
44 Grimm, Stilleben, 18
45 Grimm, Stilleben, 59
46 Grimm, Stilleben, 70
47 Grimm, Stilleben, 190
48 Grimm, Stilleben, 194; auch Schneider gebraucht die Teppichmetapher, vgl. ders., »Stilleben«, 138
49 Vgl. Schwarz, »Bilderstilleben«, 45
50 Grimm, Stilleben, 66; vgl. Schwarz, »Bilderstilleben«, 5
51 Marin, »Les traverses de la Vanité«, 27
52 Les vanités, 324
Die Melancholie des Stilllebens

die Fotografie eine notwendig reale Sache wiedergebe, die sich vor der Kamera befinde. Sie besitze eine Eigenschaft, die dem Verständnis des Betrachters diene. Um die dunklen Formen auf einem Kartenbild zu erfüllen, müsse die Fotografie die Wahrnehmung der Dinge im Vorbild schaffen. 


54 Die Stillebenmalerei ist eine Form der Fotografie, die in der Regel durch die Verwendung von farbigen, abstrakten Bildern charakterisiert ist. 


58 Allerdings gibt es auch eine weitere Option, die auf der subjektiven Wahrnehmung basiert: die Wahrnehmung, dass die Fotografie eine realistische Darstellung ist, die sich auf den tatsächlichen Zustand bezieht. Dies führt zu einer gewissen Skepsis gegenüber der Fotografie als einer rechten Sache. 


73 Marin, der﹃Les traverses de la vanités, 28.
74 An die autobiographische Funktion des temporalisierten melancholischen Ichs in der Stiluben-Lektüre schließt das Kapitel III.2 zu Kellers Grimm Heinrich im zweiten Teil dieser Untersuchung an; vgl. S. 416 ff.
76 Vgl. etwa Grimm, Stiluben, 145.
77 Henrik Pots (1589-1687) Bild eines ein Vanitas-Stiluben malenden Malers setzt die Selbstreferentialität des Stilubens ins Bild (Abb. 15).
78 Marin, der﹃Les traverses de la vanités, 25.

70 Vgl. Schneider, Stiluben, 83.
71 Vgl. Les vanités, 216.
...denen der Diskurs der Melancholie als Betrachtung schauriger, jenes Drama genießt, das er als Künstler selbst zur Aufführung bringt.


79 Vgl. Los Vanitos, 83, 85.
80 Marin, Le traverses de la Vanité, 29.
81 Marin, Les traverses de la Vanité, 29.
83 Vgl. Grimm, Stillleben, 32.
85 Vgl. Grimm, Stillleben, 32.
86 Vgl. Schneider; Stillleben, 44, 101.
88 Vgl. Schneider, Stillleben, 173; Bandmann, Melancholie und Musik.
89 Vgl. v. Graevenitz, Das Ornament des Bildes, 12.
daher von der immer konservativen Medienkritik als kulturgefährdend und als etlicher Rand angesehen wurden. Hinzu kommt, daß Bücher, wie alle Schriften, Vergangen- 
ungen festhalten und eben deshalb Zeichen einer sich immer fortschreibenden Ver-
gänglichkeit sein können: Je mehr Bücher produziert werden, desto mehr Vergangen-
heit entsteht. Aufschlußreich ist der Entstehungskontext der Bücherstilleben, die 
ihre große Zeit in den Niederlanden zwischen 1620 und 1630 hatten und insbe-
sondere aus der Gelehrtenstadt Leiden kamen. Bücher fanden sich, bevor sie zu 
Attributen des Gelehrten wurden, vor allem in Prophezerystallbildungen sowie in 
Verkündigungsszenen, die Maria mit einem Buch ausstatten. In den zahlreichen 
Abbildungen des heiligen Hieronymus gehen das religiöse und das Gelehrten-
Paradigma ineinander über. Wichtig ist aber nicht nur die diachrone Perspektive, 
sondern gleichermaßen die synchrones Kontextbild; Bücher sind besonders häufig 
in Berufsvertretungen von Händlern, Geldwechslern und Steuerbeamten zu 
sehen, verbunden sich also, nachdem sie sich aus dem sakralen Bereich emanzipiert 
92, gerne mit dem Bereich des Rechners-Kommerziellen. In besonderem Maße 
lebt das Bücherstilleben aus der Jahnsichtigkeit seiner Botschaft, die im Unklaren 
läuft, ob es die Überwindung der Vergänglichkeit durch Gelehrsamkeit und geistiges 
Schaffen meint oder aber gerade über das Studium der Bücher das Vanitas-Urteil 
spricht93, auf diese Weise als sentiment d'absurdité de la représentation94 der 
Betrachtung im doppelten Wortsinn anheimstehend. Robert Burtons Anatomy of 
Melancholy gewinnt aus dem Thema der Büchergeschlechtlichkeit ein literarisches Stil-
prinzip der Melancholie.

5 Exzentrik der Melancholie. Robert Burtons Anatomy of Melancholy (1621)

Robert Burton (1577–1640) Anatomy of Melancholy erstmals 1621 erschienen und in 
jeweils erweitert Form 1624, 1626, 1632, 1638 und 1651 wiederaufgelegt95, gewinnt 
aus dem anthropologischen Diskurs der Melancholie erstmals eine literarische 
Tendenzhehre. Melancholie ist nicht länger ein operationalierbares Konzept mit 
deutlich markierter Kontur, wie dies noch im Rahmen der alten Humoralthekmes 
der Fall ist, sondern erfährt im Text der Anatomy, der sich freilich auf die alten 
Konzepte stützt, eine überaus artifizielle Reflexivität. Dies geschieht vor dem Hinter-
grund der in der englischen Renaissance bereits topisch gewordenen Modellkrankheit 
Melancholie, die den Italienern nachgeahmt wurde und für die man versucht hat, 
noch eine gesellschaftliche Begründung zu finden: den frustrierten Ehrgeiz der über-
gebildeten und sozial wie politisch unter-beschäftigten intelligenten Mittelklasse.5 
Werner von Koppenfels hat Burtons Werk einen »Klassiker der exzentrischen Liter-
atur« genannt, der sich gattungstheoretisch nicht vereinnahmen lasse. Unter »Exzen-
trik« soll im folgenden nicht nur das abweichende melancholische Bewußtsein 
sein, das gerade in der Anatomy häufig genug mit dem universalen Modus der Verrücktheit 
gleichgesetzt wird, gemeint sein und auch nicht ein sich von konventionellen Vor-
gaben unterscheidendes literarisches Werk, wie dies bei Koppenfels verstanden sein 
mag, sondern im ganz wörtlichen Sinn die Abweichung vom Mittelpunkt und deren 
figurative Formation im und als Text. Melancholie, um die These vorzwegezogenen, 
werden durch Burton zum Dispositiv des spielerisch-reflexiven Schreibens über Mel-
ancholie. Exzentrik, verstanden als etwas, das sich außerhalb des Zentralen, an den Rändern 
en vorgewiesen abspießt, kennzeichnet auch Gérard Genettes Idee des »Brèvextes« und 
sein darauf gegründetes Konzept der Paratextualität. Genette versteht unter Paratex-
tejen eine Werk umgebende, ihm zugehörigen »Behelfs«-Texte, die den eigent-

91 Vgl. Schneider, Stilleben, 188 f.
92 Vgl. Jochen Becker, »Das Buch im Stilleben – Das Stilleben im Buch«, in: Stilleben in Europa, 
448–478.
93 Vgl. Schwarz, Bücherstilleben, 11 ff., 241, 40, 58 ff.
94 Vgl. Schwarz, Bücherstilleben, 16, 26, 31, 42, 40 ff.
95 Les œuvres, 298.

1 Es wird im folgenden nach der neuen kritischen Ausgabe der Oxford University Press zitiert, 
Kiesling, Rhonda L. Blair; vol. II, Text, ed. by Thomas C. Faulkner, Nicolai K. Kiesling, 
Rhonda L. Blair; vol. III, Text, ed. by Thomas C. Faulkner, Nicolai K. Kiesling, Rhonda L. 
Blair; Oxford 1999 (Teil II der Anatomy); vol. II, Text, ed. by Thomas C. Faulkner, Nicolai K. 
Kiesling, Rhonda L. Blair; Oxford 1994 (Teil III der Anatomy) (zitiert wird 
in der fortlaufenden Text unter Angabe der [römischen] Band- und der [arabischen] 
Seitenzahl).
2 Vgl. Lawrence Babson, The Elizabethan Melancholy. A Study of Melancholy in English Literature from 
3 Werner von Koppenfels, »Nachwort«, in: Robert Burton, Die Anatomie der Melancholie. Ihr Wesen 
und Wirkung, ihre Herkunft und Heilung philosophisch, medizinisch, historisch erforscht und 
4 Vgl. Gérard Genette, Paratext, mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Französi-

Im folgenden werden die verschiedenen Peritexte, die in konstitutiver Weise zu Burtons Anatomy of Melancholy gehören — das Titelblatt, "The Argument of the Frontispiece", die Widmung an Burtons Patron Lord Berkeley, "Democritus junior ad Librum suum", "The Author's Abstract of Melancholy", die Vorrede "Democritus Junior to the Reader", die Notiz "Lectori male feriaeto", das Gedicht "Hereafter's feast [...]" sowie die den einzelnen Partitions vorangestellten Synopser — im Hinblick auf ihre jeweils realisierte melancholische Ex literarizität untersucht. Im Anschluß daran kommen systematische Gesichtspunkte, die innere Organisation und die Person des Autors betreffend, in den Blick, bevor schließlich die Umrisse einer spezifischen Textualität der Melancholie profiliert werden.

Seit der 3. Auflage ist die Anatomy of Melancholy mit einem von Christian Le Blon geschnittenen Titelblatt versehen (vgl. Abb. 17). Dieses Titelblatt hat die Burton-Forschung immer wieder beschäftigt, ohne daß man behaupten könnte, es seien aus ihren Bemühungen für das Verständnis des Textes grundlegende Einsichten hervorgegangen. William R. Mueller kommt zu dem nicht einstimmigen Ergebnis, das Titelblatt erfülle nicht nur eine dekorative Funktion, sondern sei als Illustration des Textes und als Vorausschau auf dessen Inhalt zu verstehen. Eine logische Verschiebung in der Struktur nimmt Fox wahr, wenn sie feststellt, die Titelseite sei zwar "ordered but not balanced, it is a manifestation of logical order modified by the not quite logical associations of the emblems, as if one were to view the perfect logic of a High Gothic facade only to discover on closer inspection that the iconography stretched or denied logical expectations, with the wise virgins, perhaps, set opposite foolish virgins, but prophets and kings." Ähnlich irritiert zeigt sich Karl Josef Hölgen, der in Le Blons Titelblatt zwar ein Streben nach Systematik erkennt, aber doch konstatieren muß, daß die Auswahl der Bildfelder weder exakt dem Inhalt des Buches entspreche noch einem verbindlichen medizinischen Klassifikationsmuster. Im Hinblick auf Muellers Unterscheidung zwischen Dekoration und Illustration wäre tendenziell zu machen, daß beide Funktionen im Falle des Titelblattes kaum voneinander zu trennen sind und gerade das dekorative Moment nicht als zufällige Beigabe, auf die genausogut verzichtet werden könnte, sondern als Inzidz einer exzentrizischen Textstruktur aufgefaßt werden muß. Das Titelblatt folgt neben seinen vorgängigen Ansprüchen auf den Inhalt der Anatomy und, einmal abgesehen von der bewußten Inszenierung der Autorrolle, auf die spätere eingegangen wird, durchaus einer eigenen dekorativ-ornamentalen Logik. So sind die Garten- und Park-bzw. Wildniszenen der ersten horizontalen Reihe in formaler Hinsicht genau aufeinander bezogen, in dem Sinne, daß der in seinem wohlbegehrten Garten sitzende Demokrit von der Seite von der Oberfläche ist, die von Tierschichten in der freien Natur, die bereits durch das kleinere Format des Bannkreises auf Demokrit verweisen. Auch die beiden figurlichen Darstellungen in der zweiten waagerechten Reihe, Inamorato und Hypocrita, von denen die Titelinschrift gezeigt wird, korrespondieren im Bildaufbau; die Korrespondenz umfaßt selbst die leicht zur Mitte, die Titelinschrift zugemessene Körperhaltung beider. Erst recht gilt der ornamentale Aufbau für die unterste Querrichtung mit ihren floralen Elementen. Dem Moment des Dekorativen, das bei Mueller neutral bezeichnet ist (merely decorative), kommt im Lichte der melancholischen Figuralität eine durchaus produktiv-positive Funktion zu: Melancholie ist bereits zu Bildtopoi erstarrt, die sich einer arabischen Aesthetik folgend arrangieren lassen. Der dem korrespondiert die nach außen gekehrte Theatralik, die man der Melancholie zugesprochen und für die Walter Benjamin den Begriff der "Ostentation" gebraucht hat.14

---

7 Vgl. Genette, Paratexte, 10.
8 Meistens ist also der Paratext selbst ein Text; ist zwar noch nicht "der" Text, aber bereits "Text" genannt. Paratexte. 14. Genettes Auflistung der verschiedenen paratextuellen Formen verbleibt im Modus des Inventarischen, da sie, wie die folgende Beispielfälle, ein allgemeines Muster subsumierend, sich nicht auf die individuelle Dynamik einzelner Texte bezieht.
9 Der paratext involvates a series of first order illocutionary acts in which the author, the editor, or the preface are frequently using direct performative. Maclean, "Pretexts and Paratexts", 274.
14 S. S. 160.
The Argument of the Frontispiece

Ten distinct Squares here see one apart. Are joy'd in one by Cutters art.

1. Old Donarius under a tree, Sitts on a stone with booke on knee. About him hang there many features, Of Cattes, dogs and such like creatures, Of which he makes Anatomy. The seat of blacke choler to see. Over his head appears the skye. And Saturne Lord of Melancholy.

2. Toth' left a Landskip of follynesse, Presents it selfe unto thine eye. A Kingfisher, a Swan, an Herne. Two fighting Cockes you may discern, Two roaring Bulles each other high. To assault concerning Venery. Symboles are these. I say no more, Conceave the rest by that's afores.

3. The need of Solitariness, A portraiture doth well expresse. By sleeping dog, cat; Bucke and Doe, Hares, Comies in the desert goe. Battles, Owles the shadow boowers over. In melancholy darknesse hover. Marke well: It be not as it should be. Blame the bad Cutters and not me.

4. 1f't under: Column there doth stand, Insanates with folded hande. Downe hangs his head, terse and polite. Some Diftie sure he doth endure. His lute and bookes about him lye. As symptoms of his vanity. If this do not enough disclose. To paint him, take thy selfe by th' nose.

5. Hypochondrias : leaves on his arm. Winde in his side doth him much harme. And troubles him full sore God knows, Much paine he hath and many woe. About him pottes and glasses lye, Newly brought from his Apothecary. This Solitariness aspects signify. You see them portrayed in the skye.

6. Beneath them kneeling on his knee, A Superstition many years you see. He fastes, prays, on his Idaho first, Tormented hope and feare betwixt: For hell perhaps he takes more paine, Then thou dost, Heaven it selfe to gain. Alas poore Soul, I pitie thee. What starrs inclined thee so to be?

7. But see the Mathmen rage downe right With furious looks, a gaudily sight. Naked in chains bound doth he lye, And roars amaine he knows not why. Observe him, for as in a glasse, Thine angry portraiture it was. His picture keepe still in thy presence, Twixt him an thee, ther's no difference.

8. Bunge and Hellebor fill two scenes, Sovereigne plants to purge the veins. Of melancholy and cleare the heart. Of those blacke fumes which make it smart. To cleare the Braine of misty fogges. Which dull our senses and Soul clogges. The best medicines that e're God made For this malady, as well essayed.

10. Now last of all to fill a place. Presented is the Authors face. And in that habite which he weares. His Image to the world appears. His minde no art can well expresse. That by his writings you may guess. It was not pride, nor yet vainegary. (Though others doe it commonly) Made him doe this: if you must know. The Printer would needs have it so. Then doe not browse or scoffe at it. Deride not, or detract a whit. Fure sorely as thou dost by him. He will doe the same againe. Then looke upon't: behold and see. As thou likest it, so it like thee.

And I for it will stand in view. Thine to commande, Reader Adew.


15 Vgl. Fox, The Tangled Chain, 34. S. u. S. 133.
19 Vgl. Starobinski, «'Encre de la mélancolie» 415 f.
sich also an den Holzschnitt hätte halten können,20 oder auf die übliche Verwendung bereits vorhandener Bildtafeln zurückgehen, kann aber auch als bewußte Bruch zwischen Bild und Text, den Bild und Text ja in ihrer verschiedenen Modalität ohnehin umspielen, gesehen werden. «Conceieve the rest by that's store» wäre dann als eine Aufforderung an den in dieser Strophe erstmals explizit angesprochenen Leser zu verstehen, ausgehend von dem Gesagten und Dargestellten sich das vorzustellen, was nicht im Bild ist. Die Bilder also, heißt das, sind produktiv in dem Sinne, daß sie nicht in dem auftreten, was sie darstellen, sondern daß sie die bereits mehrfach melancholisch indizierte Einbildungs kraft anregen. Die dritte Strophe schildert eine Szenarie der Einsamkeit, die einsamkeitsliebende Tiere (der schlafende Hund erinnert im übrigen deutlich an den eingerollten Hund auf Dürers Melancholie-Kupferstick) in einem Stück freier Natur versammelt. Ironisch schreibt Mueller dazu: «When we look at the engraving we can only commiserate with the various animals which have come here seeking solitude and have found instead a miniature zoo.»21 Scheinen Bedeutungs- und Bildbene hier abseits anderer Zufällen, irritiert sich recht der Schluß der Strophe: «It be not as it should be; blame the bad Cutter and not me.» Der kontrollierende Leser wird feststellen, daß alle im Gedicht benannten Bildelemente sich im Holzschnitt wiederfinden, daß alles als »as it should be« die Zeilen also in diesem Punkt nicht zu dem ihnen zugeordneten Bild passen. Vielmehr scheint sie das in Strophe zwei vorausgangene inkongruente Text-Bild-Verhältnis zu kommentieren.22 Ob Burton in der Zuordnung der Verse zu den Bildern nur nicht aufgepaßt hat, sei dahingestellt, der Effekt seines möglichen, vielleicht aber auch bewußt beabsichtigten Verschleißes liegt in einer offenkundigen Verschiebung der Texte gegen die ihnen scheinbar zuzuordnen Bilder. Damit eröffnet sich ein Raum zwischen Bild und Bedeutung, ein Frei- und Zwischenraum, den sich die Dynamik des Burtonschen Textes in der Folge zuneuere machte wird. Die vierte Strophe besingt Inamaro, den verliebten Melancholiker, der wie Democrit als produktiv Schaffender gezeigt wird: «Some Dittie sure he doth endite.» Der Holzschnitt zeigt ihn gleichsam in einem Stillleben mit Büchern, Schreibtisch und Instrumenten eingestellt, und tatsächlich ruhen diese auch die Vanitas-Botschaft des Stilllebens auf: «His Iole and bookes about him lye. / As symptoms of his vanity». Mueller hat herausgefun den, daß Inamoratos astrophysikalischen Zeichen nicht ungünstig für seine amorösen Vorhaben stehen.23 Doch auch in dieser Strophe ist eine Klucht zwischen Bild und Bedeutung bezeichnet. «If this do not enough disclose / To paint him, take thy selfe by th' nose», eine Klucht, in die der Leser aufgefordert wird einzutreten – nicht nur als Betrachter, sondern gleichermassen als Gegenstand, Objekt der Melancholie. Was den dann die Bücher sind dem anderen, nämlich in Strophe fünf und Tafel fünf vorgestellten hypochondrischen Melancholiker, seine Reize und Medikamente. Wie schon bei Ficinos bilden Medizin und Bibliothek einen Strukturzusammenhang. Das Bild des von Schmerzen und Krankheiten geplagten, im Zeichen Saurons stehenden Hypochondrikers, der, indem er den Kopf in die Hand stützt, die typische Melancholipose einnimmt, verhält sich gegenüber dem Text des Gedichtes überflüssig. Zu diesem Schluß kommt man, wenn man nicht wie Mueller in der Kopfbedeckung des hypochondriatischen Melancholikers eine Betrübtheit wahrnimmt, sondern eine Krone, zu der auch die von Mueller beobachteten «splendent robes» sowie der unbequeme Stuhl als Thron viel besser passen. Der hypochondrische Melancholiker wäre dann entsprechend dem Topos des melancholischen Herrschers24 eine Herrscherfigur, deren herrschaftlicher Gestus im Augenblick melancholisch suspendiert ist. Eine andere, die vorstehende nicht ausschließende Erklärungsmöglichkeit wäre die pointierte Auszeichnung des Bildes als Gedächtnissymbol, was es in seiner emblematischen Struktur in jedem Fall ist. So empfiehlt die pseudo-ciceronische Rhetorica ad Herennium gemäß der antiken memorabilitéchnische Lehre, die Merkbilder zum Zwecke ihrer besseren Einprägsamkeit zu überzeichnet, ihre Figuren etwa mit Krone und Purpurmantel zu versehen.25 Strophe und Abbildung seien dann als eine Zeichenkette, als ein Schachverhalten, dem die semiotische Struktur des bislang verfolgten Zusammenspiels von Text und Bild systematisch unterliegt, so ist sein Gegenüber ein von der Abhandlung der Zeichen, die sich über seinem Kopf akkumulieren, getriebener Maniacus. «We find the symbols of Mars and the Moon either in conjunction with, or opposition to, Saturn and Mercury. A man subjected to these influences is a person of high ideals and great activity»26, schreibt Mueller dazu. Schließlich werden in Text und Bild noch Borea und Helleborus, Borretsch und Nieswurz, die wichtigsten Antidota der Melancholie gezeigt; sie sollen Herz, Gehirn und Seele von den sinnenbetäubenden Nebeln befreien. Das Gedicht gibt in der Porträt des Autors, der sich die Maske des Democritus Junior überstrebt und in Bild und Text (Strophe zu fallt nicht ohne Grund gegenüber den anderen Strophen umfählig aus) den Anschluß an die Democracy Abderes gewiebte erste Strophe vollzieht. Es geht nur darum, mit dem Porträt des Autors eine Lücke zu füllen («so fill a places») und überhaupt erscheine das Bild des Autors nur, weil es der Drucker so gewollt habe («The Printer would needs have it so»), behauptet Strophe zehn, um allen Vorwürfen der Eitelkeit und Ruhehaft zu begegnen. Der Autor, könnte man sagen, versteckt sich mit diesen Wendungen hinter dem materialen Argument des Bildes («And in that habit which he weares / His image to the world appears»); das, was er von sich zu erkennen gibt, ist nur ein Bild, sein Geist indessen sei in der Schrift selbst zu finden. Und doch stellt das Bild den realen Robert Burton dar, im Priestergewand und mit der Bibel in der Hand (oder handelt es sich um sein Lebenswerk der Anatomy of Melancholy?), das Burtonische Familienwappen in der linken oberen Ecke des Bildfelds setzt ein deutliches autobiographisches Signal. Mueller vermutet in dem Buch in der linken unteren Ecke ein Exemplar der Anatomy27; mit gleichem Recht könnte man in

---

21 Mueller, Burton’s Frontispiece, 1079.
24 Vgl. S. 375, 163, Anm. 23.
26 Mueller, Burton’s Frontispiece, 1085.
ihm freilich die Bibel sehen wollen. Erstaunlich sind die Navigationsinstrumente auf der rechten Seite des Maßstabs, erstaunlich, weil Burton niemals auf Reisen ging. Als Metaphern der folgenden Schriftfassung durch Zeiten, Epoche, Them, Bücher mögen sie gleichwohl orientierungshilfe haben. Sorgfältig komponiert der Autor sein Portrait 28, um dann zu behaupten, er sei es nicht. Es handelt sich lediglich um ein Bild, den Autor im Inn, eine Systematik gewissermaßen, und in ihm soll sich der Leser erkennen: »Deducit ne, or detract a whil.« For surely as thou dost by him, / He will do the same again. Then lock up't, behold and see. / As thou likest it, so it liketh thee.« - Behold and see: Es scheint gerade der Modus augenscheinlicher Bildbetrachtung zu sein, der im luidistischen Umgang mit der Differenz zwischen den materiellen Zeichen und deren Referenten die Umkehrung der Perspektive bewirkt.

Die Mitte der Titelseite, die als Epitaph mit illusionistischen architektonischen Elementen aufgebaut ist, sich auf diese Weise in die poetische Monument-Tradition 29 einstellend, wird von der Titelschrift eingeleitet. Sie unterstreicht die zusammengesetzte Struktur des Werks, die bereits die Bildfelder thematisiert: Das zu untersuchende Phänomen, die Melancholie, besteht aus unterschiedlichen Aspekten (»With all the kinds, causes, symptoms, prognostication & several eures of it«), die Darstellung in eine analytisch-zusammengesetzte, in drei Partitions mit ihren weiteren Teile, members & subsections, und schließlich umfaßt auch der Untersuchungsmodus diverse Perspektivierungen (»Philosophically, Medicinally, Historically«). Das Darstellungsverfahren stellt sich als bereits angedeutet, selbst als einer der Titelblätter in der dritten Auflage ändert Burton sein Titelmotto. Halten die ersten beiden Ausgaben unter dem Motto von Macbostus »Omne meum, nihil meum« gestanden, wahle Barton nun ein Dicht von Horaz: »Omne tulit punctum, quis misit utile dulce.« Während das Macbostische Motto in ebenso radikaler wie prägnanter Weise Textstruktur und Autorschaft programmatisiert, indem sie die Grenze von Eigenem und Fremdem außer Kraft setzt, appelliert die Horazische Formel mit den Stichwörtern »utile« und »dulce« ein weiteres Mal an die Burtons Buch kennzeichnende Doppelperspektive von propositionaler Referenz und performativ ornamentaler ornamentatistischer als die auf der Titelseite von der Anatomie 1632 30

29 Vgl. Leachmann, »Gedichte und Literatur«, 317 ff.
Inveniet namque ipse meus quoque plurima scriptis,
Non leve subsidiun que sibi forsán erunt.
Si quis Causidicus chartas impingat in istas,
Nil mihi vebiscum, pessima turbaf vale,
Sic nisi vir bonus, et juris sine fraude peritus,
Tum legat, & forsán doctior inde siet.
Si quis cordatus, facili, lectoque benignus
Huc oculos vertat, quod velit ipse legat.
Candidus ignoscet, mehas nil, ponde libertè,
Offensus mendis non erit ille tuis.
Laudabit nonnulla. Venit si Rhetor ineptus,
Limata & tarsa, & qui bene cocta petit.
Claude citus librum, nullc hic nisi ferree verba,
Offendent stomachach que minus apta suum.
At si quis non eximius de plebe poeta,
Annum, namque istic plurima ficit leget.
Nos sumus è numero, nullus mihi spirat Apollo,
Grandoque Vates quilhet esse necuit.
Si Criticus lector, timidus Censorque molestus,
Zolius & Mnnus, si rabiosa cohors:
Ringe, freme, & noli tum pandere, turba malignis
Si occurrat sannis inviudiosa suis:
Fac fugias, si nulla tibi sit copia eundi,
Contemnes, facidle scommatata quaque feres.
Frendeat, allatet, vacua gannitibus auras
Impetat, haur cures, his placatise nefas.
Verum age si forsán divertat purior hospes,
Cuique sales, lud, disliqueantique joc.
Obiectaque tibi sordes, lascivaque: dices,
Lasciva est Domino & Musa jocosa tuo.
Nec lasciva tamen, si penitent orene, sed esto,
Sic lasciva laet pictat, vita proba est.
Barbarus, indocutesque rudis spectator in istam
Si messem intrudat, fuse fugabas eum.
Fungum pelle procui (iubeo) nam qui mihi fungo?
Convenit stachno non minus suo.
Sed nec pelle tamen, lato omnes accipe vultu,
Quos, quas, vel quales, inde vel unde viros.
Gratus erit quicunque venit, gratissimus hospes
Quisquis erit, facilis difficilisque mihi.
Nam si culpàrit, quandam culpàse juvabit,
Culpando faciet me meliora sequi.
Sed si laudat, neque laudibus efferar ullo,
Sic satis hisce mali oppositum bonum.
Hae sunt que nostro placuit mandare libello,
Et que dimittens dicere jusset Herus.

CRITVS Junior. (l. lvii) Bezeichnet ist, daß Burton auch an dieser Schnittstelle von fiktionaler Struktur und lebensweltschichtiger Einbindung die Maske des Democritus Junior aufhebt. Offensichtlich geht es darum, das Spiel zwischen Ernst (utile und Spiel (edulcor) noch einmal spielerisch zu überarbeiten.

Seit der dritten Auflage von 1628 gehört zur _Anatomy_ auch ein latinsch-poetisches _Democritus Junior ad Librum suum_.


At si quis non eximius de plebe poeta,
Annum, namque istic plurima ficit leget.
Non sumus è numero, nullus mihi spirat Apollo,
Grandoque Vates quilhet esse necuit. (Ve. 59 ff.; L. lxviii)

Scheinbar spielerisch-kokettierend, denn der Historiker spricht auch von sich, wird hier eingeräumt, daß nicht jeder ein erhabener Dichter sein könne. Damit ist die Frage nach der Originalität des Schöpfers gestellt, die sich dann im doppelten Modus des scherzhaft-emotionalen Diskurses beantwortet: Wo die Dichter ermuntert werden, sich aus den Vorratskammern der _Anatomy_ zu bedienen - der Text gebaut selbst an anderer Stelle ab. Entmetapher: »messem intrudat« (l. lvii) - und das den erhabenen Poeten auszeichnende Epitheton, »grandiloquus«, eine nega-

---

30 The dog's pet, wishing thee to read,
Reject not; let him glean thy texts and stories.
His brother I, of lowly seeming breed:
Apollo grants no few Parthianian glories.
(Robert Burton, _The Anatomy of Melancholy_. What it is, with all the kinds, causes, symptoms, prognostications & several cases of it, ed. with an Introduction by Holbrook Jackson, New York 1977 (Reprint der Ausgabe von 1621), 6 (Zitate aus dieser Ausgabe künftig).)
The authors Abstract of Melancholy

When I goe musing all alone,
Thinking of divers things for knowne,
When I build Castles in the air
Void of sorrow and void of care,
Pleasing my selfe with phantasmes sweet.
Me thinks the time runnes very fleet,
All my joys to this are folly,
Naught so sweet as melancholy.
When I lie waking all alone,
Recounting what I have ill done,
My thoughts on me then tyrannize,
Fears and sorrows me surprise,
Whether I lye still or goe,
Me thinks the time moves very sloe,
All my griefes to this are folly,
Naught so sad as melancholy.
When to my selfe I act and smile,
With pleasing thoughts the time beguile,
By a brooke side or wood so green,
Unheard, unsought for, or unseen,
A thousand pleasures doe me bless,
And crown my soule with happiness.
All my joyes besides are folly,
None so sweet as melancholy.
When I lie, sit, or walk alone,
I sigh, I grieve, making great moane,
In a darke grove, or irksome denne,
With discontentes and Furies then,
A thousand miseries at once,
Mine heavy heart and soule ensonce.
All my griefes to this are folly,
None so sore as melancholy.
Me thinks I heare, me thinks I see,
Sweete musicke, wondrous melodie,
Towns, palaces and Citie fine,
Here now then there, the world is mine,
Rare Beauties, gallant Ladies shine,
What e're is lovely or divine.
All other joyes to this are folly,
None so sweet as melancholy.
Me thinks I heare, me thinks I see
Ghosts, goblins, feinds, my phantastie

Present a thousand ugly shapes,
Headless haures, blackemen and ases,
Dolefull outries, and fearefull sighes.
My sad and dismall soule affrightes.
All my griefes to this are jolly.
None so damn'd as melancholy.
Me thinks I count, me thinks I kisse,
Me thinks I now embrace my Mistris.
O blessed dayes, O sweet content,
In Paradise my time ist spent.
Such thoughts may still my fancy move,
So may I ever be in love.
All my joys to this are jolly,
Naught so sweet as melancholy.
When I recount loves many freeing,
My sighs and teares, my waking nights,
My jealous fits; O mine hard fate,
I now repent, but 'tis too late.
No torment is so bad as love.
So bitter to my soule can prove.
All my griefes to this are jolly,
Naught so harsh as Melancholy.
Friends and Companions get you gone,
'Tis my desire to be alone.
I'm well but when my thoughts and I,
Do domineer in privacie.
No Gemme no treasure like to this,
'Tis my delight, my Crown my blisse.
All my joys to this are jolly,
Naught so sweet as melancholy.
'Tis my sole plague to be alone.
I am a beast, a monster grovne.
I will no light nor company.
I finde it now my misery.
The scene is turn'd, my joys are gone.
Feare discontent and sorrowes come.
All my griefes to this are jolly,
Naught so fierce as Melancholy.
Ile' change my state with any King,
I ravinsh't am: can the world bring.
More joy then still to laugh and smile.
In pleasant toyses time to beguile?
Doe not, O doe not trouble mee.
So sweet content I feel and see.
All my joys to this are jolly.
None so divine as Melancholy.
Ile change my state with any wretch,
Tussie carst from Love or darghill trick.
My paines past cure, another Hell.
I may not in this torment dwell,
Now desperate I hate my life,
Lend me an halter or a knife.
All my griefes to this are jolly
Naught so damn'd as Melancholy.

All my joyes to this are folly.
Naught so sweet as melancholy.

— ist bereits von seiner Umkehrung infiziert: Es werden die Verrücktheiten anderer, nicht an diejenigen der Melancholie heranreichender Freuden angesprochen, die diese gleichwohl semantisch färben; als Negationsindex fungiert außerdem das poetische »naught« (gegenüber dem später verwendeten »none«), das die Semantik von Verderben als auch von Nichtigkeit transportiert. Es kann also bereits soviel gesagt werden, daß Burton sehr gezielt, und hier könnte man an Bachhins Konzept des Dialogischen denken, die semantischen Mehrwerte der von ihm gewählten Wörter zum Einsatz bringt. Die folgende Strophe exponiert im Grunde genommen die gleiche Situation, die das melancholische Ich alleine mit seinen Gedanken zeigt, aber doch ist hier alles anders: Die Gedanken sind tyrannisch, weil sie dem Ich alle seine Fehler und Versäumnisse vorträumen; die Zeile »void of sorrow and voice of fear« der ersten Strophe hat sich zu »feare and sorrow me surprise« verkehrt. Stillstand und Bewegung ( »starry still or gose«) — einmal mehr ist an Stabinos Konstituenten des melancholischen Labirintus zu erinnern — sind einer: Raum und Zeit werden im melancholischen Stillstand zur Implosion gebracht. Das Fazit beschreibt nun der Refrain folgendermaßen:

All my griefes to this are jolly.
Naught so sad as Melancholy.


**Strophe 1:**
All my joys to this are folly.
Naught so sweet as melancholy.

**Strophe 2:**
All my griefs to this are jolly.
Naught so sad as melancholy.

**Strophe 3:**
All my griefs besides are folly.
None so sweet as melancholy.

**Strophe 4:**
None so sour as Melancholy.

**Strophe 5:**
All other joys to this are folly.
None so sweet as Melancholy.

**Strophe 6:**
All my joys to this are folly.
Naught so sweet as melancholy.

**Strophe 7:**
All my griefs to this are jolly.
Naught so jolly as melancholy.

**Strophe 8:**
None so sour as Melancholy.

**Strophe 9:**
All my griefs to this are jolly.
Naught so jolly as melancholy.

**Strophe 10:**
All my griefs to this are jolly.
Naught so jolly as Melancholy.

**Strophe 11:**
All my griefs to this are jolly.
Naught so jolly as melancholy.

Und so verändern sich die 'Grief/folly'-Formen:

**Strophe 2:**
All my griefs to this are jolly.
Naught so sad as Melancholy.

**Strophe 4:**
All my griefs to this are jolly.
None so sour as Melancholy.

**Strophe 6:**
All my griefs to this are jolly.
None so sour as Melancholy.

**Strophe 8:**
All my griefs to this are jolly.
Naught so sad as Melancholy.

**Strophe 10:**
All my griefs to this are jolly.
Naught so jolly as Melancholy.


Die Vorrede, das 'Satyrical Preface' 'Democritus Junior to the Reader' könnte als der zentrale Peritext der Anatomy bezeichnet werden, wenn diese Begrifflichkeit dem zugrunde liegenden Prinzip der paratextuellen Betrachtung, wie sie hier praktiziert wird, nicht zuwiderläuft. Jedensfalls hat die Forschung die Vorrede als das Kernstück des Burtonschen Werks betrachtet und ihr den größten Teil ihrer Aufmerksamkeit zukommen lassen, was nicht weiter erstaunlich ist, da die Vorrede im Gegensatz zu den drei Hauptteilen der Anatomy die in eher systematischer Absicht das geordnete Wissen über die Melancholie aufzuzeichnen unternommen, mit dem ungebundenen, assoziiativen, satirischen Geist ihres Autors verrechnbar scheint. Der Text ist zunächst tatsächlich eine Einführung in das Werk, in der sein Verfasser die Themen, sein Bouddhism und die Methode der Darstellung rechtfertigt. Die Begründung des Themas erfordert eine Zustandsbeschreibung der Welt, deren Verhältnisse so mißlich sind, daß nur universale Melancholie die Folge sein kann. Der katastrophale Zustand der Menschen, Gesellschaften und Zeiten regt den Verfasser der Vorrede zum Entwurf und der ausführlichen Erläuterung eines utopischen Idealstaats

---

an, auf dessen Verfaßtheit wie auf weitere grundlegende systematische Positionen der Vorrede unten ausführlicher einzugehen sein wird. Es ist insbesondere der Stil von ‚Democritus Junior to the Reader‘, der die Interpreten inspiriert hat. Fish hat auf die ständigen Perspektivwechsel hingeuiden und das Inmannderließen der immer flüchtigen Positionen.35 One blends into the other without any clear line of demarcation.36 Diese Beschreibung fügt sich in das Bild der Möbius-Schleife und ist in der Tat eine adäquate Charakteristik dessen, was sich vor den Augen des Lesers der Vorrede entrollt. Es war im 17. Jahrhundert durchaus üblich, Texte mit Vorreden zu versehen, in denen das Unternehmen begründet und verteidigt wird, ungewöhnlich aber ist, daß die Vorrede das Werk in den Schatten stellt und die Aufmerksamkeit gänzlich auf sich zieht. Dafür zeichnen in Burtons Anatomy die Länge der Vorrede37, das hohe Maß an Selbsterflektivität, und, wie bereits erwähnt, die stilistische Diskrepanz zwischen Vorrede und Partitons verantwortlich: Die Vorrede ist ohne Unterbrechung durch einzelne Abschnitte geschrieben, während die Hauptteile des Werks ihren Anspruch auf systematische Darstellung des Gegenstands Melancholie durch zahlreiche Teilkapitel deutlich zu erkennen geben. Die Systematik der Partitons hält zwar einer Überprüfung nur bedingt stand, denn auch hier geht der Autor assoziativ und bisweilen sprunghaft vor, zudem ist der Leser immer in Gefahr, ob der Fülle der ihm präsentierten Details die Orientierung zu verlieren, aber insgesamt treten Burtons stilistische Eigenmächtigkeiten in den Partitons moderierter auf als in der Vorrede. In ihrer weitausgreifenden Linienatur erscheint die Vorrede wie eine um den ‚eigentlichen‘ Text gelegte Arabeske, die, indem sie dem Leser die folgende Kostenschau zu machen sucht und Autor und Leser in die melancholische Umkehrfunktion codiert (der Leser ist, dies die Quintessenz, genauso melancholisch wie der Autor selbst), die ‚trockene Materie‘ Melancholie in ein flexibles Gefüge der Relationen übersetzt und auf diese Weise ihre Semiose artistisch ausarbeitet. Der Vorrede folgen, in lateinischer Sprache, zwei weitere Peritica: eine Warnung an den mißglückten Leser, ‚Lectori male ferias‘, den Autor und sein Werk zu diffamieren oder sich über ihn lustig zu machen. Es liegt am Leser selbst, ob er sich ein günstiges oder ein ungünstiges Bild von Democritus Junior machte: ‚Nam si talis revera sit, qualem pro se fort Junior Democritus, seniori Democriti saltem affinitas, aut ejus Genuim vel tantilium sapiat; scutum de te, censorem acquireret delatorum agit ecnontra (pletantis splen in sic) suffultat te in jocos, comminuet in sales, addo etiam, & De Risi tre sacrificar‘ (I, 114)38. Dies ist nun mehr als eine epresrerische Verpflichtung des Lesers auf das Buch. Die Passage beschreibt die für das melancholische Diskursmuster kennzeichnende Umkehrfunktion, die hier im signifikativen Inversion aus dem Leser des Textes den vom Text Geleisteten (und Erapperten) werden läßt. Als Kippfigur

35 Vgl. Fish. ‚Thou Thyself Art the Subject of My Discourse‘, in: Self-Consuming Artifacts, 303–352, 305, 310, 311.
36 Fish. Self-Consuming Artifacts, 329.
37 Die Vorrede umfaßt knapp 185% des Gesamttextes (vgl. die statistische Analyse in der Ausgabe von Faulkner et al., 1, xxxviii).
38 ‚For, should Democritus junior prove to be what he professes, even a kinsman of his elder namesake, or be ever so little of the same kidney, it is all up with you: he will become both accuser and judge of you in his peulent spleen, will dissipate you in jests, pulverize you with witticisms, and sacrifice you, I can promise you, to the God of Mirth‘ (I, 124).

Der weinende Heraklit und der lachende Demokrit, die an ein- und demselben melancholischen Befund laborieren40, versinnbildlichen in anachronischer Weise das Wechselverhältnis von Melancholie und Humor resp. Satire, das sich der melancholischen Rationalität von manischer und depressiver Signifikation einzeichnet.41

Deutlich wird an der Vielzahl und an der artistischen Inszenierung der Peritica, in welchem Ausmaß Burtons Darstellung der Melancholie, eine Umstellung des vermeintlichen Themas ‚Melancholie‘ in die vielfältigen Formen seiner Repräsentanz anzeigt.

Die drei Partitons der Anatomy also die eigentlichen Kernstücke des Textes, gliedern sich wie folgt: Teil I bemüht sich um eine Definition der Melancholie, beschreibt ihre Arten, Ursachen, Symptome sowie die Prognostik. Grundlegend für die Entschärfung der Melancholie ist dabei in Übereinstimmung mit der mittelalterlichen Vorstellung der Melancholie, wie sie Hildegard von Bingen zum Ausdruck brachte42, der Sündenfall des Menschen, der den ursprünglich reifen, gottgleichen Menschen in ein verderbtes Wesen verkehrtet: miserabilis humanae, a casta, away a catife, one of the most miserable creatures of the World, if he be considered in his owne nature, an unregenerate man, and so much obscured by his fall that (some few relics excepted) he is inferior to a beast‘ (I, 122). Damit ist die Melancholie von Anfang an die Chiffre der Sterblichkeit, the Character of Mortality‘ (I, 136). Diese

39 ‚Truly, it is you, Democritus, that are wise, while the people of Abdera are fools and madmen‘ (I, 125).
40 Vgl. ib. die V 5 f. (With tears and laughter, each as seemed him best. These two one aim pursued, one grief expressed‘ (I, 125).
41 Angeblich soll sich in Riccino Studierzimmer in Careggci ein Gemälde befunden haben, auf dem Heraklit und Demokrit abgebildet waren. Vgl. Kristeller, Marsilio Ficino and his Work, 11.
42 S. 43.
ihre uranfängliche Differenz wird zum strukturbildenden Motiv ihrer artistischen Repräsentation: Es ist das universelle Zeichen des Todes, das den Sinn der Zeichen in Frage stellt und doch zu immer neuen Setzungen herausfordert. Teil II beschäftigt sich – und hier schließt sich Burtons Werk eng an das Ficinos an – mit den Therapiemöglichkeiten der Melancholie (Dämonik, körperliche und geistige Übungen, tröstliche Betrachtungen etc.), während sich Teil III der durch die Liebe hervorgerufenen Melancholie widmet, als deren Sonderform die religiös motivierte Melancholie erscheint. Die Ursache der letzteren ist die Liebe zu Gott und deren Motiv wiederum ein erotisch konnotiertes. »This beauty and splendor of the divine Majesty« (III, 322 f.).

Den drei Partitions nun – das peritextuelle Umfeld der Anatomy ist noch nicht erschöpft – sind jeweils weitere »Behelstockey« vorangestellt, die sog. »Synopses« (vgl. Abb. 18) Sie spiegeln den logisch-systematischen Aufbau des Werkes wider, dienen also der Orientierung des Lesers, der, wie erwähnt, leicht in Gefahr gerät, die Orientierung darüber zu verlieren, an welcher Stelle des Burtonschen Arguments er sich gerade befindet. Die Darstellung gliedert sich in »Partitions«, »Sections«, »Members« und »Subsections«, deren Hierarchie die Synopsen abbilden. Burton hat dieses Schema von Anthony Zarae Anatomy of Wit (1615) übernommen44; es folgt der antiaristotelischen, vorn Allgemeinen zum Besonderen fortschreitenden topischen Logik des Petrus Ramus45, die dem Einzelnen immer schon seinen festgelegten Platz im Gesamtsystem zuweist. So hat etwa Roth Fox darauf aufmerksam gemacht, daß die Verankerung der Themenbereiche des zweiten und des dritten Teils bereits in der Synopse von Teil I angelegt ist.46 Das Ganze hat also tatsächlich eine stabilisierende Funktion, insofern ist Fox Bezeichnung der Synopsen als »exoskeleton«47 des Buches in besonderem Maße zutreffend. Daß die Synopsen einerseits nicht so streng systematisch sind, wie es auf den ersten Blick erscheint und daß sie andererseits den Eindruck falscher Übersichtlichkeit und Kohärenz erwecken48, ist nur eine Bestätigung ihrer Stützefunktion. Die Beschreibung der Synopsen als »Außenskelett« ist auch insofern passend, als sie, im Sinne der peritextuellen Verfassheit der Melancholie das Innere, gleichsam die Stütze der ganzen Konstruktion, nach außen verlegt sehen will – wobei deutlich wird, daß es sich bei der auf diese Weise bloßgelegten geheimnisvollen inneren Substanz dessen, was Melancholie sei, um ein bloßes Ordnungsschema, die systematische Zusammenführung von Einzelzuständen handelt. Die ausgesteckte Ordnung der Synopsen ist allerdings auch deshalb intrinsisch, weil die Überblick, die sie zu vermitteln vorgibt, eine trügerische ist und nicht halt, was sie verspricht. So systemgerecht die Filialen angelegt sind, je weiter man im Verfolg der einzelnen Reihen fortschreitet, desto mehr geht das Ganze aus dem Blick. D. h., obwohl den Synopsen eine nachvollziehbare Ordnung zugrundeliegt, erleichtert diese aufgrund ihrer Komplexität die Orientierung kaum. Gerade die konsequenten Durchführung des Ordnungsmusters bis hinunter in die Subsections ruft den Ein

44 Vgl. Hinshen, Burton's Jamburgeich, 243.
45 Vgl. Fox, The Tangled Chain, 28.
46 Fox, The Tangled Chain, 297.
48 Vgl. die Synopspe zu Teil I (Abb. 18, S. 243 oben).
49 Zarae, Labyrinth als »Schriftbild«, S. 132f.
50 Vgl. Fox, The Tangled Chain, 301.
51 In truth, if the first part does not indeed fit, nor the middle part with either the beginning or the end, on account of the frequent mistakes and omissions, whom do you blame? (I, xi)
Der Diskurs der Melancholie

außer auf der materialen Druckebene des Textes, um schließlich doch als der Beherrschb. in der dass dieser Materie vorgezogen: \{...\} utique stomachus me reprimi, & quod acquis, verum mendas & errata sic corrigor, (I. xxxix). 52

Nach diesem Durchgang durch die Periphrase der Anatomy of Melancholy der gezeigte, wie die der Gegenstand Melancholie in variierenden textuellen Formen und Formationen an der Peripherie seiner epistemologischen Beschreibung, exzentrisch, seine literarische Produktivität entfaltet, sollen im folgenden vor allem diesen paratextuellen Hintergrund eine Reihe weiterer systematischer Aspekte diskutiert werden, die sich im Hinblick auf eine Modellbildung der melancholischen Textualität, zum Teil im direkten Anschluß an die peritextuellen Untersuchungen, systematisieren lassen.


52 \{...\} however irritated I am, I restrain myself, and as it is more fair, I here correct their mistakes and errors (I. xl).
54 Vgl. Hodges, Renaissance Fictions of Anatomy 2f.

es galt ihrer Struktur auf die Spur zu kommen - mit dem Ergebnis, daß im Prozeß endloser Zergliederung gerade das zerstört wurde, was man untersuchen wollte. Als Resultat des anatomischen Seziversprozesses blieb eine Fülle von Details zurück - mit dennoch die gesuchte Wahrheit, wie auch Demokrit, der nach dem Bericht der hippokratischen Berichte sezierte, um den Sitz des schwarzen Galle als Ursache der unheiligen Tödtlichkeit zu entdecken, kaum fündig geworden sein dürfte. Häufig waren es auch viel mehr die technischen Fertigkeiten, denen die Demonstration des Anatomen galt, denn das Interesse an der Wahrheit des Objekts. 55 Am Beispiel von Andrea Vesalius' De Corporis Fabrica aus dem Jahr 1543, einem Werk, das für die moderne Anatomie grundlegende Bedeutung erlangte, zeigt Hodges, wie der anatomische Prozeß den ursprünglich in heroischer Haltung gezeigten Menschen zum Monster werden läßt und ihn schließlich als ein totes Objekt präsentiert; wo es doch gerade darum geht, die menschlichen Lebensfunktionen aufzuklären. 56 \"Vesalius' Illustrationen überführen den Menschen als Untersuchungsobjekt eines figurativen Todes (vgl. Abb. 19). Die Endprodukte des anatomischen Prozesses reflektieren sich in der Person, indem sie etwa mit den traditionellen Attributen der Melancholie, Saturn- und Vanitatsordnung versehen sind (Ruine, Spaten als Attribut des saturnischen Landmannes, Totenkopf, über den paradoxerweise ein Totenkopf meditiert, als melancholische Memento mori-Bilder. 57 Die Anatomie als eine Technik, die, wie auch die Bilderbasis aus De Corporis Fabrica veranschaulicht, das Innere nach außen bringt, kennzeichnet in besonderer Weise die Verflechtung von Burtons Anatomy of Melancholy schreibt doch auch Democritus Junior im Vorrede \"I have laid my self open (I know it in this Treatise, turned mine inside outwards \[...\] \[I. 13.\) Hodges Lesart in anatomischen Terminen, die wir so sagen, daß die Anatomie irgendein \"inside\"-substance that is externalized through the process of anatomy, 58 muß im vorliegenden Diskussionszusammenhang, der die figurative Dimension der Melancholiedarstellung verfolgt. Dahingehend modifiziert werden, daß der anatomische Gedanke die äußere Seite der Melancholie, ihre Schauseite gewissermaßen, als ihr Inneres entblosst, D. h. es geht nicht um Robert Burton als Subjekt einer autobiographischen Reflexion, es geht vielmehr um eine Schreibweise, deren Zeichen nicht Repräsentanten eines anderen, eines Innen oder einer Bedeutung sind, sondern die sich selbst zur Matrix der Melancholie wird. \"Anatomy and melancholy have an affinity,\" schreibt Hodges weiter, \"they are both, the effect of loss - the loss of meaning, the loss of any clear path to the truth, the loss of power to master an uncertain world.\" 59 Auf der Grundlage des vorausstehenden kann das Restübe des allgemeinen Bedeutungsverhältnisses noch spezifischer gefacet werden: Anatomie und Melancholie treffen sich in dem gemeinsamen Strukturpunkt eines Bewußtseins, das anerkennt, daß der Moment

56 Vgl. Hodges, Renaissance Fictions of Anatomy 17.
57 Vgl. Hodges, Renaissance Fictions of Anatomy 7-14.
59 Hodges, Renaissance Fictions of Anatomy 118.
60 Hodges, Renaissance Fictions of Anatomy 121.

Wenn gesagt worden ist, der Anatomi exprimiere die Struktur von Ordnungen, trifft dies auch auf den Untersuchungsgegenstand von Burton's Anatomy, die Melancholie, zu. Allenfalls wird in Burton`s Buch deutlich, was bereits in der antiken Humoralpathologie angelegt ist, daß Melancholie in den Koordinaten von Ordnung und Unordnung gebunden wird. Sie erscheint als Zustand des körperlichen und seelischen Ungleichgewichts, und alle Therapie der Melancholie ist auf die Wiederherstellung der Ordnung gerichtet. Auch das melancholiaauslösende Ungleichgewicht des Sündenfalls ist zunächst die Störung der göttlichen Harmonie und Ordnung. So heißt es bei Burton etwa, das Laster overthrows the good temperature of the body. Oder: 'If natural melancholy abound in the body which is cold and dry, so that it be more than the Body is well able to bear, it must needs bee distempered, saith Fontenius, and diseased' (I. 167). Auch die Leidenschaft produziert Unordnung, denn sie cause such violent and speedy alterations in this our Microcosme, and many times subverts the good estate and temperature of it' (I. 237; vgl. auch I. 248). Wie in allem ist auch in der Ernsthaftigkeit auf das rechte Maß zu achten (vgl. I. 211). Die Diagnose des melancholischen Ungleichgewichts wird schließlich auf andere, nicht den Körper oder die Lebensführung des Menschen betreffende Gegenstandsbezirke übertragen, in politischem Sinn auf das Gemeinwesen etwa: 'As in humane bodies (saith [Boterus] there be divers alterations proceeding from humours, so there be many diseases in a Commonwealth, which doe as diversly happen from several distempers [...]'. (I. 56). Schreiben über Melancholie heißt Beschreiben der Unordnung und Versuch, die Ordnung herzustellen, einen beständigen Wechsel von einem Modus in den anderen. Ordnung und Unordnung sind wechselseitig aufeinander bezogen. Unordnung kann nur nach Maßgabe des Ordnungsprinzips als solche wahrgenommen werden. Ordnung bemüht sich an der Möglichkeit der Nicht-Ordnung. Diese Struktur, in die die im Rahmen der Ordnung gesetzten Zeichen immer schon als flüchtige, die Ordnung transzendernde und verwertende Möglichkeit markiert sind, findet ihr korrespondierendes Muster in der Position des Schreibenden. So stellt sich Democritus Junior vor als einer der, dem, obgleich 'penned up most part in [his] study', sein 'running wits, a constant, unsettled mind' (I. 3) zum geistigen Umschweifen veranlaßt. 'I never travelled but in Mappe or Card, in which were unconfined thoughts have freely expatulated' [...] (II. 4). Mentaler Ausgangspunkt dieses Schreibens ist der stabile, festumschlossene Ort von Studium und Bibliothek, er macht das Ausschweifen erst möglich. Stabilität und Ordnung und 'roving humor' (I. 4) Unordnung werden in der melancholisch-labyrinthinischen Schreibsituation ineinandergeleint, wobei die Chiffre des Labyrinths für die Struktur einer geordneten Ordnung steht. Die Figuration des Textes

61 Vgl. auch die Rede Jacques in Shakespeare's As You Like It, des wohl prominentensten Melancholiers der englischen Renaissance: 'All the world's a stage/And all the men and women merely players/They have their exits and their entrances/And one man in his time plays many parts [...]'. Shakespeare, As You Like It, SSF, (II. 7). Vgl. auch die Theater-Szene des Anton Vesen, S. 365 ff.
63 Hodges, Renaissance Fiction of Anatomy 121.
64 Auch Derrier's Melancholia wird von Burton im Zeichen der Unordnung gesehen: d. h. as Affectio Derrier paints melancholy, like a sad woman leaning on her arm with fixed lookes, neglected habit etc. [...] (I. 397).
Der Diskurs der Melancholie

Herrschaf fungiert die melancholischen Subjekte. Wenn es heißt, daß jedes Königreich einem größeren untertan sein soll (vgl. I, 92), spiegelt sich einmal mehr der in den Synopen verbildlichte ideale hierarchische Aufbau der Anatomy selbst. Manche und Gewichte sind in Burtons Utopie vereinheitlicht. Gesetze werden klar und deutlich formuliert und auch der Geldverkehr von oben reguliert. Das Prinzip, das dem in Democracy Junior Idealstaat noch einmal eigens ausgestellt und zugleich als utopisch deklarierten Ordnungsmodell entgegensteht, ist die Unordnung verursachende Kraft der Imagination. Daß die Imagination Verwirrung stifft, zieht man »verified in sleepers, which by reason of humours, and concur of vapours troubling the Phantasie, imagine many times absurd and prodigious things and in such are troubled with Insanias [...]« (I, 250), liest man auch im Abschnitt »Of the Force of Imagination« (Partition I, Section 1, Member 3, Subsection 2). Burton behauptet sogar, die Einbildungskraft sei die eigentliche Auslöserin der Melancholie: »... the great is the force of Imagination, and much more ought the cause of Melancholy to be ascribed to this alone, then to the distemper of the body.« (I, 249). In der Anthropologie der Renaissance gehört die Imagination zu den sinnlichen Seelenvermögen. Die Einbildungskraft empfängt die Wahrnehmung der Sinne, die mit den von ihnen aufgenommenen Informationen im Grunde genommen nichts anfängen können. Die Einbildungskraft hilft die Sinnesindrücke fest und bearbeitet sie. Sie ist mit der Fähigkeit ausgestattet, sich real nicht existierende Dinge und Situationen vorzustellen, d.h. sie kann künstliche Bilder aus disparaten Einzelteilen zusammensetzen. Darin liegt ihre produktive Kraft. Die Einbildungskraft ruht niemals, sie produziert einen permanenten, ziellosen Strom von Bildern. Man hat sie auch als das »auge des Geistes« bezeichnet, da sie die Eindrücke gleichsam filtert, die an das Seelenvermögen der Ratio gelangen.71 Mit der produktiven Fähigkeit der Einbildungskraft ist der poetische Funktion der Melancholie ein systematischer Ort zugewiesen. Die Vorstellung von der Einbildungskraft als Ursache der Melancholie gegenüber einer körperlichen Motivation, lost zwar das melancholische Paradigma von seiner unmittelbaren Körper-Gebundenheit und konzipiert Melancholie vornehmlich als mentale Struktur, trotzdem muß gesehen werden, daß die Imagination im analogischen Modell der Renaissance körperlich-topographisch gedacht wurde, das geistige Prinzip also an seine körperhafte Fundierung gebunden bleibt. Freilich ist die Imagination nur scheinbar der Gegenpart der klaren utopischen Ordnung. Die oben gegebene Beschreibung der Einbildungskraft, zu erinnern ist an ihre Fähigkeit, etwas Nichtvorhandenes vorzustellen, erweist Burtons Utopia, das Democracy Junior selbst »a poetically commonwealth« (I, 85) nennt, als Produkt der Imagination. So hat Fish festgestellt, daß sich in dem von Democracy Junior imaginierter Idealstaat zunehmend die uneidechte, melancholische Realität einschleicht, ja, daß es sogar Verrückte in Utopia gibt? (I, 87), was tatsächlich den Einbruch der Melancholie in die melancholiefreie Gegenwart darstellt, wenn man sich vor Augen führt, daß Verrücktheit in Burtons Vorrede die universale Chiffre der Melancholie ist.73 Die melancholische Ambivalenz von Ordnung und Unordnung, die das Konzept des Burtonschen Textes selbst reflektiert, erweist sich als semiologisches Strukturmodell der Melancholie, deren generative Funktion sich im literarischen Entwurf der Utopie verdichtet. Die poetische Einbildungskraft, von Burton als Verursacherin der Melancholie benannt, ist damit in ihrer performativen Funktion beschrieben.

Im folgenden ist noch einmal nach den Agenten von Burtons Text zu fragen. Dessen Autorsubjekt, das sich selbst die Maske des Democracy Junior aufsetzt, aber gleichwohl nicht auf autobiographische Referenzen verzichtet, indem es die Situation des gehörten Schreibers der Anatomy of Melancholy im Studierzimmer des Oxford University Christ Church College schildert und Einzelheiten der Burtonschen Familiengeschichte seinem Text integriert, inszeniert im Doppelspiel von Verbergen und Offenbaren die Problematik melancholischer Autorschaft. Das Titelblatt der Anatomy ist in dieser Hinsicht lebendig, präsentiert es die Inszenierung der Autorschaft doch in einer gewiß nicht zufälligen Ordnung. Sie bilden die Mittelsäule des Titelblatts und sind rechts und links gerahmt von diversen Figuren der Melancholie. Die oberste Stelle besetzt das Vorbild des Autors74, der Philosoph und Anatom Demokrit von Abdera, dessen Geschichte im Text als Reflexionschema von Democracy Juniors Autorschaft ausgebreitet wird. Es folgt das eigentliche Zentrum des Titelblatts, das Titel und Autormaske (»Democracy Juniors«) präsentiert; unterhalb dann das Porträtmedaillon, das, darauf verweist auch insbesondere das Wappen der Familie Burton, als Ikone des (nunmehr realen) Autors Robert Burton wahrgenommen werden will. In der Mittelspalte zuunterst findet sich das Druckersignum, das die Autorhierarchie gleichsam kompliiert, hat Burton doch den Korrekturen und Druckern, wahrhaft gleichsam, Anteil an der Autorschaft seines Werks konzediert.75 Freilich steht der Drucker ebenso am Rand wie Democracy Senior, die eigentliche Mitte bilden die Titelinschrift und das Porträt, die durch die gemeinsame Inschrift »Democracy Junior verbunden sind. Indessen ist Democracy Junior nicht mehr als ein träge-rischer Signifikant, der nur scheinbar Einheit und Kontinuität des Schreibens verleihen, dem Fish darauf aufmerksam gemacht, daß Burton verschiedene Demokrit pro Bericht, je nachdem welche Aspekte des Charakters oder der Biographie er in seinen unterschiedlichen Quellen findet. So endet uns nur ein vages, von Inkonsistenz gezeichnetes Demokrit-Bild, das ihn einmal als mütterlichen Mann, zum anderen als großen Volksführer (vgl. I, 2).76 Nur in entschlossener rhetorischer Geste läßt sich ein einheitliches Bild Demokritos herstellen: »In a word bee was omnifabricum doctus [...].« (I, 2). Democracy Junior gibt denn selbst einen Hinweis auf die rhetorisch-fiktionale Einheitserstellung des Demokritos, wenn er schreibt: »Es ist nicht one Democracy will serve turn to laugh in these daies wee have now need of a...

72 Vgl. Fish, Self Consuming Artifacts, 327f.
74 Dieser Terminus meint hier nicht den Autor als eine reale Person, vielmehr bezeichnet er eine lexikale Funktion, die derjenigen des Erzählers in narrativen Texten entspricht.
75 Vgl. S. 113f.
76 Vgl. Fish, Self Consuming Artifacts, 307.
Der Diskurs der Melancholie

Democritus to laugh at Democritus, one jester to jest at another, one fool to flout at another. A great Socratic Democritus, as big as that Rhodian Colossus, derken, heißt das, ist eine Konstruktion der textuellen Architektur (Rhodian Colossus), deren Funktion in der Herstellung wechselnder referentieller Bezüge liegt, und eben diese Spiegelungs- und Verdopplungsfunktion erfüllt die Figur des Demokrit tatsächlich in Burtons Text, ist Demokrit doch derjenige, der von den Abderiten für verrückt gehalten wird, nur die Chiffre ihres Verrückt-seins ist.77 Daß die Wissenschaft kein klares Bild von Demokrit besitzt,95 dessen Lebenszeit von 460–370 v. Chr. angesetzt wird, Demokrit zudem als Propagator einer atomistischen Theorie der Materie und Vertreter der Hypothese von der Unendlichkeit der Welten galt, mag seine receptionsgeschichtliche Kondensation zum Melancholiker begünstigt haben. Zur Zeit Burtons steht sein Name bereits für eine satirisch-polémische Schreibart.96 Das Lachen – Babbs nennt es «eccentric»97 –, das Burton in die Babelische Lachalkush einstellt,98 ist ein gleichzeitig körperlicher und geistiger Reflex99 und wird zur Chiffre einer Schreibweise sich selbst auslösender Signifikation.99 Wenn sich der Autor der Anatomy hinter der Maske Demokrits verbirgt, um, wie er sagt, mehr Redefreiheit zu haben (vgl. I, 5), bedeutet dies den Ausbruch einer, die ungeschminkte

79 Vgl. Babbs, Sanity in Bedlam, 33, 34.
81 Babbs, Sanity in Bedlam, 32.
83 Vgl. Pigafetta, La malattia dell’uomo, 464.
84 Auch Montaigne sieht Demokrit und Heraklit als Metaphern des Schreibens. Einer seiner Essays charakterisiert die eigene Schreibweise folgendermaßen: «Je prends de la fortune le premier argument. Ils me sont également bons. Et de desseigne jamais de les produire entiers» (Michel de Montaigne, Essais, Livre I, chronologie et introduction par Alexandre Michéa, Paris 1995, 357–350, 357). Unterschiedlich läßt sich der essayistische Verzicht auf die ganze zugemessen des einzelnen mit der Struktur des melancholischen Verstehens, dem es am (meta)physischen) Überdeck mangelte, parallel setzen. Im folgenden scheint sich Montaigne das zeigende Verfahren Demokrits zugenehm zu wollen, denn er führt fort: «Juy donne une pointez, non pas le plus largement, mais le plus profondément que je sçay. Schließlich kommt er explizit auf Demokrit und Heraklit zu sprechen (359), gibt aber Demokrit den Vorzug, denn: «La plainte et la commiseration sont nuisibles à quelque estimation de la chose qu’on veut plain; les choses dégoûté on se moque, on les estime sans gène. [...] [...] Une pensée point où il y ait tant de malheur en nous comme il y a de vanité.» Demokrit also ist derjenige, der die Erfahrung der Vanitas am konsequentesten praktiziert – durch sein Gelächter.
86 Höhne, Robert Burton’s anatomy, 232, 323.
87 «I am I fear not be, what I was I cannot be.» (I, 371).
89 Vgl. auch Fish, Self-Consuming Artifacts, 331f.
es (scheinbar) darum geht anzuzeigen, wer von der Diagnose der universalen Ver- 
ücklichkeit ausgenommen werden soll:

Whom shall I then except, Ulrich Huttenus nemo, num, nemo omnibus horis sapit, Nemo
nascitur sine vitis, Crimen Nemo caret, Nemo sorte sibi victis contentus, Nemo in amare sapit.
Nemo bonus, Nemo sapientis, Nemo, est ex omnis parte beatus, etc. & therfore Nicholas nemo,
or Mounseur no-body shall goe free, saith volent Nemo. Nemo referre potest? (I, 107)

Die sprachspielerische Doppelcodierung von Position und Negation entfaltet ihren
Effekt im Wechsel der grammatischen Perspektive: Nemo als Eigennamen kippt in
nemo als Indefinitpronomen, wobei die geradezu mechanische Lautwiederholung,
die wiederholt und doch variert, den Perspektivenwechsel in Szene setzt.

Die Verstellung der Autorposition ist mit der enzyklopädischen Struktur der
Anatomy korreliert, der es nicht darum geht, subjektives Wissen zu präsentieren;
der Wissensanspruch des Buches ist global. Dies stellt sich allegorisch in der »Digression
of Air« dar, die eine imaginierte, weltumspannende Luftreise unternimmt und berichtet,
was es dabei alles an Länder- und Menschenkundlichem, Zoologischem und Bota-
nismus zu sehen gibt. Überhaupt ist festzuhalten, daß nur weniger als etwa ein
Viertel der Textbestände der Anatomy of Melancholy ihrem eigentlichen medizinisch-
physiologischen Gegenstand gewidmet ist.39 Melancholie scheint nurmehr ein Anlaß
zu sein, das Wissen der und von der Welt, frölich nach dem melancholischen
Strukturprinzip, zu inventarieren. Dem enzyklopädischen Anspruch trägt der rei-
neh-additive Stil der Darstellung Rechnung (I) would find out with Trajan the
fountains of Danubius, of Ganges, of Oxus, see those Egyptian Pyramids, Trajan's bridge,
Grella dei Sibylle, Lucullus fish-ponds, the Temple of Tisrode, &c. And if I could, observe
what becomes of Swallows, Storks, Cranes, Cuckowes, Nightingales, Redstarts,
and many other kinde of singing-birds, water-fowles, Hawkes, &c. [...] (II, 56). Es
ist, als würde ein Bilderwelt der Welt aufgeschlagen, in melancholischer Objektneu
das skurrile Einzelne herausgestellt, das nur deshalb skurril ist, weil es als Einzelnes
aus einem Gesamtkontext herausgenommen ist – und dieses Einzelne mit
dem nächsten Bild sofort wieder vergessen. Konsequenterweise führt der inventar-
isierende Gesteus, gerade in der »Digression of Air«, zur Erkenntnis der Vergleich-
lichkeit ihres Unterfangens, zur demokratischen Einsicht, daß »here be infinite Worlds, and
infinite Earths or systems, in infinito aetheres« (II, 52). Gleichwohl ändert sich die
Darstellungsweise nicht, hält der Autor an seinem reihenden, am Einzelnen orientie-
ten Stil fest – und damit an melancholischen Duktus seines Textes.

Als Organisator von Wissenseins fügt sich der Autor der Anatomy in die bereits
als melancholisch einschlägig qualifizierte Personen des Gelehrten, dessen Dasein
denn auch zu den zentralen Themen des Buches zählt.40 Das Studium wird als
Unsache (»Love of Learning, or overmuch Study. With a Digression of the Misery
of Schollers, and why the Muses are Melancholy« [Part I, Sect. 2, Mem. 3, Subs. 15])
und Heilmittel (»Exercise rectified of Body and Minde« [Part II, Sect. 2, Mem. 4]) der
Melancholie behandelt. Melancholie wird damit ein weiteres Mal als autokon-
trapräventiver Mechanismus entworfen, der die Anatomy selbst in seine Mechanik
einschließt, denn das Buch ist keine Parodie der Gelehrsamkeit, sondern, wie Bambro-
rough bemerkt, »a genuinely learned work«.41 Wenn sich Democritus Junior als in
seinem Studierzimmer eingeschlossener Studengelehrter präsentiert,42 ist eine aukto-
nrale Situation beschrieben, die sich über Zeichen und Repräsentationen konstituieren:
»I never travelled but in Mappe or Card, in which mine unconfined thoughts have
freely expatiated, as having ever beene especially delighted with the study of
Cosmography« (I, 4). Der Zerzug auf das Leben zugunsten der »Schrift« (Cosmo-
graphy) ist hier nicht als defizitär empfunden, deshalb greift es auch zu kurz, das
Schreiben als Kompensationshandlung zu diagnostizieren, vielmehr weist die zitierte
Stelle das Gelehrtenleben als ein prinzipiell potenziertes Leben aus, auch wenn die
Gelehrten zumeist ihr verdienter Lohn vorenthalten wird (»Digression of the Misery
of Schollers«): Democritus Junior bezeichnet seine Gedanken als »unconfined«, die er
(auf der Landkarte) unberührt, sich ausbreiten lassen kann. Nur der Bücher-
reise ist es möglich, wie in der »Digression of Air« in atemberaubender Geschwindig-
heit die Welt zu umkreisen. Insofern ist der Typus des Gelehrten wie ihn Burton
präsentiert, nicht der bloße Schatten des Tätschens, der dauernd auf Erfüllung
Verzicht leistet muß, sondern er ist derjenige, der in der Welt der Zeichen lebt – und
damit genauso ständig und melancholieverfallen ist wie die gewöhnlichen Sünd.
Daher können »Love of Study in excess« und »Love of Women« (I, 280) in der Reihe der
Melancholieursachen nebeneinander stehen, ebenso wie die Neugier, die Burton
definiert als an itching humor or a kind of longing to see that which is not to see
seen, to do that which ought not to be done; to know that secret, which should
not be known, to eat of the forbidden fruit [...] (I, 384). Die Gefährlichkeit der
Neugier, die sowohl Anlaß zu lebensweltlichen Übertragungen als auch Motiv wis-
senschaftlichen Studiums sein kann, liegt darin, hinter den sichtbaren Zeichen nach
der verbotenen Frucht der Wahrheit suchen zu wollen.

Wesentliches Kennzeichen des Gelehrten-Paradigmas ist sein Gedächtnisfunk-
Wir die Anatomy of Melancholy als gelehrtes Werk bezeichnet werden kann, weil
sie eine schier unübersehbar fülle tradierter Wissens präsentiert und die Problematik
ihrer Ordnung aus der Organisation dieses Wissens resultiert, werden auch die

39 Horstmann übersetzt: »Wen soll ich ausnehmen? Herr Niemand mit Ulrich von Hutten,
denn Niemand ist immer vernünftig, Niemand ist ohne Fehler geboren, Niemand ist frei von
Schuld, Niemand ist mit seinem Los zufrieden, Niemand ist bei Ihnen, wenn er verlebt ist.
Niemand ist gut, weise und vollständig gleich;« Robert Burton, Anatomy of Melancholy.
Über die Allgegenwart der Schmerzen, ihrer Ursachen und Symptome, sowie die Kunst, es mit ihr
zu meistern, aus dem Englischen übersetzt und mit einem Nachwort vers. von Ulrich Horstmann, Zürich
1990, 126.


41 J. B. Bamborough, »Introduction«, xxxiii.

42 Biographische Studien haben ergeben, daß Burton keinesfalls der weltliche Gelehrte war, als

43 Babb weist darauf hin, daß Burtons Buch vor dem Hintergrund der für die Zeit der
Renaissance verbindlichen Hochschätzung des Gelehrtenstatus und der Anerkennung seiner
Melancholiker in Burtons Werk ganz traditionell als gedächtnisbegabt vorgestellt: 
»their memories are most part good, they have happy wits, and excellent apprehensions« (I, 383). Das geistige Leben des melancholischen Menschen findet also unter denkbar günstigsten Voraussetzungen statt. Das Studium der Gedächtniskunst wird im übrigen unter den besten Therapiemitteln der Melancholie aufgeführt (vgl. II, 92). »... he must have had an excellent memory«, schreibt J.B. Bamborough, von der Textstruktur der Anatomy auf die Geistesverfassung ihres Autors schließend. Andere sind sich da weniger sicher. Auch Babb vermerkt Burtons gutes Gedächtnis, es sei allerdings nicht gut genug gewesen, den bei der Abbassung der Anatomy an es gestellten Anforderungen zu entsprechen. Damit ist auf die Inkon sistenzen in der Werkkomposition angespielt, an die nicht zu überraschende Ungenauigkeit von Zitaten und Fehlhaftigkeit von Angaben. Die Gedächtnisleistung des Textes ist jedenfalls einer seiner kritischen und für die Figuration der Melancholie konstruktiven Punkte.


ordinary yet more extraordinary«) den antiken metempsychotischen Postulat folgt, nach dem sich das Ungewöhnliche und Verblüffende umso besser einprägt: Burtons »Trick« besteht also darin, nicht Gedächtnis zu überliefern, sondern Gedächtnis zu produzieren, d.h. aus der tatsächlich melancholiefördernden Fülle des Wissens eine Ordnung zu schaffen, in der sich das melancholische Bewußtsein verliert.

96 J.B. Bamborough, »Introduction«, xxii.
97 Vgl. Babb, Sanity in Bedlam, 44.
100 »[... in less than ten years, ten hundred thousand men were consumed. [...], 20 thousand Churches overthrown. [...], an hundred thousand men slain. [...], ten thousand families were rooted out, [...], killed up in 42 years, [...], 12 Millions of men. [...], neither should I sly (said he) if I said 50 Millions« (I, 44).
101 Vgl. S. 56 dieser Untersuchung.
102 Renaker, »Burton’s Tricks of Memory«, 391.

sondern sich vielmehr als melancholisches wiederzufinden vermag. Hierin liegt die produktiv-poetische Funktion des melancholischen Gedächtnisses, dem die Signifikanten seines Wissens nicht die Repräsentanten von Wissensinhalten als vielmehr Spiegelolien des melancholischen Bewußtseins selbst sind. Die Kritik ist auf Burtons extensiven Einsatz des »etc.« aufmerksam geworden. Bridget Gellert Lyons führt das folgende Beispiel an:

Sатурна was Lord of my geniture, culminating, etc. and Mars principall significator of manners, in partile concertation with mine Ascendant; both fortunate in their houses, etc. (I, 4; vgl. etwa auch II, 56 [Hier S. 124]).

While Hodges in diesem etc. eine Diskrepanz zwischen Aussageabsicht und der Möglichkeit ihrer Realisierung sieht, diagnostiziert Gellert Lyons eine Distanzierung: »This habit again expresses the idea of melancholy, of disdain for what he is actually dependent on, and of timidity in asserting his own voice while he scorns those that he has borrowed.« Von Verachtung kann sicher nicht gesprochen werden; viel eher steht das etc. tatsächlich für ein Wissen, das als Bedingung der eigenen Position, als bekannt und konventionell vorausgesetzt wird, dem aber nicht die vorbildliche Aufmerksamkeit des Autors gilt. Mit dem Text wird gleichsam die Haftung an und für seine epistemologischen Grundlagen. Äußerlich kann das etc. als Exponent der additiv-reihenden Textstruktur gelesen werden, die sich selbst konstruiert, indem sie Selbstverständlichkeit und Ordnung vorgeben, Bruchstellen der geschlossenen Struktur markiert.

Was über die Gedächtnisfunktion des Burtonschen Textes gesagt worden ist, betrifft insbesondere die ausgesprochene Zitatstruktur der Anatomy. Über tausend zitierte Autoritäten hat man in Burtons Buch gefunden und größtenteils identifiziert. Der Autor reflektiert sein Verfahren, indem er die Essens- als Einverleibungsmetaphorik ausspielt. Denn: their appetite [der Appetit der Melancholiker] is greater then their concoction, mutua appetitus, pausa digerant, as Rhesis hath it, they covet to eat, but cannot digest (I, 383) - der Melancholiker also als begierlicher Vielfraß, der nicht verdauen kann, was er in sich hineinschlingt. An diese Vorstellung scheint Democritus Junior anzuknüpfen, wenn er Entstehung und Methode der Anatomy beschreibt:

As already, wee shall have a vast Chaos and confusion of Bookes, we are oppressed with them, our eyes ake with reading, our fingers with turning. For my part I am one of the number: nos numeros suntus, I doe not denye it, I have only this of Marcusvus to say for my selfe, Omnis neque, nihil neque, 'tis all mine and none mine. As a good house wife out of divers fleeces weaves one peece of Cloath, a Bee gathers Wax and Hony out of many Flowers, and makes a new bundle of all.

Floricers ut apes in salibus omnia libent.

I have laboriously collected this Cesto out of divers Writers, and that sine injuriis, I have wronged no Authors, but given every man his owne, which Hecum so much

Der Diskurs der Melancholie

Die Zitate sind in vielen Fällen artistisches Material des Kompilators; sie stellen Übergänge her, wo Brücke sind und bewerkstelligen argumentative Richtungsänderungen. Insofern geht es gar nicht um das Material, das die zitierten Autoren bereitstellen, sondern ihre Namen und Textfragmente sind selbst das Material, mit dem die Anotomy arbeitet. In diesem Sinne sind gerade auch die Zitate, die im Prinzip der «copia verborum» verpflichtet, das für das permanente Wachstum des Textes und die Entstehung seiner selbst-irratiertenden Ordnung verantwortlich ist, wobei der heute eher negativ besetzte Begriff der «Kopie» im 17. Jahrhundert noch dichter bei seiner Bedeutung der «Fülle» und deren «Vervielfältigung» steht.

103 Vgl. Babb, Sanity in Bedlam, 53; vgl. ebd., 52.

Die gelehrte Literarizität, die einer Bibliothek bedarf und mit Maßstab und Zirkel (vgl. II, 86) den literarischen Kosmos durchmämt, sieht sich selbst als in hohem Maße an die Materialität ihrer Produktion und ihrer Produktivität gebunden. Wenn Democritus Junior behauptet, er habe über die Melancholie geschrieben, um Melancholie zu vermeiden und hinzuzufügen, es gebe kein besseres Heilmittel als Beschäftigung (vgl. I, 6), oder wenn er ironisch jene Gelehrten kritisiert, die schreiben um sich zu überzeugen, daß sie noch am Leben seien (vgl. I, 9), wird deutlich, daß es der materiale Akt des Schreibens selbst nicht ist, die begründende Funktion in der literarischen Konstruktion der Melancholie zukommt. »[...] we should ever be in action (II, 67), heißt es auch, und diese Aktivität, die den Abschluß eines Werks gleichsam verhindert (wie ja auch die Anatomy immer wock in progress blieb), findet sich wieder in der von Burton gebrachten Schriftschnupper des sich schlangelnden Flusses (vgl. I, 18). Wenn Burton die Beschäftigung mit Algebra empfiehlt, wird deutlich, daß die Zahlenspiele, die den Text der Anatomy durchziehen, poetologische Buchstabenspiele sind, denn

By this art [algebra] you may contemplate the variation of the 23 letters, which may be so infinitely varied, that the words complicated and deduced thence will not be contained within the compass of the firmament; then words may be varied 40320 several ways: by this art you may examine how many men may stand one by another in the whole superficies of the earth, some say 148456800000000 (II, 92).112

---

110 I will be honest, and admit that nothing of what I am about to relate is true; I shall relate things which never have happened and never will happen, merely to show my literary skill (I, II, 58).

---

Solange die Signifikanten flottieren, dies wäre die verdeckte Botschaft, ist nach der 'Eitelkeit' des Wissens nicht zu fragen. In gleicher Weise sind auch die folgenden Anweisungen zur literarisch-gelehrten Produktion und zu Buchstabenspielen zu verstehen:

[... ] he [the melancholic] may apply his minde. I say to Herod. Antiquity invent impresses, Emblems: make Epitaphian, Epitaphs, Epitaphs, Epitaphs, Emblemata, Epigrammar, Anagramms, Chromagramm, Arretons, upon his friends names; or write a comment on Marcianus Capella, Terentian de Pylo, the Nabian Geography or upon Aelia Lilia Crispus, as many idle fellows have assayed, and rather then doe nothing, vary a verse thousand waives with Patience, or torturing his wits, or as Rainerius of Luneburg, 2150 times in his Proteus pastor, or Sefer vor Chrysistus, Cleopissis, and others, have in like sort done. (II, 94)

Den Frauen wird statt mühsamer Studien die Anfertigung komplizierter Stickerien, Spinnen und Spitzenköpfen empfohlen113, Arbeiten, mit denen sie ihr Haus schmückten können (vgl. II, 95); in Anbetracht der Tatsache, daß Democritus Junior selbst den Text seiner Anatomy als 'Cloath' (I, 11) bezeichnet, wird die poetologische Selbstreferenz unübersehbar.


In a word, the world it selfe is a maze, a labyrinth of errors, a desert, a wildernesse, a denue of theves, cheaters, &c. full of filthy puddles, horrid rocks, precipitations, an ocean of adversity, an heavy yoke [...]. (I, 273)


Burtons Text also kann als Schrift-Bild beschrieben werden in dem Sinne, daß die d den wissenschaftlichen Anspruch des Werks artikulierende Schrift sich im Raum des Buches zu bildhafter Anschaulichkeit formiert und auf diese Weise den Fortgang des Arguments irritiert. Die ausführlich sich ergebende Schlickerweise weiblicher Häßlichkeit im dritten Hauptteil der Anatomy (III, 164), die den Liebesmelancholiker von seiner Krankheit heilen soll, ist eine gutes Beispiel für die Bildstruktur des Textes. Die Schilderung weiblicher Monströsität113, die sich über eine Buchseite erstreckt, bringt die einmal gesetzte Bedeutung zum Stillstand: Frauen sind derartig furchtbare Wesen, daß jeder, der sie liest, nicht verrückt sein kann. Der Text kommt, wie viele Wörter er auch auseinandersetzt, nicht voran, sondern gerät zum Bild. Jedes Beschreibungs element, das hinzugefügt wird, repartiert den Grundgedanken und wird damit zu seinem Ornament:

Every Lover admires his mistress, though she bee very deformed of her selfe, ill favoured, wrinkled, pimpeld, pale, red, yellow, tan'd, hollow-faced, have a sowde Jugers platter face, or a thin, lean, chitty face, have clouds in her face, be crooked, dry bald, gole-eyed, bleere-eyed, or with staring eyes, she looks like a squash'd Cat, hold her head still avery heavy, dull, hollow-eyed, blacke or yellow about the eyes, or squint-eyed, sparrow mouthed, Persian hooke nosed, have a sharpe fox-nose, a redde nose, China flat, great nose [...]. (III, 164)

Auf diese Weise wird der ganze Körper der weiblichen Schönheit abgeschritten, Brust, Fingernägel, Fuße nicht auslassend, und in additiver Häufung, die als Spielart der «copia verborum» überhaupt kennzeichnend ist für die Struktur des Textes, Attribut überreinandergegeben. Indem diese sich aufeinanderbeziehen, streichen sie sich wechselseitig durch (hooke nose - fox-nose - flat nose), entwerfen aber zugleich ein eng an die Körpersicht des Textes, die signifikante Figuration des Textcorpus gebundenes Wechselbild. Martin Heuser hat die These aufgestellt, Burtons Anatomy weise in der Form ihrer Zusammenstellung von Bild und Text eine emblematische Struktur auf, weil sie «quasi-optische Information» biete, die sie gleichzeitig seziere und kommentiere, wobei scriptura und picture in einem aridom Verhältnis stünden. Zum Teil transzendiert der Text das Bild, zum Teil auch bleiben Bilder unkommentiert.114 Der entscheidende Punkt aber ist, daß Text und Bild nicht zwei klar voneinander abzugrenzbare Modi der Anatomy sind, sondern die monströse Überschüssigkeit des Textes Schrift und Bild dauernd ineinander kippen läßt. Das Schrift-Bild des Textes wird durch einen dritten Repräsentationsmodus, durch eine ironische Aufführung gebracht: das Prinzip der Stimmigkeit. Babbs konstatiert sa loose and informal style which gives the impression of fluent and energetic speech115, und auch Jackson findet Burtons stil «colloquial [...] like good talk». Tatsächlich versucht Burton, seine Rede als gesprochene erscheinen zu lassen. Dies wird besonders deutlich, wenn sie auf die eigene Performanz zurückblickt: «But I must take heed, ne quid gravissim dicam, that I doe not overshoott my selfe [...]» (I, 84), «But to my task again» (II, 90). Mit seiner überschüssigen «Schwarmigkeit» verstoßt der Autor gegen das Bessere Wissen seiner Anatomy die behaupten, es gabe keine geeignetere Methode, dem melancholischen Wahnssinn zu entgehen, als die Wirkkraft (vgl. I, 116)

113 Ein «Mahnzeichen» im eigentlichen Sinne, der lat. «monstrum» auf seine Grundbedeutung «monere» = mahnen zurückbezieht.
114 Vgl. Heuser, The Gilded Pill, 91f. Als weitere Aspekte, die Burtons Anatomy mit der Emblematis vergleichbar erscheinen lassen, nennt Heuser die Fassung der Bilddeutung, die Dichte der assoziativen Möglichkeiten und die voraussagbare logische Rezeption (ebd., 94f.)
115 Babbs, Sanity in Bellam, 41f.
Der Diskurs der Melancholie


118 Vgl. S. 101 ff.
119 Bachtin, «Das Wort im Roman», 215.

Einsicht in die Abgrundigkeit der Hermeneutik — ein walhallaer melancholikonenstitutives Motiv, das mir in absehbarer Zeit entgegenkommt. Melancholie ist in Burtons Anatomy die dauernde Verstellung ihres Gegenstandes, die Verstellung ihres Gegenstandes als textuelles Prozeß. Unter der «Universalmetapher» die Melancholie werden verschiedene, nicht immer in Übereinklang zu bringennde Melancholien beschrieben, nicht nur die der Galenischen Krankheit, sondern auch die ersterntische Genialität120, die Krankheit des Leibes und die der Seele121, die Melancholie des Gelehrten, die des Verliebten, die des Abgeräumten, die Melancholie des Staates, die der Philosophie… Häufig sei sie überhaupt nicht von anderen Krankheiten zu unterscheiden, schreibt Burton. Ihre Formen können simultan oder nacheinander (vgl. I. 170) auftreten, so daß man den Melancholie in was sense you will, properly or improperly in disposition or habit, for pleasure or for paine, dotage, discontent, feare, sorrow madness, for part, or all, truly, or metaphorically, is all ones (I. 25). Wie der Gegenstand Melancholie, Melancholie als Gegenstand dauernd verweist, so sich gleichbleibend immer ein anderer wird, verdreht die Darstellung ihrer Ursachen. In gesonderten Subsections werden die Ursachen der Melancholie der Reihe nach aufgeführt und kommentiert. Gott ist ebenso eine Ursache der Melancholie, wie die Sterne, das Aller, die Eltern, schlechte Ernährung, zu vieles Essen, schlechte Luft u.s.w. Daß es sich dabei lediglich um auf verschiedene Ursachen zurückzuführende Ausprägungen der Melancholie handelt, wird offenkundig, wenn man liest, wie die einzelnen Ursachen implizit gegeneinander ausgegespielt werden. So heißt es einmal, «Sorrow» gehörte der erste Platz im Katalog der melancholiefördernden Leidenschaften, sie sei «the mother and daughter of melancholy, her Epitome, Symptome, and chief causes» (I. 256), nur wenig später dann wird gesagt, «covetousness», Habgier; sei «indeed the patterne, Image, Epitome of all Melancholy» (I. 263). Heussers hat die Struktur einander ausschließender Argumente als «rompe l’eulz des Textes beschrieben.122) Vor dem Hintergrund der spezifischen Signifikation des Stillebens123 läßt sich dieses Umspringen der Bilder mit der den Text motivierenden Wechselsicht perspektive von Referenz und Performanz erklären. Der performative Charakter des Textes konstruiert seinen Gegenstand im Prozeß seiner eigenen Entstehung immer anders und immer neu. Melancholie ist ein Dispositiv textuelle Repräsentanz, das die Hierarchie von Signifikant und Signifikat ebenso aufhebt wie die logische Scheidung von Substanz, Symptom und Ursache. Die Selbstreferentialität der Melancholie korrespondiert und logisch begründet sich Melancholiker appele [ ] all they hear, see, read, to themselves; as Felix Plater notes of some young Physicians, that studying to cure diseases, catch them themselves, will be sick, and appropriate all symptoms they relate of related others, to their own persons» (I. 387). Melancholie ist ein Selbstinizierungsmechanismus, der in der symbolischen Vermittlung, durch Hören, Sehen,
6 Die Zeichen der Melancholie und das Licht der Vernunft


[... ] was den Leib betrifft, so gäben sie [die Temperamente] sich zu erkennen erstlich an der Farbe im Gesichte, indem ein Cholerischer schwarzlich und röthlich, ein Melancholischer schwarz und bläß, ein Sanguinischer weiß und roth; ein Phlegmatischer weiß und bläß aussähe; hernach in der Sprache, da ein Cholerischer männlich, hell und geschwinde, ein Melancholischer männlich, rauchig und langsam; ein Sanguinischer weibisch, hell und geschwinde und ein Phlegmatischer weibisch rauchig und langsam redet. Drittens in den Augen, indem ein Cholerischer ernsthafft und muter, ein Melancholischer mürrisch und matt, ein Sanguinischer freundlich und munter, ein Phlegmatischer freundlich und matt sähe; Viertens in der Leibesthast, da ein Cholerischer und Melancholischer hager, ein Sanguinischer mittelmäßig fett und wohlgeschwunden; ein Phlegmatischer aber sehr fett und schwülstig sey. Fünftens in dem Gange; ein Cholerischer gehe steif und gravitätisch; ein Sanguinischer lustig und hurtig; ein Phlegmatischer verdrossen und neglignant und ein Melancholischer geschwind und neglignant. Nicht weniger sollen sie in der Seele besondere Würckungen thun. Denn in Ansehung des Verstandes habe ein Cholerischer ein gut Judicium; ein Sanguinischer ein gut Ingenium; ein Melancholischer ein trefflich Gedächtnis, und ein Phlegmatischer sey fähig eine Sache bald auswenn-

1 Vgl. dazu insgesamt Schings, Melancholie und Aufklärung, 41 ff.
3 Vgl. Foucault, Wahrnis und Gesellschaft, 271.
Die Zeichen der Melancholie und das Licht der Verunft


6 Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, 9; vgl. ebdl., 218.
7 S. 119ff.
8 Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, 31.
9 Vgl. Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, 41.
12 Vgl. Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, 65.
13 Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, 65.
14 Vgl. Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, 72.
15 Vgl. Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, 77.
17 Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, 80.
18 Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, 86.
Der Diskurs der Melancholie

bourgeoischen 18. Jahrhunderts, obwohl sie sich (angeblich) in die Innerlichkeit zurückzieht, sich immer noch in den vereinbarten Räumen der Natur des Freund-


hemmung und Reflexion. 20

Hans-Jürgen Schings hat Lepenies These von der bürgerlichen Melancholie des 18. Jahrhunderts widersprochen. 21 Mit Roseleck weist Schings darauf hin, daß die


Das Hindernis des Lebens

Das Hindernis des Lebens -

ein belästigter Notiz Kants.

Man muß auch heute noch

mit bürgerlicher Melancholie rechnen.

In der Nähe von Gärten

geht der Augenblick der Phantasie:

ein Tulpenbeet, eine Terrasse

mit Mandelbäumen, während Handlinghemmung

sich fortsetzt.

Schmerz und Gegenschermer -

mein Herz habe ich alle.

schreibt Werther, wie man

seine konstitutionelle Depression

behält oder

dehne der Nacht

eine Aufhebung der Ordnung

bewirkt.


Die Zeichen der Melancholie und das Licht der Vernunft

unpolitische Rolle des Bürgers im 18. Jahrhundert diesen vielmehr seine Flucht in die Utopie nehmen läßt; unter Berufung auf Foucault und Dörner exponiert Schings gegenüber der Melancholie die Vernunft als aufklärerischen Leitwert. 23 Lepenies' Entwurf einer "bürgerlichen Melancholie" sei zu pauschal; die Sichtung der Quellen mache deutlich, daß die antimelancholischen Töne im Bürgertum dominant seien. Je mehr schwärmerische Töne wir an uns passieren ließen, desto deutlicher wurde der anti-

melancholischen Charakter, der konzerne Beziehungs des aufklärerischen Bürgertums bestimmt. 24 Gerade in Schings' extensiven Ausbreitung des anthropologischen und literarischen Quellenmaterials der Zeit wird klar, daß es tatsächlich nicht darum gehen kann, das Bürgertum des 18. Jahrhunderts als melancholisch oder anti-

melancholisch zu bestimmen, vielmehr muß die diskursive Selbstverständigungsfunktion, die dem Begriff der Melancholie in der öffentlichen und privaten Reden zugeordnet, in ihrer medialen Produktivität in den Blick genommen werden. Indem Schings allerdings exakt die Gegenpositionen zu Lepenies unterstellt, Utopie und Melancholiekritik, bestätigt er die konzeptuelle Dynamik, die Lepenies darlegt, wenn er auf den Strukturverzahnung von Melancholie und Utopie hinweist, der dem Begriff jeweils den Gegenbegriff einzeichnet.

Obwohl Lepenies davon spricht, daß es ihm um die "Benennungen" der Melancholie gehe, er die Melancholie durchaus als diskursives Ereignis aufzufassen scheint 25, trifft dieser Ansatz im Fortgang der Darstellung zurück und wird auch nicht weiter methodologisch dargestellt. Wie Schings geht Lepenies davon aus, daß die Quellen "etwas" beschreiben, eine "melancholische Gesellschaft" hier - eine anti-

melancholische Gesellschaft. So nimmt er auch Burtons Wort: "Robert Burton, der schrieb, um seine Melancholie zu vertreiben, der gelehrig war und überlebte, wie sehr bereits in der Antike das übermäßige Studium als Melancholie-Ursache bekannt war, entwarf eine Utopie Englands, weiß er armer Intellektueller nie hoffen konnte, seine Gedanken in die Tat umzusetzen". 26 Hier wird nicht mehr nach der Funktion von "Eigen- und Fremdetenungen" gefragt, die diskursive Mechanismus des Redens oder Schreibens über Melancholie nicht reflektiert. Entsprechend wenig Berücksichtigung finden denn auch bei Lepenies der im 18. Jahrhundert modisch werdende Charakter und die irritat-

den Verlust des Vernunftgebrauchs und durch Verriessungen des Geistes, bis derzum Zustand der äußerlichen Darstellung der menschlichen Natur, S. 35.


38 Lorr. Von der Melancholie und den melancholischen Krankheiten, 11.


41 S. 35.


43 S. 99.

44 Vgl. S. 7.


46 Vgl. Schöns, Melancholie und Aufklärung, 192.

47 Vgl. Fischer-Homberger, Hypochondrie, 81.


Bilguers Abhandlung über die Hypochondrie legt in der Vorrede weitläufig den großen Einfluß der ‚Arzneylgelärhheit‘ auf das ‚gemeine Leben‘ und die Notwendigkeit ihrer Einwirkung auf seine wohlgerichtete Polizey99 dar. Themen wie Melancholie und Hypochondrie beanspruchten also durchaus ein öffentliches Interesse, wie die ‚philosophischen Arzte‘ sich ja auch nicht nur als Fachkundige im engeren medizinischen Sinne verstanden. Die Öffentlichkeitsfunktion der anthropologischen Themen ist eng an ihre diskursive Zirkulation gebunden. So versteht sich

93 Vgl. auch die im 18. Jahrhundert gängige Praxis in der Therapie fixierter Ideen, den Kranken die Welt ihrer Einbildungen wie auf der Bühne vorzuspielen, um durch die dadurch hervorgerufene Genugtuung die Fixierungen zu lösen. Johann Christian Reil schreibt: ‚Le personne de la maison devrait avoir un entrainement dramatique complet, de façon à pouvoir jouer tous les rôles selon le besoin de chaque malade, en allant jusqu’au point culminant le plus haut point d’illusion il devra savoir représenter un juge, un bourreau, un médecin, des âges de la vie, des morts sortant du tombeau. Un théâtre de genre pourrait représenter des crimes et des fêtes aux lions, des évaufs et des scènes d’opéra. Don Quichotte serait consacré couvreur, des parlementaires imaginaires y seraient délivrées, des fous troupés, des pêcheurs repentants y seraient solennellement absous de leurs crimes. Bref, le médecin pourrait, selon les cas individuels, faire l’usage le plus varié de ce théâtre et de ses installations, il pourrait stimuler l’imagination en tenant compte à chaque fois d’un but précis, il pourrait éveiller la lucidité, susciter des passions contraires, la peur, l’effroi, l’angoisse, le calme de l’ame, et s’attaquer à l’âme de la folie‘. Zit. n. Starchubski, Histoire du traitement de la manie, 80. Die Melancholiebehandlung beteiligte sich auch selbst an der theatralischen Entfesselung der Bilder und Zeichen!

94 Vgl. Viesta, Literarische Phantastik, 10 ff., 154 ff., 223 ff.
96 Bilguer, Nachrichten an das Publikum in Abhakt der Hypochondrie, xii.
97 Bilguer, Nachrichten an das Publikum in Abhakt der Hypochondrie, xxx.
98 Vgl. dazu Schings, Melancholie und Aufklärung, 11 ff.


solcher Zeit in die Hände kam, und welches ich ganz durchdras. Das schreckliche Exempel des Menschen, der sich dem Teufel verschrieb, und kümmerlich wieder zurechte gebracht worden, und doch hernach wieder zurücke gefallen; ingleichen die andern Historien von einsetzlichen Sünden-Fällen großen Übeläster, die zum Teil ein Ende mit Schrecken genommen, oder noch durch besondere Gnade Gottes aus ihrer Seelen-Gefahr erlöst worden, und welche Herr Servier in diesem seinem Tractate hinten angehanget, war ein rechtolis in das Feuer meines Gewissens, welches ohnedem schon sattsam brannte, und mir hieß genug machte. (75)


68 Vgl. Adam Bernd, Ursachen, woran M. Bernd seine bisher hervorgegebene Lebens-Beschreibung nicht fortzusetzen gesehen, [Leipzig 1745], 198.
69 Vgl. S. 135.
70 Vgl. Aristoteles, Problem XXX.I, 954a 31 ff; s. S. 39.
Der Diskurs der Melancholie

Finger, den ich nahe zum Mund brachte, setzte mir durch einen schnellen Gedanken, der schneller, als ein Pfiff entstand, an den Hals. (131)

Die Bildqualitäten des Spitzens, Scharfen, Heftigen, Verleitenden lassen das bernische Messer und seine Varianten als Repräsentant der »Pfelle des Bösen« erscheinen, von denen Eph. 6, 16 spricht und die im Pietismus als Metapher der Anfechtung gelesen werden.74 Hinter diesem Bildzusammenhang steht ein melancholischgeschichtlich signifikanter Bezug: Man erinnert sich an Aristoteles' Behauptung in De divisione personae, daß die galligen Menschen zielstrebig seien, wie aus weiter Entfernung Treffende, und ihnen schnell die weiteren Zusammenhänge vor Augen stünden.75 Läßt das Bild des aus weiter Entfernung Treffenden an einen Bogenschützen denken,76 so bewegt sich Aristoteles' Argument aus De anima et res minimae in gleichem Bildbereich, wenn er davon spricht, daß die Melancholi auf Herren ihres Erinnerungsvermögens seien und wie jemand, der etwas geworfen habe und dieses dann nicht mehr anhalten könne, ihre unwillkürliche Erinnerung nicht abzustellen vermögen.77 Daß die Strukturparallelität von melancholischer Erinnerung und melancholischer Imagination ein kreatives Moment des Melancholikers beschreibt, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, daß memoria und imaginatio in der antiken Rhetorik beide der inventio zugehören.78 Dieses produktive Moment findet in Aristoteles Rhetorik seinen Tropus, wenn dort die gelungene Metaphernbildung ebenfalls

74 »Vor allen Dingen aber ergreift den Schild des Glaubens, mit welchem ihr ausländischen Künstler, die ihn zusammenbauen, und nicht den Himmel des Heils und das Schwert des Glaubens, welches ist das Wort Gottes« (Eph. 6, 16f.). Vgl. Patton, »Literarische Anthologie«, 267, Anm. 36.
75 Vgl. Aristoteles, De divisione personae, 404a 31–40b 1; s. S. 36f.
76 Vgl. Pigeaud, L'Homme de gent et la Maladie, 52: »Le mélancolique est préparé à l'archer qui, à cause de la force, tire de loin et de la réussite dans son tir.«
77 Vgl. Patton, »De anima et res minimae«, 453a 20.
78 Vgl. Giovanni Battista Vico, Principia einer neuen Wissenschaft über die natürliche Natur der Völker, Teil II. übers. von Vittorio Hölder und Christoph Jermann und mit Textverweisen von Christoph Jermann, mit einer Einleitung (im Teil II). V. Hölder, Hamburg 1900, 1997; ebenso die Schriften der (die theologischen Dichter) alle Erkenntnisse zu; und weil diese alle phantasie waren, so legten sie in das Haupt das Gedächtnis, welcher Ausdruck bei den Lateinern für »Phantasie« gebraucht wurde. [...] Doch die Phantasie ist nichts anderes als ein Wiederhervorrufen von Erinnerungen, und das Genie ist nichts anderes als eine Tätigkeit an den Dingen, denen man sich erinnert. Da nun der menschliche Geist in den Dingen, die wir erinnern, noch durch keine Kunst des Schreibens verfeinert, noch durch keine Praxis in Rechnung und Buchhaltung spiritualisiert, noch nicht durch so viele abstrakte Wörter, von denen die Sprache jetzt so voll, abstrahierend geworden war, [...] so über er seine ganze Kraft in diesen drei sehr schönen Vermögen, die ihm vom Körper kommen; und alle drei gehören zu der ersten Tätigkeit des Geistes, deren regelnde Kunst die Topik ist, so wie die regelnde Kunst der zweiten die Kritik ist; und wie die diese Kunst des Urteils ist, so jene die Kunst des Erfindens [...] Und wie natürlich zunächst das Erfinden, dann erst das Urteilen über die Dinge kommt, so war es die Kenntnis der Welt angemessen, sich in der ersten Tätigkeit des menschlichen Geistes zu üben, als die Welt alle Erfahrungen für die Bedürfnisse und Vorteile des Lebens nötig hatte, die sämtlich schon vor dem Auftreten der Philosophen gesagt worden war [...]. Daber sagten die theologischen Dichter zu Recht, das Gedächtnis sei »die Mutter der Taten«.« Zum Gedächtnis als Leistung der Bildungskraft vgl. Müller, »Die Bildungskraft im Wechsel der Diskurse«, 717.

Die Zeichen der Melancholie und das Lied der Vernunft


Mit der Einsamkeit greift Zimmermann ein anthropologisch und literarisch markiertes Thema auf; als ebensolcher körperlich-geistig erfahrbarer Zustand

83 Vgl. Anm. 68.
hat die Einsamkeit prominente literarische Fürsprecher gefunden, deren Leiden an der Einsamkeit mit ihrer Apologie eng verschachtelt ist: Petrarca als Ritter von Riva; Pfeiffer als Meister des Melancholischen; Goethe als Ausdruck der Melancholie. 


In jeder Landesmündigkeit von gefälligem Anblick, neigt sich alles in uns zu sanften Empfindungen, und allmählich beynah zu jedem guten Gedanken, und dient es durch den Zauber der Erkenntnis.

Alles wird durch Erkenntnis ruhig und lieblich, wenn nur alles umher ruht und frey. Ach wie leicht entsagt man rauschender Freude, und glänzen-

88 Zimmermanns Buch ist folgendermaßen aufgebaut:
Bd. I: Kap. 1. «Einleitung und Plan zu diesem Buche»
Kap. 2. «Trieb zur Geselligkeit»
Kap. 3. «Trieb zur Einsamkeit»
Kap. 4. «Trieb zur Einsamkeit in den ersten Zeiten der christlichen Kirche, und überhaupt in warmen Ländern»
Bd. II: Kap. 5. «Einige Nachtheile der Einsamkeit»
Kap. 6. «Nachtheile der Einbildungskraft der außerordentlicher Einsamkeit auf die Leidenschaften, zumal bey Einsiedeln und Mönchen.»
Bd. III: Kap. 7. «Nachtheile der Einsamkeit auf die Leidenschaften, zumal bey Einsiedeln und Mönchen.»
Kap. 8. «Oppositen gegen einen falschen Apostel der Einsamkeit»
Kap. 9. «Allgemeine Vortheile der Einsamkeit»
Kap. 10. «Vortheile der Einsamkeit für den Geist»
Bd. IV: Kap. 11. «Vortheile der Einsamkeit für das Herz»
Kap. 12. «Uebersicht des Ganzen»


90 Vgl. auch F. Graevenitz, Kunst der STände, 35.
7 Das verlorene Objekt. Psychoanalytische Lektüren der Melancholie

Wenn im folgenden, ausgehend von Sigmund Freuds Artikel "Trauer und Melancholie" (1917), psychoanalytische Modellbildungen der Melancholie diskutiert werden, so geschieht dies nicht, um, insbesondere im Hinblick auf die literarischen Analysen des zweiten Teils, eine Art Generalschlüssel zur genetischen Erläuterung des melancholischen Syndroms bereitzustellen. So wenig die vorliegende Untersuchung das Thema «Melancholie» als psychologische Problemstellung begreift, so wenig argumentiert sie in Begriffen der Psychoanalyse. Statt dessen geht es um die spezifische Gegenstandskonstitution der Psychoanalyse, die der Melancholie kritische Aufmerksamkeit geschenkt hat: d.h. die Debatte steht die Art und Weise, wie die Psychoanalyse «ihrer» Melancholie rekonstruiert bzw. konstruiert. Dies ist im gegebenen Untersuchungszusammenhang deswegens von Interesse, weil die Psychoanalyse als Methode eine starke Affinität zur literarischen Sinnkonstitution aufweist. Dabei gerät vor allem die Rolle des Analytikers als Interpreten in das Zentrum der kritischen Aufmerksamkeit. Aus den Symptomen der Patienten, die er erst als solche zu identifizieren hat, entwickelt er Erzählungen, die sich als komplexe Beziehungsgestalt darstellen.  

Das Deutungsverfahren der Psychoanalyse, das die Einführungshermeneutik hinter sich läßt, ist antisymptomologisch und operiert vorwiegend im und über den Bereich der sprachlichen Symbolisierungen. Im Zentrum der kritischen Aufmerksamkeit stehen also weniger die Phantasien von Patienten als vielmehr die Symbolbildung der Theorie selbst, die von den Kritikern der Psychoanalyse nicht selten «phantastisch» genannt wird. Dabei ist zu fragen, inwieweit der psychoanalytische Melancholiediskurs an den traditionellen Topiken der Melancholie partizipiert und in welchem Maß er von deren Vorgaben geleitet wird.


3 Vgl. S. 38.
Punkt — auf eine Repräsentationsfigur kondensiert, die sich durch eine konstitutive Instabilität ihrer Signifikanz auszeichnet. Sie ist so radikal, daß sie ihre Referenz permanent umkehrt. Vor dem Hintergrund von Identifizierung und Ambivalenzkonflikt erklärt Freud auch die Suizidsbereitschaft des Melancholikers. Das Ich kann sich nur daran halten, wenn es durch die Rückkehr der Objektbesetzung sich selbst wie ein Objekt behandeln kann, wenn es die Feindseligkeit gegen sich richtet darf, die einem Objekt gilt und die die ursprüngliche Reaktion des Ichs gegen Objekte der Außenwelt vertritt (206). Das Objekt wird in der melancholischen Regression zwar aufgegeben, erweist sich aber als stärker als das Ich. Im Ambivalenzkonflikt liegt allerdings auch die Chance der Heilung von der Melancholie. Es spinnt sich also bei der Melancholie eine Unzahl von Einzelkämpfen um das Objekt an, in denen Haust und Liebe miteinander ringen, die [sic] eine, um die Libido vom Objekt zu lösen, die andere, um diese Libidoposition gegen den Ansturm zu behaupten (210). Doch lockert jeder einzelne Ambivalenzkampf die Fixierung an das Objekt, indem er zerstörerische Affekte auf dasselbe richtet. So kommt die Melancholie auch im Unbewußten (vorübergehend oder dauerhaft) zu Ende. Deutlich wird, in welchem Maße Freuds Konstruktion der Melancholie von formalen Operationen der Setzung und Umbesetzung bestimmt ist, die Melancholie als figurative Struktur der Identifikation und der Oppositionen vorstellbar machen.


10 Andreas-Salomé, «Narzissmus als Doppellichtung», 363.
die Trauer deswegen leichter zerstört werden könne als die Melancholie, weil sie an ein konkretes, einzelnes verlorenes Objekt gebunden sei, während in der Melancholie mit dem verlorenen Objekt alles dahin sei und die Manie alles zu restituiern vermöge. In der Melancholie ist also wie in der Manie die Vermittlung Ungeschiedenheit der subjektiven Selbstwahrnehmung wirksam. Und Lou Andreas-Salomé schließt: "Dies würde aufs Stärkste an die narzisstisch-durchsetzten Zustände des poetisch Schaffenden erinnern." 13


15 Vor diesem Hintergrund erläuterte Freud auch den melancholischen Ordnungszwang als Funktion der melancholischen traditionellen vergebens zu schreiben, Herrn Heuss (V 42)

16 Abraham-Freud, Briefe, 209.
21 Vor diesem Hintergrund erläutert Freud auch den melancholischen Ordnungszwang als Funktion der melancholischen traditionellen vergebens zu schreiben, Herrn Heuss (V 42).

Ist für Abraham der melancholische Objektverlust eine Wiederholung der ursprünglichen dem Kind durch die sich entziehende Mutter beigebrachten Enttäuschung (vgl. V 73), so leitet Sándor Radó, ein anderer Schüler Freuds, aus dem Entzug der Mutterbrust die Entwicklung des melancholischen Schuldgefühls ab.25 Der immer drohende Entzug der Mutter verursacht, so Radó, eine Aggressivität des Kindes, die in der Erziehung als schuldhaft stigmatisiert wird. Der Melancholiker ist eingespannt in die Ambivalenz von Schuldbewußtsein und dem Verlangen nach Süßigkeit und Verzierung, die mittels Introktion als spannungsgeladener Konflikt zwischen den Instanzen des Ichs ausgetragen wird. Dabei ist es bezeichnend, daß Radó


Erklärung 2: Ludwig Binswanger


29 Wisdom, «Die psychoanalytischen Theorien über die Melancholie», 102.
30 Das Ergebnis des von Wisdom angestellten Vergleiches läßt sich dahingehend zusammenfassen, daß der Theorienkonstruktions- und Abrahamscher Annahmen eines primären Narzissmus nicht folgt und statt dessen in der Entwicklung des Kleinides eine depressive Phase postuliert, die erfolgreich oder nicht erfolgreich durchlaufen werden kann (121). Ein prinzipieller Unterschied liegt in der Richtung der Ambivalenz: bei FREUD und ARNAHAM wird das verlorene Objekt durch ein Kern-Objekt (die narzisstische Identifikation) ersetzt, und gegen dieses Objekt richtet das randständige Über-Ich seine ambivalenten Gefühle, bei MELANIE KLEIN ist es der Kern, der seine ambivalenten Gefühle gegen ein gutes randständiges Objekt richtet (144 f.).
aus darzustellen, und die Konstituierung ihrer Geisteswelten nachzuzeichnen. Das Buch verdient deshalb Erwähnung, weil es aus der transzendentalen Vogelperspektive auf Melancholie und Manie blickt und sie als figurative Strukturmuster vorsieht. Im Licht der Phänomenologie sind Melancholie und Manie - klare Fälle. Wir sehen also, daß und wiewo es möglich ist, die Wesensstelle der Ver-Stimmungen innerhalb des Bewußtseins zu umgrenzen und ihre Rolle in der Totalität der Erfahrung zu zeigen. Vor allem sehen wir aber auch, daß wir die Rolle der Ver-Stimmungen aufzeigen können, ohne von derjenigen der Stimmungen auszugehen. Wir distanzieren uns also methodisch vollständig von Freuds Vorgehen in seiner bekannten Abhandlung «Trauer und Melancholie», indem Melancholie und Manie sind - auch hier, im geometrischen Sinne Gegenbilder: So wendet sich, nach Binswanger, der Melancholische vorwiegend seiner eigenen Welt zu, der Manie aber der Gesellschaft; in der manischen Existenzform wird «der Raum weit und unendlich», in der Melancholie «klein, eng und abgeschlossen».

ta des Melancholikers, die Fragilität oder Brückigkeit des melancholischen <Inhalts>», ist eine von Binswangers zentralen Beobachtungen, die einmal mehr den Referenzverlust der Melancholie beschreibt. Auch Binswanger exponiert die signifikanten Eigenschaften der Manie, ihre «grammatikalisch-syntaktischen Eigenheiten» in «Rei
en, Klangassoziationen, Wortzertrümmerungen und Erzeugung der Paralaxe». Die transzendentalen Leistungen von Melancholie und Manie imaginieren er als aus Fäden bestehende Gewebestrukturen. Geistige Krankheit ist für Binswanger eine «Lockung des transzendentalen Gewebes»: «Hatten wir es bei der Melancholie mit einer Auflockierung der Fäden des intentionalen Aufbaus der objektiven Zeitlichkeit zu tun, aber mit einer Wieder-
verfluchtigkeit dieser Fäden im Sinne einer genau bestimmten Verknotung, so haben wir es hier, in der Manie, zu tun mit einem Zerreissen jener Fäden in zahllose vereinzelte oder isolierte Fadenfragmente.»

Der Metaphorik der Lok
erung und Neuverknotung der Fäden ist die Vorstellung einer künstlerischen


31 Binswanger, Melancholie und Manie, 57.
33 Binswanger, Melancholie und Manie, 57.
Wir verstehen unter ICH die Gesamtheit der Introjektionen und unter Introjektion das Zusammen treffen der Libido mit den unzähligen möglichen Instrumenten ihrer symbolischen Darstellung. (AT 66, Anm. 2). Die kryptische Einverleibung indessen bildet sich dem Innen des ICH heterogenes Innen (D 12), das vom allgemeinen Raum des Innen, in den es eingeschlossen ist, aufgrund der traumatischen Motivierung ausgeschlossen bleibt. Die Figur des Innen als Außen beschreibt die Einverleibung eines Objekts, das durch den Einverleibungsprozeß gleichermassen gefördert wie aufbewahrt wird. »Der Bewohner einer Krypta«, schreibt Derrida, »ist immer ein lebendiger Toter, ein Toter, den man am Leben halten möchte, aber wie Toten, den man bis in seinen Tod bewahren will, unter der Bedingung, daß man ihn bewahrt, nämlich in sich, sicher erhält, ausgenommen also am Leben« (D 20). Die Einverleibung, als Folge unmöglich resp. verweigerter Trauer, bringt dem Ich eine kryptische Spaltung bei (vgl. D 17, AT 167), wobei die Wände der Krypta die Grenze von nicht-symbolisierbarem – Imaginärem und Symbolischem beschreiben. Derrida spricht davon, daß die Krypta (vgl. D 41), die das verlorene, einverleibte Objekt schützen soll, ein »Kunstgebilde«, eine Architektur (D 9) sei. Er führt die Krypta in ihrer ganzen (anti)metaphorischen Materialität, ihre »Halbarkeit [...], die der Architekt den »Materialwiderstand« nennt (D 11), plastisch vor Augen: Die Ausgangshypothese des Verhaemns ist ein primäres Trauma, dessen Szene mit allen ihren libidinösen Kräften und ihrer Widersprüchlichkeit in die Krypta wird eingeschlossen worden sein – mit ihrer Widersprüchlichkeit, die durch den Gegensatz dieser Kräfte, die wie Säulen, Träger, Querbalken, Stützmauern wirken, den internen Widerstand der Gruft, der auf einem unsagbaren, untersegten Genuß aufruhend, fähig ist, einem unerträglichen Druck standzuhalten, an einem Ort aufrecht, der nicht einfach das UNBEWUSSTE, sondern der das ICH ist. (D 161). Die Krypta, die als Ausbewahrungsfalle eines toten Objekts zur »Gruft, zur »Gruft eines Begehrens (D 14) wird, ist auch eine »Ruine« (D 21), die dem Verfall standhält (D 11). Die architektonische Metaphorik – Ruth A. Fox etwa vergleicht den Text von Burtons Anatomy mit einer gotischen Kathedrale – impliziert die Begehrlichkeit einer topischen Ordnung, die variable Standorte und rationale Perspektivenverwechslung ermöglicht. Die Grenze von Introjektion und Einverleibung, die Trennung der Krypta, um im Bild zu bleiben, markiert, wie bereits angedeutet, die Grenze von Sprechen und Schweigen (vgl. D 14); die Einschreibungen auf der Trennwand sind lebbar, wobei die Wand ihrem Text nicht vorausgeht, denn »sie selbst ist aus dem Material des Textes konstruiert« (D 42), die kryptische Operation ist selbst eine verbale (vgl. AT 166). Da der Introjektionsvorgang gemäß der klassischen psychoanalytischen Melancholielehre in der oralen Phase der Libidoentwicklung stattfindet.


50 Abraham, Torok, »Introject – incorporer«, 115 f.  
51 Abraham, Torok, »Introject – incorporer«, 117.  
53 Der Dechiffrierungsprozeß, den Abraham und Torok am Verhaemn des Wolfgangsmans durchführen, indem sie das Kryonym als Synonym des Allosens begreifen (vgl. AT 160), braucht hier im einzelnen nicht nachvollzogen zu werden, da es im vorliegenden Zusammenhang vor allem um die strukturelle Anlage der Krypta und ihrer Symbolisierungsfunction geht.  
54 Vgl. Abraham, Torok, »Introject – incorporer«, 121.  
55 Abraham, Torok, »Introject – incorporer«, 123. Abraham und Torok finden auch eine Erklärung für die »von dem beseitigten Zusammenhang der Melancholiker, der sich nicht schließt, sich vor anderen zu ermeißeln (vgl. S. 180). Es ist ja das Objekt, und nicht das Ich, selbst, das ermeißelt wird, und nicht ohne Stolz demonstriert der Melancholiker die Trauer des Objekts, das ihm verloren hat (vgl. ebd.).
der im Bild der dunklen Melancholie figurierter Reflexivität. Dieser liegt weniger im gegebenen melancholischen Objekt als vielmehr in seiner analytischen Rekonstruktion. Denn was wäre die nichtmetaphorische Metapher der Krypta anderes als ein mit poetischen Qualitäten versehenes Bild, dessen ammetische Signifikanz die konfigurale narrative Auslegung motiviert?


58 Vgl. jetzt auch Schiessari, The Gendering of Melancholia. 5


60 Kristeva, «On the Melancholic Imaginary», 5.

61 Vgl. den Begriff der «Sache» auch bereits bei Abraham und Torok, Verlust, 168, wo er das imaginäre Ko-Symbol des symbolisierbaren Objekts bezeichnet.

62 Diskutiert werden Möglichkeiten der Intervention zwischen der biologischen Ebene und der Ebene der sprachlichen Repräsentation, doch sieht am Ende der Befund der – jedenfalls nach Maßgabe des gegenwärtigen Erkenntnisstandes der Wissenschaft – Unzulänglichkeit einer Korrespondenzbildung (vgl. 51).

représentation psychique de déplacements énergétiques provoqués par des traumatismes externes ou intérieurs (31). Das monotone und repetitiv Sprechen des Melancholikers (vgl. 45), das gleichwohl semantisch weit Auseinandergestelzten zusammenbringen kann (vgl. 67), stellt einen von den Primärprozessen getragenen fluktuierenden Prozeß von Verschiebungen und Verdichtungen dar, der asymbolisch, weil der Referenz verlustig gegen, ist: «Le dépris ne parle de rien, il n’a rien dont parler; agglutiné à la Chose (Res), il est sans objets. Cette Chose totale et insignifiante est insignifiant: c’est un Rien, son Rien, la Mort» (62 f.; vgl. 54). Im Einklang mit seinen früher eingeführten Kategorien sieht Kristeva in der schöpferischen (vgl. 32) Sprache der Melancholie die von Grammatik und diskursiver Logik gesteuerte symbolische Prozesse aufgebrochen zugunsten semiotischer Verschiebungen, Verdichtungen, Alliterationen, vokaler und gestischer Rhytmik (vgl. 70). Es ist insbesondere eine doppelte Negationssfigur, die das melancholische Sprechen kennzeichnet: Kristeva unterscheidet Verneinung («dénégation») und Unverneinung («dénô») (vgl. 55). Der Trauernde vermeint den Verlust seines Objekts, indem er es in der Sprache, im Sprechen von ihm, aufgehoben findet, während der Melancholiker ebendiese Verneinung verleugnet. Er bleibt dem Objekt, seiner «Chose» verhaftet und ignoriert ihren Verlust; auf diese Weise wird Trauerarbeit unmöglich. Die Folge ist eine der doppelten Verneinung bezeichnende Sprache, die als Maske (vgl. 66) sich allein durch ihre Intonation («Le ton qui fait la chanson») (66) verrät (vgl. 55), ihre mélodie monotone (45). Die Stimme des Melancholischen ist es denn auch, der Kristeva diagnostische Unerschütterlichkeit im besonderen gilt (vgl. 67). In der literarischen und der religiösen Repräsentation sieht Kristeva eine symbolische Konfiguration, in der sich das melancholische Bewußtsein, durchaus mit therapeutischen Effekten, reflektieren kann:

[...] aesthetic – and, in particular, literary – creation, as well as religious discourse in its imaginary fictional essence, proposes a configuration of which the prosodic economy, the dramaturgy of characters and the implicit symbolism are an extremely faithful semiological representation of the subject’s battle with symbolic breakdown. This literary or religious representation is not an elaboration in the sense of a ‘becoming conscious’ of the inter- and intra-psychical causes of moral pain. In this it differs from the psychoanalytic path that promises to dissolve this symptom. This literary (and religious) representation, however, has an imaginary efficacy: belonging more to the order of catharsis than of elaboration, it is a therapeutic method used in all societies throughout the ages.

Am Ende des 2. Kapitels von Soliel noir, «Vie et mort de la parole», kommt, kaum vernehmbar, aber von zentraler systematischer Bedeutung, ein kritisches Moment diskursiver Selbstreflexion auf: Kristeva stellt die Frage, ob jenes Objekt, das als


Motiv der Inkorporation am Anfang des melancholischen Prozesses steht, nicht ein Phantasmas des Melancholiatheorikers sei (vgl. 77), und sie führt hinzu: «Il est certain que l'objet originaire, cet "en soi" qui reste toujours à traduire, la cause ultime de la traductibilité, n'existe que pour et par le discours et le sujet déjà constitué» (77).

Damit ist, so wäre Kristeva zu lesen, nicht nur der Diskurs des Melancholischen angesprochen, sondern ebensoher derjenige des Analytikers und Theoretikers der Melancholie, ein Diskurs, der die Existenz eines primären Objektes, gleichermaßen als Hilfskonstruktion, voraussetzen muß, um dieses Objekt in die textuelle Ver- 

vielfältigkeit zu ziehen können. «La traductibilité postulée aboutit en la multi-
plicité des traductions possibles. [...] La croyance initiale en la traduction se trans-
forme en une croyance dans la performance stylistique pour laquelle l'en deçà du 
texte, son autre, fût-il origininaire, compte moins que la réalité du texte même» (78).

Der Text, von dem hier die Rede ist, ist ein „geteilter“ Text, in dem Sinne, in dem der 
Text des Melancholikers nicht von dem des Analytiker-Interpreten unterschieden 
werden kann. Melancholie als Festhalten an einem verlorenen Objekt ist nicht nur 
ein Zustand, sondern zugleich eine Diagnose, die den Zustand als solchen erst zur 
Darstellung bringt. Der „texte comme masoïlée“ (160), „la toile d’araignée du texte“ 
(237) konstituieren sich erst in der analytischen Lektüre und als analytische Lektüre.

Der wahre melancholische Dichter ist der psychoanalytische Interpret.

8 Der melancholische Blick. Zu Walter Benjamin's Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928)

Walter Benjamin hat in seiner Schrift Ursprung des deutschen Trauerspiels, mit der er sich 
1925 an der Frankfurter Universität habilitieren wollte, einen funktionalen Melan-
choliebegriff entwickt, der die diskursive, eine lange Traditionsgeschichte in ihren 
Dienst nehmende Konstituierung der Melancholie in paradigmatischer Weise kon-
figurativer umgekehrt. Die enge Korrelation von Allegorie und Melancholie, die 
Benjamin dabei vornimmt, greift einen für die Melancholiegeschichte fundamentalen, 
aber zuvor nicht explizierten Repräsentationszusammenhang auf. Indem Benjamins 
Rekonstruktion den Spuren der auch in der vorliegenden Untersuchung nachge-
zeichneten melancholiegeschichtlichen Traditionsstruktur nachfolgt, trägt sie zu ihrer 
Kohärenzbildung bei und reiht sich ihr selbst als abschließende Position ein. Nicht zufällig wurde Benjamin daher zum Kronzeuge der modernen Faszination durch das 
Thema «Melancholie».

Der Ort der Benjamischen Melancholie ist ein doppelter. Von ihrem Gegenstand 
aus betrachtet, dem barocken Trauerspiel, gehört sie in den Kontext der in den 
Abschnitten I-3 bis I-5 besprochenen barocken Figurationen der Melancholie und ihrer 
Vorgeschichte, hinsichtlich ihres Analysestandpunkts, der zweifellos die Kennt-
nis des Freudschen Melancholiekonzepts voraussetzt, ist sie im Paradigma der 
Moderne angesiedelt. Damit realisiert Benjamins Melancholiebegriff die im Trauer-
spielbuch selbst angesprochene Affinität von Barock (und expressionistischer) 
Moderne, die in der Diagnose gründet, bei beiden handele es sich um Verfallzeiten 
(vgl. 235). Die Überbrückung des historischen Abstands in der kritischen Rück-
wendung bringt in der Zeit des geschichtlichen Phänomens immer auch die eigene

65 Kristevas im ganzen heterogenen Buch wahrt nicht durchgängig die sich am Ende des 
zweiten Kapitels artikulierende Höhe der Reflexion. Nicht selten erscheint Melancholie als 
ikonisches Objekt der Analyse.

Die »Erkenntniskritische Vorrede« setzt die Vorzeichen für die im Hauptideal der Arbeit angestrebten Überlegungen zur barocken Melancholie. 8 Programmatisch ist bereits das Motto aus Goethes «Faust», das die Wissenschaft als Kunst einfordert:

»Da im Wissen sowohl als in der Reflexion kein Gänzes zusammengebracht werden kann, weil jedes das Inne, dieses das Äußere fehlt, so müssen wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgend eine Art von Ganzheit erwarten. Und zwar haben wir diese nicht im Allgemeinen, im Überschwänglichen zu suchen, sondern, wie die Kunst sich immer ganz in jedem einzelnen Kunstwerk darstellt, so sollte die Wissenschaft sich auch jedesmal ganz in jedem einzelnen Behandelte erweisen. (207)


7 Vgl. auch Karheinz Sterle, »Walter Benjamin und die Erfahrung des Lesens«, Passa, 12 (1980), 227-238.


Der Diskurs der Melancholie

178

Der melancholische Blick. Zu Walter Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928) 179


Der religiöse Mensch des Barock hält an der Welt so fest, weil er mit sich einem Katakat entgegen treiben fühlt. Es gibt keine barocke Eschatologie; und eben darum einen Mechanismus, der als Erdgeborene hält und exaltiert, bevor es sich dem Erden überliefern. (246; Hervorhebung W.E.)

Mit dem Hinweis auf das «Erdgeborene» ist die Tradition des humanen Vier- elementschemas eingespielt, das den Melancholiker mit dem Element der Erde korreliert; zugleich wird eine gewissermaßen apokalyptische Fundierung der erdgebundenen Melancholie vorgenommen, indem als ihr systematischer Ort das unwahrscheinliche Ausbleiben des Todes genannt ist. Indessen faßt Benjamin


12 Vgl. Menninghaus, Benjamin's Theorie der Sprachmonade, 124.

Der Diskurs der Melancholie

die Kategorie der Trauer, die er begrifflich nicht von der Melancholie differenziert, deridet nicht psychologisch:

Die psychologische Verflüchtigung des Tragischen und die Gleichsetzung von Tragödie und Trauerspiel gehören zusammen. 18 Deutet doch schon des letztm Name darauf hin, daß sein Gehalt die Trauer im Betrachter weckt. Das heißt gar nicht, er lasse in Kategorien der empirischen Psychologie besser als jener der Tragödie sich entfalten - dürfte weit eher schon besagen, daß viel besser als der Zustand der Betrachtungs diese Spiele einer Beschreibung der Trauer zu dienen vermöchten. Denn sie sind nicht so sehr das Spiel, das traurig macht, alsjenen, über dem die Trauer ihr Genüge findet: Spiel vor Traurigen. Ihnen eignet eine gewisse Ostentation. Ihre Bilder sind gestellt, um gesehen zu werden, angeordnet, wie sie gesehen werden sollen. (296) 19

Die Trauer (Melancholie) des Trauerspiels meint also weder die Trauer des Betrachters, den psychologischen „Zustand der Betrachtung“, noch die Trauer des Trauerspielautors, die dieser etwa in die Form des Trauerspiels übersetzte. Benjamins Melancholie ist, ganz im Sinne seiner Theorie der Darstellung, an die das Merkmal der Ostentation anknüpft, die Funktion einer Konfiguration. Und diese zeichnet sich durch ihre Relationalität aus, die sie in der Absicht des Angeschautwerdens, der gestellten Bildlichkeit als anzuschauender, exponiert. Von hier aus erhält auch die Bühne des Trauerspiels als „Schauplätzte“ (271, 299, 349, 353) dramatischer Geschichten, an dem die „Schaulust“ (231) regiert, ihren systematischen Stellenwert. Melancholie nach Benjamin ist also das rationale Produkt einer Wahrnehmungsbeziehung, eines Blicks, der seinen Gegenstand und in diesem sich selbst erst im Vorgang der Wahrnehmung konstituiert. Benjamin selbst benennt diesen Blick, wenn er schreibt:

Trauer ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neuläuft, um ein rätselhaftes Genüge an ihrem Anblick zu haben. Jedes Gefühl ist gebunden an einen apriorischen Gegenstand und dessen Darstellung ist seine Phänomenologie. Die Theorie der Trauer, wie sie als Pendant zu der von der Tragödie absehbar sich zeigte, ist demnach nur in der Beschreibung jener Welt, die unterm Blick des Melancholischen sich aufzt, zu entrollen. (318)

Daß der „Blick des Melancholischen“ tatsächlich nicht eine psychologische Vor- gängigkeit des betrachtenden Subjekts meint, sondern das konfigurative Moment des

18 Benjamin plädiert im Trauerspielbuch für eine prinzipielle Unterscheidung zwischen der antiquen Tragödie, deren Gegenstand der Mythos sei, und dem deutschen, gänzlich unantikis-tischen Trauerspiel des Barock, das Geschichte darstelle (vgl. 238ff). Die konstitutionelle Bindung des Trauerspiels an die Geschichte erweise sich auch in der vom Mittelalter herkommenden barocken Auffassung der Weltgeschichte als Trauerspiel.

Der Diskurs der Melancholie

In bedenkenreich dessen, das die Pyramides, Steinen und Bildnissen allerhand materien mit der zeit schadhaft oder durch gewalt zerbrochen werden oder wol gar verfallen [...] das wol gantzé Stadt versunken, verlegenen und mit besser bedeckt seien, da herzogen die Schriften und Bücher dergleichen untergang befreyet, dem was fandet in einem Landt oder Ort ab von untergeht, das findet man in vielen andern und unzähligen urbanen und noch weiter, also das, Menschenleber weiß davon zu reden, nichts haftbreflers und störbreflers ist, als eben die Bücher. (320)


26 Benjamin etwas manieristisch wirkender Ausdruck scheint um der Darstellung willen gewählt. Er blendet die abstrakte Idee der Vergänglichkeit und den aktuellen Prozeß des Vergehens ineinander.
27 Vgl. Menke, Sprachformen, 205: »Benjamin hatte formuliert, erst wo der melancholische Blick auf die Melancholie selbst tritt, könnte dieser zu sich selbst, dann adäquater, seinen Blick vollständig homogenen. Gegenstand wäre dem Melancholiker erst die Melancholie.»
28 Menninghaus, Benjamin's Theorie der Sprachmacht, 110.
29 Vgl. S. 62ff.


Der Diskurs der Melancholie

Erlaubt 2: Andreas Tscherning

51 Vgl. Menke, Sprachfiguren, 212.
53 Steinhagen, «Benjamins Begriff der Allegorie», 672.
Die Personifikation des Gedichtes stellt eine Form der Allegorie dar, und zwar handelt es sich um eine Allegorie der Melancholie. Insofern treffen sich in selbstreflexiver Weise die beiden im Trauerspielbuch beschriebenen Momente des einen, des OTHERs, melanchole und Allegorie. Melancholie tritt in Gestalt der Allegorie auf; die allegorische Darstellung produziert als Effekt Melancholie. Melancholy präsentiert sich in ihrer ganzen Leibesschwere (Bald hat ein Bergine Waltein Thurn den Leib bedeckt) als Mutterfigur (Ich Mutter schweren blutes). Denkbar ist, daß Ripas Darstellung der Melancholie als ikonographisches Vorbild zugrundeliegt (vgl. Abb. 23). Deren einzigartige und reiche Tradition der mythische Mutter-Erde-Vorstellungen in sich aufgenommen (sich faule Land der Erden). Es ist ganz offenkundig, daß aus Tschernings Gedicht eine lange Tradition der Melancholie als eines gelehrten Sujets spricht. Neben der bereits erwähnten allegorischen Vorstellung, die für das negative Bild der Melancholie im Mittelalter steht, werden die antiken Ursprünge genannt und mit der Übersetzung ins Deutsche durch die Humanisten sich vollziehende Umwertung der Melancholie von einem (Geistes-)Krankheitsbild zur Genie-Konzeption (ich bin die schwarte Gall‘necht im Latein gehört/im Deutschen aber nur und keines doch gesetzlich/ich kann durch wahnwitz fast so gute Verse schreiben [...] Und Himmelsamer Gesichtswand der sich in mir regelt/...]). Dass hinter Tschernings Gedicht das Studium der einschlägigen Melancholieschriften steht, zeigt auch die Erwähnung der bereits bei Galen genannten „Klassischen“ Wahrvorstellungen der Melancholie, die den Melancholiker glauben machen, es sei ein Huhn oder aus Glas. Tschernings Melancholy konnte man sagen, konstituiert sich als Allegorie im Bewußtsein ihrer eigenen Geschichtlichkeit. Sie bringt die auch von Benjamin im Umriss des deutschen Trauerspiels als Steigerungstechnik angeführte Wortwahrhaftigkeit (vgl. 354) in Form attributiv-Reihenbildung zum Einsatz. Darüber hinaus kennzeichnet sich Melancholy darüber hinaus als künstlerisch-graphische Vermittlung, durch ihre „Geberden“ (ich wende fort und für mein Augen hin zu Erden). In der sich selbst begreifenden Haltung der zur Erde blickenden Erdeborenen artikuliert sich eine selbstreflexive autopoetische Funktion: „Ibn wolle ich doch entscheidend die poetisch/Beispielsweise meinen Fall und das ich selber bin...“ Der sogenannte der Melancholy beschreibt nicht nur das selbst-referentielle Objekt ihres Sprechens, sondern spielt zugleich auf den Stufenfall an, dem sich entsprechend der mittelalterlichen Melancholietheorie der Fall des Menschen in die Melancholy verdankt. Bezeichnend ist, daß Melancholy ihre dichterische Leistung kritisch und differenziert sieht, heißt es doch, sie könne (aus melancholischem Wahn) fast so gute Verse schreiben wie jemand, der von Phoebus Apollo inspiriert ist. Damit scheint jene (allegorische) Differenz angesprochen, die das poetische Wort der Melancholy von der sinnerfüllten Aussage des Natürlichen Worts trennt. Wenn Melancholy sagen will „was sie sei und was durch sie werden könne“, schließt die Formulierung strukturell an Benjamins These an, die, „die ohne ‘Mutter‘ der Allegorien und ihr ‘Gehalt‘ (vgl. 403)“ (vgl. Melancholy ist Melancholie und versucht Melancholie. Das Gedicht selbst bringt diese doppelte Bestimmung zum Ausdruck, verwandelt Melancholy sich doch von der Personifikation der Melancholy in die Verursacherin derselben (etwa: „Das Leben wird durch mich den Menschen selber leid, und schließlich ist sie selbst von Melancholy Betroffene (Und denn so müß ich Augenwärzern anfeinden [. . .] Ich lebe am Verkehr bin nicht mir zu frieden etc.) Melancholy ist, was sie darstellt, verkörpert mithin das, was Benjamin unter Darstellung (im emphatischen Sinn) versteht. 50

In der Perfomance dieser komplexen Darstellungsgestalt besteht die Poesie der Melancholy, ihr „Selber-Reden“, das nur „fast so gut“ ist wie die schöpferischen Produkte wahrer göttlicher Inspiration. Das in seine Gedichte einfliessende Bewußtsein allegorischer Defizienz 51 hat zweifellos dazu beigetragen, daß man in Tschernings heute eine eher zweitrangigen Lyrik sieht, dessen Verse – man denke an Benjamins Beschreibung der Trauer als „motorischer Attitude“ (vgl. 318) – etwas mechanisch „klappern“. 52

Der Zusammenhang von Allegorie und Melancholy war für Benjamin mit dem Trauerspielbuch nicht erledigt. Entsprechend seiner in der Moderne gegründeten Lektüre des Barock ließ Benjamin auch Bauemärde moderner Zeiterfahrung von der barocken Allegorie her. Die unter der Überschrift Zentralpark versammelten Aufzeichnungen


51 Zahlreiche Gedichte aus Andreas Tschernings Deutsches Gedichte Frühlings, Breslau 1842 reflektieren die rhetorische und poetologische Gemächtigkeit der Poesie. Symptomatisch ist insbesondere die teilweise parodistische Auseinandersetzung mit Opitz (vgl. etwa 337, 353 f.).

Der Diskurs der Melancholie

nungen zu seinem geplanten Baudelaire-Buch sind durchsetzt mit Gedankenfragmenten zur Allegorie, zur Melancholie sowie zur Melancholie der Allegorie resp. Allegorie der Melancholie66. Benjamin beschreibt die Allegorie als eine Münze, deren zwei Seiten vom Tod und von der Melancholie gebildet werden:

Nur so ist es zu verstehen, daß [Baudelaire] als Zehrfenngig eine kostbare alte Münze aus dem angesammelten Schatz dieser europäischen Gesellschaft auf den Weg mitbekam. Sie wies auf der Kopfsseite einen Knochenmann, auf der Wappenseite die in Gräberei versunkene Melencoli auf. Diese Münze war die Allegorie.20

Das Bild der Allegorie, deren optische Verfassheit Benjamin herausstellt64, als Münze zeigt an, in welches veränderte historische Umfeld die moderne Allegorie gestellt ist: Es ist der Bereich der kapitalistischen Warenproduktion, die das Kunstwerk sowie den Künstler selbst umgreift: »Die Embleme kommen als Waren wieder« und: »Die Ware ist an die Stelle der allegorischen Anschauungsform getreten«. Es ist der Preis, der die Ware zur Allegorie macht, indem er ihr Bedeutung zuweist und die Enttäuschung ihres Wertes als Gegenstand betreibt.24 So heißt es in den Baudelaire-Aufzeichnungen des Passagenwerks:

Der Allegoriker greift bald da bald dort aus dem weiten Fundus, den sein Wissen ihm zur Verfügung stellt, ein Stück heraus, hält es ihm einander und versucht, ob es zu einander paßt: eine Bedeutung zu diesem Bild oder dieses Bild zu jener Bedeutung. Vorhersehens läßt diese Mannschaft nie; denn es gibt keine natürliche Vermittlung zwischen den beiden. Ebenso aber steht es mit Ware und Preis. Die »metaphysischen Spitzfindigkeiten«, in denen sie sich nach Marx gefällt, sind vor allem die Spitzfindigkeiten der Preisgestaltung. Wie die Ware zum Preis kommt, das läßt sich nie ganz absehen, weder im Lauf ihrer Herstellung noch später wenn sie sich auf dem Markt befindet. Ganz ebenso geht es dem Gegenstand in seiner allegorischen Existenz. Es ist ihm nicht an der Wiege gesungen worden, zu welcher Bedeutung die Tiefinsen des Allegorikers ihn beförden wird. Hat er aber solche Bedeutung einmal erhalten, so kann sie ihm jederzeit gegen eine andere Bedeutung entzogen werden. Die Moden der Bedeutungen wechseln so schnell wie der Preis für die Waren wechselt. In der Tat heißt die Bedeutung der Ware: Preis, eine andere hat sie, als Ware nicht.66

67 Benjamin, Zurzeit, 684.
69 Benjamin, Zurzeit, 681.
70 Benjamin, Zurzeit, 686; vgl. auch 680.
72 Benjamin, Passagenwerk, VI, 666, J 80,2, J 80, 1.

In einer Reihe mit der Leiche steht das Bild der Ruine; sie ist als aus dem Zusammenhang eines Bedeutungsgerüstes herauergereinigtes Bruchstück Allegorie der Allegorie: »Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge« (354). Als Allegorie der Allegorie ist der Ruine ihr Dingcharakter, die melancholische Treue zu den Dingen, inhärent. Im Kontext von Benjamin's Darstellungs-theorie, die den »Wert von Denkbruchstücken« (208) für die Methodologie des philosophischen Traktats herausstreicht, erhält das Bild der Ruine epistemologisch-kritischen Wert.74


73 Vgl. die sechste in der Reihe der Illustrationen aus Vesalius' De Corporis Fabrica (1543) in Abb. 19.
75 Vgl. S. 43.
76 Vgl. Menninghaus, Benjamins Theorie der Sprachlogik, 121.
77 Vgl. dazu Burioni-Kap. S. 119; Menninghaus, Benjamins Theorie der Sprachlogik, 121.

sprache in der Geschichte, eine Möglichkeit, die nach Benjamins Ausführungen im Trauerspielsbuch zur Unmöglichkeit wird, da sich die Geschichte unter dem Signum der »Vergängnis« darstellt.

Irritationen in der Benjamin-Kritik hat der Schluß des Trauerspiels aus der verschuldeten Allegorie der »Vergängnis« (406) erst, wird ebenso sehr als kultureller Zusammenhang angesprochen wie ein konzeptueller, der die Allegorische Abstraktion als ein kulturelles Denken und die Allegorische Abstraktion als eine politische Abstraktion. Der Allegoriker »wirkt« in Gottes Welt (vgl. 406), schreibt Benjamin. Der Diskursive Rahmen, in dem die Allegorie möglich wird, und dies ist der Theologische-Metaphysische Raum, prägt die Vorgeschichte der Wunder (vgl. 408) ein. Das Wunder aber hat seinen Ort, zu Recht aus als mystischer Eingriff, immer nur in der Subjektivität. Es »öffnet die Chiffren des Zerstreutelsten, Erstrebens, Zerstreutesten. Damit freilich geht der Allegorie alles verloren, was ihr als eigenes zugehört: das geheime, privilegierte Wissen, die Willkürherrschaft im Bereich der Dinge, die vermeintliche Unendlichkeit der Hoffnungshulerei« (406). Und:

Das eben ist die Verwendung melancholischer Versen, die letzten Gegenstände, in denen der Verworfene sie am sinnfälligsten sich zu versichern glaubt, in Allegorien umschlagen, daß sie das Nichts, in dem sie sich darstellen, erfüllen und verleugnen, so wie die Intention zuletzt im Anblick der Gebeine nicht treu verkörpert; sondern zur Affektion treulos überspringt. (406)

Darstellung einer fundamentalen Differenz ist, und der Möglichkeit einer subjektiven, intentionalen Realisierung apothetischer Erfahrung. Die Allegorie mag auf die Möglichkeit dieser Erfahrung hin konzipiert sein, sie selbst bleibt Ausdruck dieser nicht realisierten Möglichkeit und Erfahrungsserne.


83 vgl. Wehr, »Genealogy of Modernity«, 499f.
85 Nägele, »Das Leben des Barock in der Moderne«, 506f.
9 Restüme und Ausblick:
Umriss einer Poetik der Melancholie


Ordnung und Unordnung des Diskurses


Aufgrund eines Systemzwanges in das antike Ordnungsschema der vier Elemente, Körpersäfte und Temperamente hineingeraten, wird die Melancholie zur hervorgehobenen Reflexionsfigur dieser Ordnung, indem sie einerseits ihre Exponentin und andererseits ihre Krise, die Abweichung von der Ordnung, markiert. In dem Maße, in dem die Viersäftelehre insgesamt auf dem Prinzip der ἀπεικόνισις, der wohlausgegriffenen Mischung der Säfte, gründet, bemüht auch Pseudo-Aristoteles das Ideal der Melancholie, das ihre Befähigung zu hervorragendem geistiger Leistung bedingt, am Kriterium des Gleichgewichts von Qualüität und Qualität der melancholischen Mischung. Der Verlust des Gleichgewichts wird als Abweichung nach zwei, einander diametral entgegengesetzten Richtungen aufgefaßt: Eine kalte Mischung der schwarzen Galle macht den Melancholer träge und depres, eine warme Mischung läßt ihn toll werden. Die interne Vervielfältigung ihrer diskursiven Entstehungsbedingun-


Daß die Melancholie sich wesentlich als ein Bilddiskurs darstellt, dessen explizite Repräsentantin Dürers sich in eine unabsehbare Reihe von Vor- und Nachbildern auffallende Melancholia ist, kann nicht als Zufall einer glücklichen Bilderfindung im geeigneten historischen Augenblick abgetan werden. Vielmehr sind die Bilder der Melancholie in auffallender Weise eben durch Ordnungs- resp. Unordnungsstrukturen gekennzeichnet. Dies beginnt bei den mittelalterlichen Darstellungen makrokosmischer und mikrokosmischer Korrespondenzen (vgl. Abb. 1), setzt sich im Melancholia-Schema mit seiner inszenierten Ordnung der Gegenstände in der Ordnung des Bildraums dar und wird im Stil leben vollzugs bedeutsamer Stilmerkmale (vgl. etwa Abb. 8 und 9). Ordnung und Unordnung sind nun nicht markante eines spezifischen Bildtyps, auch wenn sie in je besonderer Weise modelliert sein können, sondern die notwendigen Bedingungen einer jeglichen Bildreproduzierung. Das Bild als flächige Darstellung eines Raums ist in jedem Fall an eine mehr oder weniger simultan wahrnehmbare Ordnungs- oder Unordnungssstruktur gebunden und bietet sich daher der Struktur des melancholischen Ordnungsparameters an. Die diskursive Konstitution der Melancholie, die das, was sie im Kern der eigentlichen, übergeht und auf die erkennbaren Formen und Formeln ihrer Repräsentation verweist, tut ein weiteres zu ihrer Vorgehensweise im Bild und als Bild. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß Esther Fischer-Homberger von ‚Zustandsbildern‘ der Melancholie und der Hypochondrie gesprochen hat, die sich im Prozeß der immer offenkundiger werdenden Referenzlosigkeit der Krankheitsymptome kristallisieren.1 Melancholie als auf sich selbst verweisendes Zustandsbild, das gesehen und erkannt werden will, aktiviert die Repräsentanz der von Benjamin im emphatischen Sinne begriffen und mit dem Index der Ostentation versehenen Darstellung, deren figurative Dimension auch zum Modus

1 Vgl. Fischer-Homberger, Hypochondrie, 9, vgl. S. 7 und 145.
der in den folgenden literarischen Analysen beschriebenen textuellen Ordnungsstrukturen wird. Schließlich hängt auch die topische Formelhaftigkeit und die damit verbundene Einprägsamkeit des Melancholiedparadigmas, der sich seine Traditionsmächtigkeit verdankt, von einer wiederkennbaren Ordnung der Bild- und Darstellungslemente ab.

**Anthropologische Einsichten**

Trotz des ganz unterschiedlichen anthropologischen Status der behandelten Melancholieunzertige, d.h. der Art und Weise, wie sie ihre Perspektive auf den Menschen als dem Repräsentanten der von ihnen beschriebenen Symptomatik formulieren, gibt es für das figurative Profil des Paradigmas signifikante Querverbindungen und Differenzen.

Das antike Viererschema sieht den Menschen als eine Funktion makrokosmischan-
mikrokosmischem Harmonie und Ordnung: auch der Melancholiker, der mikro-
kosmischnm Verlust der Ordnung reflektiert, ist als solcher Störfall im Ordnungs-
modell vorgesehen und in sein System der Korrespondenzen eingebunden. Er ist der
Exponent eines übergreifenden Strukturzusammenhangs, seine (melancholische) Dif-
ferentialität insofern systemkonform.

Der Sachverhalt ändert sich in der Perspektive: Der melancholische
Fall wird als Ursprungsverlust in die Geschichte des Sündenfalls, des Ereignisses in
der Geschichte des Menschen, hineinverlegt und damit als eine ursprüngliche Diffe-
renz gesetzt. Auch sie ist, könnte man sagen, im System vorgesehen, denn was wäre
das christliche Modell ohne seinen ursprünglichen Fall? Aber doch sind die Zeichen
anders gesetzt: Der emphatische Nachdruck, der auf die Klage des Ursprungsverlusts
gelegt wird, sieht den Menschen in prinzipieller Weise als gefallen und seine
individuell-moralische Geschichte als differenzbestimmtes Restitutionsunternehmen.
Heinrichs von Gent Bild des Melancholikers als mathematik- und geometriegebärd, aber höherer metaphysischer Einsicht nicht fähig, zeichnet auch ein Bild der heil-
geschichtlichen Grundsituation des Menschen. Seiner durch mathematische und
geometrische Operationen der Ordnung bestimmten Raumverwesens mangelt
der höhere Ein- und Überblick, von dem aus gesehen gibt es allgemeine Konstruk-
tivismus als mangelfull geordnet erwiese. Anders gesagt: Die Operationen des
melancholischen Geometers sind nur durch Figuren, die ihm verschlossenes
metaphysisches Einsichtsnahme.

Ficinos nun kombiniert auf elegante Weise platonisch-antike und christlich-paulynde
Elemente zu einer anthropologischen Perspektive eigener Art. Auch sein Welt-
und Menschenbild ist eines der makrokosmischan-mikrokosmischen Korresponden-
den, doch sind es viel weniger die alten Positionen des Vierschemas, die, obzwar
präsent, das System der Ähnlichkeiten regulieren, als vielmehr ein anthropologisches
Dreiermodell, das aus den Elementen Körper, Seele und Geist besteht. Nicht nur der
Mensch hat Körper, Seele und Geist, für deren harmonisches Zusammenspiel er
aufgefordert ist zu sorgen – eine Hilfe hierzu soll Ficinos Diatetik der Melancholie
beleisten –, sondern auch der Kosmos ist aus Körper, Seele und Geist komponiert
und stellt daher dem Menschen das Modell seiner Selbstreflexion. Als kritisch

erweist sich bei Ficino das Zusammenwirken von Körper und Seele, dessen Regulativ
der Geist ist. Wenn er nicht mehr richtig funktioniert, erfaßt die leibseelische
Harmonie einen Unterbruch. Der Gelehrte, der seinen Geist besonders strapaziert,
die am meisten in der Gefahr dieses Einbruch der Melancholie beschriebenen
Harmonieverlust. Ihm entgegenzuwirken, ist Ficinos De vita verfaßt. Zugleich aber ist
der melanchohische Gelehrte, und hier wird einmal mehr das pseudo-aristotelische
Konzept vernetzbare, in besonderer Weise fähig, die Kräfte des Kosmos zu beherr-
sehen, wenn es ihm nur gelingt, aufgrund seiner spezifischen Begabung die Ähnlich-
keiten der kosmischen Ordnung zu erkennen. In anthropologischer Perspektive ist
ausführlicher, daß der Mensch in seiner körperlich-seelisch-geistigen Konkretheit,
wie sie in Ficinos Diatetik zur Sprache kommt, eine zentrale Stellung im Kosmos
zunehmen befristung, ist, in einem Kosmos, von dem er selbst determiniert ist. Die
produktive Leistung des Melancholikers ist Herstellung von Ähnlichkeit durch
Wahrnehmung von Ähnlichkeit, Überbrückung von Differenz, sein Leiden an
den Einbruch der Differenz geknüpft ist.

Dürers Melancolia I und die Stilleben sind als Bildrepräsentationen der Melancholie
gleichwohl mit einem anthropologischen Index versehen. Stellt Dürers Kupferstich
eher die Attribute des menschlichen Geisteslebens dar, so sind in den Stilleben auch
die Signifikanten leiblicher Konkretheit gezeigt. Ihre christliche Provenienz introdu-
ziert einen ethisch-moralischen Faktor, der im Bild Lesarten einer richtigen, einer
tugendhaften Lebensführung zu bedenken gibt. Das differenzielle Moment dieser
Reflexion ist bei Dürer als Melancholie bezeichnet, in den Stilleben als Struktur-
moment nachdenklich-sinnende Bildbetrachtung angelegt. Melancholie wird damit
zur Funktion des Menschen als eines moralischen Wesens. Der Verzicht auf idische
Güter und Werte ist ebenso melancholisch markiert wie die Einsicht in die Grenzen
der Immanenz. Dabei verbinden sich ethisch-moralischer Impuls und Repräsentations-
stuktur in der Darstellung eines ebenso repräsentationskritisch wie moralidi-
taktisch lesbaren Perspektivismus. Die ausgefeilte Perspektivität, die etwa hinter der
Komposition eines Stillebens steht, ist auch getragen von einem im eigenen
Sinne des Wortes abschätzenden Blick, der die Frage nach Wert und Unwert eines
Gegenstandes im materiellen wie im geistig-moralischen Sinne stellt. Die Melan-
cholie ist der Index dieses bildkonstitutiven Wechselblicks, der sich selbst ebenso
wahrnimmt wie seine melancholische Objektifikation. Sie macht den Menschen
als ein, im ethischen wie im ästhetischen Verständnis, perspektivisches Wesen wahr-
nehmbar.

Burtons Anatomy of Melancholy präsentiert den Menschen als heterogenes Objekt
sich überkreuzenden Wissensdiskurse. Seine gesamte Lebenssituation, körperliche,
geistige-seelische und soziale Umstände werden in die Betrachtung einbezogen. Hin-
ter diesem enzyklopädischen Anliegen steht der Gedanke der Anatomie, die zu
Burtons Zeit bereits für eine am anthropologischen Vorhaben der Zergliederung eines
Körpers orientierte wissenschaftlich-literarische Darstellungsform steht. Die anthropo-
logische Intention ist in die artistische agierte Reflexivität ihrer Repräsentation
eingegangen: Der Mensch ist, was über die Jahrhunderte hinweg über ihn gesagt
worden ist – und er ist dies alles nicht, kann es nicht sein, weil die Aussagen häufig
genug inkompatibel sind. Bezeichnend im Hinblick auf die diskursive Konstitution
der Melancholie im Modell von Ordnung und Unordnung ist, daß das methodische


Von Anfang an codiert die Melancholie Theorie den Menschen als differenzbestimmt: in der Störung seiner körperlichen Eukrise, als durch den Sündenfall den Heilsverlust preisgegeben, seiner beschränkten Einsicht und der Varianz seiner Werte bewußt; die analytische Sichtung der traditionellen Wissensdisziplinen erweist seine repräsentationale Nichtfixierbarkeit, während die aufgeklärte Kritik ihm einen potentiellen Störfaktor im Hinblick auf das Reissende der Wirklichkeit wittert; seine unbewußte Determinierung entzieht ihm die Selbstbegier, von der prästabilisierten Ordnung des Bedeutens ist er getrennt. Seine melancholische Differenzialität macht den Menschen zum herrnschaftlichen Objekt, an dem die Verfahren der Deutung auf sich selbst aufmerksam werden. Die Dialektik von Ordnung und

---

2. Tellenbach, Melancholie, 109 (Hervorhebung bei Tellenbach).
3. Tellenbach, Melancholie, 111 (Hervorhebung bei Tellenbach).
Unordnung, innerhalb derer die diskursive Formierung der Melancholie sich vollzieht, erweist sich als ein die Paradigmen übergreifendes Strukturmoment, das der Logik der melancholischen Differenz im wahrsten Sinne des Wortes, nämlich als signifikante Figuration, Raum gibt.


5 S. S. 152.
9 Barck, Poetik und Imagination, 3, spricht vom ‚Mittlaugen‘ gegenüber der Phantasie als einer Unruhestifterin im Haus der Ordnung und der Vernunft.


Gedächtnis und Imagination sind indessen nicht einfach topische Eigenschaften...

**Melancholische Medialität: Der Text und seine Zeichen**


Körper und Geist der Schrift zu schließen, in ihren Extremformen die universale Ordnung des einen Sinns in eine unübersichtliche Füllung seiner Subsinne.


Aus: Vöker (Hrsg.), Kamm. heilige Melancholien, 145.
parente, saepe sorere sua, magnis super omnii divis. 15 Nach der Schandtat droht sie Tereus, sie werde aller Welt verkündigen, was er gethan habe: ipsa pudore proecto tua facta loquar. Mit besonderer Drastik wird die Verstümmelung der Zunge selbst dargestellt:

ille indignantem et nomen patris vacanem lactanitemaque loqui comprehensam forcipe linguam absolutit esse fero. radix micat ultima lingua, ipsa icat acetarque tremens immurmurat atrae; utque salire solet mutilae cauda culubrae, palpitat et mornis dominata vestigia gaert. 17

Wenn Philomele dann ihre Geschichte darstellt, ist die Beschreibung dieses Vorgangs im Verstellungsareal des Schreibens gehalten:

stamina barbarica suspendit callida tela, purpureaque notae filis intestitu albis, indicium sederis [...] 18

Die Schriftfläche ist weiß, die kündigenden Zeichen (blutrot) - die blutige Tat scheint sich unmittelbar im Medium ihrer Repräsentation zu spiegeln. Daß es sich bei Philomeles Gewebe tatsächlich um einen Text (indexiert) handelt, wird deutlich, wenn Ovid berichtet, wie Prokne den Bericht der Schwester «lest» carmen miserabile legat. 19 Und noch einmal werden Schrift und Stimme negativ aufeinander bezogen, d.h. Schrift und Schweigen resp. Verschweigen korrelieren, wenn Prokne zunächst verschweigt, was sie seelen geheht habe:

et (mirum pothise) silet, dolor ora repressit, verbaque quarenti salis indignantia linguae defierunt; nec fere vacat, sed fasque nefasque confusa rut poenaeque in imagine lola est. 20

16 Ovid, Metamorphosen, VI, 544 ff. (Sich selbst der Scham mich entschuldigend, werde verkünden, was du getan.)
18 Ovid, Metamorphosen, VI, 576-578 (Klein bespannt sie mit Fäden den fremden, barbarischen Webstuhl) weht in den weißen Stoff die purpurnen Zeichen der Unteil-Kindes.
19 Ovid, Metamorphosen, VI, 582.
20 Ovid, Metamorphosen, VI, 585-586 (.) und ein Wunder, daß sie erkannte - sie schweigt. Der Schmerz verzehrt ihr die Lippen und die Schmerz ihrer Empörung genügte, sucht sie vergeblich. Und zu weinen bleibt ihr nicht Zeit! Das Recht und das Unrecht eilt sie zu wenden und lebt allein im Gedanken an Rache.

Ein weiteres Mal wird bekräftigt, daß Philomeles statt der Stimme die Hand diente: ... pro vero manu fet.: 21 Proknes Entschluß, ihren Sohn zu töten, geschieht schließlich aus einer Situation heraus, die abermals Sprechen und Nichtsprechen gegeneinanderstellt: »sur admirat [...] alter blanditas, rapta sileat altera lingua.« 22

Die melancholische Schriftwerdung der Stimme stellt sich - dies zeigt nicht nur Philomeles Gewebe 23 - in der Figuration des Bildes, als Schriftbild, da die Schrift der Melancholie ist Bild, weil ihr die räumliche Darstellung die Exposition ihrer materiellen Gebundenheit und ihres Bedeutungsvakuums ermöglicht. In diesem Punkt treffen sich Diskursstruktur und Semiotik der Melancholie: In dem Maße, in dem die Melancholie, die, wie erinnerlich, als phantastische Position in einem

21 Ovid, Metamorphosen, VI, 609.


29 Vgl. auch Ovid, Metamorphosen, VIII, 159-167: »Daedalus ingenio fabulae celereberribus artus penit opus turbatque notas et lumina flexit in errore variaco amans viarum non secus ac liquides Phrygis Meandro in undis ludet et ambiguo lapsu refluitque fluctum, occurre sive ventura adsipit undas et nunc ad fontes, nunc ad mare versus aperturi incertas exercet aquas [...] (Daedalus baut das Werk, in der Kunst der berühmtesten Meister) und er zieht seine Kammern mit täuschenden Zeichen; die Augen führen in den Krimmen sich verschlingenden Gänge er irre. / So wie in schimmernden Wellen Meeander in Phrygien spielt und vorwärts und wieder zurück in zweifachem Gleiten dahinriß sich selbst sich begnügen oft seine eigenen Wasser sich nahn sich) jetzt nach der Quelle und jetzt nach dem offenen Meer gewandt; sein ziellosen Fluten leitet, so fühlt der Meister mit Irmin all die unzähligen Gänge.« Die gleitende, sich selbst begnügende Mäanderbewegung scheint auf das regelmäßige Struktur muster der klassischen Labyrinthform anzuwenden, während die sich verschlingenden Gänge, das Moment der Tautologie und des Irmins auf das Prinzip des Irrgartens deuten.


31 Eco, Nachschrift, 84ff.
Der Diskurs der Melancholie


34 Vgl. Ovid, Metamorphosen, VI, 125–127, 17ff., wo in einem solchen spektakulären Urvater/turn quoque, cum fereant (fantas decor adorit auri).
35 Ovid, Metamorphos, VI, 72f. (\(\text{DI} \) thronen die himmlischen Zwölf in erhobener Würde auf hohen\) Sitzen, inmitten Jupiter selbst.)
36 Der Diskurs der Melancholie


38 Ovid, Metamorphos, VI, 127f. (\(\text{Blumen mit Efeugrunz unterwogen, nahmen den letzten} \) Raum des Gewebes ein, von schmalem Saume umrandet).
höhere Ordnung einer Strukturierung aufsehenerregende Raumverwiesentlich des Rhizoms oder Netzwerk-Labyrinths schließlich figuriert den allegorischen Schriftcharakter des Labyrinths in der Vervielfältigung seiner Leserichtungen als Gewebestruktur - untertexte lautet Ovids Stichwort zur Beschreibung von Arachnes Gewebekunst. Die Gewebestruktur des Labyrinths wird u.a. in lese- und textpermutativen Formen durchgespielt. Ihnen eignet in der Mechanik ihrer Lektürebewegung eine generative Absicht, die im einen Fall Wiederholungen, im anderen Fall Differenzen produziert (vgl. Abb. 34). Dabei drehen sich die Texte gleichermaßen in sich selbst, sind »scannen infinitum et aeternum«. Das Labyrinth wird auf diese Weise text- und zeichenkritisch interpretierbar. 

In unterschiedlicher Weise rekurrieren die im folgenden analysierten Roman texte im Zeichen der Melancholie auf das Strukturmodell des Labyrinths. Schnabels Insel Feidenburg wird vor dem Hintergrund des klassisch-kretischen Labyrinths lesbar, das Eingang und Ausgang zusammenlegt, während Moritz: Anton Reiser das Turmmodell des Irrgartens als Erkenntnisfigur benutzt und sich Kellers vielfach verschlungener Erinnerungstext des Grünem Heinrich nach dem Modell des Rhizoms organisiert. Nicht zufällig ist der - labyrinthische - Roman als »Verstummen der Muse«, als Verlegung des durch einen »feierlichen[n], erhöhte[n] Ton« qualifizierten Musenanrufs in die Medialität der Schrift, beschrieben worden. »Gentle spirit of sweetest humour, who erst did sit upon the easy pen of my beloved Cervantes [...],«.


Abb. 2a: De vita (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. 73, 39, f. 4r).

Abb. 2b: Platonis, tr. and comm. Ficinus (ebd., cod. 82, 10, f. 1r).

Abb. 2c: Ficino, Übersetzungen von Synesius, Psellus, Jamblichus, Proclus, Porphyrius und Priscianus Lydus (ebd., cod. 82, 15, f. 1r).

Abb. 2d: Ficino, Übersetzungen von Jamblichus, Proclus, Porphyrius, Ficino, de septu Pauli; de siilla magorum (ebd., cod. Laur. Strozz. 97, f. 3r).

Abb. 3: Albrecht Dürer, Melanotia I (1514) (Kupferstich); aus: Peter-Klaus Schuster, Dürers Denkbild, 2 Bde., Berlin 1991, II, Tafel I.
Abb. 4: Kopie nach Domenico Fetti (ca. 1589-1623), La Mélancolie, aus: Les Vainies dans la peinture au XVIIe siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption, sous la direction de Alain Tapié, Caen 1990, 209.

Abb. 5: Albrecht Dürer, Hieronymus im Gehäuse (1514) (Kupferstich); aus: Peter Strieder, Dürer, mit Beiträgen von Gisela Goldberg, Joseph Harnest, Matthias Mende, Königstein i.T. 1981, 141.
Abb. 6: Albrecht Dürer, Der heilige Hieronymus in seiner Zelle (1521) (Gemälde auf Holz); aus: H.Th. Musper, Albrecht Dürer, 1965, 125.

Abb. 7: Charles Emmanuel Bizet, Bücherstilleben; aus: Les Vanités, 298.
Abb. 8: Philippe de Champaigne, Vanitas; aus: Les Vanités, 217.

Abb. 9: Pieter Claesz, Vanitasstilleben (1629); aus: Les Vanités, 217.
Abb. 10: Evert Collier, Briefwand (1703); aus: Grimm, Stilleben, 178.

Abb. 11: William Henry Fox Talbot, A Scene in a Library; aus: ders., The Pencil of Nature, Plate VIII.

Abb. 14: David Bailly, Selbstbildnis mit Vanitassymbolen (1651); aus: Schneider, _Stilleben_, 84.

Abb. 15: Henrik Pot, Maler, der ein Vanitas-Stilleben malt; aus: _Les Vanités_, 345.
Abb. 16: Abraham van der Schoor, Vanitas; aus: Les Vanités, 281.

Symptoms of the Left Partition

In Body
- Headache, burning, heaviness, vertigo, tightness of the ears, much waking, hard eyes, high colour, red eyes, hard belly, dry body, urine of melancholy in the other parts.
- Fremitus, palpitation, dizziness, vomiting, and passing of cold water.
- Sensation of the heart and lungs, and the blood.

In mind
- Continual fear, horror, confusion, difficult, fever
- Insomnia, depression, anxiety, perpetual cogitation and gloomy thoughts like darkness.
- Whines, muttering in the guts, belly ache, pain in the bowels, constipation, cold, discharges from the bowels, shurping, cold sweat, pain in the left side.

Kidneys
- Fullness and weakness, emaciation, labors, leucorrea.
- Constipation, difficult urination, sensation of the heart, and breathlessness.
- Soreness of the loins, pain in the back, hair loss, cold, sweating, and fever.

Liver
- Liver pain, indigestion, flatulence, nausea, vomiting.
- Colic, bile, flatulence, distemper.

Spleen
- Spleen pain, colic, flatulence, nausea, vomiting.
- Colic, bile, flatulence, distemper.

In the parts
- Colic, bile, flatulence, nausea, vomiting.
- Colic, bile, flatulence, distemper.

Over all the body
- Shred, cold, flatulence, nausea, vomiting.
- Colic, bile, flatulence, nausea, vomiting.

In mind
- Feverish, cold, flatulence, nausea, vomiting.

Symptoms of Melancholy
- Why they are so feverish, cold, flatulence, nausea, vomiting.
- Insomnia, depression, anxiety, perpetual cogitation and gloomy thoughts like darkness.

A malady
- Prostration of the heart, and lungs, and the blood.
- Pale, cold, shivering, restlessness, and fever.
- Insomnia, depression, anxiety, perpetual cogitation and gloomy thoughts like darkness.
- Numbness of the limbs, and the blood.
- Palpitation, dizziness, and the blood.

Tending to Good
- If the Heart, voluntarily open
- Fever appears.
- Liver, bile, flatulence, nausea, vomiting.

Tending to evil
- Cold, it degenerates into Epilepsy, Apoplexy, Delirium, or palsy.
- Cold, into melancholy, Delirium, and violent death.

The greatest evil of this above all other diseases
- Pity the complaint, whether male or female.
- Whether the complaint is violent or not, whether the complaint is violent or not, whether the complaint is violent or not.
-Whether the complaint is violent or not, whether the complaint is violent or not, whether the complaint is violent or not.
DEMOCRITVS IVNIOR
TO THE READER.

Ende Reader, I premise thou wilt very iniquitiously know what Antickks or Parsonkks Ador this is, that to indifferently intrudes upon this common Theater, to the World's view, sequestrating another man's name, wherefoe he is, why he doth it, and what he hath to lay. Although, as he said, "Quos semper melius earn absentio laudavi quoque in servitutio," it was therefore covered, because he should not know what was in it. Seeke not after that which is hid, if the contents please thee, and be for thy sake, supposing the Man in the Moonke, or whom thou wilt to be the Author, I would not willingly he known. Yet in some sort to give thee taste here, which is more then I need, I will then a reason, both of this given Name, Title, and Subject. And first of the name of Democritus, left any many rest on of it, should be deceived, supposing a Parson, a Satyr, some ridiculous Tract, as I my selfe should have done. Some prodigious Text, or Parable of the Earth, nor of Infinite Worlds, or infinite Worlds, ex postulato autem rei sive, in an infinit death, so caused by an accidental collision of Mores in the Sunne, all which 'Demokritus,' Epicurus and their Makers, Lycopers and of old mistaken, and are lately revenged by Copernicus, Bruno, and some others. Besides it hath beene always an ordinary calumny, as it is called, in the literate and unlettered, to brach many absurd and infallible titules, under the name of so noble a Philosopher as Demokritus, to get themselves credit, and by that means the more to be respected, as writers Usually doe. Now quit to myselfe a little.


Abb. 22: Gerhard de Jode, Saturn verschlingt ein Kind (1581); aus: Klíbnisky, Panofsky, Saxl, Saturn und Melancholie, Tafel 49.


Abb. 26: Dosso Dossi (?), Porträt eines Unbekannten (um 1520), Öl auf Leinwand (88,3 x 188,8 cm); aus: Kern, Labyrinth, 292.
Abb. 27: Girolamo Bedoli-Mazzola (?), Porträt eines Gelehrten, Öl auf Leinwand (113,5 x 92 cm); aus: Kern, Labyrinthe, 293.


Abb. 30: Boeitius van Bolsward (1580–1634). Die christliche Seele im Labyrinth der Welt (Kupferstich, 9,8 x 8 cm. Emblem Nr. 17 aus: Hermann Hugo S.J. [1558–1629], Pia Desideria, Antwerpen 1652); aus: Kern, Labyrinth, 300.

Abb. 31: Albrecht Dürer, Knoten (1500/7); Holzschnitt (27 x 10,9 cm); aus: Kern, Labyrinth, Abb. 4.
Abb. 32: Eberhard Kieser (ca. 1585 Kastellaun – Frankfurt a.M. 1631), Das Geistlich Labyrinth MDCXI. Einblattdruck, Kupferstich auf Papier (21,3 x 29,4 cm [Blattformat 31,4 x 40,2 cm]); aus: Kern, Labyrinthe, Abb. 393.

Abb. 33: Johann Neudörffer d. Ä. (1497-1563), Schrift-Labyrinth (1539). Radierung auf Kupferplatte (16 x 10,4 cm), entnommen aus Neudörffers Schreibmeisterbuch Eine gute Ordnung und hartz unterricht der furionsten grunde aus denen die jungen Zierliks schreibens begirlich mit beckerter Kunst und behendig keyt unterricht und ganti wiigen werden, Nürnberg 1538; aus: Kern, Labyrinthe, Abb. 387.
Labyrinthus Metricus Seren Regnis Portugallie aperitus, in quo 14.996.480 hoc est quatuissexim milliones nongena centa miliaria sex millia, quadragesima, et octoginta versus, esse carmina leges poëtum, legenda a centro ad angulos, tandemque ab angulis ad centrum.


Abb. 35: Joe Tilson (geb. 1928), Earth-Maze, Holzrelief (172 x 172 x 8 cm); aus: Kern, Labyrinthe, Abb. 662. Das Werk bringt in paradigmatischer Weise die geometrische Ordnungsstruktur des Labyrinths, den Topos von der Welt als Labyrinth, das melancholische Element der Erde, die Schriftverfasstheit des Labyrinths und die labyrinthische Struktur der Schrift zusammen.
Zweiter Teil:

Literarische Analysen

Die Melancholie des Erzählens

Johann Gottfried Schnabel


2 Brüggegen, Fritz, Utopie und Robinsoide, Untersuchungen zu Schnabels Insel Felsenburg (1731–1733), Weimar 1914.

7 Brüggegen (Hrsg.), Verhüten der bürgerlichen Kultur. 9. Die Behauptung, der Verfasser gebe zu, den vierten Band nur noch wegen des Honorars geschrieben zu haben, ist den von mir eingeschienenen Ausgaben (vom 1743, 1746 und 1751) nicht nachzuweisen.

Das Hauptgewicht der Untersuchung liegt auf der »Insel Felsenburg«, deren melancholischer Protagonist zum melancholischen Erzähler und Schriftführer der Felsenburg-Geschichte wird. Der gleichfalls vielgelesene Roman »Der im Jagdren der Liebe erkennende Cavaler« von Johann Gottfried Schnabel 10 sollte an die Melancholie als Reflexionsfigur im Rahmen eines galanten Romans, der Verstellung und Verzicht und das Spiel mit Formen Anlaß, die Vorerzählung in der Melancholie, der kann die Melancholie bereits im Titel führt, bestätigt die Grundidee von der literalen Erzählfähigkeit der Melancholie.


Die melancholische Insel.

Vaterliche Fata einger See-Fahrer [... ] (1731–1743)


Da die Insel Felsenburg ungleich stärker als die anderen Texte des Autors von ihrer Kompositionstruktur her zu verstehen ist und diese eine überaus komplexe Architektur aufweist, soll eine Übersicht über die erzählende Organisation des Romans am Anfang stehen, zumal auf diese Weise ein Rahmen für die Zuordnung einzelner Episoden und Handlungszusammenhänge gegeben ist.

Auf die kunstvolle Erzählstruktur des ersten Bandes der Insel Felsenburg, die in einer kreisförmigen Bewegung Anfang und Ende des Geschehens zusammenführt, ist immer wieder hingewiesen worden.17 An die Vorrede des fiktiven Herausgebers cisander18 schließt sich die in der Ich-Perspektive beschriebene Kindheits- und Jugendgeschichte der Hauptfigur Eberhard Julius bis zu dessen Abfahrt nach Felsen-


Die Integration der individuellen Autobiographien in das Gemeinwesen des Felsenburger Inselstaates ist durch die in sich abgeschlossene Erzählstruktur gewährleistet, die erzählte Zeit wird, wie Müller feststellt, in den Raum der Utopie aufgehoben und damit die ideale Gemeinschaft über das Individuum gestaltet.20


21 Vgl. etwa Weinhold, Schnabels „Insel Felsenburg“, 24 ff.
22 Vgl. S. 211 ff.

Johann Gottfried Schnabel. Die Metamorphose des Erzählers. 263

a) Wer ist Eberhard Julius? Zur Konfigurabilität eines melancholischen Text-Subjekts

Gipfel aller Hoheit und Ehre schwingen, ja, wenn es möglich wäre, sich selbst GOH! gleich machen.31


Eberhard Julius’ ýärtliche Erziehung legt einen Grund für das im folgenden ausgefallene melancholische Persönlichkeitsprofil, das ihn zum idealen Felsenburger prädestiniert. Als hätte Schnabel Freude gelesen, führt der Verlust der unerwartet dahinscheidenden Mutter zum Ausbruch der Melancholie:

[... ] es war kein einziges divirement, so mir von meinem Vater, so wohl auch andern Freunden gemacht wurde, vermögend, das einwurzelnd melancholische Wissen aus meinem Gehirn zu vertreiben. (I, 3 [17]; Hervorhebung W.-E.)


28 Vgl. Müller, Autobiographie und Roman, 88.
29 So ließ er etwa die Lebensgeschichte der Virgina von Cattmer vor (I, 391 [360].
30 Vgl. Stockinger, Ficta Respublica, 429.
ich meine Collegia frequentierte und in meinem Museo mit den Toten conversierte (I, 4 [17]).

Gegen die Schwermut hilft nur das Studieren und die Zweisprache mit den Toten; und zu den Toten gehören sowohl die tote Mutter als auch die tote Schriftsteller. Der Begriff des Museums scheint hier in seiner historischen Übergänge von Studierzimmer, Lesesaal, Bibliothek, zum modernen Gebrauch des 17. Jahrhunderts als Kunstsammlung, Altertumsmuseum, gebraucht. Der Ort, an dem die Melancholie im doppelten Wortsinne aufgehoben, und d.h. auch, an dem sie bei sich ist, ist ursprünglich ein Musensitz (gr. μουσῆς), dessen in der Inspiration der Musen gelegene Ursprünglichkeit emblematisch-musikalische Errungenschaft und Ausstellung anheimfällt. Der Verlust des (mutterlichen) Objekts mündet in melancholisch-musikale Lektüre. Die Melancholie des Eberhard Julius scheint so tiefgreifend, daß ein Therapieversuch durch einen Kommentar aus der medizinischen Fakultät unternommen wird. Dieser stellt Eberhard Julius seine Situation vor Augen, nicht ohne auf die Elternbindung des Patienten zu verweisen:

Lieber Herr Lat Ле-Mann, ich weiß ganz gewiß, daß sie nicht die geringste Ursache haben, sich in der Welt über etwas zu chaotisieren, und den Verlust ihrer seel. Frau-Mutter. Als ein vernünftiger Mensch aber können sie sich dieser Sache sehr heftig und langwierig nicht betreuen, erstlich: weil sie deren Seeligkeit vollkommen versichert, vor anderen: da sie anmachen einen solchen Vater haben, von dem sie alles erwarten können, was von ihm und der Mutter zugleich zu hoffen (I, 4f. [17f]).


und fand mich in wenigen Tagen weit aufgeräumter und leichterleicht Süßen. welches meinen guten Freunden höchst angenehm, und mir selbst am gefälligsten war. Ich wohnte ein- und anden Schmause bey, richtete selbst einen aus, spatzierte mit auf die Dörfer, kochte mich alles mit, was honetle Purse ohne Erschaffung vorzunehmen pflegen« (I, 5 [18]).


Auf der Insel Ferensburg scheint Eberhard Julius von seinen melancholischen Zuständen erst einmal geheilt. Allerdings bleibt er auf der Insel der Gelehrte, als der er seine Studien in Europa unterbrochen hat. Eberhard Julius' Sonderstellung ist folgendermaßen beschrieben worden: […] der Akademiker Eberhard Julius, der einzige Übrigens, dessen Funktion in der Felsensburger Gemeinschaft nie wirklich klar wird, bildet auch einen steten Umrühmer; er initierte die Expedition auf Klein-Ferensburg, sorgt damit für Neuigkeiten, für neue wunderbare Fakten; es ist der Erzähler der ganzen Geschichte überhaupt und als solcher nicht in die materielle Produktion der Ferensburger eingespannt.36 Eberhard Julius' Sonderrolle als Literatur, literales Medium der Ferensburger Geschichte, wird in der Erzählung dadurch unterstrichen, daß er sich zu einem Zeitpunkt nach Ferensburg einschließt, zu dem die Zivilisation der Insel soweit gediehen ist, daß die Ferensburger ihre Schriftkultur anzulegen beginnen und in Europa geistliche und weltliche Bücher, Papiere, Tintenpulver, Federn und Bleistifte einkauften (I, 25 [38]). Der Einkauf aller dieser Utensilien der Gelehrsamkeit obliegt Eberhard Julius, und wohlverwiesen mit allem ständig man schließlich in See. Auf der Insel selber macht er sich durch Übersetzungen nützlich; so übersetzt er die lateinischen Schriften des Don Cypriano ins Deutsche (I, 179ff. [166ff.]), auch die Lebensgeschichte der Virgilia van Cattiner aus dem Holländischen (I, 391 [846]) sowie den Lebensbericht der Prinzessin Mizamanda (IV, 514). Später übernimmt Eberhard Julius die Aufgabe eines Lehrers auf Ferensburg (II, 462ff.; III, 281), wird Geheimer Rat, Rat (III, 244ff.) und beauftragt, die Abschiedsrede und den letzten Willen des Altvaters Albertus Julius aufzuschreiben (III, 238ff.).

Eberhard Julius ist allerdings nicht der einzige Melancholiker, der seine ideale Heimat auf Ferensburg findet. Die Lebensgeschichten auffallend vieler Figuren des Textes weisen melancholische Einblicke auf; Naumann spricht von einer »allge-

34 Vgl. S. 282f.
36 Braumgart, Kunst der Lübbe, 253; vgl. ebdb., 231, Anm. 61.


Aber auch die negative Spielart der Melancholy, die im Mittelalter unter dem Stichwort der »eign[en] im wahrsten Sinne des Wortes verteuelt«, ist im Roman präsent, und zwar in Gestalt des »eign[e]tisch[e]n Teufels«-Leumel, wie er einmal genannt wird (I, 210 [193]). Während der anderen auf Felsenburg Gestrandeten arbeiten, bleibt Lemelie müßig und verstummt:

Dieser wunderliche Captain Lemelie saß dorten von ferne, mit unterstützt Haupte, und an statt, daß er dem Allmächtigen vor die Frühe seines Lebens dancken solle, führte lauter schändliche gottlose Flüche wider das ihm so feindselige Verhängnis aus seinem ruchlosen Munde [...] (I, 141 [135 f.]); Hervorhebung W.E.).

Lemelie that nichts als essen und trinken, Toback rauchen, und dann und wann am Felsen herum spazieren, worobye er sich mehrhentels auf eine recht när- rische Art mit Pfeifen und Singen hören ließ, vor seine künftige Lebens- Erhaltung aber, trug nicht die geringste Sorge (I, 151 f. [143]).

Lemelie ist der Exponent des Bösen und des Lasters auf Felsenburg. Er gefährdet den Aufbau der idealen Ordnung und muß sich daher, da die jugendsüßen Felsenburger, ja keinen Mord begehen, gleich zu Beginn selbst aus dem Weg räumen (I, 218 f. [200]).

Die Melancholy zweier weiterer besonders prominenten Felsenburger verdient ein ausführliches Zitat, da sie im Hinblick auf die Erzählkonstitution des Textes von prinzipieller, selbstreternder Bedeutung ist.

Gemeint ist zum einen Don Cyrielo de Valaro, der erste Bewohner Felsenburgs, der Ur-Felsenburger sozusagen, auf dessen Leiche Albertus Julius und seine Gefährten in einer unterirdischen Kammer stößen und dessen Schriften Eberhard Julius übersetzt wird. Albertus Julius berichtet von der Auffindung des Don Cyrielo:

[...] in dem Winckel lincker Hand saß ein solcher Mann, dergleichen mir vergangene Nacht erschienen, auf einem in Stein gehauenen Sessel, als ob er schließe, indem er sein Haupt mit dem einen Arme auf den darbey befindlichen Tisch gestützt, die andere Hand aber auf dem Tische ausgestreckt liege. Über dem Tische an der Wand hing eine 4-lichtige Lampe, und auf demselben waren, nebst eislichen Spieße und Trink-Geschirren, 2 grosse, und eine etwas kleinere Tafel mit Schriften befindlic [... ] (I, 178 [165]).

Die sitzende Gestalt mit dem in der Hand gestützten Kopf, umgeben von allerhand Gerätschaften, zitiert ein weiteres Mal die klassische Haltung der Melancholy und
erinnert insgesamt auch den Bildtypus des Hieronymus im Gehäuse (vgl. Abb. 5 und 6). Natürlich ist Cyrillo de Valero ein Literaturs, hat er doch diverse Schriften hinterlassen, welche gewiß aus keinem ungelehrten Kopfe geflossen waren (vgl. I. 181 (161)), darunter natürlich seine Lebensbeschreibung, aber auch eine Schrift über die Heilpflanzen, die Albertus Julius noch zusammengerigen wird (vgl. I. 232 ff. (212 ff.)). Der symbolische »Urvara«, der gute Geist der Felsenburger, der nächstes gelegenheit als solcher erscheint, um seinen wohlwollenden Rat zu spenden, ist zumindest ikonographisch als Melancholiker ausgezeichnet. Damit ist die Melancholie als die Krankheit aller Felsenburger, die untergrundige Befindlichkeit des utopischen Inselmodells, interpretierbar.

Schließlich wäre da noch die Figur des wandelnden Kramer, dessen Lebensgeschichte Parallelen zum Leben des Autors Schnabel (früher Verlust der Eltern, Militärdienst, Beruf...) aufweist und die der älteren Schnabel-Forschung als autobiographisch gelesen wurde43. Natürlich betont auch er seine »große Lust zum Studieren« (II. 185; vgl. 186, 199 f.).

Aus der Zeit seines Studiums berichtet er eine merkwürdige Episode: Ein armer Studentus Medicinae verkaufte aus Geldmangel die Leiche seiner Mutter an die Anatomie und begegnet derselben im anatomischen Unterricht wieder: Er [... ] half getrost mit in seiner Muttern Haut und Fleisch hinein schneiden, vermehren auch, die Sache solle um so viel desto mehr unverdächtig und verschwiegen bleiben, allein da der Professor bey Demonstration der partum genitalium in etwas merkwürdige bey dem Uber alle solche Worte gebrauchte: Dieses ist doch der Gelehrten und Ungelehrten allerersteste Studier-Stube; Ein anderer aber hinzu setzte: Welche der grimmige Nero in seiner eigenen Mutter zu betrachten, so umstritten aures gewesen, fand sich oft erwechselter Mutter-Verkäufer, dermassen betroffen, daß er bey nahe in Ohnmacht gesunken wäre [... ] (II. 206).

Hier kommt mehrere für die melancholische Konstitution der Insel Felsinburg zentrale Motive zusammen: Zunächst einmal das Anatomomotiv, das bereits im Zusammenhang mit Bartons Anatomy of Melancholy als spezielle Modus der melancholischen Gelehrtenhaft diskutiert wurde. Hinzu kommt als Gleichsetzungsansatz das der curiositas44, die sich hier aufgezeichnet auf den mütterlichen Übertras richtet. Im Stichwort der »curiositas« liegt ein selbstreflexives Moment der Erzählung, denn in dem Maße, in dem hier von curiositas behandelt wird, stellt die Passage selbst einen Fall von curiositas dar, dazu angetan, die Aufmerksamkeit der im Titel angesprochenen »curiosen Leser« zu erreichen. Schließlich könnte man noch den Hinweis auf


44 Zur curiositas s. a. S. 285.

Die mit allen typischen Versatzstücken der Melancholietradition gezeichneten Felsenburger Subjektsstruktur zielt nicht auf die Auszeichnung individueller Helden, denn im utopischen Staat ist das Individuum der Gemeinschaft untergeordnetet, sondern setzt in der wiederholten Vervielfältigung der Topoi sowie in der Telekopierung der Erzählperspektiven56 die Konfigurativität einer erzähllogischen Ordnung, deren generatives Moment die melancholische Differenz ist. Julia Kristeva beschreibt das Prinzip der textuellen Subjektivität folgendermaßen: „Wir werden sehen, dass in dem Moment, da das sprechende Subjekt kein transzendentales phänomenologisches Ego mehr ist, ebensowenig kartesianisches ego, sondern ein Subjekt im Prozeß wie der der Textpraxis, die Tiefenstruktur oder zumindest die Transformationsregeln auf bestimmte Störfaktoren stoßen, von denen dann auch die semantische und/oder grammatisch-kategorialen Interpretation betroffen ist.57"

46 Vgl auch Mauser, „Glückseligkeit und Melancholie, der in der Melancholie ein kreatives Moment der Veränderung wahrnimmt (52).


welches rings herum von der Natur mit dergleichen starken Fleißern und Mauren umgeben, und so zu sagen, verborgen gehalten wird. (I. 156f. [147]).

Albertus Julius steht also gleichsam auf dem Turm über dem Labyrinth. Um dieser Position nicht verlustig zu gehen bzw. die Herrschaftsfunktion der melancholischen Souveränität zu etablieren, wird die Natur der Insel reguliert und kanalisiert, werden nach einem übersichtlichen Plan «Plante-Städtchen», die sog. «Räume der Insel» (vgl. I. 133 [127]) angelegt, die in geregelte Beziehungen untereinander sowie zum Herrschaftszentrum der Insel, der Alberts-Burg, treten. Die Anlage der Insel gleicht in hohem Masse der Anlage des utopischen Staats, den Robert Burton in der Einleitung zur Anatomy beschreibt. Um auch dem Leser diese Übersicht zu ermöglichen, fertigt Eberhard Julius einen Plan der Insel an, der dem Text der Insel Felsenburg als Abbild beigelegt ist (vgl. Abb. 36; aus: I [1768], 100 [96]). Dazu schreibt er, nicht ohne die dem melancholischen traditionell vorgesprochenen und von Dürer ins Bild gesetzte Begabung zur Geometrie anzusprechen:

Es ist unmöglich dem Geneigten Leser auf einmal alles ausführlich zu beschreiben, was vor Annahmeleichten uns um und um in die Augen fielen, derweilen habe einen kleinen Grund-Riß der Insel bęfigen wollen, welchen dienen, so die Geometrie und Reiß-Kunst besser als ich verstehe, passiren zu lassen, gebeten werden, denn ich ihn nicht gemacht habe, etwas eine eingebildete Geschicklichkeit zu zeigen, sondern nur dem curiosen Leser eine desto bessere Idee von der ganzen Landschaft zu machen. (I. 100 [98]).

Auch wenn sich der utopische Staat der Felsenburger in der Rigität seiner geographischen Anlage von Johann Valentin Andreas 1619 veröffentlichter christlichen Utopie Reipublicae Christianopolitanae Descriptio unterscheidet, so bleibt das gemeinsame zentrierende Muster doch unverkennbar (vgl. Abb. 37). Die Illustration der «Christiengen» führt einmal mehr den Eindruck aus strenger geometrischer Ordnung hervorgehender labyrinthischer Unordnung vor Augen, der nicht zufällig zu ihrer Aufnahme in eine Monographie über Labyrinthe geführt hat. Auch bei den im zweiten Band der Zweiterlichen Tabs beginnenden Expeditionen auf eine benachbarte Insel, die den Namen «Klein-Felsenburg» erhält, wird das Prinzip der Übersicht


54 Joachim Metzner, Persönlichkeitserziehung und Vollzweckzweck. Der Verhältniss von Bildung und literarischer Imagination, Tübingen 1979, 43, spricht von dem heidnischen Tempel, auf dem die Felsenburger auf Klein-Felsenburg stoßen, als von einem «Tempelbaryton».

55 Hierzu stellte er «Albertus» mich (Eberhard) als ein Kind zwischen seinen Schooss [I [...].« (I. 103 [100]).


A. Die Braut-Tafel.
B. Der Christians-Raumer Tisch. 57
C. Der Alberts-Raumer Tisch.
D. Der Stephanus-Raumer Tisch.
E. Der Johannis-Raumer Tisch.
F. Der Christophes-Raumer Tisch.
G. Der Jakobs-Raumer Tisch.
H. Der Simon-Raumer Tisch.
I. Der Davides-Raumer Tisch.
J. Der Robert-Raumer Tisch.
K. Der Koch-Raumer Tisch.
M. 3. tiefe und oben verdeckte Gruben, worinnen der Wein und andrer köstlich Gebräcke vorwärts war.


Der Erzähler der Felsburger Geschichte, Eberhard Julius, wird selbst zu einem Vertreter und Propagator der Ordnung, ist er doch in leitender Funktion beim Ausbau des Inselstaats beteiligt und hilft allenhaften, unklaaren Verhältnissen zu ordnen, etwa im zweiten Band, wo er Vater und Schwestern aus verworrenen Verhältnissen befreit, alles organisiert und sie schließlich in das Paradies der Ordnung, nach Felsburg, bringt (II, S. 574ff.). Es sind nurmehr die Naturkräfte, die die zivilisatorische Ordnung stören: »[...] allein Sturm, Wetter und Wind kehren sich nicht an unsere vorgestellte Ordnung, sondern unterbrachen dieselbe bald [...]« (IV, S. 426).

Wenngleich auf Rechnung stellt, daß die meisten Felsburger qua Schiffbruch auf die Insel gelangen, d.h. eben durch den zerstörerischen Einbruch der Natur, präsentiert sich die utopische Ordnung unmittelbar als Folge, um nicht zu sagen Produkt der Unordnung verursachenden Naturkräfte.

Der Zusammenhang von Utopie und Melancholie hat zur Zeit Schnabels natürlich bereits eine Geschichte. Winfried Schelmers weist anhand zahlreicher, zum großen Teil wenig bekannter Texte nach, daß in der Renaissancezeit Utopien häufig als Produkte melancholischer Autorschaft begriffen wurden. 58 In dieser Perspektive ist auch Burtons Entwurf eines utopischen Staates in der Vorrede seiner Anatomy of Melancholy zu lesen: die Utopie wird im Text als Modus auktorialer Selbstermächtigung begriffen: 59 will you yet be satisfied & please my selfe, make an Utopia of mine owne, a new Atlantis, a poetical commonwealth of mine owne, in which I will freely domine [...]«. Die Utopie ist immer eine »Gegenwelt« zu einer mit Mißvergnügen zur Kenntnis genommenen Welt der Erfahrung; sie ist Verarbeitung einer melancholisch indizierbaren Differenz. Die strenge geometrische Ordnung des utopischen Entwurfs stellt wohl die entschlüsselfste Form dar, die Differenz, die Anlaß und Medium der melancholischen Wahrnehmung ist, aus der idealen Architektur auszuschließen. Da die Utopie aber auf der Wahrnehmung dieser konstitutiven Differenz basiert, 60 prägt der Ausschlußgeister seine Grammatik und wird die Differenz zu ihrer eigenwilligen Signatur. Der systematische Zusammenhang zwischen Utopie und Melancholie wird auch deutlich, wenn man wie Schlar die Utopie als Versuch deutet, den Sündenfall rückgängig zu machen, 61 der ja seit dem Mittelalter als »Fall« des ursprünglich unschuldig-sangvinischen Menschen in die Melancholie (und andere Deviationen) begriffen worden ist. Die Ordnung, die in utopischen Texten beschrieben wird, ist in jedem Fall nicht nur ein Thema wie jedes beliebige andere, sondern umgekehrt zugleich die Form ihrer Vermittlung selbst: »The form of the classical utopia was inseparable from its content. Both were part of a single conception.«

Wolf Lepenies hat als erster auf die dialektische Ordnungskonstruktion der Melancholie hingewiesen. Er sieht Melancholie, die er als Soziologie im Hinblick auf das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft beschreibt, als Ordnungsverlust, ist der Melancholiker doch aus der gesellschaftlichen Ordnung herausgefallen. Sein abweichendes Verhalten, das ebenso Ausdruck einer Ursache seiner grüblerischen Reflexion ist, bleibt indessen auf eine stabile Gesellschaft mit Verhaltensnormen, akzeptierten kulturellen Zielen und Institutionen zu ihrer Realisation orientiert. Insofern fungiert

57 Die Bewohner eines Raumes werden also an einen Tisch plaziert.

60 Vgl. Müller, Gegenorden.
61 Judith Schlar, »The Political Theory of Utopia. From Melancholy to Nostalgia«, Dadaismus, 940 (1980), S. 367-381, sieht die Differenz als »melancholy contrast between what might be and what will be« (S. 370), »between the possible and the probable« (S. 371).
62 Vgl. Schlar, »From Melancholy to Nostalgia«, 370.
63 Schlar, »From Melancholy to Nostalgia«, 375.
ihm die Utopie als Restitution der verlorenen Ordnung. »Dem Ordnungsdruck der Utopie fügen sich Zeit und Raum; […] die Utopie erscheint als »Aufhebung« von sozialem Zufall, Einzelfall, Glücksfall […] der gefernte Raum ist der verplante und der vermessene.« Auf der anderen Seite aber wirkt die anmelancholische Ordnung, die nur Langeweile hervorrufen kann, ihrerseits als melancholischstiftend. Es zeigt sich also eine paradoxale gedankliche Struktur: Die Melancholie ist in ihrem von der Ordnung abweichenden Verhalten die Unordnung selbst, bemisst sich aber immer an der Ordnung. Der Zustand der Ordnung produziert seinerseits melancholische Unordnung, so daß Melancholie einen Zustand permanenter Selbstaufhebung beschreibt. Ein endloser Reflexionskreislauf kommt in Gang. 66


64 Lepenies, Melancholie und Gesellschaft, 124; vgl. ebd., 18, 25, 38.
Johann Gottfried Schnabel. Die Melancholie des Erzählens. 281


Dem sexuellen Handlungs- und Bedeutungsbereich entspricht die Ausrichtung auf materiellen Besitz, die gleichfalls im melancholischen Paradigma verankert ist, gilt der Melancholiker doch seit jeher als geizig. Die Felsenburger horten Schätze, obwohl sie beteuern, sie nicht zu brauchen (I, 372 ff., 330 f., 429 [378], IV, 514). D. h. Geld und Gold, nach Benjamin Chiffren der allegorischen Bedeutungszersetzung, verliehen auf Felsenburg Wert und Bedeutung und drohen die bestehende Wert- und Bedeutungs-

69 Vgl. Kristeva. Die Revolution der poetischen Sprache, 172, 32, 30, 107, 117. Mog beschreibt die Dialektik als eine psychogenetische. So hat er fest, daß die «natürlichen Affekten» in der Insel Felsenburg zwar in Schach gehalten, aber nicht verleugnet werden (vgl. 70); in den Gehirn der Felsenburger Haushaltung herangezogenen Affen steht er eine unbewußte Objektivation der Angst im unbehinderten Inneren der menschlichen Natur (74). Die Verkörperung eines unbehinderten Tiefs und -instinktverhaltens, von dem eine latente Bedrohung ausgeht. Und ersterbarer, daß bereits die zivilitarische Ratio-


Eine weitere Funktionshierarchie stellt der ebenfalls durch den Gestus der Vereinigung gekennzeichnete Bereich des Essens dar; auf dem traditionellen Symptomenbild der Melancholie der Bild des Melancholiker als Vielfraß auftritt.


74 S. 165 f.

75 Vgl. Morg. Ratio und Gefühlswelt, 60 f.

stellende Vincentius. Den Höhepunkt bildet zweifellos der Reisebericht des Captains Horn: Der lange Aufenthalt beim Gouverneur von St. Jago artet in eine einzigartige Vollerei aus, die der Erzähler geduldig und ausführlich wiedergibt (IV, 71 f.). Stellvertretend für viele sieht nur eine Passage angeführt:

Ich muß den Portugiesen nachsagen, daß sie uns sehr proprie trattiren, denn sie setzten uns die aller deliuiniesten Speisen vor. Fleisch-Speisen, Fischwerk und Geügel von vielerley Art war alles im Überfluß da, in gleichen an Gebakenes, Confitieren und dergleichen spätere man keinen Mangel, aber solcher was die offene Veränderung der Speisen zu bewundern, als welches Kunststück [Hervorhebung W. E.]: wir bekamen nicht mehr, was. Hierbei war der beste Caranien-Sekt unter vielen andern köstlichen Weinen das vornehmste Getränk, in welchem die Gesundheiten unter Trompeten und Pauken-Schall häufig getrunken wurden. (IV, 149)

Das Essen wächst über seine «vernünftige» Funktionsbestimmung hinaus und wird zum – ästhetischen – Selbstzweck: Qualität und Arrangement verleihen den Speisen geradezu an die Tradition des Speisenstilllebens gemahnden Kunsthistoriker. Die Stillebenbilder haben die entsprechenden Textpassagen eine materielle Schaufunktion; deshalb werden sie vor allem in den Randbeizeln der Inselwahrnehmung exponiert. Von der erhöhten Werte der Felsenburger Ideallast aus durchaus mit Aufmerksamkeit registriert, sind sie doch eher mit Abstand betrachtete Embleme der Nichtigkeit: »Da das Volk und viel vollends sahe, was ihm vor eine erstaunliche Menge Speise-Vorrath, Wein, Brandwein usw. zeugeführt wurde, wussten die wenigsten zu sagen, was die von allen diesen guten Sachen, auch größten Theils herrlichsten Deilasschen anfangen sollten, indem es zu viel vor sie, und nur einigen ihrer besten Freunde in ihrem Vaterlande, oder hier oder da, etwas weniges von diesem ihnen Überflüsse wünschiend « (IV, 199).

Schließlich ist auch die zunehmende Freude an Kanonenodonner und Feuerwerk ein der sexuellen, materiellen und kulinarischen Begierde gleichgerichteter Bereich. Im ersten Band dienen Künstlerschafft vor allem als Erkennungszeichen ankommender Schiffe, erfüllen also einen kommunikativen Bedeutungsfunkt, die allerdings hier schon in spielerisch-ästhetisches Raffinement übergeht:


Der Einsatz von Kanonen und Feuerwerk verselbständigt sich bis zum vierten Band in den Sinne, daß er über die kriegserischen Gefechte hinaus, seine Anlässe hinter sich läßt und nurmehr eine Abfolge von Schießübungen darstellt, die als ästhetisches


Isomorphie und Isotopie der angeführten Bereiche (Sexualität, Materialismus, Essen, Feuerwerk, Gewalt) unterstreichen die Signifizanz einer Materialität, die gerade durch den nominellen Ausschluss von der symbolischen Ordnung der Utopie als Unordnungstruktur dieser eng korreliert bleibt.

Die erschütternde Wirkung des der Felsenburger Rationalität entgegengetragenen semiotisch-subversiven Potentials ist durch ein Wahrnehmungsprinzip realisiert, das aus der rationalistischen Rahmenschau hervorgeht und ihre dialektische Umkehr betreibt. Gemeint ist ein Sehen durch Löcher, Ritzen und Spalten, das die Übersicht aufgibt und zoomatisch das Einzelne fokussiert. Es handelt sich dabei um einen sexualisierten, um einen voyeuristischen Blick, der sich zunehmend auch auf ein sexuelles Geschehen richtet. So beobachtet Don Cyrillo mit seinem Bruder »durch die kleinen Löcher, welche so wohl durch die Breter als Tapeten geschritten und gestochen waren« (I, 537 [471]), wie ihn seine Frau mit einem Liebhaber betrügt: »Hilf! Himmel! Was vor Schande! Was vor einem schärflich Anblick!« (I, 537 [471]). Plagier beobachtet seine Frau mit ihrem Liebhaber »durch eine Spalte« (II, 314), der Tischler Lademann versteckt sich mit seinem Freund im Ohrgelege, um durch kleine Löcher die beiden Nonnen zu beobachten, die sie zu entführen gedenken (II, 342ff). Captain Horn sieht durch ein Schlüsselloch zu, wie sein Bruder insgeheim zum katholischen Glauben übertritt (IV, 176) - für den protestantischen Schnabel offensichtlich gleichfalls ein obszönes Geschehen -, »durch ein verborgenes Schau-Loch« kann die Wart- Prinzessin Minzamanda mitverfolgen, wie die Prinzessin von ihrem Vater verführet wird (IV, 462). Desgleichen beobachtet sie durch ein »Guck-Loch« (IV, 461) die Erdoğschung eines anderen Verhurters durch die Prinzessin. Man findet entschließt, was man mit ansehen muß, schaut aber demnoch in alle Behaglichkeit zu. Mein Bruder und ich sahen also diesen Schand- und Laster-Spiele länger als eine halbe Stunde zu (I, 537 [472]). Das Gucklochprinzip stellt gleichermaßen eine Überbleibsel der Rahmenschau dar, indem es den gerahmten und damit stabilisierten Blick so sehr verengt, daß in ihm nur noch das Einzelne als ein Vereinzeltes erscheint. Das fokussierte Objekt steht in keinerlei Zusammenhang mehr; der Blick, der ihm begegnet, kann folglich auch keine rationalistische Übersicht mehr gewähren, vielmehr fallen Blick und Objekt im Akt der Wahrnehmung zusammen. Die entstehenden »Wahrnehmungs-Produkte« kontinuieren die utopische Ordnung, die ja bereits durch die Vervielfältigung der Rahmenschau eine Destabilisierung erfährt. Zudem bringt der Zusammenfall von Wahrnehmungswelt und Wahrnehmungsobjekt die konstitutive Identität von Form und Inhalt, d.h. die mediale Konstruktion des Gegenstands in den Blick. Die dialektische Verhältnis von Ordnung und Unordnung findet sich gleichsam widergespiegelt in der Dialektik von Rahmenschau und verengtem »Gucklochblick«. Letzterer steht in einem systematischen Zusammenhang mit der im Roman beständig, vor allem auch im Hinblick auf die zu vernehmenden Geschichten beschworene »Neugier«, »curiosität« oder »curiosität« (I, 293 [264], 475 [417]; II, 190; II, 258, 335; IV, 376) (vgl. Abb. 40). Mit der zwischen »sorgfältig«, »willibegierig«, »neugierig« und »seltsam« changierenden Etymologie des Wortes »curiosus«, die entsprechend dem Sehprinzip des verengten Blicks eine Subjekt und Objekt ineinanderblauwende Wahrnehmungsperspektive angezahlt, ist an das für die Typologie der Melancholie symptomatische Paradigma der Gelehrten angeknüpft. Schon der junge Albertus Julius, der Stammvater der Felsenburger, der sich an die Erforschung der Insel Felsenburg macht, ist als neugierig ausgewiesen und muß von van Leuven gewarnt werden: »Mein Freund, ihr seid zuweilen ein wenig allzu neugierig, wir haben nunmehr, GOTT sey Lob, genug gefunden, unser Leben so lange zu erhalten, bis uns der Himmel Gelegenheit zusichet an unserm erweiterten Ort zu kommen, derweisen lasset das unnütze Forschen unterwe gen, denn wer weiß ob sich nicht in dieser Höhle die giftigen Thiere auftuhlen, welche euch augenblicklich uns Lebens bringen könten« (I, 174 [162]). Die Neugier des Forschers steht gegen die himmlische Wissensvorstellung verpflichtet. Symptomatisch ist, daß im Laufe des Romans Eberhard Julius' Forschergeist neben der bislang beschorenen Führung des Glücks, der göttlichen Vorsehung, des Verhängnisses tritt (I, 115 [112], 146 [138], 163 [152], 167ff [156], 432 [381]; II, 158ff; III, 10, 16, 17, 48, 63). So ist Eberhard Julius bei den Erkundungsfahrten nach Klein-Felsenburg an vorde rer Front, und schließlich beginnt er sogar, ohne die Erlaubnis der Insel-Ältesten, seltsame Vögel zu schießen zu und zu untersuchen:

[...] wie es mir nennlich damals nicht anders erging, als wie unserer Ur-Groß-Mutter der Eva im Paradiese, welche nicht eher Friede und Ruhe zu haben vermochte, bis sie den boten den Apfel im Munde, oder wohl ganz und gar im Leibe hatte; Ohngeachtet ich nun kein Frauenzimmer, sondern bekannter

Massen eine Manns-Person bin, so erstreckte sich die Lüsterheit doch dergestalt einiger Massen über meine gesunde Vernunft, daß ich weder Tag noch Nacht ruhen noch rasten konnte, bis ich mir, meiner Embildung nach, das einzige Vergnügen geschaffen einen solchen Vogel in meinen Händen zu haben und zu rupfen." (IV. 244)

Eberhard Julius, der sich hier die Geste des bei Burton beschriebenen anatomisierenden Gelehrten aneignet, bringt seine Handlingsweise in einen expliziten Zusammenhang mit dem Sündenfall, der ja zugleich nach mittelalterlichem Verständnis den Fall des Menschen in die Melancholie symbolisiert. Einmal mehr wird deutlich, daß die Felsenburger den melancholiertäglichen Verlust des Paradieses nachspielen.79

c) Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit

Im folgenden muß eine bisher nicht systematisch diskutierte Eigenart von Schnabels Roman erörtert werden, seine erzählhafte Grundstruktur, die eine Vielzahl von Einzelzählungen zu einem Ganzen gruppiert. Dabei werden in der Insel Felsenburg nicht nur unzählige Geschichten erzählt, sondern ihr Erzählverband wird miterzählt, Schnabels Roman schließt damit an eine alte Tradition des Erzählens an, wie sie etwa in den Märchen aus Tausendundeinachtzig oder auch in Boccaccios Decameron vorliegt80 und in der Situation des Erzählens selbst zum Erzählgegenstand wird.81 Die Figur des erzählten Erzählens ist eine Reflexionsfigur,82 mit der die Erzählung auf ihre eigene sprachlich-diskursive Verfassung aufmerksam macht. Zugleich wird im Erzählen Vergangenheit geschaffen: »[...] the past does not exist as place or time until it has been narrated through story. That is, in so many societies and communities, the storyteller is also the historian [...].«83 Mit der Vergangenheit entsteht auch ein Bewußtsein von Vergänglichkeit.

Das Erzählen auf der Insel Felsenburg ist eine eindeutig lustbetonte Angelegenheit.

---


82 Vgl. Picard, Der Geist der Erzählung, 11, 19, 181.

83 W.F. H. Nicolson, «Why Tell Stories?», Euphonia, 81 (1900), 5–10, 6; vgl. 10.


Allein meine lieben Freunde! sagte hier unser Alt-Vater, indem er ein geschriebenes Buch aus einem Behältniß hervor zog, es kommt mir theils unmöglich, theils unnützlich und allzu langweilig vor, wenn ich alle Kleinig-


85 Foucault, Der Wille zum Wissen, 91. Vgl. ebda. 75 f.: «... die christliche Selbsterzeugung aus der Überlieferung, was sich in den Geschichten bezieht, die endlose Mühle des Wortes zu drehen, eine fundamentale Pflicht gemacht.»

keiten, die nicht besonders merkwürdig sind, vorbringen wollte, deruwerkeh will die Weitläufigkeiten und dasjenige, worvon ihr euch ohnedem schon eine zulängliche Vorstellung machen können, vermeiden, mit Bythupha dieses meinen Zeitbuchs aber nur die derzwärtigen Begebenheiten nachfolgender Tage und Jahre biß auf diese Zeit erzählen. (I. 281 [254]; vgl. auch I. 391 [346]; III. 92; IV. 99).

Mit jeder erzählten Lebensgeschichte, die immer auf der Insel Felsenburg endet, wird der Übergang von der Stimm zur Schrift, der bereits als Hauptfigur einer Poetik der Melancholie bestimmt wurde77 neu inszeniert. Nicht zufällig rekrutieren sich die Erzählungen aus einem Arsenal überliefelter Schwankgeschichten, wie sie auch in die Novellenzyklen eingegangen sind, an deren formales Vorbild sich der Roman mit seinen gebündelten Erzählungen sichtbar anlehnt: Man könnte sagen, daß sich in der thematisierten Verschrifzung traditionaler Erzählinhalte das Selbstbewußtsein eines Textes konstituiert, der aus seiner Abhängigkeit von der literarischen Überlieferung kein Geheimnis macht. Schnabels Insel Felsenburg verarbeitet damit auch eine historische Situation, die mit der Entfaltung eines literarischen Marktes und der damit verbundenen Ökonomisierung der Schriftkultur die traditionellen Formen des Erzählens als endgültig der Vergangenheit zugehörig erscheinen läßt. In diesem Sinne konstatiert Walter Benjamin mit melancholischem Unterton das Ende der Kunst des Erzählens.80

Das frühere Anzeichen eines Prozesses, an dessen Abschluß die Niedergang der Erzählung steht, ist das Aufkommen des Romans zu Beginn der Neuzeit. Was den Roman von der Erzählung (und vom Episoden in engerem Sinne) trennt, ist sein wesentliches Angewesensein auf das Buch. Die Ausbreitung des Romans wird erst mit Erfindung der Buchdрукerkunst möglich. Das mündlich Tradierbare, das Gut der Epik, ist von anderer Beschaffenheit als das, was den Bestand des Romans ausmacht. Es hebt den Roman gegen alle übrigen Formen der Prosadichtung – Märchen, Sage, ja selbst Novelle – ab, daß er aus mündlicher Tradition wieder kommt noch in sie eingeht. Vor allem aber gegen das Erzählten. Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung, aus der einer seiner Geschichten zu höhren. Der Romanzsteller hat sich abgeschieden. Die Gekürschammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag, selbst unbevorteilt ist und keinen Rat geben kann.89

77 S. Z. 305f.


Ein besonders augenfälliges Beispiel ist das prunkvolle Grabmal, das die Felsenburger ihrem Altvater Alberthus Julius errichten. Dazu heißt es im Text:

Um nun dessen Gedächtniß zu verehren, wurden wir schließlich, so, wie er seiner seeligen Ehe-Frauen der Consarada gehabn, eine Pyramide zum Haupts, gleich neben der Consarada ihrer, von ausgesehenen Steinen zu setzen, dero-

81 Vgl. Müller, Gegenwelten, 77.


Wie der sinnliche Erfahrungsbereich entzieht sich auch die Schrift der Rationalisierung; das Verlangen, in seine Geheimnisse einzudringen, ihre »Unerfindliche« zu überführen, wird zu einem zentralen Anliegen der Felsenburger, so daß man beschließt, europäische Gelehrte zu befragen und für die Entzifferung eine Prämie auszusetzen: doch handelt es sich um eine Deutung der heidnischen Göttinbilder, die man auf Klein-Felsenburg angetroffen hat. In ihr wird eine umfassende naturmagische Weltwahrheit gegeben, die in dreizehn Abschnitten nur das eine Thema variiert, die Vereinigung des männlichen mit dem weiblichen Samen: »Das zeigt unten die Signatur des weiblichen Gliedes gegen die Signatur des männlichen Gliedes, die uns genugsam anzeigt, wie begierig der kalte weibliche Saame nach dem freigen männlichen Saamen seinen Mund auffüllt, um solch einen sich in einer Mahlose einzuschlüssen« (IV, 505). Unversehens ist die »Signatur« der Schrift in eine Isotopie mit den beschriebenen erotischen Bereichen der Sexualität, der Besitzkräft des Essens und der Kanonenschüsse geraten. Die nachträgliche gelehrte Deutung der Schriftzeichen, die ein allegorisierend-symbolisches Schriftbild nachstellt, behauptet die Generativität des textuellen Schriftbands.

Daß die so verwandelte Schrift nicht mehr in der Lage und auch gar nicht mehr darauf ausgerichtet ist, die vielfältigen Stimmen der Lebenserzählungen zu integrieren und zu organisieren, liegt auf der Hand. Spätestens im dritten Band treten die denn diese hat nicht allein eine weit bereitete Zunge, als ich, sondern wird auch alles vom Anfange an, bis auf diesen Tag, was meine Geschichte anbelangt, besser vorzubringen wissen, als ich selbst zu thun vermögend wäre [...] (IV. 421). Das Stottern der Melancholiker gehört zu den ältesten Topoi (vgl. Hashar, Melancholische und Melancholiker, 47; Röhr, Th. Elisabethas Malady 32; Schenck, Melancholie und Aufführung, 281): in seiner Sprachfigur ist das melancholische Versummen bereits mitgehört.

**d) Melancholische Autorschaft**

Die signifikante Neotextivität des Textes lenkt den Blick auf die semiotisch realisierte Autorenauftrakt, die als Konstitutivgrund des im Zeichen der Melancholie beschriebenen Textes Fuß werden müßte, wo nicht als melancholische Figur, so doch als eine den Text regierende und regierende Ordnungs-, um nicht mit der Topik der Melancholie zu sagen Herrschafftsgeste. Allein, ein melancholischer Autor scheint nicht auffindbar; dafür gibt es in der fiktionalen Szenerie des Romans eine Vielzahl anderer Instanzen, die am Aufbau und der (Selbst-)Darstellung des Textes beteiligt sind: Erzähler und Zuhörer, Übersetzer, Chronisten und Lesende, die Mitternacht eines Literaturs, der Herausgeber des Textes sowie Verleger. Setzer, Kritiker, die immer wieder adressierten "gereimten Lese" nicht zu vergessen. Sie agieren und interagieren sowohl auf der Erzähl- wie auf der erzählten Ebene des Romans. In dem Maße, in dem die Instanzen literarischer Produktion und Rezeption im Text ihren Polylog bestreiten, konstituiert sich dieser Text als Produkt ihres differenziellen Zusammenwirkens. Die auktoriale Funktion des Textes liegt, so könnte man sagen, in der Relationalität des Textgefüges selbst, das in der Vervielfältigung der melancholischen Akteure ins Werk gesetzt wird.

Das Erzählen ist der übergeordnete Modus der Felsenburger Romanhandlung. Alle Felsenburger Individuen, jedenfalls sofern sie als solche hervortreten, sind


Johann Gottfried Schnabel. Die Melancholie des Erzählens 295


Wenn einer eine Reise tut, so kann er das erzählen", sagt der Volksmund und denkt sich den Erzähler als einen, der von weither kommt. Aber nicht weniger gern hört man dem zu, der, redlich sich nährend, im Lande geblieben ist und dessen Geschichten und Überlieferungen kennt. Will man diese beiden Gruppen in ihren archaischen Stilvertretern gegeneinander setzen, so ist die eine im selbständigen Ackerbauer und die andere im handeltreibenden Seemann verkörpert.


Das Erzählen ist der übergeordnete Modus der Felsenburger Romanhandlung. Alle Felsenburger Individuen, jedenfalls sofern sie als solche hervortreten, sind

98 Benjamin, "Der Erzähler", 454.
99 Benjamin, "Der Erzähler", 440.
100 Vgl. Braungart, Kunst der Utopie, 234, der auf den Typus des romantischen Handwerkereinsatzes verweist.
101 Benjamin, "Der Erzähler", 440.
104 Zu erinnern ist auch an die für die Erzählergemeinde auf Felsenburg besonders zutreffende Redewendung vom "gespenstigen Seemann zu gebären".

Da aber ich, meine Liebe! entschuldigte sich der Altvater, mich nicht im Stande befinden, [den Lebenslauf der Virgil von Cattiner] so deutlich zu erzählen, als er von seiner eigenen Hand beschrieben ist, so will ich derselben hiermit meinem lieben Vetter Eberhard einhandigen, damit er euch solche Geschichte vorlesen könne.

Ich Eberhard Julius empfinde also, aus dem Altvaters Händen, dieses in Holländischer Sprache geschriebene Frauenzimmer-Manuskript, welches ich sofort denen andern in Teutscher Sprache also lautend herließ: [L. 391 (346)]

In der Übergängigkeit der literarischen Funktionen ist Produktivität als eine Vielfalt literaler Transformationsprozesse vorgestellt. Sie ist die konstitutive Differenz zwischen dem zur Schrift gewordenen Text der Erzählung und seinen Agenten. Der in seiner materialen Gegenständlichkeit ausgezeichnete Text der Erzählung trägt die von ihm selbst hervorgebrachten Figuren der Produktion und der Rezeption als ein fremder gegenüber. Sein Objektcharakter macht ihn zum Gegenstand eines literaren Bearbeitungsprozesses, dessen Konstruktivismus das auf der Insel stattfindende melancholische Ordnungsverkehr in der Architektur des Textes reproduziert.


Das Problem, den »Excess« zu vermeiden und einer ordnungsmäßig einander genehmigten Erzählung ([L. 422 (373)]) hervorzubringen, ist auch das des Hauptautes Eberhard Julius. Jedoch nachdem ich, um unserer zu letzte angekommene Europäer Aufführung einiger Massen zu beschreiben, mich mit freudigem pinke wenig verriet, muß ich nunmehr meinen Leser wiederum in etwas zurück führen, und demselben die fernen Begebenheiten, so viel als möglich, ordnen, die er öffnen werden ([L. 50]; vgl. IV, 343). Das Erzählte in Schnabels Wanderlicher Festa als ordnungshinflösendes Akt entwirren, der beständig von der Gefahr seiner eigenen Ordnung bedroht ist.


106 Vgl. S. 524.
(vτρίγονον) identifiziert worden ist, signalisiert auf der einen Seite eine nochmalige Anerkennung der Wahrheit, auf der anderen Seite aber einen literarischen Hinweis auf den realen Autor Johann Gottfried Schnabel, der in Sandersdorf bei Bitterfeld geboren wurde. Das Doppelspiel zwischen Herausgeber und Autor markiert einen signifikanten poetiekgeschichtlichen Moment, der in der Vorrede des Felsenburg-Herausgebers Gisander greifbar wird. Eine Vorrede sei, so hat Novais geschrieben,

[...] ein subtiler Bücherseller. Die Klugheit lassen, deshalb jetzt diesen verhälterischen Inhaltsanzeiger gewöhnlich weg, und die Bequemlichkeit, um es, weil eine gute Vorrede schwerer ist, wie das Buch — denn, wie der junge, revolutionäre Leser sich ausdrückt, so ist die Vorrede Würzel und Quadrat des Buches zugleich, und ich füge hinzu, mitnichten anders als die ächte Recension desselben. 110


113 Vgl. Müller, Gegenwelt, 22f.; Schnabel spricht der Spiels der Fiktion und zeigt damit, dass er sich das Ziel gesetzt hat. Die Vorrede bietet ein frühes Beispiel menschlicher Erzählens, das virtuos das Instrumentarium fiktionaler Möglichkeiten in dieser Zeit erweitert.

114 Vgl. S. 47 ff. 204, 200.


116 Die literarische Kritik und die nach der Struktur einer Schriftenreihe mit nach Felsenburg genommen werden, Eberhard Julius empfiehlt als Therapie neben der Arzt ein «feines Gebet. ordentliche Lebens-Art und Verantwortung alles Gutes» (IL 614; vgl. 611 f.)


Der Herausgeber legt Wert darauf, das Manuskript des Eberhard Julius als ein unordentliches, ein verwirrtes erscheinen zu lassen und seine Ordnungsarbeit am Material hervorzuheben: »Ich weiß, was mir Mons. Eberhard Julius kunterbunte Schreiberei mean formen vor Mühe gemacht, ehe die vielerlei Geschichten in eine ziemliche Ordnung zu bringen gewesen« (II, 4 [III]). Im »Avertissement« des ersten Bandes ist dann auch noch einmal zu lesen:

»Das Herrn Eberhard Jull Manuscript sehr confus aussehend, indem er zuweilen in Fehlo, ein ander mal in 40, und wieder ein ander mal in 50 geschrieben, auch viele manque begegnet, welche auf fast unzählige Beylagen kleiner Zettel weisen, die hier und anderswo einzufügen gewesen, so habe den stilmässig«

117 Vgl. S. 278, Anm. 66.
118 Im »stilmässig« schwingt noch das Schreibwerkzeug mit, ein weiterer Hinweis auf die Materialität der auktorialen Schreibtätigkeit.

119 Schnabels letzter Roman »Der aus dem Mund gefallene und nachher zur Sonne des Glücks gestiegene Priester« (1780) ist von allen erhaltenen, einzigartig, weiteren, die der Felsenburgische Geschichte gesammelt haben.
Johann Gottfried Schubel. Die Melancholie des Erzählens


Der Pädagoge Christian Carl Andrä versuchte, der Verbreitung von Schnabels Roman entgegenzuwirken, indem er 1788/89 ein dreibändiges Werk mit dem Titel Felsenburg, ein sittlichüblerhaltendes Lesbuch herausgab.131 Er geißelt mit der Insel Felsenburg, deren „barbarische“ Sprache er kritisiert, die verderbliche Leselust: die alte Felsenburg müsse verdrängt werden, weil sie „kasten Phantasien vortragel, welche die Phantasie des jungen Lesers wieder entzünden, zum Nachteil des gesunden Verstandes, der nöthigen Thätigkeit der zufrieden Gemüthsstimmung, und außerdem der Moralität so nachtheilig. Grundsätze und Bildung vorleg[e], daß „besonders eine schwandende, unhaltbare, schon halb verdorbene Jugend, von denen kranken Zuständen gewöhnlich unzähmle Lesesucht eines der sicheren Symptome ist,132 gefährdet sei. Die Lesesucht wird also in Zusammenhang gebracht mit der Selbst-


In der Romanik erfährt die Insel Felsenburg neues Interesse. Ludwig Tieck verfaßte 1828 zur Neuausgabe des Werks durch einen ungenannten Herausgeber133 die Vorrede. Diese Neuausgabe in sechs Bänden ist um ca. ein Viertel gegenüber der im Schreibschen Originalausgabe gekürzt, auch sprachlich überarbeitet, und zeichnet sich durch einen deutlichen Ordnungswillen des Herausgebers aus. Der Editor verzichtet auf die mit Wahrheit und Fiktion, Ernst und Unernst ihr Verwirrspiel treibenden Vorreden Gesandern und rückt im ersten Band an ihre Stelle die Ticksche Vorrede. Die einzelnen Lebensfäße werden übersichtlich kapitelweise nebenein-


Johann Gottfried Schnabel. Die Melandriten des Erzählers 303


losten, und alles einem verzweifelnden Lebensüberdruss preiszugeben (XLIX; Hervorhebung W.-E.),

kommt der Insel Felsenburg regulierende Kraft zu:

Aber eben, weil jene treuerzhafte Chronik der Insel, und das Leben des Altvaters, so wie die Erzählungen der Bewohner und Ankömmlinge, aus jener nativen Zeit herriihren, sind sie in unserer verwirrten und verstimmten Zeit von neuem, und mehr wie so vieles andere, ergöttlich und lehrreich, ja sie können für Manchen, der vor Allwissen nicht aus und ein weiß, wahrhaft erbaulich werden. (Lff.)

Nachdem der Herausgeber den Text der Insel Felsenburg geordnet hat, wird dieser selbst zum Dispositiv der Ordnung in einer verwirrten, übergelehrten und melancholisch-traurigen Zeit! Die Erörterung prinzipieller literaturkritischer Fragen sowie die Nachzeichnung eines weiten literaturgeschichtlichen Horizonts auf der Folie der Insel Felsenburg zeigt Schnabels Text als vorzügliches Medium literarischer Selbstbestimmung im Zeichen seiner ebenso melancholiekonstituiven wie -therapeutischen Doppelfunktion von Ordnung und Unordnung.


Hier ist ein enger Zusammenhang zwischen Melancholie und Erzählung hergestellt: Melancholie ist einerseits die Voraussetzung für das Erzählen, andererseits kommt das Erzählen der Melancholie bescheidend entgegen. Ein weiteres Mal ist es die selbstindukтивige Figur der Melancholie, die zum literarischen Begründungsmoment wird. Der Herr Winter selbst wird als «gräulich[er] Alte» beschrieben, der (wie der


bels Wunderliche Fata wie Armims Wintergarten auszeichnen, stellen Akte der Aneignung dar, in ihnen wird das Vorgefundene zur Arabeske eines "feineren Sinns". Eine Buchallegorie am Ende des Wintergartens setzt das Prinzip ins Bild:

Die Bilder scheinen auf echt alten, die wahrscheinlich verderben war durch Nichstachtung, mit erneuter Kunstfertigkeit und brennender Farbenpracht aufgemalt und mit mancher Erfindung bereichert, alle in Wasserfarben auf Pergament wie in den Gebetbüchern alter Fürstenhäuser, das Gold war aber nie als Grundlage, einzig als Verzierung gebräuchlich; es sah uns an wie ein Werk von heute, was alle Kunstforderungen unserer Zeit erfüllt und tief verschlossen in sich die ganze Tiefe, Würde und Wahrheit alter Kunst trägt. (412 ff.)


2 Galanterie und melancholisches Spiel
Der im Irr-Garten der Liebe herum tanzende Cavalier [...] (1738)


147 Vgl. Grohert, Schnabels »Die Insel Felsenburg«, 165; Mayer, »Schnabels Romane«, 74.
148 Müller, »Schnabel«, 884; vgl. ebdt., 872. Ähnlich urteilt Mayer: »In vieler gibt sich Schnabel als Erzähler hier freier und stilistisch auch lebendiger als in der Insel Felsenburg. Man hat den Eindruck, daß er sich bei der Schilderung dieser Weltleichenheit wesentlich wohlber als bei der ebenso langwierigen wie langweiligen Ausmalung der Erzählichkeiten, z.B. der Predigen des Magisters Schmelzer, auf Felsenburg,» Mayer, »Schnabels Romane«, 75 ff.


152 Als Erscheinungszeit nennt das Titelblatt »Anmerkung. Verlegt Siegmund Friedrich Lehrecht«.
154 Schnabel, Der im Irrenhaus der Liebe herrschende Cavalier, Nachwort von Hans Mayer, 7 (Zitate aus dieser am leistungsfähigsten Ausgabe künftig in Text).


geschrieben und endlich zum Druck befördert werden kann (8). Unglücklicherweise steht dieser prospektive Herausgeber an der Wassersucht, so daß die Manuskripten dem Ungenützen in die Hände fallen können. Dieser revidiert schließlich das Manuskript seines Vorgängers: [...] so habe ich ein und anderes in dem Herrn E. v. H. Manuskript, sowohl in Prosa als in Lyrik, in etwas reinerem Deutsch gebracht, indem dieser Kavalier anfanglich vom Degen, hernach von der Ökonomie mehr Zeit gemacht als von der Feder, Oratorium und Poesie: [...] Ein und anderes, welches, wie etwas gar zu frei und natürlich, daher anstößig oder, wie es die Singularitäten nennen, ärgerlich geschehen, habe ich etwas verändert oder gar weggelassen, Verschiedenes aber, was noch zu verantworten, ist stehengeblieben (9).


Ob auch gleich dieses Gericht manchem, wegen Zurücklassung allzuvieler Gewürze und anderer Tandeleien, nicht allzu schmackhaft vorkommen möchte, so bin ich doch versichert, daß es sich genießen lassen und nach rechter Kauung keinen im Leib kneten wird, was wegen man mich denn auch, ob ich schon keinen perfekten a la mode Mund- und Kohlkoch bin, nicht sogleich unberührter Weise aus der Gärkunde der deutschen Mundart und Reimkunst verstoßen wolle [...].» (9)

Der Herausgeber-Autor, der sich hier das Kostüm des Kochs anzieht, arrangiert, wie der Stillebenmalerei, ein bildliches, ein sprachliches Tableau der Köstlichkeiten, die für sich genommen kunstvoll und verführerisch sind, aber in der konträren Lesart der moralisdisaktischen Einbindung dem vanitas-Verdikt verfallen.


Literarische Analysen

Johann Gottfried Schnabel: Die Melancholie des Erzählens


165 Julius Bernhard von Rohr, zit. n. Steinhausen, "Galerie, Curtius und Politische", 36.

167 Vgl. auch Haas, Der Schriftsteller J. G. Schnabel, 345.
170 "Ich habe eine Frau bekommen, die einen recht englischen Verstand besitzt, denn sie ist nicht allein in der Schrift, sondern auch in allen anderen curiosen Wissenschaften vorzüglich wohl erfahren, kann zudem einen zierlichen Vers machen, ohne der laute unter schiedene andere musikalische Instrumente recht charmant spielen, sauber schreiben, perfekt rechnen, künstlich malen und in Wachs drücken, die schönst gestickte Arbeit und Summa Summorum alles, was ihre Augen sehen, können ihre Hände nachmachen."

Patiente auszunehmen, und der seine Melancholieertherapie entsprechend ins Werk setzt. L. der seine Melancholie nur spielt, die Frau des Doktors, die, verkleidet, den kunstvollen Jungling mimien muß. L.** jedoch ist auch; wenn er das Spiel zum Schluß verliert, zunächst im Vorteil, weil er das Theater seiner beiden Kontrahenten durchschaut und deren Spielzüge in die eigene Spielsstrategie einbaut. Dabei kommen die traditionellen melancholischen Topoi zur Aufführung:

(d...) Essen und Trinken schmeckt mir auch ganz wohl, allein, die Liebe zum Frauenzimmer ist mir zuviel wie der Tod, herzzerstörende, und nichts angenehmer als die Einsamkeit, doch gibt mir die Vernunft zu verstehen, daß, wenn sich meine Sinne gar zu sehr darin vertiefen, ich vielleicht wohl gar wahrhaftig, toll oder rasend werden möchte; eben diesem Unglück aber vorzubeugen, habe ich mich auf Reisen begeben, weiß aber nicht, ob es lange andauere werde [...]. Sonst habe ich ein so ziemlich Vergnügen an allerhand spekulatifschen Dingen, als an Malerei, gleichen an einer süssen Musik, beweglichen poetischen Sachen, aber keine verlegten Gedichte [...]. (216f.)

L. nimmt die typische Melancholischein (er -bleib mit angerechnet, auch die zugewandte Zeit, die in tiefen Gedanken sitzen) (238; vgl. 220) und zeigt sich besonders empfänglich für die antimelancholische Arie der Frau Oeognek (vgl. 221), die Musik, die doch jenes 'biblische Mittel [...], durch welches der König Saul, wenn er den Raptum bekommen, war besänftigt worden' (220). Die gespielte Melancholie wird in der Geschichte vom Dr. Oeognek und seiner Frau zum Medium der Fiktion, deren Darstellungsebene ihre erotische Motivation insofern einlos, als sie den Blick auf eine arabische Linie der Erzählung freigibt. In diesem Sinne ist auch die Melancholie, die den Herrn von Elbenstein im Rückblick auf sein erotisch-schmerzliches Leben befällt, nur ein Dispositiv der Fiktion, das die Repräsentation der galantaten Abenteuer rechtfertigt, und mithin ebenso gespielt wie das Täuschungsmanöver des Barons von L.*.


Schon von außen findet du das Landhaus auf altertümliche groteske Weise mit bunten gemalten Zieraten verschmückt, du klagst mit Recht über die Geschmacklosigkeit dieser zum Teil widersinnigen Wandgemälde, aber bei


näherer Betrachtung weht die ein besonderer wunderbarer Geist aus diesen brennenden Steinen an, und mit einem leisen Schauer, der dich überläuft, trittst du in die weite Vorhalle. Auf den in der Füll abgeteilten, mit weißem Gipsmarmor beleiteten Wänden erblücket du mit grellen Farben gemalte Arabesken, die in den wunderliehesten Verschlingungen Menschen- und Tiergestalten, Blumen, Früchte, Gestalten, darstellen, und deren Bedeutung du ohne weitere Verdeutlichung zu ahnen glaubst. [...]." 3173

Der imaginäre Dialog mit dem Leser läßt die Beschreibung des Reutlingerischen Anwesens, dessen Kern und 'Herzstück' der Pavillon mit dem in den weißen Marmor eingeschliffen dunkelroten, herzförmigen Stein ist, als Leseanweisung für den Text erscheinen. Mit dem steinernen Herzen, und der Stein ist hier schon symbolisch genug, verbindet sich die Geschichte eines Melancholikers, die des Hofrats Reutlinger selbst. Die Seelenkrankheit, die ihn befällt, hat mich mißtrauisch und brauchte ihn überall -Verbergen und Unthätig werden - Seltsamkeit, - Todesermüdung, - schmerzlichsten - Wehmuth - beschreiben ihn. 174 Die galante Erzählung, die sich selbst als 'Maskerade' 3175 zu erkennen gibt und am Beispiel des Schreibers Max die entlastende Funktion künstlerischer Vorbilder demonstriert, betreibt die Erweckung des melancholischen steinernen Herzens und gestaltet den signifikanten Zusammenhang von Galanterie und Melancholie, der bereits vorher, Schnabels Cavalier, qualitativ: Melancholie als Motiv galanten, d. i. metonymischen, durch Realität und Formspiegel gekennzeichneten Erzählens:

Es wird dir [Leser] so zumute werden, als sei die rege Willkür nur das kecke Spiel des Meisters mit Gestaltungen, über die er unumschränkt zu herrschen wußte, dann aber, als verkleidete sich alles zur bittersten Ironie des irdischen Treibens, die nur dem tiefen, aber einer Todeswunde krankenden Gemüt eigen. 3176


174 Hoffmann, Das steinerne Herz, 700, 702.

175 Hoffmann, Das steinerne Herz, 703.

176 Hoffmann, Das steinerne Herz, 698.
Indem sich der «Stachelich» als ehemaliges Mitglied der Frühbrüdnerischen Gesellschaft ausgibt, aktualisiert er parodierend deren Programmatik: Sprachpflege und -pflege der deutschen Tugenden und Werke, die in engem wechselseitigen Zusammenhang gesehen wurden. «Stachelich» bezeichnet im Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts eine Schreibtätigkeit, und zwar die satirische. Späteren ist seit Burton, dessen...


R. S. 318.
In literis

Der Sieg des Glücks und der Liebe über die Melancholie […] (1748)

Der Sieg des Glücks und der Liebe über die Melancholie gehört zu Schnabels späten Romanen, von denen Ulrich 1902 mitbildend geschrieben hat, sie seien zum Teil nicht einmal das Papier wert, auf das sie gedruckt wurden. Tatsächlich steht der Roman sowohl hinsichtlich seiner inhaltlichen Qualität als auch in bezug auf seine Komposition der Insel Feuemburg, aber auch dem Cavalier nach. Da er jedoch die Melancholie programmatisch im Titel führt und damit die erzählogene Funktion der Melancholie thematisch unverhohlener zu erkennen gibt als die anderen Texte, in denen sie gleichwohl strukturbildend wird, sei er wenigstens einer knappen Analyse unterzogen. Gerade auch im Rückblick auf die vorausgegangenen Romane läßt sich anhand dieses Textes Schnabels erzählstrukturelle Indenstruktur der Melancholie nochmals zusammenfassend darstellen.


182 Vgl. auch die gelederten Anmerkungen zu I, 132 und 127


184 „Der Sieg des Glücks und der Liebe über die Melancholie, an dem Exemplar Carl Longini Baron de M. von den französi schen Leuten und den sehren Nachrichten zu zustellen von I. NOTW, Frankfort, Leipzig 1748 (Zitate aus dieser Ausgabe im Text)

185 Vgl. Ulrich, „Einleitung, L."

Um das melancholische Innenleben seines Schützlings zu kontrollieren, hält er Sander für nötig, Einsicht in dessen Journal zu nehmen und dieses sogar abschreiben, wobei der Secretary Gottfried helfen muß (vgl. 34). Will man in dieser Melancholiker-Biographie die Markierung eines individuellen, wenngleich defizienten Subjekts wahrnehmen, so bleibt immerhin bemerkenswert, daß sich dessen Innenlichkeit nur als Schrift veräußert und nur als solche gelesen und reproduziert werden kann.


Wie schon der Felseneiser Erzählmarathon die Bewegung des Reisens als und in der Erzählung nach stellt, ist sich auch die Geschichte des Carl Longinus ihrer Literalität bewußt. Im Gegensatz zur Insel Festung und zum Cavalier aber kommt der Text keinen fiktiven Herausgeber, der in einer Vorrede sein auktoriales Versteckspiel und die materielle Vergegenständlichung des von ihm Berichten betreibt, sondern die Reflexive auktoriales Instanz ist in der Erzählung selbst eingenommen. Während sich der Autor als »Ignovus«, als eine Leerstelle gewissermaßen, in den Titel seines Buches einzubetten, legt er seine Spur im Text selbst aus und zwar in Gestalt eines anagrammatischen Buchstabenspiels: Es gehört nicht viel Scharfsinn dazu, in den drei Mentor des melancholischen Carl, die merkwürdigweise alle den Namen Sander tragen, Gottfried Christian, Gottfried und Johann Christian Sander, ein

186 Vgl. S. 284f.

Der Text codiert im Bild seines melancholischen Helden die eigene Erzählmotivation. Die Melancholie setzt eine Differenz, die sich am Ungenügenden erstarrender Bedeutungen entzündet und deren Ordnung in die Unordnung einer metonymisch organisierten Erzählbewegung umbricht. Ein Bild gibt das andere auf den Reisen des Carl Longinus, bis dieser am Ziel, d.h. am Ende seiner Melancholie, und der Erzähler am Ende des Buches ist. Dieser Prozeß ist im Text als Buchstabenspiel und mehrfach gebrochener literaler Transmissionsprozeß in Szene gesetzt. Die Perspektive auf die

\textsuperscript{188} Vgl. Haas, Der Schriftsteller J. G. Schnabel, 348.

\textsuperscript{189} Haas, Der Schriftsteller J. G. Schnabel, 399; vgl. ebd., 342–401.

\textsuperscript{190} Nimmt man an, daß Schnabels Held seinen Namen nach dem Rhetoriker Longinos (213–273) erhalten hat, der eine Schrift mit dem Titel De Oppl. unverfaßt, so sei zumindest daran erinnert, daß Kant im Paradigma des Erhabenen einen systematischen Ort der Melancholie wahrnimmt (vgl. Kant, Bemerkungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, 839ff.).
II Karl Philipp Moritz
Die Melancholie des Lesens

Ein wichtiges Zeugnis für den Erfolg der Insels Felsenburg ist nachzutragen: Sie hat einen ebenso emphatischen wie emphatischen Leser gefunden, der als prominenter Melancholiker in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Sein Name ist Anton Reiser. In Karl Philipp Moritz' (1756–1793) gleichnamigem Roman heißt es:

Die Erzählung von der Insel Felsenburg hat auf Anton eine sehr starke Wirkung, denn nun gingen seine Ideen auf nichts Geringeres, als einmal eine große Rolle in der Welt zu spielen, und erst einen kleinen, denn immer größeren Zirkel von Menschen um sich her zu ziehen, von welchen er der Mittelpunkt wäre: dies erstreckte sich immer weiter, und seine ausschweifende Einbildungs Kraft ließ ihn endlich sogar Tiere, Pflanzen, und leblose Kreaturen, kurz alles, was ihn umgibt, mit in die Sphäre seines Daseins hineinziehen, und alles mußte sich ihm zu einem einzigen Mittelpunkt, unheilig bewegen, bis ihn schwindelte.

Dieses Spiel seiner Einbildungs Kraft machte ihm damals oft wonnevolle Stunden, als er je nachher wieder genossen hat.  


In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, daß Moritz' Schriften einen bestimmten Typus der Melancholie vorherrscht. Es ist jener der unruh, der mittelalterlichen Torstunde der Trägheit. In den Beiträgen zur Philosophie des Lebens (1780/1791) heißt es unter der eine Reihe von Notaten zusammenfassenden Überschrift 'Trägheit':


Die Trägheit, in der man unschwer den melancholischen Zustand Anton Reisers widererkennen, der aber auch im Projekt der Erfahrungseeleunkunde und in den ästhetischen Schriften von Bedeutung sein wird, hat ihren systematischen Ort in der

---

2 Zum Herrscherwahn des Melancholikers vgl. S. 371, 119, 191, 204.
lähmend-depressiven Differenzierung des Zeichenlesers. Günter Bader hat die Ursache des »Nichtlesenkönnen«, als »Unfähigkeit zur Metapher« beschrieben: »Edecie stellt sich ein, wenn der erhöhten mythischen Erwartung auf Besiedelung und Leben
digkeit der Welt [...] die entsprechende erhöhte Erschaffenheit bereit
tet, daß die Welt restlos mythisch tot ist.« Edecie ist nach Bader nicht nur ein Nichtlesenkönnen, sondern gleichmaßen ein Lesen der Unleserbarkeit, in dem sich die Dinge ihrem Leser gegenüberstehen.

In einem ersten Schritt wird das von Moritz unter zeitweiliger Mitwirkung der Karl Friedrich Fockels und Salomon Maimon redigerte Magazine zur Erfahrungsselkenkunde untersucht. Das Magazine, in dem Melancholie und Hypochondrie als die vordringlichen Krankheitsfälles der menschlichen Seele erscheinen, ist ein anschauliches Beispiel für das Zusammenwirken diskursive Mechanismen und einer zeichnerischen Aufmerksamkeit. Das erfahrungsselkenkundliche Unternehmen tritt an mit der Vorstellung, im empiristischen Prinzip unberechnen genommenen »Beob
dachtung der anthropologischen Wahrheit teilhaftig zu werden, sich aber zuneh
mend seiner aporetischen Anlage bewußt. Die anfänglich so klar scheinenden Zei
chen und Symptome geraten in das opake Licht der Vieleindigkeit. Indessen ver
evvielfältigt die kommunikative Medialität der als »Lesebuch« konzipierten Zeitschrift, die bislang noch kaum in den Blick gefaßt wurde, die melancholische Hypertrophie der trügerischen Zeichen, so daß behauptet werden kann, das Magazine reproduziere eben jene Melancholie, die es sich zu erkunden vorgenommen hat.

draph), liegt ein problematisches Zeichenverhalten zugrunde. In Reisers Umgang mit den Zeichen stellt der Roman seine eigene Unleserbarkeit dar, so daß die Melancholie der Figur Anton Reiser als eine Funktion des erzählthenschen Konzepts, das dem Roman Anton Reiser zugrundeliegt, interpretierbar wird. Aus einer eindeutigen Fall
geschichte wird zunehmend ein beziehungs- und spannungsloses Nebeneinander des Immergleichen, das in der Figur des Labyrinthes als Irrgarten die Aporie des herme
nautischen Sinnstehens zur Darstellung bringt.

Die ästhetischen Schriften schließlich stellen eine Reaktion auf die in der erfah
rungsselkenkundlichen Beobachtung und im biographisch-autobiographischen Roman erfahrene Intransigenz der Zeichen dar. Hier wird versucht, die melanchol
trechtliche Situation des Lesens in einem gewalttämen Handstreich hinter sich zu lassen. Das Konzept des in sich selbst vollendeten Kunstwerkes, in dem man die Präfiguration des klassischen Symbolgriffs gesehen hat, versucht, Zeichen und Bezeichnetes zusammenzuspannen. Doch verrät das schmerzhafter Potentia der Zer
destörung, auf dessen Grundlage Moritz sein Ideal des autonomen Schönen errichtet,

8 Bader, Melancholie und Metapher, 13; vgl. ebda. 8, 14ff.

1 Schwarze Bilder. Das Magazine zur Erfahrungsselkenkunde (1783–1793) Die Absicht des Magazine zur Erfahrungsselkenkunde11 ist vor dem Hintergrund des in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erwachten anthropologischen Interesses zu sehen, das zur Herausbildung einer ›physiologischen Psychologie‹ führte.12 Moritz’ Zeitschrift war nicht die einzige, die sich mit den Gründen und Abgründen der menschlichen Psyche beschäftigte, aber sie war die erfolgreichste und in ihrer empir
dischen Ausrichtung die konsequente.13 Durch Beobachtung und Kenntnisse wie
erlicher Fakta soll die Wahrheit der Menschen von selbst zutage treten.14 Zwei

5 Karl Philipp Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen, Werke, Bd. II: Reisen, Schriften zur Kunst und Mythologie, 549–578, 574.
8 Zitiert wird das Magazine im folgenden nach der von Petra und Uwe Netzelbeck, Nördlingen 1986, betreuten Neuauflage unter Nennung der Band- (römer. Ziffer), Stuck- (arab.) im fortlaufenden Text.

Die Phänomenologie der Melancholie im *Magazin* ist nicht allein durch eine reiche Repräsentanz der Träumerei, der stillen und an den Wahnwiss grenzenden Melancho-


23 Zum Bild des sitzenden Melancholikers vgl. etwa Abb. 3, 17, 25, 24, 48, 50, 65, 64.


26 Vgl. Schirn, Melancholie und Aufklärung, 38: »Melancholie-Affinität der Anthropologie - das bedeutet aber vor allem, daß die Wissenschaft der philosophischen Ärzte die Melancholie als methodisches Paradigma begreift und ihre Phänomene immer erneut aufsucht.«

27 Vgl. Böhm, Böhm, »Die Frucht der Einbildungskraft und die Hypochondrie an Zivilisationskrankheit im 18. Jahrhundert«; in: Das Andere der Verwundung, 386: »Einbildungskraft ist ein Erkenntnisvermögen, aber nicht ein solches, das das Erkenntnis Erkenntnenden unternommen wird, sondern eher umgekehrt: Der Erkenntnende setzt sich dem Erkenntnis aus«.

Unternehmen der Erfahrungseelektrik ansiedelt, jedes in einem Abstand, zwischen trägerischer Zeichenhaftigkeit und eingeführter Authentizität der Bedeutung. Moritz' Vorstellung von der Wahrheit, die sich aus den beobachteten Fakten selbst ergeben soll (vgl. A 30/C 490f.), exponiert nicht nur das Objekt der Beobachtung, sondern gleichermassen die Position des Beobachters. Im Magazin wird durchweg deutlich, daß Moritz' Wahrheit ein Produkt perspektivischer Wahrnehmung ist, und dadurch dafür sie ihre Objekte in Gestalt der Moritzschen Lieblingsfigur des Kreises gleichsam geometrisch um den Beobachter anordnet, so wie Anton Reiser in der eingangs zitierten Textstelle seine melancholische Herrschaft im Bild des Kreises figuriert. In einer seiner Revisionen der ersten drei Bände des Magazins schreibt Moritz unter der programmatischen Überschrift "Gesichtspunkte":

Zu jeder deutlichen Vorstellung gehört gleichsam ein Mittelpunkt und ein Umkreis - setze ich nun den seynschlösslichen Mittelpunkt eines Umkreises nicht gerade in die Mitte desselben, so kann ich unmöglich eine deutliche Idee von dem Umkreise erhalten, der eine Thetl desselben miß gleichsam aus der Späre meiner Betrachtung wegfallen - ich urtheile daher falsch - das Wohlgeordnete und Gerade kommt mir schein und ungerade vor - ich habe die Sache nicht aus dem rechten Gesichtspunkte betrachtet. - (IV/2, 109)

Das Finden des Mittelpunktes ist ein produktiver Akt der Wahrnehmung und die vorordnungliche Aufgabe des menschlichen Denkvermögens (vgl. IV/2, 114), auch wenn Moritz konzediert, daß man "den eigentlichen Mittelpunkte, oder dem eigentlichen Ziel alles menschlichen Denkens" vielleicht nur immer näher komme, "ohne es [...] je ganz zu erreichen" (IV/2, 111). Die erkenntnistheoretischen Reflexionen des Magazins zeigen, daß es nicht nur um die "puren" Fakten der Beobachtung, sondern um den Vorgang der Beobachtung, ja, um den Beobachter selbst geht. Man könnte die These formulieren, daß das Magazin zur Erfahrungseelektrik den Beobachter einer universalen Melancholie, dessen Blick sich an der Unüberwindlichkeit der konventionalisierten Melancholie-Bilder bricht, zum melancholischen Beobachter macht. Nicht ohne Grund ist in den "Aussichten" und im "Vorschlag" so häufig von diesem Beobachter die Rede: "Beobachter", "Menschenbeobachter", "Beobachtung", "beobachten" bilden gewiß das in beiden Texten dominierende Wortfeld, dessen Einträge so zahlreich sind, daß man sie nicht im einzelnen auflisten kann. Der Moritzsche Beobachter ist eine Schöpferfigur, wird er doch als "bildender[er] Beobachter[en] und [beobachtende[er] Bilde[r]er der Herzen" (A 88/V 499) präsentiert. Angesichts des göttlichen Schöpfungswerks, das noch im geringsten Menschen ein Meisterstück auf Erden (A 308/V 301) geschatzt hat, bewirkt die Erfahrungseelektrik der Beobachtung seine Erhebung zum alles umfassenden Schöpfer des Weltalls (A 94/V 495). Da liegt es in der Logik des Ansatzes, daß die Kreisfigur, insbesondere in der hermetischen Tradition, eine Chiffre für Gott darstellt.30 Das, was der erfahrungs-

mich vor die Bühne, und bin ruhiger, kalter Beobachter. Sobald mir mein eigener
Zustand beschwerlich wird, höre ich auf, mich für mich selber so sehr zu
interessieren, und betrachte mich als einen Gegenstand meiner eigenen Beobach-
tung, als ob ich ein Fremder wäre, dessen Glücks- und Unglücksfälle ich mit
kaltblütiger Aufmerksamkeit erzählen hörte. (A 94/IV 495)
Der Beobachter ist also Zuschauer in einem Schauspiel, dessen trügerische Ver-
stellung bereits Thema war#. Hier gilt es, hinter die Masken zu sehen. Zugleich aber
wird deutlich, daß die Rolle des Beobachters gleichfalls der Welt des Schauspiels, die
er beobachtet, angehört. Er ist also nicht nur als Gegenstand der eigenen Beobach-
tung Rollenspieler#, sondern zugleich in seiner Rolle als Beobachter! Das Motiv,
die Rolle im Stück zu bekommen, das nach den obigen Worten den kaltblütigen
Selsbeobachter hervorbringt, ist im Anten Reiser bezeichnenderweise ein Motiv der
Melancholie des Titelhelden (vgl. AR 174, 283ff., 293). Immerhin gibt auch der
Propagator der Erfahrungseelenkunde mit dem Hinweis auf die Unterdrückung
durch das Schicksal zu erkennen, daß der Erfahrungseelenkundler selbst in der
Perspektive des Leidens gründet. Deutlicher wird dies noch in folgender Passage: In
keinem Verhältnisse des Leibes ist die Beobachtung seiner selbst und der Menschen
um uns her, etwas Unangenehmes oder Beschwerliches. Es ist vielmehr ein Trost
und eine Zufuhr vor unserm eigenen besonderen Kummer. (A 94/IV 495). Der eigne,
besondere Kummer des Erfahrungseelenkundlers findet seine Genugtuung über der
reflexiven Leidensbeobachtung – ein Fall melancholischer Selbstzufriedenheit, der
reflexiven Konstitution des »süßen Leides«, par excellence! So wird der Herausgeber
des Magazin, nicht zufällig bei der Abfassung einer Revision des bisher Erschienenen
ganz persönlich:

Er [der V. dieser Revision] hat oft in einsamen Stunden über diesen unwider-
stehtlichen Hang seiner Seele zur Traurigkeit nachgedacht, der ihn oft schon
wieder traurig machte, indem er im Begriff war, den Grund dieser Traurigkeit
aufzufinden. Er glaubte, ein bis zu bemerken, daß diese Traurigkeit bloß in einer
gewissen Träglichkeit der Seele gegründet sey; das es manchmal wirklich bestanden
sey, traurig, als verpönt zu seyn, daß die umgebenen Einbrücke leichter sind, als
die abgegeben, weil die Seele nicht so selten ist, und ihren Thätigkeit nicht so viel Stoff
geben, als die freien und vollem angehenden Einbrücke; weder man aber gehe bei ihm letzter
Diese Träglichkeit, die einen solchen unerklärlichen Abschied vor dem reichen und vollem
angeführten Einbrücke versucht, welcher mit dem Exil vor den Speisen so viel Ähnliches hat?
– Hier sah ‚er Dunkelheit und Nacht vor sich.‘ (IV/1, 203)
Es geht indessen nicht darum, wie Bennhold-Thomsen und Guzzoni zu versichern,
die Moritz Beschaftigung mit der Psychologie dem Wunsch entspringe, sich selbst zu
heilen#, als vielmehr darum, die im Magazin verhandelte Melancholie als Gegen-
stand und Wahrnehmung verschrankendes Produkt einer spezifischen Perspektivik
der Beobachtung hervorzuköcheren.

34 Vgl. auch Bezd, Poplarphilosophie und Erfahrungseelenkunde, 240f., Ann. 216.
359–609, 413f. Kant spielt auf Johann Kaspar Lavaters Gehörnen Tagebuch von einem Beobachter
seiner selbst (1771–73) an, aber auch Moritz gibt im Magazin eigene ‚Fragmente‘ aus dem
Tagebuch eines Beobachters Seinselbsts wieder (VL 2, 139–142; vgl. auch VII 3, 209–223,
225–22a, VIII/1, 48–55).
36 Kant, Anthropologie, 416.
37 Kant, Anthropologie, 414.
38 S. 334f. Vgl. auch IV/1, 94, wo von der ‚oft läppisch überspannten, oder winzig entstellten
Natur auf dem Theater‘ die Rede ist.
40 Bennhold-Thomsen, Guzzoni, »Nachwort«, 65, Ann. 66.


43 Vgl. Magazins, Duden Herkunftswörterbuch, 451f.
44 Vgl. dazu Bennohold-Thomsen, Gürtzoni, Nachwort, 62f., Anm. 60.
46 Vgl. Moritz, »Das menschliche Elend«, 212.


51 Vgl. etwa II, 85. Die sich in allen unseren Vorgestaltungen an dem Begriff von der Zeit festhalten müssen, so muß sich das Verhältnis auch nach diesen Begriffen fügen. Dieses tut es nun, indem sich, um die Vergangenheit zu bezeichnen, noch ein t zwischen dem b und t einsetzen, so daß es heißt, ich lebe, du lebst, u. s. w., um das Vergangene zu bezeichnen. Der Stimme gleicht man einen Außenzustand, und darf nicht so schnell von dem b, als von den letzten Buchstaben des eigentlichen Wortes, zu dem angehängten t, st. u. s. w. hinübergehen, als wenn die gegenwärtige Zeit ausgedrückt werden soll: denn der Begriff von der Vergangenheit scheint sich gleichmäßig zwischen die Vorstellung und der Handlung von ihrer Wirklichkeit hinein, weil das Vergangene doch eigentlich jetzt nicht mehr wirklich ist.
58 Vgl. S. 206 ff.
beschreibende Sache selbst sei. Sie schien nicht darauf zu denken, daß sie bestreiten sollte, was wir thaten, sondern sie ließ vermutlich alle willkürlichen Zeichen von Worten oder Begriffen durch ihr Gedächtinn laufen, um unser vermeintes Zeichen deutet zu können." (II/3, 264). Die Taubstummens leben also in einer Welt der Zeichen, die ihnen die Erkenntnis des Eigenwillen, des Gemeinten, des Begriffs erschwert.

Moritz kommentiert:

Der Taubstumme bezeichnet z. B. einen Arzt durch einen Griff mit der Hand an den Puls, was bleibt ihm nun übrig, das wirkliche an den Puls greifen des Arztes zu bezeichnen. Das Wort Arzt besteht aus einigen an und für sich bedeutungslosen Tönen, a, v, z, t, die durch die Zusammensetzung erst Bedeutung erhalten. - Man betrachtet hier das Zeichen der Sache nur in einer einzigen, nehmlich in der grammatischischen Rücksicht, selbst als Sache - es ist aber nicht dazu bestimmt, um Sache, sondern nur um Zeichen zu sein; als Sache findet es bloß in unserer Spekulation statt.

Jedes der pantomimischen Zeichen hingegen kann und muß zuweilen selbst als Sache wieder betrachtet werden - und dann ist Verwirrung zwischen Zeichen und Begriff fast unvermeidlich, wie Herr Nikolai auch in einem angesetzten Aufsatz über das Taubstummensystemt in Wien aus Beispielen gezeigt hat. (IV/2, 107)


Es sind tatsächlich die Zeichen und die Buchstaben, die für die von Moritz an den Anfang des Erfahrungssenkundlichen Projekts gestellte Diagnose universeller Verstellung verantwortlich sind, heißt es doch auch in der Frage der Selbsttäuschung, daß es die Buchstaben seien, die den Selbstbeobachter in die Irre führen:

Der Mensch will sich gern in den Buchstaben spiegeln, die kein anderes Auge erblücket, und will doch auch da nicht hälfsich vor sich selbst erscheinen. ...[1]

Er schreibt schöne Gebete an Gott, in welche er seine Vorsätze kleidet, um sie dadurch festzuhalten - und fühlt das Mißverhältniß nicht, daß das ganze Masse seines Lebens sich an den Buchstaben festhalten soll, die seiner Hand nieder-schreibt.

Er will das durch die Buchstaben zwingen, was die Buchstaben selber zwingen... (VII/3, 224 f.)

Das intrinsische Verhältnis von Zeichen und Bedeutung ist es denn nach, das die Seelenkrankheiten zur Herausforderung für den Menschenbeobachter macht, denn anders als die körperlichen Leiden, die einige erinnernd eindeutige Symptomatik ausbilden, erweisen sich die »Symptome « der kranken Seele als vieldeutige, rätselhafte und trügerische Zeichen. Die »Nervenüblicher müssen für den philosophischen Arzt eine Herausforderung sein,« schreibt Lothar Müller. »Sie sind die unverständlichen Stellen im Buch der Krankheiten. Die Zuordnung von Zeichen und Bedeutung wird hier nicht recht gelingen, das Objekt nicht transparent werden für den forschenden Blick.« 63 64

63 Vgl. Bezold, Populärphilosophie und Erfahrungssenkundlichkeit, 58.
64 Müller, Die unendliche Seele, 61; dort auch der Hinweis auf Tissot, der die Nerven als Schauspieler und Verstellungskünstler unter den Krankheitsursachen bezeichnet.

68 Zum Archivcharakter des Magazins vgl. auch Manfred Schneider, »Liturgien der Erinnerung. Techniken des Vergessens«, Marker, 418 (1987), 610–616. 69
67 S.S. 364.
cholische Beobachterperspektive ist also nicht nur die auktoriale des anthropologischen Wahrheitsurschers selbst, sondern gleichermaßen die des Lesers, der ja, wie gezeigt, auch als potentieller Autor konzipiert ist. In diesem Sinne ist auch Schillers berühmte wortlaut garantierte Äußerung zu lesen:


Die Melancholie als Phänomen des Diskurses, das im eigentlichen Sinne des Wortes von der Vervielfältigung seiner Zeichen lebt, bedarf der ostentativen Mitteilung im Magazin und anderswo, z.B. in Maucharts Allgemeines Repertorium für erzählerische Psychologie, das 1792 ff. in der Nachfolge des Magazins zur Erfahrungswelkenkunde entstanden. 73 Im II. Band des Reperto-


Die Melancholie ist zu einem Phänomen der Lektüre geworden, dessen Öffentlichkeitswirkt von der reproduzierenden Außerwertung der anthropologischen Beobachter für ihre universelle Zeichensammlung abhängt.

72 Bernd, Eigene Lebens-Beschreibung, 78.


79 Schings, Melancholie und Aufklärung, 231.


81 Moritz, Anton Reiser, 36 (Zitate aus dem Anton Reiser künftig im fortlaufenden Text).

Wer auf sein vergangenes Leben aufmerksam wirkt, der glaubt zuerst oft nichts als Zwecklosigkeit, abgebrachte Taten, Vernichtung, Nacht und Dunkelheit zu sehen; je mehr sich aber sein

83 Vgl. den Kommentar von Horst Günther, Werke, 1, 573f.

86 Ob Moritz bei der Wahl des Namens an die 1681 in Ratisbon erschienene theaterkritische Schrift des Hamburger Pastors Anton Reiser, die den Titel Theatrornamus trug, dachte, ist in der Moritz-Forschung umstritten. Vgl. L. Müller, Die brand Sam. 415f., Anm. 5.
87 Vgl. etwa Müller, Autobiographie und Roman, 199, Mark Boulby, Carl Philipp Moritz. At the Fringe of Genius, Toronto, Buffalo, London 1979, 48; L. Müller, Die brand Sam. 415f., Anm. 5.
Karl Philipp Moritz. Die Melancholie des Lesens


92 Vgl. Färkins, Der Leibraum des psychologischen Romans, 51.
b) Der Melancholiker als Leser

Anton Reisers Melancholie ist von Anfang an als eine Melancholie des Lesens ausgezeichnet. Man hat Anton Reisers »Lesewut« (vgl. 177) zur Zeit der Formulierung des Kompensationsmodells zu erklären versucht, das den lebenden Helden in der Welt der Bücher Ersatz finden läßt für die in der Wirklichkeit versagt bleibende Erfüllung des Bedürfnisses nach Anerkennung.93 Der Text selbst gibt dieses Modell vor: »Durch das Lesen war ihm nun auf einmal eine neue Welt eröffnet, in deren Genuß er sich für alles die Ungenauigkeit in seiner wirklichen Welt eingeräumten entschädigen konnte (43, vgl. 228). Indessen zeigt ein Blick auf die materiellen Techniken des Lesens, wie sie im Anton Reiser genau beschrieben werden, je nach psychologischer Erklärungs muster eine tiefgehende semiotische Reflexion des Zusammenhangs von Melancholie und Lesen.

Wegweisend für die Lesbiographie des Helden ist deren Beginn, die Art und Weise, wie die technische Fertigkeit des Lesens erworben wird. »Im achtzehnten Jahr fing sein Vater an ihm selber etwas lesen zu lehren... (42). 


Moritz' eigenes Lesebuch, das A.B.C. Buch aus dem Jahr 1790, exponiert


anschaulich die allegorische Ambivalenz des Buchstabens. Es präsentiert die einzelnen Buchstaben des Alphabets in emblematischer Form (vgl. Abb. 49). Buchstaben und Dinge stehen unverbunden nebeneinander, erst die Subscriptio stellt einen graphisch vermittelten Lautzusammenhang her. Bezeichnenderweise setzt das Buch mit einer selbstreferentiellen Wendung ein: Der Begleittext des ersten Bildes lautet: 

»In diesem Buche stehen Bilder und Buchstaben. Das erste Bild stellt das Auge vor, womit ich die Bilder sehe.« Das Auge, das durch den Buchstaben B bezeichnet wird, ist nicht nur das Auge im allgemeinen, sondern das lesende Auge. Zu einem solchen aber wird er erst, wenn es die Buchstaben kennt und gelernt hat, sie zusammenzusetzen. Im Begleittext zum zweiten Bild, das den Buchstaben C der Bedeutung »Buch« zuordnet, heißt es dann auch: 

»Bei den Bildern stehen Buchstaben. Unter den Bildern stehen Worte. Wer nicht lesen kann, der besieht nur die Bilder. Wer aber lesen kann, der liest auch die Worte, die darunter stehen. Das offene Auge sieht ins Buch.« Und wie um den Eindruck abzuwenden, das Geschäft des Leselernens sei nur visuell geleistete Kombinatorik, stellt das dritte Bild das Gehirn dar, im begleitenden Text den geistigen Lufthauch - spiritual - beschwörend: 

»Jeder Mensch hat eine Luftröhre. Wenn man singt oder spricht, so kommt der Ton immer durch die Luftröhre.« und weiter: 

»Was ich mit dem Auge sehe, das kann ich auch mit dem Ohre hören.«

Dieser Vorgang wird nicht nur als Lehre mitgezählt, sondern gleichermaßen performativ realisiert: 

»Jetzt lese ich laut. Und höre mit den Ohren, was ich lese.« Der letzte Satz des Abschnitts besiegelt, worum es eigentlich geht: 

»Wenn ich nun das Buch zunehme, so muß ich noch wissen was ich gelesen habe.« Moritz versucht also, den materialen Akt des Lesens und die Bedeutung des Gelesenen, mit allen didaktischen Mitteln zusammenspannen. Deutlich wird, daß er die Gefahr mißlingender Leseverständnis u.a. in der Feierlichkeit des Buchstabens als Symbol für das Gehirn als Tempo virtueller Protagonist aus dem Gefängnis an die Gebiete schreiben möchte, sein betrübter Mitglieferer ihm aber keine Ruhe läßt, weil er will, daß jener ihm beibringt, ein Wort zubuchstabieren (vgl. 342). Als ebensolot fatal erweckt sich die Materialität der Geschriebenen, als Antagon sich durch das zu schnelle Umbatieren einer Seite in Ciceros De officiis, die er dabei fast zerrissen hätte (vgl. 167), oder beim Auffinden neuer Bücher mit dem Federmesser, die er beschädigt (vgl. 169), die Sympathie des Rektors verschenkt. Mit Nachdruck verweist der Autor auf die destruktive Materialität von Geschriebenen, die immer wieder Reisern Phantasien durchkreuzen. Reiser, dessen Verhältnis zu den Zeichen von Anfang an ein verunsichertes ist, versucht, die Differenz von Zeichen und Bedeutung zu ignorieren. Schon als Kind nimmt er alles wörtlich, die von der Mutter gebrauchte allegorische Bezeichnung »handloser Mann« für den Wind wie das Bild vom »Tod auf der Zunge« derelbuchsätzliche Vorstellungen setzen ihn in Angst und Schrecken (vgl. 56f.). Von der Autorität der Zeichen überzeugt, kommt ihm ihre Willkürlichkeit nicht in den Sinn. Kein Wunder, daß er auch abergläubisch ist:

98 Moritz, A. B. C. Buch, 356.
99 Moritz, A. B. C. Buch, 350.
100 Moritz, A. B. C. Buch, 356.
101 Moritz, A. B. C. Buch, 356.
102 Moritz, A. B. C. Buch, 350.
103 Moritz, A. B. C. Buch, 350.
104 Aus: Moritz, A. B. C. Buch, 383.
105 Moritz, A. B. C. Buch, 382.

107 Moritz, A. B. C. Buch, 382.
108 Moritz, A. B. C. Buch, 382.
Von seiner Mutter wußte er, es sei ein sicheres Zeichen des nahen Todes, wenn einem beim Waschen die Hände nicht mehr rauchen — nun sah er sich sterben, sooft er sich die Hände wusch. Er hatte gehört, wenn ein Hund im Hause mit der Schnauze zur Erde geknebelt, heulte, so wüßte er den Tod eines Menschen; nun prophezeite ihm jedes Hundegeheul seinen Tod. Wenn sogar ein Huhn wie ein Hahn krähte, so war das ein untrügliches Zeichen, daß bald jemand im Hause sterben würde — und nun ging hier gerade ein solches unglückswsiges Huhn auf dem Hofe herum, welches beständig auf eine unnatürliche Weise wie ein Hahn krähte. — Für Anton klang keine Tontenglocke so fürchterlich, als dieses Krähen; und dieses Huhn hat ihm mehr trübe Stunden in seinem Leben gemacht, als irgend eine Widerwärtigkeit, die er sonst erlitten hat. (95 f.; Hervorhebungen W.-E.)


Anton Reisers Biographie sei im Grunde eine Bibliographie, hat Walter Gartler geschrieben.112 In der Tat: Die Autoren und Texte, die genannt werden und in Anton


110 Bemerkenswerterweise führt auch hier der Bruch der Bedeutung zum (melancholischen) Brechen der Stimme.

111 Vgl. Gartler, «Verdrängung>>, 104.

112 Müller, Die kleine Sache, 325.


Die komplementäre Kehrseite des extensiven Lesens ist die intensive Lektüre.118 Auch sie zeitigt genau indizierbare Effekte. Wiederholtes Lesen führt dazu, daß die Texte bald auswendig gewahrt werden: Ramler’s Tod Jesu hatte für Anton sowohl Anziehendes und übertraf allem Poetische, was er bisher gelesen hatte, so weit, daß er ihn so oft und mit solchem Entzücken las, bis er ihn beinahe auswendig wußte (60; vgl. auch 210, 237). Andere Texte werden auswendig gelernt (vgl. 196, 247). Das Auswendiglernen ist eine Art der Annahme, bei der die Akzente der angestraßen Texte getriggert werden. Mit dem Wegfall der materialen Präsenz des fremden Textes schwindet auch das Bewußtsein der Differenz von Fremden und Eigennamen. Eine analoge Funktion erfüllt das in Moritz’ Roman reichlich gepflegte Vorselten (vgl. etwa 54, 169, 237), das dem fremden Text, d.h. der fremden Schrift, die eigene Stimme verleiht. So findet der allgemein verachtete Anton Reiser im kleinen Zirkel seines Vaters durch sein Vorselten Gehör und Aufmerksamkeit (vgl. 185). Indessen kann das nur um seiner selbst und nicht der Inhalte willen angestellte Vorselten auch zur körperlichen Qual werden, etwa wenn Anton mit seinem Erfurter Freund N. am Abhange des Steigerwaldes Klopstock liest. Das Vorselten soll eine Rührung erzeugen, die im Stoff selbst nicht zu liegen scheint, doch: »Wenn man erwacht, wie viele kleine Umstände sich ereignen müssen, um das Stillsitzen und Lesen unter freiem Himmel angenehm zu machen, so kann man sich denken, mit wie vielen kleinen Unannehmlichkeiten N. und Reiser bei diesen empfindsmen Szenen kämpfen mußten: wie oft der Boden feucht war, die Ameisen an die Beine krochen, der Wind das Blatt verschüttet, usw.« (377). Einmal mehr steht die Materialität des Lesens dem empfindsamen Aufschwung entgegen. Die Situation ist tatsächlich melancholischträchtig.

N. fand nun einen vorzüglichen Gefallen daran, Klopstocks Messias Reisern ganz vorzulesen: bei der esetischen Langeweile nun, die diese Lektüre beiden verursachte, und die sich doch einander, und jeder sich selbst kaum zu gestehen wagten, hatte N. doch noch den Vorteil des lauten Lesens, womit ihm die Zeit verging; Reiser aber war verdammt zu hören, und über das Gehörte entzückt zu sein, welches ihm mit die tragischen Stunden in seinem Leben gemacht hat, deren er sich in Erinnerung weiß, und welche ihn am meisten zurückzuschrecken würden, seinen Lebenslauf noch einmal von vorn wieder durchzugehen. Denn keine größere Qualität kann es wohl geben, als eine gänzliche Lüfte der Seele, welche vergeben, sich aus diesem Zustande herausarbeiten, und unschuldigerweise sich selber in jedem Augenblick die Schuld beimißt, und sich selber ihres Stumpfes anklagt, daß sie von den erhabenen Tönen, die unaufhörlich in ihre Ohren klingen, nicht geträumt und erhärtet wird. (377; Hervorhebungen W.-E.)

Das Vorlesen ist der Versuch, Schrift, und das ist im Anton Reiser allegorische Differenz, in Stimme, d.i. Empfindung der Präsenz zu verwandeln. Der Versuch ist zum Scheitern verurteilt, wie überhaupt alles Lesen in Moritz’ Roman, intensives und extensives, immer nur in die Differenz von Signifikant und Signifikat, Zeichen und Bedeutung führt.


114 Vgl. auch Müller, Die kursive Schrift, 323 ff.
115 Vgl. Steinlein, Die domesticierte Phantasie, 32.
117 Vgl. Müller, Die kursive Schrift, 323 ff.
118 Garrelts: Ungeöffnete Bücher, 62, spricht von Reisers »Lesebefahungen«.
des melancholischen Vielfraß, der auch und gerade im metaphorischen Sinn seines Leids in sich hineinstoff, was er nicht verdauen kann. Die psychoanalytische Melancholietheorie hat dieses Motiv im Begriff der „Verleiblichung“ zum Kern einer Theorie des melancholischen Sprechens erhoben, eines Sprechens, das immer eine eigene Gestaltung als Ausdruck bringt. Daß sich Reiser als melancholischer Vielfraß mit Büchern vollstößte, verweist gleichfalls auf die repräsentationskritischen Implikationen des Bildes. Sein Verschlingen der Bücher ist nichts anderes als eine aggressive Verleiblichung der Zeichen, um sich ihrer zu versichern. Doch ist das Verschlingen der Signifikanten nicht nur ein Akt der Bewahrung, sondern gleichermaßen ein Akt der Zerstörung, der zu, wie Moritz sagt, „Zerstückung“ (vgl. 99, 227) dessen führt, was er aufnimmt. Dies wird besonders deutlich am Beispiel seiner Wertherlektüre. Anton ignoriert, daß es im Werther um ein Lebensleiden geht: „Was aber nun die eigentlichen Leiden Werthers anbetraf, so hatte er dafür keinen rechten Sinn. – Die Teilnehmung an den Leiden der Liebe kostete ihm einigen Zwang – er mußte sich mit Gewalt in diese Situation zu versetzen suchen, wenn sie ihn rühren sollte“ (245). Trotzdem wird dieses Buch zu seinem besten „Freund“. Im Werther liest er: „Laß das Büchlein deinen Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigner Schuld keinen nähern finden kannst.“ – „An diesen Worten [sic] dachte er, so oft er das Buch aus der Tasche zog – er glaubte auf sie vorzüglich passend. – Denn bei ihm war es, wie er glaubte, teils Geschick, teils eigne Schuld, daß er so verlassen in der Welt war; und so wie mit diesem Buche konnte er sich doch auch selbst mit seinem Freunde nicht unterhalten“ (246). Das Wort an Bedeutung losend „zerstückt“, wird zum Medium seiner eigenen „Zerstückung“. So findet sich Anton in seinen Lektüren immer nur als Zerstückten wieder. Über seine Identifikation mit dem Guelo aus Klinger Zwillingen, die eine ähnlich hervorgehobene Rolle wie der Werther für Anton spielt, heißt es: „Dieser Guelo aus Klings Zwillingen war vor seiner Abreise aus H... eine seiner liebsten Rollen geworden; denn er fand sein Hoheitsgefühl über sich selbst, seinen Selbsthaß, seine Selbstverachtung und Selbstverachtungsgestüt, dennoch mit Kraft vereint, in dem Guelo wieder. Und der Akt, wo Guelo nach dem Brudermond, den Spiegel in welchem er sich sieht, zerschnürtet, war Reiser ein

wahrer Fest“ (319). Die melancholische Lust am Leid und an der Selbstzerstörung wird also als Produkt der Lektüre dargestellt.

c) Das Theater der Stimme

Anton Reiser ist nicht nur ein Leser, sondern auch, und dies ist das handlungsleitende Paradigma im Roman, ein Schauspieler. Seine erste Verwirklichung findet das Schauspieler-Paradigma im Prediger-Ideal des Protagonisten: „Nichts war für Anton reizender, als der Anblick eines öffentlichen Redners, der das Herz von Tausenden in seiner Hand hat“ (85; vgl. 145). Das Bild des Predigers realisiert die von Moritz schon im Magazin als Figur der Wahrheitsfindung favorisierte Vorstellung von Kreis und Mittelpunkt, wie sie, allerdings unter kritischem Vorzeichen, auch seiner Felsenburg-Phantasie zugrundeliegt. Sie stellt eine Macht- und Schöpferphantasie dar, der es viel mehr um das formale Prinzip des Effekts als um Inhalte zu tun ist. Auch auf dem Theater wünscht sich Anton „eine recht affektvolle Rolle, wo er mit dem größten Pathos reden und sich in eine Reihe von Empfindungen versetzen könnte, die er so


gern hätte, und sie doch in seiner wirklichen Welt, wo alles so kahl, so armelig zuging, nicht haben konnte" (163). Anton Reiser, dem das Pathos vor der Empfindung steht, der Aufmerksamkeit auf sich ziehen möchte durch Stimmung, Bewegung und Miene (132; vgl. auch 133) und sich nur im Schauspiel, nicht in der wirklichen Welt, selbstzufrieden glaubt (vgl. 104), konfundiert gewissermaßen die Grenze von Rhetorik und Hermeneutik.276 Nicht zufällig werden gerade der Schauspieler und der Prediger ineinandergeschoben. Anton Reiser hat den rhetorischen Affektausdruck, dessen historisches Paradigma der Schauspieler ist277, verinnerlicht und hält ihn nun für empfindsamen Wesensausdruck. Sein Modell ist der Prediger als hermeneutischer Ausleger des Worts. Anton Wunsch ist darauf gerichtet, öffentlich vor den versammelten Einwohnern seiner Vaterstadt, seine Talente zu entwickeln, und zeigen zu können, wie tief er empfand, was er sagte, und wie mächtig er wieder das durch Stimm und Ausdruck zu sagen im Stande wäre, was er so tief empfand? (293; vgl. 294). Er bildet sich ein, jede Rolle gut zu spielen, weil er sie tief empfindet und im Theater seiner eigenen Seele zur Aufführung zu bringen vermag (vgl. 319). Als Schauspieler kann er die Signifikanten agieren, sie gleichsam verleumden, ohne darüber vergessen zu machen, daß sie nicht sind, was sie bedeuten. Verstanden damit ist für ihn eine Referenzillusion, in der er sich selbst zum Referenten der von ihm agierten Zeichen macht. Sein Theaterlauf geht darauf, die Bezeichnungsfunktion des sprachlichen Zeichens aufzuheben und Unmittelbarkeit des Bedeutenden zu simulieren. Ist beim Lesen die materiale Präsenz des Zeichens und damit die Arbitrarität des Bedeutenden unübersehbar, tritt das Theater für die totale Simulation präsentischer Geschichtens ein.

Das Medium der theatricalischen Vergegenwärtigung ist die Stimme. Schon in Anton Reisers Leselehrer hatte das zweite Buch die Rechte des Lautes gegen den zerstückelnden Buchstaben geltend gemacht. Der Narr, in den ihn die Predigt des Pastors Paulmann versetzt, ist in erster Linie ein Erlebnis der Stimme, um so mehr als es der Verkündigung des göttlichen Worts dient:

Und nun, als er anhört, welche Stimme, welch ein Ausdruck! - Erst langsam und feierlich, und dann immer schneller und fortstürmender; so wie er immer in seine Muster eindrang, so fing das Feuer der Beredsamkeit in seinen Augen an zu blitzen, aus seiner Brust an zu atmen, und bis in seine äußersten Fingerspitzen Funken zu sprühen. Alles war an ihm in Bewegung; sein Ausdruck durch Mienen, Stellung und Gebärdens überschritt alle Regeln der Kunst und war doch natürlich, schön und unwiderstehlich mit sich fortstrebend.

Da war kein Aufenthalt in dem mächtigen Erguß seiner Empfindungen und Gedanken; das kürzeste Wort war immer schon im Begriff hervorzubrechen, ehe das vorherehrende noch völlig ausgesprochen war; wie eine Welle die andere in der stürmenden Flut verschlingt, so verlor sich jede neue Empfindung sogleich in der folgenden, und doch war diese immer nur eine lebhaftere Vergegenwärtigung der vorhergegangenen.

126 Die literarhistorische Bedeutung dieses Paradigmenwechsels stellt ausführlich Campe, Affekt und Ausdruck, dar.


melancholie trächtige Vereinzelung der Lauten auseinander. So wird das durch die Vereinzelung des Tones geprägte Gelände der Kariäsermörche zum Medium von Anton Reiser Melancholie:

Das Gelände der Kariäser wird noch mehr durch die Art mit der es geschieht, und durch seine Langsamkeit traurig und melancholisch. – So wie nämlich die Kariäser sich auf dem Chor versammeln, tut jeder nach der Reihe einen Zug an der Glocke, und nimmt darauf seinen Platz ein, bis alle, vom Ältesten zum Jüngsten hereingezeugt sind. (364)


[... ] wenn er sich hinsetzte und mit der Feder Züge aufs Papier malte oder mit dem »Messer auf den Tisch kritzelte« – das waren die schrecklichsten Momente, wo sein Dasein wie eine unerträgliche Last auf ihm lag, wo es ihm nicht Schmerz und Traurigkeit, sondern Verdruss verursachte – wo er es oft mit einem fürchterlichen Schauer, der ihn antrat, von sich abzuschütteln suchte. (197)

Und Andreas Hartknopf:

Er hörte auf den Trift seiner Füße, und stand zuweilen still, und machte mit seinem Stabe Figuren in den Sand.

Mit dieser Handlung begannen die fürchterlichsten Stunden seines Lebens – dies war das Zeichen der gänzlichen Leere, der Selbstermangelung, des dumpfen Hinbrütns, der Teilnehmungslosigkeit an allem. 131


130 Karl Philipp Moritz, Andreas Hartknopf. Eine Allegorie. Weimar, I, 401-470, 401, 456; vgl. 419.


Hier empfing sie denn der Herr des Hauses. Ein Mann von mittleren Jahren, mehr klein als groß, mit einem noch ziemlich jugendlichen aber dabei blassen und melancholischen Gesichte, das sich selten in ein andres, als eine Art von bittersüßen Lächeln verzog, bei schwarzes Haar, ein ziemlich schwermütiges Auge, etwas Feines und Delikates in seinen Reden, Bewegungen, und Manieren, das man sonst bei Handwerksleuten nicht findet, und eine reine aber äußerst langsame, träge und schleppende Sprache, die die Worte, wort wie weit lang zog, besonders wenn das Gespräch auf andächtige Materien fiel: auch hatte er einen unerträglich intoleranten Blick, wenn sich seine schwarzen Augenbrauen über die Ruchlosigkeit und Bosheit der Menschenkinder, und insbesondere seiner Nachbaren, oder seiner eigenen Leute zusammennahmen. (72: Hervorhebung W.-E.)

Es handelt sich um eine Begegnung der Blicke; Anton nimmt sich selbst im melancholischen Blick seines Gegenübers wahr und liest in ihm sein künstliches Schicksal.

Anton erblickte ihn zuerst in einer grünen Felshüte, blauen Brusttuch und braunen Kaminos drüben, nebst einer schwarzen Schürze, seiner gewöhnlichen Hauskleidung, und es war ihm beim ersten Blick, als ob er in ihm einen strengen Herrn und Meister, statt eines künftigen Freundes und Wohlthäters gefunden hätte. (72: Hervorhebung W.-E.)

Die Selbstwahrnehmung im Blick des andern bildet überhaupt die perspektivische Grundstruktur der Reiserschen Melancholie. 133 »Ein solcher Blick vom Direktor war


133 Vgl. auch Garrilf, Länglichkeit Bücher, 70, 149, Müller, Die kranke Seele, 270ff.
schon etwas, das allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen pflegte (171). »... man sah ihn mit einem verschämtlichen, holmischen Blick an, und sagte: da ist der sterbende Sokrates; so daß Reiser gleich umkehrte, und traurig wieder zu Hause ging (175; vgl. auch 182, 232). Besonders vorläufig ist es für Anton Reiser, wenn er bei seinen Augen ermißigenden Arbeiten und Tätigkeiten gesehen wird, beim Ein-kaufen, erwa und Lastenträgen (vgl. 63, 104). Die hybride Architektur sich wechsel-seitig in den Blick fassender Blicke errichtet, entsprechend der im Zeichen der Vanitas

Indessen steht Anton Reiser nicht in seinem Blick seiner Eltern, Mitschüler und Lehrer, sondern gleichermaßen im Blick seines erfahrungsselten, engagierten Erzählers, auf dessen Bühne er gleichermaßen seine Auftritte hat. Die Theatermetaphorik war ja bereits von Verfasser der das Magazin zur Erfahrungsselten, ankündigenden Prospekten bemüht worden: »Aber wer gibt dem Beobachter des Menschen immer Kälte und Heiterkeit der Seele dazu, alles was geschieht, so wie das Schauspiel zu beobachten, und die Personen, die ihn erzählen, wie Schauspieler [...] Sobald ich also sehe, daß man mir selber keine Rolle geben will, stelle ich mich vor die Bühne, und bin ruhiger, kalter Beobachter« (A 94 [V 495]). Der Schauspiel-Vergleich, der den seine Distanz behauptenden Beobachter zum Mitspieler macht, erhebt den melancholischen Blickwechsel zwischen Erzähler und Figur, Leser und Zeichen zum Dispositiv der erfahrungsselten, künstlerisch erzeugten Realität.

d) Die Leiden der Poesie

Anton Reiser ist nicht nur Leser und Schauspieler, sondern auch Dichter. Jene melancholischen Anlagen, die ihn zum Leser und zum Schauspieler prädisponierten, das Begehren nach Überwindung der Zeichendifferenz und das Moment der Ostentation, bestimmen auch sein dichterisches Profil. Lesen und Schreiben sind eng aufeinander bezogen: Anton beginnt, «seine Lektüre zu nutzen, und hie und da Nachahmungen von dem Gesehenen anzuzeigen» (80). In Braunschweig verfeinert er schriftliche Aufsätze, weil er ihm an Lektüre mangel (vgl. 103 f.). Sein poetischer Anspruch ist universal: Schon als Kind wendet er sich der Poesie zu und macht wahllos alles, was er sieht und hört, zum dichterischen Gegenstand (vgl. 54). Die Rede ist von Reisers »furor poeticus« (144) und seiner »Wut Verse zu machen« (160). Reisers Dichten ist gewaltsame Synthesierung eines Zusammenhanges, den die krude Wirklichkeit verweigert. In seiner »Schrifstellersuchts« (288) entwirft er Helden-

135 Als versteckter Melancholi Heinweis ist sogar der drohende Haarverlust leserbar, in dem Anton Reiser ein Desaster für seine angestrebte Theaterkarriere sieht. Haarausfall rangiert bei Burton unter den traditionellen Gründen, die zu Melancholie führen (S. S. 100, Anm. 26).

136 S. S. 338 ff.

gedichte, Romane und Trauerspiele (vgl. 165, 287) und verfällt sogar auf die Idee, Millers Sieg über den Trauerspiel (vgl. 380).

Doch der Erzähler geht mit den poetischen Produktionen seiner Figur kritisch ins Gericht. Glaube vor seinen Augen findet bezeichnenderweise nur Reisers »Melancholie«-Gedicht (vgl. 234 ff., 256). Die Melancholie erscheint in diesem Gedicht als phoebus der nicht durchdringenden Nebelblöcke:

Wer gab, in Tiefen hinzuschaue,
Um selbst mein Erde mir zu bauen,
Oh doch den tellen Vorwitz ein?

Grundlose Tiefen, die den Blicken
Nur Nacht und Graum entgegen schicken.
Und untern mit Melancholie –
Sie kommt, daß auf dem erhobnen Throne
Sie nun in meiner Seele wohnen,
Und rufet ihr Gefolge herbei. (235)

Das »Melancholie«-Gedicht greift die Symbolik des Namens »Reiser« auf und stellt den Lebensweg des Sprechers als sinnlos, sich selbst nicht einsichtige, labyrinthi-
sche Bewegung dar:

Ich wandre – doch wohin ich reise?
Woher? – das sage mir der Weise,
Der mehr als ich mich selber kennt –
Mein Dasein – das ich kaum entschwingen
Dem Augenblick, der es verschlinget,
Und bang nach seinen Ziele rennt;
Wen soll ich dieses Dasein danken?
Wer setzt ihm diese engen Schranken?
Aus welchem Chaos steigt er empö
In welche greulichen Nächte,
Sinkst du – wenn Schicksals ehrre Rechte
Mir winket, zu des Todes Tor? – –
(236; Hervorhebung W.-E.)

Insgesamt sind Reisers poetische Versuche reflexive Inszenierungen des Scheiterns. So verknüpft sich Reisers Gedicht über die Zufriedenheit am Ende selbstdevotiv in »schwarze Melancholie« (271), sein Gedicht über den Tod, »weven er den Titel schon recht schön kungeschrieben hatte« (392), wird insofern zur Allegorie seines eigenen Scheiterns, d.h. eines sprachlichen Todes, als es überhaupt nicht zustande kommt:

Die Flügel sanken ihm, und er fühlte seine Seele wie gelähmt, da er nichts, als eine weite Leere, eine schwarze Öde vor sich erblickte, wo [. . .] eine ewige Nacht alle Gestalten verdeckte, und ein ewiger Schlaf alle Bewegungen fesselte.

Er strengte mit einer Art von Wut seine Einbildungskraft an, in diese Dunkelheit Bilder hineinzutragen, allein sie schärzten sich, wie auf Herkules Haupte die grünen Blätter seines Pappelkranzes, da er sich, um den Cerberus zu fangen, dem Hause des Pluto nahste. Alles was er niederschreiben wollte, löste sich in Rauch und Nebel auf, und das weisse Papier blieb unbeschrieben. (393)

Melancholieträchtige weite Leere und schwarze Öde fallen mit dem unbeschriebenen Papier zusammen und figurieren ein Reizers Dichten eingeschriebenes, sich an der Materialität des Schreibens aufhaltendes Moment der Differenz.


Eine falsche Sonne stieg am Horizon herauf und kündigte einen glänzenden Tag an. - Der bodenlose Morast überzog sich unter ihren trägerischen Einfluss mit einer Kruste auf welcher Blumen sprossen, Quellen rauschen; plötzlich arbeiteten sich die entgegenstrebenden Kräfte aus der Tiefe empor, der Sturm heulte aus dem Abgründe, die Finsternis brach mit allen ihren Schrecknissen aus ihrem verborgenen Hinterhalt hervor, und verschlang den neugeborenen Tag wieder in ein furchtbares Grab. Die immer in sich selbst zurückgebrachten Kräfte beobachteten sich mit Grimm nach allen Seiten sich auszudehnen, und setzten unter dem laustenden Widerstande. (387; Hervorhebung W.-E.)

Im differentiellen Wechselspiel von Setzung und Negation kommt das falsche poetische Produkt zustande. Anton Reiser ist in Gefahr, im Chaos der eigenen »Darstellung von gräflichen«, Widersprüchen und ungeheurem labyrinthischen Verwicklungen der Gedanken sich zu verlieren, bevor ihm eine »Stimme« in Gestalt zweier Bibelverse aus der »Höle von Begriffen« erlebt (392 f.):

AUF EM STILLEN WASSER RAUSCHTE DIE STIMME DES EWIGEN.
SANFT DAHER, UND SPRACH: ES WERDE LICHT, UND ES WARD LICHT.

(393; Hervorhebung W.-E.)

Der schöpferische Produktionsprozeß wird ironischerweise durch ein Zitat zugleich vollendet und abgebrochen.

Ausführlichkeit dargestellt43, führt zu immer weiteren Differenzierungen, bis der Mensch ein sicheres Bewußtsein von sich selbst erlangt: »Nachdem der Mensch auf diese Weise die ganze Natur außer sich unterscheiden gelernt hat, so war er auch zugleich zu dem völligen süßen Bewußtsein seiner selbst gelangt, wodurch er sich von allem, was ihn umgab, unterschied. Und dies war gleichsam seine eigene edelste Schöpfung.«44 Dies ist eben der Zustand, den Anton Reiser, der gleichsam im verspäteten Chaos verkehrt, nicht erreicht. »So lange der Mensch noch ohne Sprache war, muß die Welt gleichsam ein Chaos für ihn gewesen sein, worin er nichts unterscheiden konnte, wo alles wüst und leer war, und Dunkel und Finsternis herrschte.«45 Erst in der klar unterscheidenden Sprache wird Schöpfung möglich: die Sprache ist jener »unerstörbare Knäuel, von welchem wir den Eaden abwicken, der uns aus diesem Labyrinth unserer Vorstellungen den einzigen Weg zeigt.«46 So weit, so gut. Um seine ideale Konstruktion halten zu können, muß Moritz allerdings mit einem Trick arbeiten. Um über die analogiegeleitete allegorische Kluft, die sich zwischen der Sprache und der Dingwelt, zwischen Zeichen und Referent austuff, hinwegzukommen, muß er behaupten, daß die Unterschiede, die von der Sprache bezeichnet werden, bereits in den Dingen selbst liegen, aber doch der Sprache bedürfen, um bemerkt zu werden. »Der auffallendste Unterschied der Dinge in unserer Vorstellung mußte zwar zuerst das Wort vorausgehen, aber eben durch das Wort mußte nachher der Unterschied selbst wiederum genauer bezeichnet und die Grenzlinien der Dinge immer bestimmter gezogen werden.«47 Moritz' Sprachmetaphysik beruht auf einer hybrid, zwischen Realismus und Nominalismus schwankenden Konstruktion, die auch das Gebäude der Kinderlogik letztendlich zum Wanken bringt.48 Kommt im idealen Schöpfungsmodell auch dem destruktiven Moment der Scheidung productive Bedeutung zu, produziert Anton Reisers phantastisches Chaos eben da Zerstörung, wo es sich produktiv wähnt. Anton Reiser ist die melancholische Chiffre für die Aporien der Moritz'schen Metaphysik, die Personifikation ihres Skeletorns, in der Wirklichkeit und Zeichensysteme völlig auseinandergefallen sind.


Das Verdikt des Erzählers trifft nicht nur den fehlgeleiteten Poesen Anton Reiser, sondern das Prinzip des Poetischen überhaupt, das, im Gegensatz zur sachbezogenen Rede, sein reflexives Spiel und die signifikanten Materialität des Zeichens treibt. Wenn Anton Reiser ein Trauergedicht schreibt, ohne daß der Trauerfall bereits eingetreten ist und ihm an seinem Gedicht mehr liegt als an dem Verstorbenen, mag der Erzähler zwar kritisieren, daß ihn die Dichtkunst zum Heuchelei macher (vgl. 238f.), indessen entspricht Reiser damit nur jener platoni­schen Verdikt, das die Unwahrhaftigkeit der Dichtung als ihren Wesenszug herausgestellt hatte.50 Wenn Melancholie, nicht nur von Freud als eine ohne Anlaß bestimmt wurde, stellt Reiser von jeglichem Anlaß losgelöst, nur um seiner selbst willen verfaßtes

144 Moritz, »Auch eine Hypothese«, 792; vgl. ders., »Die Schöpfung in der Seele des Menschen«, 332.
145 Moritz, »Die Schöpfung in der Seele des Menschen«, 332.
146 Moritz, »Auch eine Hypothese«, 787.
147 Moritz, »Auch eine Hypothese«, 786.
149 S. S. 335.
151 Vgl. Maltmann, Melancholie in der Dramaturgie des Sturm und Drang, 73. »Das Kennzeichen melancholischen Sprechens ist der Verzicht auf jedes einzelne Bestimmtheit der Sprache zugunsten der Form, des Stimmophonologie und Form.« Vgl. dazu Arnheim, Über den psychologischen Roman, 38.
154 Vgl. Freud, »Trauer und Melancholie«, 199; vgl. S. 100.
Karl Philipp Moritz. Die Melancholie des Lebens


e) Labriath


156 Schiller, «Über den Dilettantismus», 60.


[…] und da er nun endlich auf den höchsten Grad des Bestimmtheits von allen Seiten, und des vollkommen sich selbst gleich sein sehe - so war es ihm nach einigem Nachdenken, als ob er sich selbst entschwinden würde - und sich erst in der Reise seiner Erinnerungen an das Vergangene wieder suchte und. – Er fühlte, daß sich das Dasein nur an der Kette dieser ununterbrochenen Erinnerungen festhielt.-

Die wahre Existenz schien ihm nur auf das eigentliche Individuum begrenzt zu sein - und außer einem ewig unveränderlichen, alles mit einem Blick umfassenden Wesen, konnte er sich kein wahres Individuum denken.

Am Ende seiner Untersuchungen dachte ihm sein eignes Dasein, eine bloße Tauschung, eine abstrakte Leth - ein Zusammenfassend der Ähnlichkeiten, die jeder folgende Moment in seinem Leben mit dem entschwundenen hatte. Durch diese Begriffe von seiner eigenen Eingeschränktheit, verleidet seine Begriffe von der Gottheit, er flog an, nun in diesem großen Begriff seiner eigenen Existenz zu fühlen, ihm ohnedem unter den Händen zu verschwinden, ohne Zweck, abgerissen, und zerstört zu sein schien. (227)


161 S. S. 355.
Karl Philipp Moritz. Die Melancholie des Lebens

So labyrinthisch wie sein Schicksal war, wurden auch nun seine Wanderungen, er müßte sich aus beiden nicht mehr herausfinden; vor Gotha schien seine Straße zurückzubiegen, und er müßte doch wieder durch, wenn er seinen Weg nach Mühlhausen forsetzen wollte; und weil er nun die gerade Straße schiebe, so war es ihm gewissermaßen lieb, wenn er sich vertirre. (349)


[..] das Bild vom neustädtischen Turm wuchs aus seinen Gedanken, es verfolgte ihn nach B., und schwebte ihm dort oft in nächtlichen Träumen auf hohen Treppen in tausend labyrinthischen Kämmungen vor, wo er den Turm hinauf stieg, auf der Galerie stand, und mit unaussprechlichem Vergnügen das Zifferblatt am Turm betrachtete, und dann inwendig nicht nur die große Glocke, sondern noch unzählige andre kleinere, nebst mehr wunderbaren Dingen dicht vor Augen sah, bis er etwa mit dem Kopfe an den unübersehbaren Rand der großen Glocke stieß, und erwachte. (102)

Diese Kindheitsphantasie erinnert er, als er in Braunschweig den Pastor Paulmann vom «Heben» (siehe «im Heben» (101) und von den «Höhen der Vernunft» (101, 102, 103) predigen hört. Im Bild des Turmes vereinigen sich Zeit (Zifferblatt), die Gestalt der als Stimme imaginierter «die geheimnisvolle Triebwerk des»


106 S. 212 ff.


wunderbaren Schalles (102) und die erhabe….n, wenn nicht gar göttliche Position der Denkraft (Vermuthung) zu einem Modell autobiographischer Selbstvergewisser-
tigung. Die Zeit als deren kritisches Maß ist auf der Höhe des Turnmuses so eingesetzt wie der Halt der Wozu. Doch ist dieses phantasmatische Konstrukt als Produkt der Einbildungskraft und als «romanhafte Idee» ausgezeichnet (vgl. 102). Kurz bevor der Turnphantasie im Text ausgeführt wird, ist expliziert, worum es dabei geht:

Allein es war ihm noch nie gelungen, sein ganzes Leben in B. . mit allen seinen manngültigen Veränderungen in einen einzigen vollen Blick zusammen zu fassen. Der Ort, wo er sich jedesmal befand, erinnerte ihn immer zu stark an die einen einzigen Teil desselben, als dass noch das für das Ganze in seiner Denkraft Platz gewesen wäre; er drehte sich mit seinen Vorstellungen immer in einem engen Zirkel seines Daseins herum.

Um von dem ganzen seines lebendigen Lebens ein anschauliches Bild zu haben, war es nötig, dass gleichsam die Fäden abgeschneit wurden, die seine Aufmerksamkeit immer an das Momentane, Alltägliche und Zerstreute desselben hefteten; […] (99)

Der Blick vom Turn soll also den Zusammenhang stiften, den das lyrizinische Dasein der Vereinzelung nicht gewährt. Entsprechend schreibt Moritz in den Fragmenten aus dem Tagebuch eines Geistersehers: «Wenn ich eine Stadt besehen will, und befinde mich unten am Ende, so muss ich eine Straße nach der andern durchgehen, und es abwarten, bis sich mir nach und nach, durch Hülle meines Gedächtnisses, die Vorstellung von der ganzen Stadt darbietet.» Ist es aber auf einem Turnr, von dem ich die Übersicht der ganzen Stadt habe, so sehe ich nun dasjenige auf einmal und nebeneinander, was ich vorher nacheinander sah mußte.»

Die Bestimmung des Turnes wäre ein Acht der Denkraft, werden Turne doch auch «die großen Stellen» genannt, «welche die Fäden seiner manngültigen Leiden bezeichneten» (168). «Stiftet der Erzähler der Anton Reiser eine Art Fiktion oder Markierung des Identischen, eine figurative Ordnung im Chaos der Eindrücke und Empfindungen synthetisiert. So heißt es etwa auch: […] es war sehr natürlich, dass Anton, nachdem er schon einige Wochen in B. . . . . . . , ohne den Hause war, des Morgens noch immer glaubte, er trüme, wenn er schon wirklich wachte, weil der Stift, woran er sonst, immer des Morgens beim Erwachen, die Ideen vom vorigen Tage sowohl als von seinem vorigen Leben ankündigte, und wodurch sie zuerst Zusammenhang und Wahreheit erhielten, nun gleichsam verrückt war; weil die Idee des Orts nicht mehr dieselbe war.» (98). Der Stift ist also, so wird deutlich, ein Mittel der Unter-
scheidung und der gedanklichen Organisation, dem zugleich eine Symbolisierungsfunktion zukommt (vgl. 188, oder 334: […] das Türmchen bezeichnete ihn nun deutlich den Fecken, wo der unmittelbare laute Beifall eingerichtet, und die Wünsche des ruhmbegierigen Jünglings gekrönt würden.»

Gartler hat auf die eymologische Verbindung von «Stift-»«Stilus»»Schreibgerät» aufmerksam gemacht, die im vor-

Die Labyrinthsfigur ist nicht nur das strukturrelle Muster von Anton Reisers Selbst-
verwichtung, sondern zugleich das Organisationsprinzip jener Erzählung, die den
er Anton Reiser zum Gegenstand hat und ebenfalls Anton Reiser heißt. Die Vorrede-
struktur des Textes, die jedes Buch mit einem auch graphisch realisierten erzählner-
schen Turnvorschlag eröffnet, lässt sich, wie schon angedeutet, in eben diesem Sinne lesen. Die Vorrede des zweiten Teiles schließt sich unüberhörbar an die Labyrinths-Metro-
phor an:

»Wir haben von einer solchen gebreuten Darstellung etwas gelegen ist, der wird sich an das anfänglich unbedeutende und unangenehm scheint nicht stehen, sondern eine Erwiderung ziehen, dass der künstlich verfluchte Gute einen Menschenlebens aus einer unendlichen Menge von Klagenleitern bestehet, die alle in dieser Verflechtung äußerst wichtig werden, so unbedeutend sie an sich seien.»

Wir auf sein vergangenes Leben aufmerksam wird, der gleich zuerst oft nichts als Zweit-
leichtig, abgeurteile Fäden, Verwirrung, Nacht und Dunkelheit zu sehen.« Wieder einmal bewirkt die Dunkeltat, die Zweitleichtigkeit verleiht sich allmählich, die abgeurteile Fäden knüpfen sich wieder an, das Unterzeichnete und die Verwirrung ordnet sich – und das Müßgebende löst sich immerhin in der harmonie und Wohllicht auf.» (120)

Ganz so sicher seiner selbst und seiner Sache ist der Beobachter auf dem Turn im IV.
Teil nicht mehr, wo er nur mehr sein aktiven vielerlei «Es kommt darauf an, wie diese Widersprüche sich lösen werden» (313) nach seinem im «Widerspruch von außen und von innen» (313) befundenen Beobachtungsobjekt Ausschlag hält. Dieses hat, wie gezeigt, bis zum Ende des Romans mehrere Anläufe genommen, den Turn der Denkraft, der sein Erzähler bewohnen, zu erklimmen, um sich zuletzt doch wieder irgendwo im Labyrinth unter der «zerstreut[en] Herde» (399) der Schauspieler zu verlieren.

Die Figur des Labyrinths verrät auch, was die Beobachtung und Beobachtungs-
objekt nicht zur Deckung gelangen. Es sind zwei grundsätzlich verschiedene Per-
spektiven der Lektüre, die im Bild des Labyrinths kombiniert werden: eine hori-

169 Moritz, Fragmenta aus dem Tagebuch eines Geistersehers, Werke, I., 304ff. Derselbe Gedanke unter der Überschrift «Sonderbar Zweifel und Trostgründe eines hypochondrischen Meta-
physikers» im Magazin zur Erfahrungswissenschaften (VIII/2, 134-139, 134f.).

170 Vgl. Gartler, Unangenehme Bücher, 135.

171 Diese Diagnose unterscheidet meine Lesart von der Mark Boulbys, der im Turn, Wall und Stadtför der symbolische Repräsentationen der Annäherung zu Figuren- und Erzählerper-
tur-, in ders., Literatur- und Autopsiographie, Selbstbiographien und ihre Geschichte – Am Leibenden. Leiden, Stuttgart 1987, 95-115, hebt vor allem die zusammenhängende Leistung der unwirklichen Erinnerung im Sinne Proust s hervor, freilich ohne die phantasmatisch-
projektive Funktionen, die sie im Anton Reiser innehat, zu bemerken.«
3 Eine Geometrie der Melancholie. Moritz’ Schriften zur Ästhetik


Im folgenden geht es nicht allein um das Was, sondern im gleichen Maße um das Wie der Moritzschen Ästhetik, d.h. um die Art und Weise, in der Einsichten gewonnen, um die kontextuelles Bedingungen, unter denen Behauptungen und Thesen aufgestellt werden. Es zählen nicht nur die systematisierbaren Resultate, sondern ebenso der Weg, auf dem sie erzielt werden. Anders als frühere Arbeiten zu Moritzs Ästhetik, die, bedingt durch die Zeit ihrer Entstehung, verstärkt gesellschaftspolitische, die Entwicklung des Bürgerums betreffende Aspekte hervorheben, betrachtet die vorliegende Untersuchung Moritz’ Texte als literatur-figurative Konstrukte. Vereinzelte Hinweise der vorangehenden Moritz-Forschung geben ihr hier recht. So betonen etwa Mattenklott und Scherpe das »literarischen Darstellungsvorgangs« der theoretischen Texte und zitiert Saine das Verhältnis des Verlegers Joachim Heinrich Campe von der »phantastierenden Philosophie«. In Moritz’ ästhetischer Hauptschrift »Über die bildende Nachahmung des Schönen am Werke« schließlich kann Menz’ Resümee, das die konzeptionelle Einheit der Bildenden Nachahmung zu reiten versucht, nachdem ihre problematische Systematik aufgezeigt wurde, als Ausweis der literatur-figurativen Gestalt des Textes gelesen werden. Menz schreibt: »Die Einleitung argumentiert exakt oder pedantisch oder spielerisch mit Wörtern; der erste Hauptteil – er hat dem Umfang nach das meiste Gewicht der drei großen Textabschnitte – entwirft die großen, zitternden ästhetischen Ideen in einer konsequent fortschreitenden Schreibart; ihm folgt der zweite Hauptteil, der um seinen einen Gedanken in immer neuen Hinsichten kreist, ihn auf Gesetze verkurzt und schließlich zum »ruhenden Schluß« in der Hoffnung auf ein Leben im Tod sich erhofft; sie ist die Abhandlung durch die folge ihrer drei Stilarten ein zusammenstimmendes Ganze.« Spielerisches Argumentieren, Übersetzungen des einen Gedankens und hierauf folgender Schlüsse sind Befunde, die im vorliegenden Diskussionskontext nicht als rhetorische Begabungen betrachtet werden, sondern sie werden als positiv-produktive Konstitutionsschritte von Moritz’ ästhetischer Theorie in die Analyse eingestellt.

Die in Rom verfaßte und 1788 bei Campe in Braunschweig veröffentlichte Abhandlung »Über die bildende Nachahmung des Schönen« gilt als Moritz’ ästhetische Programm­schrift. Sie ist in der Tat die gedanklich geschlossene seiner ästhetischen Arbeiten. Dies sollte allerdings nicht dazu verleiten, sie konzeptionell zu verabsolutieren. Vielmehr muß man sehen, daß sie unter Druck entstand, denn Campe, der Moritz’ italienische in der Hoffnung auf eine reiche buchhändlerische Ernte vorfinanziert hatte, sah sich zu sichtlichen Mahnungen gezwungen, bis Moritz nicht mehr damit konnte, als seinem Verleger bogenweise das Gewünschte zu schicken.


176 Mattenklott, Scherpe, »Ästhetik als Geschichtsphilosophie«, 247.


179 Menz, Moritzs »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, 165.

180 Vgl. auch Simonis, »Das Schöne ist eine höhere Sprache«, 494.

Karl Philipp Moritz. Die Melancholie des Lesens

184 Vgl. Menn, Die konstruktive Begrifflichkeit des Schönen, S. 130, 146, 151, 153.
185 Menz, Ästhetik. Über die bildende Nachahmung des Schönen, S. 150.
186 Säine, Ästhetische Theorie, 162; vgl. ebd. S. 31.
189 Vgl. Menn, Die konstruktive Begrifflichkeit des Schönen, S. 165.
Aktualität des Bildens aus einer primären Gantheit ableitet, bedeutet sie dieses, erläutert Fischer den sich aufwändenden Widerspruch zwischen der Autonomie des Kunstwerks und seiner Bedeutungshäufigkeit. Dem Ideal des in sich selbst vollendeten Schönen ist also das Modell der Allegorie eingeschrieben. Die Forschung, die in Moritz' ästhetischer Theorie nur den Verläufen des Gotthesschen Symbolbegriffs folgen will, hat zu wenig berücksichtigt, daß Moritz' forcierte Anströngung eines symbolischen Verständnisses aus der Differenz der Krise des Bedeutens erfolgt und diese dem projektiven Entwurf des autonomen Schönen eingeprägt ist.

Die primäre Gantheit der Natur als Garantin der Gantheit des Kunstwerks ist als perspektivische Kategorie konzipiert. Sie ist nach dem Modell des »simul tutum« konstruiert, das als melancholische Erkenntnisfigur dem Anton Reiser unterlegt ist, in Die metaphysische Schönheitslinie (1793) schreibt Moritz:

»Das Einzige wahre in sich Vollendete, ist nur die ganze Natur als ein Werk des Schöpfers, der allein mit seinem Blick das Ganze umfaßt, und den Zweck dieses großen Gegenstandes in ihn selbst zurückwirkt. In so fern also hier Zweck und Mittel zusammen gedrängt eins ausmachen, stellt sich das allerhöchste Schöne nur dem Auge Gottes dar.«

(Hervorhebungen W.-E.)


195 Vgl. Moritz, Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten, 543.
199 So beschreibt Moritz den Begriff von der Nachahmung des eigentlichen Schönen, den wir nicht haben, aus dem Begriff der nachahmenden Erzeugung des Gutten und Edlen, den wir haben (BN 5543) als abgelösten Differenzbegriff.
200 Karl Philipp Moritz, Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788 in Briefen, 324-485, 408.


Und von sterblichen Lippen, läßt sich kein erhabeneres Wort vom Schönen sagen, als: es ist!“ (BN 578)


214 Vgl. den Ansatz der Kinderlogik, S. 874; Anm. 143.

215 Menz, Moritz's «Über die bildende Nachahmung des Schönen», 82.

216 Vgl. Menz, Moritz's «Über die bildende Nachahmung des Schönen», 153; „Die einzelnen Sätze sind also wie in sich abgeschlossene Einheiten gedruckt.“

Man kann das »Theorem des »in sich selbst Vollendeten«,222 zu dessen Wesensstruktur sein Status als projektiv entlastet, inhaltig vorgetragenes gegenstands- enthobenes Postulat gehört, als antinomialenlich Leitbegriff auffassen, der ein Gegenbild zu den melancholischen, durch Vereinnahmung und Selbstbezüglichkeit markierten Leidener Anton Reisers entwirft. Die Herstellung des In sich selbst Vollendeten ist an eine Dynamik gebunden, die Moritz im Anschluß an Leibnizs »Tatkräft« nennt. In der Bildenden Nachwirkung des Schönen ist die ansonsten von Moritz hochgehaltene Denkkräft depotenziert zugunsten der Tatkräft, von der es heißt, daß sich »auf einmal« fasse, was die Denkkräft oft wiederholen müsse, um es begrifflich einordnen zu können, und die Bildungskraft noch öfter, weil sie nur nebeneinanderstellten könne (vgl. BN 561 ff.). Die Tatkräft ist also mit der Vorstellung einmaliger Einheit verknüpft, während Denk- und Bildungskraft Vielheit und Diversität konnotieren. Die Tatkräft wird als »unendlich klein« charakterisiert, während der Bildungskraft das Attribut »endlich klein« (BN 562) verliehen wird. Man erinnert sich, daß für Benjamin »Darstellung« ein melancholiekonstituierender, durch die Erfahrung schöpferischer Bedeutung motivierter Gestus ist.223 Im Nebeneinander der darstellenden Bildungskraft ist, die Geschichte Anton Reisers gezeigt hat, die Bedeutung der Zeichen immer eine nachträgliche und exzentrische, die sich perma-


222 Schirrmü, Moritz, 94.

223 S. S. 176 ff.

Karl Philipp Moritz. Die Melancholie des Leidens

224 Vgl. Bader, Melancholie und Melancholy. 144.

225 Vgl. auch Moritz, Über das Begriff des in sich selbst Vollendeten, 546 ff.: »War aber der eigentliche Zweck bei dem Werke mehr das Vergrünen, das du dadurch bewirken wollest, als die Vollkommenheit des Werks in sich selber; so wird mir eben dadurch der Beifall schon sehr verdächtig, den dein Werk bei diesem oder jenem erhalten hat.«

Dem Ideal des In sich vollendeten Schönen, das die Geschichte der Ästhetik mit dem Namen Karl Philipp Moritz verbindet, ist eine melancholische Basis eingeschrieben. So liest man in der Bildenden Nachahmung des Schönen:

»Sobald die Erscheinung in der Gattung, über die Wirklichkeit in dem Individuum gesiegt hat, geht das bittere Leiden, durch das über die Individualität erhabene Mitleid, in die süßeste Wehmuth [Hervorhebung W. E.] über, und der Begriff des höchsten Schönen in der Wirklichkeit löst sich in den Begriff des höchsten Schönen in der Erscheinung auf. (BN 574)

Über die Verwirklichung des Ideals also liegt «süßeste Wehmuth», Wehmuth ob des Maßes an Zerstörung, welches «das vernichtende Vollkommenere» (BN 575) hinter sich läßt, aber, entsprechend der melancholischen Leidensstruktur, eine Wehmuth, die das Moment des Genusses in sich trägt, eine «süßste Wehmuth. Wie die Analyse des Anton Reiser bereits gezeigt hat, steht der Gedanke der Zerstörung in engem Zusammenhang mit der Schöpfung.«

An anderer Stelle schreibt Moritz:

»Wir alle sind im Grunde unsers Herzens kleine Narren, denen der Anblick eines brennenden Romans, das Geschehen der Fliehenden, das Gewimmer der Säuglinge gar nicht übel behagen würde, wenn es so, als ein Schaupiel, vor unsern Blicken sich darstellte.

Den Zweck haben wir also erreicht: unsere Gedanken sind erweitert; wir sind den Götttern gleich geworden; aber unsere neuen Ideen haben wir uns nicht gewillt durch Bauern, als durch Zerstörten geschaffen. Da wir nicht Schöpfer


228 S. S. 373 ff.


230 S. S. 371, Anm. 45.

231 Moritz, Anton Reiser, 52.


werden konnten, um Gott gleich zu sein, wurden wir Zerstörer; wir schufen rückwärts, da wir nicht vorwärts schaffen konnten. Wir schufen uns eine Welt der Zerstörung, und betrachteten nun in der Geschichte, im Trauerspiel, und in Gedichten unser Werk mit Wohlgefallen.«


Eintönig rauschen die Blätter des Baumes vom Winde hin und her bewegt.

Die Nachtwälder singt auf seinen Zweigen ihr manngaltiges Lied.

Inde der junge Schäfer an seinen Stamm gelehnt, den Namen der Geliebten mit Entzückung ausspricht, oder mit scharfer Spitze der wachsenden Rind' ihn einverleibt.

Dieser unabänderliche Name belebt alle übrigen Laute seines Mundes, welche mit den abwechselnden Bewegungen seiner Seele gleichen Schritt halten, und mit der schwellenden Empfindung seines Busens steigen und fallen.

Und es ist nicht derselbe Hauch der Luft, welcher in den Blättern des Baumes rauscht, in der Kehle der Nachtwälder zu schmelzenden Tönen, und auf der redenden Lippe des Menschen zum verständlichen Laut sich bildet.


230 S. S. 371, Anm. 45.

231 Moritz, Anton Reiser, 52.

So ist nun bei dem bloß Wachsenden nichts als seine Bildung, bei dem Lebenden und Atmenden Bildung und Bewegung, bei dem Lebenden und Denkenden aber Bildung, Bewegung und Laut bestimmt – wodurch das Ganze in Harmonie sich auflost – das Umlaufende sich wieder selbst umfassend, mit leisem Tröpf auf seiner Umgebung wandelt – und mit dem aufmerksam Ohre, von der äußeren Zungenspitze, seines Wesens Widerhall vernimmt – (S 583 f.)

Da die Sprache nur den „Widerhall“ des „Wesens“ darzustellen imstande ist, führt Moritz die Stufenleiter des sprachlichen Hauches über sich hinaus:

Durch das redende Organ beschreibt die menschliche Gestalt sich selber in allen „Zuständen“ ihres „Wesens“ – da aber, wo das wesentliche Schöne selbst auf ihrer Oberfläche sich entfaltet, verstrümmt die Zunge, und macht der weisern Hand des bildenden Künstlers Platz. (S 584)


„Während der Zunge beraubt war, welche die Geschöpf den Leiden in ein Gewand, und schickte es ihrer Schwester, welche es ausersehen hüllend, mit funfbarer Stillschweigen, die geöffnete Erzählung las.

Die stummen Charaktere sprachen lauter als die Töne, die das Ohr erschüttern, weil schon ihr blöses Dasein von dem schändlichen Frevel zeugte, der sie veranlaßt hatte.

Die Beschreibung war hier mit dem Beschriebenen eines geworden – die abgelöste Zunge sprach durch das redende Gewebe.

Jeder mühsam eingewürkte Zug schrie laut um Rache, und machte bei der mitbeleidigten Schwester das mütterliche Herz zum Stein. (S 579)


Der konstruktivistische, in der Moritz‘ ästhetischen Schriften am Ideal des Kunstschönen baut, zeigt sich insbesondere in der Verwendung einer der Geometrie entstammenden Begrifflichkeit. Die Forschung hat sich zwar bemüht, ihren Bedeu-

233 Vgl. S. 207ff. der vorliegenden Untersuchung.

234 Vgl. S. 207.

235 Moritz. Andreas Hartkopf Predigerjahres, 520.
nachbilden wollen』 (MS 782). Moritz’ Reflexion liest sich wie die technische Anweisung eines Ingenieurs, daher sei eine längere Passage wörtlich wiedergegeben:

Soll nun aus dem natürlichen ein Kunstwerk hervorgebracht, oder die höchste Schönheit im verjüngten Maßstab dargestellt werden, so muß das gleichsam 

237 negativ, oder wie durch einen Schattentricht gesehen; indem ich von der ersten gerade scheinenden Linie einen willkürlichen Abschnitt, von der angrenzenden schon einen etwas stärker, und von der folgenden noch einen etwas stärkeren Abschnitt mache, so daß diese Abschnitte der gerade scheinenden dicht an einander grenzenden Linien, wiederum eine anscheinende krumme Linie bilden, die aber im Grunde nur aus lauter Bruchstücken besteht, und nicht in einem fortgeht.

238 Wir wollen uns also einen unermeßlichen Zirkel in lauter an einander grenzenden Linien denken, und in denselben eine krumme Linie, die im Kleinem einen Teil des großen Zirkels darstellt, indem sie eine Anzahl der eigentlichen Linien des großen Zirkels durchschneidet. So wie nun hier die an einander grenzenden großen Linien durch ihren allmählichen Mangel oder durch ihre slütenlosen Abschnitte, eine krumme Linie bilden, wodurch sie selbst durchkreuzt werden, diese krumme Linie Linie aber nur etwas anscheinendes und Negatives ist; so bekommen auch in den schönen Kunstwerken die abwechselnden Mittel, die wir mit den geradescheinenden aneinander grenzenden Linien ver- 

239 einem haben, um miteinander ein Ganzen auszumachen (MS 781). Wegen der überraschenden Größe des Kreissumfangs erscheint dessen gekrummte Linie als eine Reihe gerader Linien. Der Mensch sieht in diesen scheinbar geraden Linien nur 

240 weilwollen des Abschnitts ihrer äußerst Zweckmäßigkeit zu beziehen scheinen. (MS 782)

Deutlich wird, in welchem Ausmaß Moritz’ Argument prozessual fortschreitet, bis sich die krummen Linien, die er auch „Schönheitslinien“ (MS 783) nennt, zum vollkommenen Werk der Kunst in sich selber rühren (BN 560). Geht es der Moritzschen Begriffsarchitektur darum, mit Hilfe von Begriffen Ideen zu messen, so haben seine Operationen auch quasi mathematisch quantifizierbare Ergebnisse: „Die Schönheit wäre also die Wahrheit im verjüngten Maßstab“ (MS 783).

241 Begriff des in sich selbst Vollenkleten arbeitet Moritz mit den Termin „Glückseiliges“- 

242 mit der Vollkommenheitslinie zur Vollkommenshierarchie. Der Künstler, der im Werk sein eigenes Glück sucht und dieses über die Vollkommenheit des Schönen stellt, legt im wahrsten Sinne des Wortes 

243 Glücksseiligeslinie läuft mit der Vollkommenshierarchie nur parallel, solald 

244 zum Ziel gemacht wird, muß die Vollkommenshierarchie lauter schiefe Richtungen bekommen (547f).
Interpreten haben sich nicht im geringsten an der geometrischen Metaphorik von Moritz' begrifflichem Konstruktivismus aufgehalten, aber dem geben die Texte selber an, worum es geht: »Umrisse unregelmäßige, Werte können nur auseinander, sie schneiden die sanften Krümmungen der Konturen viel zu scharf ein, als daß diese nicht darunter leiden sollten« (S. 588). Wo es Moritz auch darum zu tun ist, die bildende Kunst von der Poesie abzugrenzen,

urat sich gleichermassen die Intention seiner Theorie. Klarheit (vgl. S. 581) und »Übersicht« sind nicht nur die Leitprinzipien der Kunst, sondern auch des Denkaus

eine hälften kommt es Moritz auf die »Übersicht des Ganzen« an. Die metaphorische Instrumentalisierung der geometrischen Begrifflichkeit versucht, in der bildhaften Figur aufzubewahren, was nach Moritz' eigenen Worten in der sprachlichen Beschreibung zerstört wird. Sein ästhetischer Diskurs, der sich der Zirkelhaftigkeit seiner Begriffsbildung beweist ist (vgl. BN S. 560), vollführt eine figurative Schematisierung dessen, was als wesenhaft in die Vollen dung der Schönen konzipiert ist. Um dessen Plausibilität vorzuführen, muß man im Text die Linie als eine Bewegung des von Moritz perestroierten Nebeneinanders immer wieder zum leiseren Zirkel schließen. Darüber hinaus kann man nicht überrascht werden, daß der Kreis bei Moritz in bezeichnender Ambivalenz steht. Auf der einen Seite ist es eine Figur der Wehrhaftigkeit und Bild der »scharfen Wehrhaftigkeit«, auf der anderen Seite reflektiert das Felsenburg-Syndrom des »Unon Reiser« gerade die phantastische Verfahrenheit der Kreisfigur. - Im abstrakten theoretischen Text also wird ein geometrisches Kunstwerk gezeichnet, das nur hier, im ästhetischen Text selbst, seinen Ort hat und dessen lapidäre Umrißstruktur von einer merkwürdigen, melancholisch zu nennenden Startheit geprägt ist. Die »Rundung« des Zirkels greift sich, wie ebenfalls im Roman vorzüglich, von einer Gegengemäße ab, die ihm doch nahe steht, der das Labyrinth, das durch eine sich zwar krummenbe sich aber nicht schließende Linie des Nebeneinanders gebildet ist und in dem die Einbildungskraft ihren Aufenthalt hat. In den Verbringen zu einer Theorie der Ornamente liegt man unter der Überschrift »Das Gesammtwerk«


245 S. J. S. Cooper, Lexicon der traditionsformulierten Symbole, 97-99. Der Kreis als ein universelles Symbol der Totalität, Ganzheit und Vollkommenheit. In der Alchemie steht der Kreis mit einem Punkt in der Mitte für die Sonne, die daher das Gold, also Ziel und Zweck des alchemistischen Prozesses, bezeichnet.


249 Vgl. Moritz, Götterlehre, 619/10; Oesterler, »Verbringen zu einer Theorie der Ornamente«, 137.


252 Moritz, Verbringen zu einer Theorie der Ornamente, 529.
dem Begriiffsverständnis. Entscheidend aber ist, daß die Figuration der Moritzschen Ästhetik, bemerkenswerterweise unter Einsatz der aus der Melancholietradition bekannten Bildtopik, inszeniert der Allegorie vollführt, die einmal mehr die Allegorie als dichterisches Produkt des Nebeneinander und das in sich selbst vollendete Kunstwerk als dessen projektive Gegenfigur erscheinen läßt.


263 Moritz, Über die Allegorie, 114.


265 Moritz, Über die Allegorie, 113.
Literarische Analysen

Über die Allegorie doch noch ein zweites Mal auf; wenn es heißt, die Allegorie verdie ne 
gar keinen Platz in der Reihe des Schönen, und (habe) außerdem an die Geschichtlichen 
Anfänge, die dabei zum Beispiel der, der der Buchstabe mit dem [man] 
schreiben könnte. Die spätere Version der Passage in den Reisen eines Deutschen in Italien 
macht aber aus dem Buchstaben eine Hieroglyphe. Wenn auf die Weise die Allegorie der 
inneren Schönheit einer Figur Widerspruch bringt, und dieselbe aufhebt, so scheint sie mir 
zu den schönsten Künstlern ganz unzulässig, und hat nur den Wert einer Hieroglyphe, nicht 
aber eines Kunstreichtums.

In der Bezeichnung des Buchstabens als Hieroglyphe trifft die Eigenschaft der wesentlichen 
Leichtes der nur willkürlich deuten des Buchstabens, der gleichsinnig als bildhaft erschienener 
Materie wahrgenommen wird, in den Vordergrund. Der Buchstabe als Hieroglyphe erscheint 
dann auch bei Moritz als Figur des Ungelehrten. So heißt es in: »...gegen die mythologische 
Dichtung: Ein wahres Kunstwerk, eine schöne Dichtung ist etwas in sich Fertiges und 
Vollendetes, das um sein selbstwillig da ist und dessen Wert in ihm selber und in 
dem wohlgeordneten Verhältnis seiner Teile liegt, dahingegen die bloßen Hieroglyphe 
oder Buchstaben an sich so ungestaltet sein können, wie sie wollen, wenn sie nur 
das bezeichnen, was man sich dabei denken soll.« Dieses Profil des allegorischen 
Buchstabens legt die Bruchstücke für die romantische Um- und 
Wertung der Hieroglyphe frei: Gerade das Unvollendetes des Buchstabens, den Geist zu fassen, 
wird der Romantik zum Indikator der Unendlichkeit des Geistes, die gewissermaßen 
im hieroglyphischen Buchstaben ihren materialen Abstrakt, ihre Signatur, 
hinterlassen hat. Moritz' zwischen Beschreibung und Theorie tragende Ästhetik 
realisiert, gerade in ihrer Marginalisation des Allegorischen, alle Potentiale des allegorischen 
Spieles. Die Spannung zwischen dem durch sich selbst Bedeutenden und 
dem Akt des Betrachtenden zugleich Transzendierenden und dem in willkürlicher 
Attribution Bedeutungslosen wird nicht nur innerhalb des einzelnen Textes ausge- 
tragen, sondern ebenso zwischen den Texten, deren konstellative Korrespondenzen 
insbesondere in der Anschauungskraft ihrer Beispiele ein eigenes Reflexionsfeld 
machen. So erweitert die Signatur des Schönen den klassisch-klassizistischen 
menschlichen als Muster der vollendeten Schönheit: »Die Nachklang selber, welche jeden 
Mangel aufdeckt, und jedes andre Tier entsteht, bei dem Menschen das höchste 
Siegel der Vollendung seiner Schönheit, die allein ihrer Blöße sich nicht schämen 
darf, sondern, wie die Wahrheit, keinen edlem Schmuck, als sich selber kennt. Denn 
Diese Nachklang selbst entsteht ja aus der vollkommensten Beseitigung aller Teile, 
wo durch alles Zufällige von der vollendeten Bildung ausgeschlossen wird, und nur 
un das Wesentliche auf der Oberfläche erscheint.« (S 582). Diesem Abschnitt ist Moritz' 
kleine Betrachtung – »Betrachtung im eigentlichen Wortsin – über Das Skelet zur 
Seite zu stellen, wenn die Fallhöhe der vollendeten Schönheit augenfällig werden soll. 
Angesichts der Knochensammlung, den dem Vergleich mit den »Rümen eines zerfallenen 
Göttertempels« heraufbeschwert, stellt der sinnende Sprecher die ungläubige Frage:

266 Moritz, Über die Allegorie, 114.
268 Moritz, Gotterlehre, 612.

Karl Philipp Moritz. Die Melancholie des Lesens 405

»Mit dieser daraus entstehenden Verwandlung in die Schöneren, in der die mit dem 
Gedankenreichtum die geformte Form der Ausgang, als eine allegorische, markiert, als 
Differenz zwischen Geist und Masse: – Denkmale Mensch – Fabeln: Am Appell die anhaltende Betrachtung des Folgenwirkens, ordert, macht deutlich, in welchem Maß Moritz' Ästhetik dem Ernst der 
Zerstörung verpflichtet ist. Immer wieder wird an die sich im Folgenwirkens abhängig 
von der Vergangenheit, in der, nach dem aufleuchtet ausgekennet ist, das destruktive 
Potential in die Position des Begriffs aufzunehmen. Der Text inzistiert in einem 
differenziellen allegorisch-symbolischen Wechselspiel: Hier siehe ich kate, steife 
Körpermasse, die sich anfaßt, wie Holz und Stein. Diese ist aus dem Innersten 
es Körpers herausgehoben und steht nun vor mir da – als ein Gegenstand 
meiner Betrachtung. [...] Baute ich die Natur um zu zerstören? Nein, sie zerstört nur, 
um zu bauen. [...] Die immerwährende Vervollkommnung der Geisterwelt ist das 
Fortschreitende in der Natur – ohne die Zeit fortsetzende würde der Kreislauf der Dinge 
sehlerein Zweck und ein bloßes absichtlos Spiel seyn. Und wieder wird die 
spektakuläre Rückfrage gestellt: »Wo ist nun das Fortschreitende bei dem ewigen 
Kreislauf, bei dem Drehen um die Axe, das welches doch nichtwendig selb ist, wenn 
alles nicht ein zweckloses Spiel seyn soll? [...]«. Gerade wo an eine der »...trotzvolle 
Aussicht in ein unendliches Gewölb Gottmächtigkeit und Einheit« steht67, 
werden im dialogischen Frage- und Antwortspiel alle Abgründe der allegorischen 
Zerstörung durchschnitten, um am Ende die Unabschließbarkeit des ewigen Kreislaufs 
von Zerstörung und Bildung zu verhindern. Vor dem Hintergrund der 
funktionalen Bedeutung, die dem Moment der Zerstörung auch in der Bildenden 
Nahkundung zukommt (vgl. BN 570, 576 f.), wird deutlich, daß die »großwulste Pracht«68 
oder der Zerstörung das »Skelet« des klassischen Kunstwerks darstellt, ohne welches dieser 
seine vollendete Haltung nicht einnehmen kann. Hat Walter Benjamin die Rettung 
durch Zerstörung als allegorische bezeichnet69, so ist die melancholische Grundierung 
deren in allen Fällen vernehmbar, der sich die Lineatur seines 
künstlerischen Materiales, das geschriebene Wort in seiner Susszissivität und in einer

269 Karl Philipp Moritz, Das Skelet, in: Moritz, Ästhetische Schriften, 20-23, 20 (Hervorhebung 
W-E).
270 Moritz, Das Skelet, 21; vgl. auch Christoph Bredig, »Die Macht der Worte. Zur Problematik 
als allegorisch in Karl Philipp Moritz' Horstbauer (Romanen, DvL, 644 (1980), 624-651, 
626: »Diese Aufsicht des Menschen in ein Doppelbild kann man fühlbar als Aufsicht 
in eine elementare symbolische bzw. allegorische Repräsentation verstehen. Mit dem 
Skelet» umfährt sich die Vergänglichkeit des Individuums, sein Erbleiben an Zeit 
durch das ganze Ganze zeichnen und in seiner Fülle nicht wieder einholen. Die 
»Oberfläche« der nackten Figur versichert das Individuum dagegen seiner Einheit mit dem 
Allgemeinen und einem zeitlosen-unnennlichen Zugangs zum Ganzen.«
271 Moritz, Das Skelet, 22.
272 Moritz, Das Skelet, 22.
273 Moritz, Michelangelo, Reisen eines Deutschen in Italien, 345.
Die Literaturgeschichte führt Gottfried Keller (1819-1890) als prominenten Vertreter des literarischen Humors. Wolfgang Preissendanz hat die humoristische Struktur seines Schreibens umfassend und ein Detail beschrieben.\(^1\) Hinweise auf die dritte Kehrscheibe des Humors finden sich indes bei Keller selbst. Am 29. Mai 1858 läßt er Hermann Hettner wissen, daß der Humor oft auf dem dunklen Grund der großen Trauer seine lieblichsten Bluten treiben\(^2\). Und Wilhelm Petersen schreibt er am 21. 4. 1867: «Mehr oder weniger traurig sind am Ende alle, die über die Brotraue hinaus noch etwas kommen und sind, aber wer wollte am Ende ohne diese stille Grundtrauer leben, ohne die es keine echte Freude gibt?\(^3\) Preissendanz warnt im Blick auf den bei Keller erscheinenden «goldenen Überfluß der Welt» und die «herzverfreun</p>


9 Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, S. 33, 129.
11 Vischer, Ästhetik, I, 506.
12 Klubansky, Panofsky, Saxl, Saturn und Melancholie, S. 343.
17 Preisendanz, Humor als dichterische Einbildungskraft, S. 203.


1 Das Bild der Melancholie. Kellers Melancholie-Gedicht (1851/83)


21 Schuster, „Das Bild der Bilder“, s. S. 20, 62 ff.
22 S. S. 79 ff.

Melancholie
Sei mir gegrüßt, Melancholie,
Die mit dem leisen Feenspruch,
Im Garten meiner Phantasie
Zu rechter Zeit ans Herz mir tritt!
Die mir den Mut, wie eine junge Weide,
Tief an den Rand des Lebens biegt,
Doch dann in meinem bitteren Leide
Voll Treue mir zur Seite liegt!
Die mir der Wahrheit Spiegelschild,  
Den unbezwingen, hält empor,  
Daß der Erkenntnis Träne schwüllt  
Und bricht aus dunklem Aug hervor;  
Wie hebst das Haupt du streng und strenger immer,  
Wenn ich dich mehr und mehr vergaß  
Ob lärrendem Geräusch und Flimmer,  
Die doch an meiner Wiege saß  
Wie hängt mein Herz an eifer Lust  
Und an der Torheit dieser Welt  
Oft mehr als eines Weibes Brust  
Ist es von Außenwerk umstellt.  
Und selbst den Trost, daß ich aus eignem Streben,  
Was leer und nichts ist, erkannt,  
Nimmst du und hast mein sole Erheben  
Zu Boden also bald gewandt,  
Wenn du mir lächelnd zeigst das Buch  
Des Königs, den ich oft verhöhnt,  
Aus dem es, wie von Erz ein Fluch,  
Daß alles eitel sei ertönt.  
Und nah und fern hör ich dann erklingen  
Gleich Narrenschellen ein Geön -  
O Göttin, laß mich dich umschlingen,  
Nur du, nur du bist wahr und schön!  


Gottfried Keller. Die Melancholie des Bildes 413

Das Bild der Melancholie, so läßt sich zusammenfassen, ist ein Bild, das signifikative Fixierung hindertreibt und eben deshalb um so beharrlicher in den Blick gefaßt werden muß.

Die Botschaft des Gedichts ist auf den ersten Blick eindeutig: In den täuschenden Verwirrungen der Phantasie, die als »Außenerwerk« bezeichnet werden, erfüllt die Melancholie, wie schon in Moritz' *Anton Reier*, die Funktion der Erschütterung: mahnend erinnert sie an die »Wahrheit«, was immer darunter verstanden sein mag. Die Melancholie ist die Agentin des Bruchs zwischen Phantasie und Wahrheit; von ersterer macht sie ab, letztere stellt sie in Aussicht; ihr Modus bleibt projektiert: »O Göttin, laß mich dich umschlingen; Nur du, nur du bist wahr und schön!« Man kann die Verse allerdings auch einer anderen, die Eindeutigkeit der vorigen Lesart irritierenden Lektüre unterziehen: Dann erscheint die Melancholie als Mitspielerin im phantasistischen Spiel, die in Garten der Phantasie ihren Auftritt hat; ihr »Reisebrief« unterstreicht nur ihr phantasistisches Wesen. In dieser Perspektive ist sie selbst Produkt der Phantasie und ebenso das Leid, das es bringt. Auch der Spiegelschild der zweiten Strophe ist ambivalent. Stellt er in der ersten Lesart das Medium der Wahrheitserkenntnis dar, die, auf der zweizügigen Logik der Entgegensezierung beruhend, nicht nur Phantasie und Wahrheit, sondern auch Objekt und Publikum, wird der Spiegel in der zweiten Lektüre zu opaken, die Signifikanten nunmehr in sich selbst zurückspiegelnden Schild, der die Wahrheit zur unbezwingen, weil nicht einlösbares Position deklariert. »Der Erkenntnis Träne, die dem ‚dunklen«

In der Ausgabe der Gesammelten Gedichte, die 1883 bei Wilhelm Hertz in Berlin erschien, also nochmals auch der Gruppe Heinrich umgearbeitet und, wie zu zeigen sein wird, seine melancholische Struktur profitiert worden war, erhielt das Melancholie-Gedicht eine weitere Strophe. Sie lautet:

Noch fühlt ich dich so edel nicht,
Wie Albrecht Dürer dich geschaut:
Ein sinnend Weib, von innern Licht
Erhellt, dem Fließes schönste Braut,
Umgeben reich von aller Werke Zeichen,
Mit milder Trauer angetan;
Sie sinnt – der Dämon muß entweichen
Vor des Vollbringers reinem Plan!


28 Keller, Gränzliche Briefe, III 1, 31 f., hier: 32.


31 Partheys, »Dürers Melancholie«, 53.
32 Partheys, »Dürers Melancholie«, 54.
33 Partheys, »Dürers Melancholie«, 54.
34 Partheys, »Dürers Melancholie«, 55.

Der grüne Heinrich (1854/55; 1879/80)

Kellers Grüner Heinrich ist ein autobiographischer Roman, der das Leben seines Autors zur Vorlage hat. Die größere Freiheit in der Verarbeitung des Biographischen unter- sehieden ihn von Moritz' Anton Reiser; mit dem er durchaus hinsichtlich der auktoria-
len Grundsituation, aber auch in der thematischen Motivierung verglichen werden kann.35 Zur Entstehung des Grünen Heinrich schrieb Keller, er sei beim Schreiben so sehr ins Fabulieren geraten,

daß das Buch vier Bände stark und ganz unförmlich wurde. Ursache hiervon war, daß ich eine unbezwingliche Lust daran fand, in der vorgerückten Tageszeit einen Lebensmorgen zu erfinden, den ich nicht gelebt hatte [...].36

Zwar sei die eigentliche Kindheit »so gut wie wahr«, Heinrich Lees Jugendgeschichte aber größtenteils ein Spiel der ergänzenden Phantasie und namentlich die beiden Geschichten glich es vornehmlich gewesen; gerade auch

35 Parthéy, »Dürers Melancholie«, 56.
38 Keller, Autobiographie (1876/77), 21 (Hervorhebung W.-E.).

die Abweichungen von der Biographie wurden als signifikant im Hinblick auf den Autor Keller und seine literarische Produktion betrachtet.39 Im folgenden geht es weniger um den Autor Gottfried Keller als um den biographisch-autobiographischen Diskurs seines Buches, um den Diskurs der Lebensbeschreibung, die als Lebens-
beschreibung im wörtlichen Sinn analysiert wird. Bekanntlich handelt es sich (wie bei
Moritz' Anton Reiser) um die Beschreibung eines im Zeichen des Dilettantismus scheiternnden Lebens (beiden Autoren gelang es am Ende, sich in die Würde eines repräsentativen Amtes hinzuverzetteln, von der aus das beschriebene Scheitern aus abgeklärter Position betrachtet werden konnte). Geführt wird also ein Diskurs des Scheiterns. In der Urfassung von 1854/55 wird dieses Scheitern durch den Tod des Helden besiegt, der stirbt, bevor er im Leben etwas erreicht hat; die 2. Fassung von 1879/80 lässt das Scheitern geradezu noch auf, indem sie den ein junkturalen und kunstbegeisterten Helden als sich bescheidenden, weise gewordenen Amtmann entläßt. Die Beschreibung ist von einem nicht von Rosas »Resignation« gesprochen, noch genauer also: Der Grüne Heinrich ist die Beschreibung einer scheiternden Malerlauf-
bahn. Dabei legt der Erzähler der 1. Fassung Wert darauf zu betonen, daß es ihm nicht darum geht, einen sogenannten Künstlerroman zu schreiben und diese oder jene Kunstschaffensdurchzuführen, sondern die vorliegenden Kunstaufgaben [seien] als reine gegebene Faca zu betrachten, und was das Verweilen bei denselben [betreffe], so habe es allein den Zweck, das menschliche Verhalten, das moralische Selbst, das Grüne Heinrich, und somit das Allgemeine in diesen scheinbar zu absonderlichen und berufsmäßigen Dingen zu schildern.40 Dies ist nun eingemagen

verwandt: Ein Allgemeines soll beschrieben werden, vermutlich das in der Germanistik früherer Jahre gerne beobachtete »Allgemein-Menschliche«, die Kunstwir-
kaufen, d. h. die zahlreichen Bilder, die der Malerjüngling Heinrich Lee malt bzw. die in seinem Leben eine Rolle spielen sowie die geführten Gespräche über Kunst, seien die reinen Fakten der Darstellung. Den Text gegen den Autor gelesen hieße, die »Kunstbegebenheiten« sind die Signifikanten eines allgemein-menschlichen Signifikats. Aber natürlich ist es so, daß der Text seine Geschichte nicht von einem gegebenen »Faktenmaterial« gewinnt, sondern dieses zum

Zwecke seiner Botschaft präpariert. D. h. in den diletantischen Kunstbeschreibungen des Heinrich Lee und konkreter in seinen im Text beschriebenen Bildern ist die allgemeine – Geschichte des scheiternden Lebens codiert. Und in der Tat ist die Lebensführung des Protagonisten ebenso diletantisch wie seine Bilderfiktion.41 Die Galerie seiner Frauenbilder ist genauso malerisch wie die Reihe der gepinselten Bäume, und so wenig Heinrich Lee mit den Frauen ans Ziel kommt, so wenig reziert er in der Kunst. Doch ist den Bildern der gescheiterter Malerlaufbahn nicht nur die Signatur des gescheiternten Lebens eingezeichnet, sondern gleichermassen der Modus

40 Keller, Der grüne Heinrich (1. Fassung), 555 (künstig fortlaufenden Text zitiert unter der Siegel 1)
41 Über den Zusammenhang von diletantischer Kunstpraxis und diletantischer Lebensfüh-

seiner Beschreibung, der Aufzeichnung dieses Lebens. Dies macht insbesondere die autobiographische Spätfassung des Romans evident, die, wie im einzelnen zu zeigen sein wird, sich in extenso der Schriftverdruß der Lebensgeschichte ihres Protagonisten widmet. Sie macht, könnte man sagen, den discs zum Ereignis der Geschichte. Wenn es ein Merkmal des Diskurses ist, daß die Regeln seiner Formation in seine Äußerungen eingehen, bilden die Bilder des Heinrich Lees und jene des Erzählers, die das Leben Heinrich Lees abbilden, auch die Bedingungen des biographischen autobiographischen Diskurses selbst ab, will sagen: die Bilder des Textes sind zugleich Bilder des Textes, Reflexionsmodell der diskursiven Repräsentanz dieses Textes, der den gleichen Namen trägt wie die in ihm porträtierte Figur: Der grüne Heinrich.


62 Vgl. Feuerbach, Gedanken über Tod und Unsterblichkeit, 91f.: «Nur wenn der Mensch wieder erkennt, daß er nicht bloß einen Scheitel, sondern einen wirklichen und wahrhaftigen Tod, der vollständig das Leben des Individuums schließt, und einstellt in das Bewußtsein seiner Endlichkeit, wird er den Mut fassen, ein neues Leben wieder zu beginnen [...].»
63 Keller, Autobiographie (1876/77), 17 f. (Hervorhebung W.-E.)
64 Keller, Autobiographie (1876/77), 21 f.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß der Grüne Heinrich ein Roman ist, der in zwei Fassungen vorliegt, und daß die folgende Analyse diesem Sachverhalt dezidiert Rechnung trägt. D. h. sie versucht nicht, wie die meisten Arbeiten der Forschung, sich für die eine oder die andere Fassung aus mehr oder weniger subjektiven Gründen zu entscheiden, sondern sie betrachtet die Existenz der beiden Fassungen als konstitutives und spezifisches Merkmal des Romans. Die zwei Fassungen, die sich aus der Perspektive der 2. Fassung als dilettantische Erstfassung und als eine Vollendung und Meisterarbeit anstrebende Altersfassung verstehen lassen, kommentieren und reflektieren einander wechselseitig. Aus den Gesagten ergibt sich, daß von der Endstufe der Zweifassung aus, der die Erstfassung konstitutiv vorausgeht und gewissermaßen als Negativform eingezeichnet ist, argumentiert wird. 52

52 Vgl. Keller, Autobiographie (1870/77), 12.
54 Zitiert wird daher grundsätzlich nach der 2. Fassung (2); hinzugefügt wird der Hinweis auf die betreffende Seitenzahl der 1. Fassung (1). Fehlt ein solcher, so bedeutet dies, daß die 1. Fassung keine Entsprechung aufweist; dasselbe gilt für den Fall, daß nur die 1. Fassung zitiert wird. Bei signifikanten (über Schreibweise und Zeichensetzung hinausgehenden) Änderungen werden beide Fassungen dokumentiert, die Abweichungen der 1. Fassung dann in eckigen Klammern, es sei denn, die Variante wäre so gravierend, daß sie, der Übersichtlichkeit halber, eine eigene zusammenhängende Wiedergabe erforderlich macht.

55 Im Brief an Adolf Exner vom 9. 1. 1874 etwa bezeichnet er sich als »dilettantische[n] Pechschöpf[en]« (Briefe, Bd. II, Bern 1951, 211f., 211); vgl. auch den Brief an Wilhelm Petersen vom 14. 9. 1878, Briefe, III/I, 363-365.
422  

Literarische Analysen

2/III, 195). Eine weitere Szene schildert das Scheitern des Dilettanten vor der Natur; Heinrich Lees hat sich in den Wald begeben und versucht, eine Buche abzuzeichnen:

[... ] hastig und blindlings zeichnete ich weiter, mich selbst betrüger, baute Lage auf Lage, mich ängstlich nur an die Partie haltend, welche ich gerade zeichnete, und gänzlich unfähig sie in ein Verhältniss zum Ganzen zu bringen, abgesehen von der Formlosigkeit der einzelnen Stiche. Die Gestalt auf meinem Papiere wuchs ins Ungereimte, besonders in die Breite, und als ich an die Knie kam, fand ich keinen Raum mehr für sie und mußte sie, breit gezogen und niedrig, wie die Stüme eines Lumpen, auf den unordnlichen Klumpen zwingen, daß der Rand des Bogens dicht am letzten Blatte stand, während der Fuß unten im Leeren taumelte. Wie ich aufsah und endlich das Ganze überflog, grinste ein lächerliches Zerrbild mich an, wie ein Zwerg aus einem Hohlspiegel, die lebendigste Buche aber strahlte noch einen Augenblick in noch größerer Majestät als vorher, wie um meine Ohnmacht zu verspotten; dann trat die Abendsonne hinter den Berg und mit ihr verschwand der Baum im Schatten seiner Brüder.
(2/III. 228 f.; vgl. 1/240)


69 Paul Schaffner, Gottfried Keller als Maler, Stuttgart, Berlin 1923, 3.

63 »Handzeichnungen nach der Natur, Blätter, die um ihrer selbst willen da waren und denen man angesehen hätte, daß sie freie Luft und Sonne getrunken, lagen sich nicht ein einziges Stück vor [...]« (1/302; 2/IV. 58).


68 Zit. n. Schaffner, Keller als Maler, 67.


72 Vgl. Bruno Weber, Der Maler Gottfried Keller, Basel 1971, 8: «Nur zu deutlich ist die dramatische Gebäude, sie vermag nicht zu einem, die Bände bleibt in Bildschichten getrieben, und die Größenverhältnisse schwanken, die Linien sind schief, die Farben stumpf. Das Ganze aller aufgeglichenen Landschaftsgründe ist nicht erfassbar, wie im Traum verweilt der Blick am einzelnen Ort.»
73 Schaffner, Keller als Maler, 122.

74 Vgl. Weber, Keller, Landshutbmeister, 89.
77 Schaffner, Keller als Maler, 132.
Repräsentanz, die zur Mit der Schliefeder ausgezogen[en] Linearit, in der man Schriftzüge entdecken kann.


78 Schaffner, Keller als Maler, 131.
82 Im bereits zitierten Brief an Hegi ist denn auch die Rede vom »Teufel des Müßiggangs« (Keller an Hegi, 23. April 1841, Briefe, L 194-197, 195).
83 Zit. in: Weber, Keller, Landschaftsmaler, 131; vgl. ebdl. 130.
85 Nach it. »mazza für Keule, Zapfer«.
86 Keller, Die Maske, 291.
an Kellers groteskes Baumwurzelswerk der vorausgegangenen Malerperiode.87 Die materiale Korrespondenz macht die politische Dichtung als Verlängerung der dilettantischen Jugendmalerei interpretierbar, was im Blick auf Kellers Biographie durchaus zu rechtfertigen wäre. Die groteske Randzeichnung, eine weitere Version des topischen Ich am Rand88, scheint den Zusammenhang zu bestätigen (Abb. 57).

Auf der dritten Seite des Gedichtmanuskripts erscheint der Autor, als wie die Masse im Gedicht, aus Holz gefertigtes Namenszettik im Bild-Text, ist er gleichsam zum gegenständlichen Schrift-Bild geworden. Auch die groteske Figur am linken Bildrand, die Schaffner als Symbol der rauchendeheiiden Matze89 interpretiert, verweist auf den knorrigen K und seine Schrift. Sie figuriert Bachtins Vorstellung von der grotesken Gestalt des Leibes als einer werdender, Tod und Leben verbindenden, die das Konzept der Individualität auflöst.90 Daselbst gilt für die liegende Figur am unteren Bildrand, deren Homo-bulla-Botschaft die Auflösung des Individuums in der schrift-bildlichen Deformation kommentiert. Kellers Randzeichnungen sind in jedem Fall mehr als Lebenswindigkeiten Dokumente der Doppelnatur des Dichters92 mit allerliebsten Zotteln und Wurzeldetaisfelsen.93

b) Das Bild als Schauplatz


Das erste Bild, das für den grünen Heinrich eine Rolle spielt, ist das Porträt des Meretelin. Nachdem er auf dem Friedhof im Heimatdorf zuerst auf das Grabmal des

Kindes gestoßen ist, kann er sein Bild im Pfarrhaus der dörflichen Verwandten betrachten. Grab und Bild stehen dabei in einem isolierten Zusammenhang.

Im Pfarrhause hingegen hing wirklich ein altes dunkles Olgemälde, das Bildnis dieses merkwürdigen Kindes enthaltend. Es war ein außerordentlich zart gebautes Mädchen in einem bläulichen Damastkleide, dessen Saum in einem weiten Kreise starnte und die Füße nicht sehen ließ. Um den schrecklichen Leib war eine goldene Kette geschlungen und hing vorn bis auf den Boden herab. Auf dem Haupte trug es eine kronenartige Kopfputz aus flammenden Gold- und Silberfransen, von seidigen Schützen und Perlen durchflochten. In seinen Händen hielt das Kind den Totenschädel eines andern Kindes und eine weiße Rose. Doch nie habe ich aber ein so schönes, liebenswürdiges Kinderlätzchen gesehen wie das blasse Gesicht dieses Mädchens; es war eher schmal als rund, eine liefe Traner lag darin, die glänzenden dunklen Augen sahen voll Schmerz und wie um Hilfe flehend auf den Besucher, während um den geschlossenen Mund eine leise Spur von Schalkheit oder lächelnder Bitterkeit schwibete. Ein schönes Leiden schien dem ganzen Gesichte etwas Frühreifes und Frauenhaftes zu verleihen und erregte in dem Besuchenden eine unwillkürliche Sehnsucht, das lebendige Kind zu sehen, ihm schmeicheln und es liebevoll zu dürfen. Es war auch der Erinnerung des alten Dorfes unbewußt lieb und wert, und in den Erzählungen und Sagen von ihm war ebensoviel unwillkürliche Teilnahme als Abscheu zu bemerken. (231, 43; vgl. 1:90; Hervorhebungen W.E.)


Erzählung, die als Lebensgeschichte nicht nur Bilder des Todes produziert, sondern im Modus des Toten Bildes auf die eigene Repräsentation aufmerksam wird.


Der Hervorrangendste an feinem Geiste und überlegenen Können in dem Bund war ein Holländer aus Amsterdam, namens Ferdinand Lys, ein junger Mann mit anmutig verführerischen Geschäftszügen, der letzte Spross einer reichen Handelsfamilie, ohne Eltern und Geschwister; der früh in der Welt alleinestehend und von halb schweermütig, halb lebendigsten Gemütsart, gewandt und selbständig und wegen des Zusammen treffens seines großen Reichtums, seiner Einsamkeit und seines genüßdurstigen Witzes ein großer Egoist. (1/54)

In der 2. Fassung heißt es entsprechend:

Zu seiner Verwunderung hatte Lys, der uns freundlich empfing, nichts Holländisches an sich, wie man sich dieses vorzustellen pflegt. Ein mittelgroßer schlanker Mann von vielleicht achtundzwanzig Jahren, war er dunkel an Haar und Augen, letztere von einem fast melancholischen Ausdruck gleich dem hübsch lächelnden Munde. (2/158)


vierung, muß er bei Keller einräumen, daß die Wechselwirkungen zwischen «Einlagen» und «Rahmen» so dicht seien, daß man kaum noch von der klassischen historischen Distanz des in die Tiefe Gekippten sprechen (ebd. 129) könnte.


98 S. 412, 414, Anm. 27.
99 Eine weiteres Bild, eine nackte Königin, ist nur in der 1. Fassung (vgl. 1, 551) erwähnt; offensichtlich ist es zusammen mit der Erscheinung der nackten Judith (vgl. 1, 521f.) der Revision zum Opfer gefallen.
100 Vgl. die Version der Luther-Bibel: »Wohl dem, der nicht […] sitzt, wo die Spätter sitzen«, Zürcher Bibel: »Wohl dem, der nicht […] sitzt im Kreise der Spätter«.
101 »Paralipomena«, 1912–930, 919.


Heinrich Lees Frauen-Bilder sind Schau-Bilder anderer Art, die aber doch mit den beschriebenen ein funktionales Paradigma bilden. Daß seine Frauen Bilder sind, ist in psychologischer Hinsicht plausibel erortert worden; die Argumente brauchen hier.

106 August Riedel (1799–1863), Judit, Öl auf Leinwand, 134 x 90 cm, entstanden in Rom 1840, Neue Pinakothek München.
107 Keller an Johann Salomon Hegi, 6. 3. 1841, Briefe, 1, 185–189, 185ff.
108 Vgl. Herbert Anton, Mythologie der Glas in Kellers «Sieben Legenden» und im «Sinnschau», Stutt-
Rosenbüscheln" (2VI, 321). Farbe und Wein haben der engelsgleichen Anna etwas von der hybriden Transparenz genommen!


Hoffnung hintergeht zwar.

115 Zum melancholischen Funktion der Nachtwall vgl. S. 207ff.
dem der zitierten Passage Vorangehende deutlich, die Abendsonne. Ein anderes Idyll ist Frau Margrets Trödelladen, der als ein merkwürdiges Raritätenkabinett geschildert wird:

In dem Hause gegenüber befand sich eine offene dunkle Halle, ganz mit Trödelkram angefüllt. Die Wände waren mit alten Seidengewändern, gewirkten Stoffen und Teppichen aller Art behangen. Rostige Waffen und Gerätschaften, schwarze zerrissene Ölgemälde bekleideten die Eingangspforten und verbreiteten sich zu beiden Seiten an der Außenseite des Hauses; auf einer Anzahl altnmodischer Tische und Geräte stand wunderliches Glastisch und Porzellan aufgetürmt, und auf herzförmigen und irgendeinen Vermischung. In den tieferen Räumen waren Berge von Betten und Hausgeräten übereinander geschichtet; und auf den Holzbänken und Sitzweisen derselben, manchmal auf einem gefährlichen einsamen Grade, stand überall noch eine schüchternhafte Uhr, ein Kruzifix oder ein wächsernem Engel und dergleichen. (2/III, 59; vgl. 1/I/10F)


Bereits die Kinderspiele des grünen Heinrich sind Abbildungsvorgänge, die tote Zeichen als Allegorien lebendiger Vorbilder zurücklassen. So legt er sich eine aus Steinen, Mineralien und Scherben bestehende kleine Naturialsammlung (1/III; 2/III, 105) zu; aus mangelndem »Verständnis« für die gesammelten Dinge stirbt ihm das »ganz Spiel ab und betrübt ... ihn« (1/136; 2/III, 106). Seiner nächsten Versuch, »... sich die Welt zu bauen« (1/385; 2/III, 104) mündet in eine Sammlung aus Schmetterlingen und Käfern; doch die gebildeten Tiere verlieren »...‘Duft und Farbe‘; jeder der unseligen Reste machte mich umso melancholischer als er das Denken eines im Freien zugebrachten Tages und eines Abenteuers war« (2/III, 107; vgl. 1/139). Nicht anders geht es ihm mit einer »Menagerie«, in die verschiedene Kleintiere wandern. Dieser Miniaturzoo, der das Abbild einer richtigigen Menagerie ist, in dem große Spinnen wilde Tiger und Eidechsen Krocodile vertreten, wird Heinrich zur melancholischen Inszenierung, denn die Tiere verkümmern in ihren Käfigen:

Dann saß ich wieder stundenlang allein vor den trauernden Tieren und betrachtete ihre Bewegungen. Die Maus hatte sich längst durchgegebene und war verschwunden, die Blindleiche war längst zerbrochen so wie die Schwämme sämtlicher Krocodile, das Kaninchen war mager wie ein Gerippe und hatte doch keinen Platz mehr in seinem Käfig, alle übrigen Tiere starben ab und machten mich melancholisch, so daß ich beschloß, sie alle zu töten und zu begraben. (2/III, 106; vgl. 1/138)

Lebendige Natur verliert im Versuch, sie festzuhalten, Duft und Farbe und wird zur nature morte, zu toter Materie. Nicht vergessen werden sollte eine weitere Sammlung des jungen Heinrich: jene Sammlung aus selbstgeformten Wachskörpern, die er in mit Wasser gefüllten Gläsern aufbewahrte. Inspiriert ist dieses Kuriositätenkabinett durch


Das Arrangement ist die Inszenierung einer vervielfältigten Betrachtersichtweise: Röschen schaut auf den Zwieback schädel; Dorthen schaut auf Röschen, die auf den Zwieback schädel schaut; Heinrich schaut auf Dorthen, die auf Röschen schaut, die auf den Zwieback schädel schaut; und schließlich sehen Leser und Leserin auf Heinrich.

124 Vgl. die Zeichnungen der Marne in Abb. 57.
125 Gisela Luther, »Stilleben als Bild der Sammelkünstler«, 110, weist darauf hin, daß tierische und menschliche Mißgeburt in der frühen Neuzeit beliebte Sammelobjekte waren.
126 Kayser, Das Grotteschen, 136, beschreibt Skelett und Totenkopf als groteske Elemente. Zum Skelett bei Montis s. 40 f.
lich, der auf Dorchen schaut, die auf Röschin schaut, die auf den Zweihanschaedel schaut. Die bildhaft vorgestellten Signifikanten "blicken" immer nur auf andere Signifikanten, niemals auf Signifikate. Im Bild des Spiegels, dem Spiegelleib, ist die ganze Konstellation rückläufig: der Spiegelraum des Bildes am nächsten ist indessen der Totenschaedel, dem der verwirrt aufblickende Betrachterblick aus hohem Auge erweist. Der Leseblick des Bildbetrachters resp. der Bildbetrachterin steckt letztlich auf den Nichtblick, in dem die Selbstverwirklichung des Texts sichtbar wird.

c) Der Schauplatz der Bilder


Die Feste des Grütten Heinrich sind Handlung in Bildern; "festliche" und "malerische" werden im Roman dann auch zu gleichgeordneten Begriffen (vgl. 1:397, 2:417). In der Tatsache, daß Festberichten im Gegensatz zu Traumerzählungen, "meist ein hartes Faktum" zugrundeliegt, auch wenn sich dieses in Texten und Bildern zu


sich eher leidend und zusehend verhalten und die Dinge an sich vorüberziehen lassen als ihnen nachjagen [...]; denn wer in einem festlichen Zuge mitzieht, kann denselben nicht so beschreiben wie der, welcher am Wege steht. Dieser ist darum nicht überflüssig oder müßig, und der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen, und wenn er ein rechter Seher ist, so kommt der Augenblick, wo er sich dem Zuge anschließt mit seinem goldenen Spiegel, gleich dem achten Könige im Macbeth, der in seinem Spiegel noch viele Könige sehen ließ. (V/6; vgl. I/459)


139 Hebecks, »Goethes Feste, 297.


141 Goethe bezeichnete Neureuthers Arabeke als »grünen Heinrichs« (zit. n. Busch, Die neueusche Arabeke, 58), die mediale Nähe von Arabeke und Dichtung hervorhebend.


143 Karl August Varnhagen von Ense zitiert n. 109, 921—920.

zweiten Fall Heinrich selbst die auch bei Neureuther verzeichnete Randposition des Narren einnimmt, macht den Text zum Doppeldynam einer selbst, d.h. der Text richtet den Blick auf sich selbst und produziert in der Wiederholung seiner selbst seine eigene Entstehung. Bachtin hat auf das karnevalische Moment des Doppeldynam-gurums hingewiesen148. Und tatsächlich sind auch beide große Festes des Grinen Heinrich Karnevaleste, also Nachfolgerinnen der dem griechischen Gott Satyr, dem späteren Gott der Melancholie also, gewidmeten römischen Saturnalien.149 In seiner
synchronen Komposition150 ist das Fest, und insbesondere der Karneval, eine groteske Veranstaltung149, die sich dem Paradigma der im melancholischträchtigen Dilettantismus ins Werk gesetzten grotesken Vorbildverzerrung im Abbild anschließt.
Nach Bachtin ist der Karneval aber auch ein Schaubilder des Sehens, ein Fest der Blickverkehrung, bei dem die Zuschauer zu Mithieleren werden:

Karneval ist ein Schauspiel ohne Rampe, ohne Polarisation der Teilnehmer in Akteure und Zuschauer. Im Karneval sind alle Teilnehmer aktiv, jeder ein handelnder Person. Dem Karneval wird nicht zugeschaut, streng genommen wird er aber auch nicht vorgestellt. Der Karneval wird gelebt, nach besonderen Gesetzen und solange diese Gesetze in Kraft bleiben. Das karnevalistische Leben ist ein Leben, das aus der Bahncun des Gewöhnlichen herausgetreten ist. Der Karneval ist die umgestülppte Welt.150


In die Konstellation König - Narr trägt Keller das Problem des Dilettantismus ein. In der 1. Fassung ist zu lesen:

[...] im Grunde sind trotz aller äußeren Schicksale nur die Meister glücklich, d.h. die das Geschäft verstehen, was sie betreiben, und wohl jedem, der zur rechten Zeit sich in sich gehen weiß. Er wird, einen Stiefel zurechtmachen, ein souveräner König sein neben dem hypochondrischen Ritter vom Dilettantismus, der im durchlöcherten Ordenmantel melancholisch einherstolpert. (1/713)


147 Vgl. auch Höhhammer, »Formation des literarischen Humors«, 61.
149 Kayser verweist auf das groteske Fest als spezifische Erscheinungsform des Grotesken, vgl. Kayser, Das Groteske, 90.
150 Bachtin, Der Karneval, 48.
151 Vgl. Bachtin, Der Karneval, 59.
152 Vgl. Bachtin, Der Karneval, 50ff.
156 Vgl. auch Loosb Pfänder, Keller in Tradition der Narrenliteratur einzureihen (Falsifikation und Dilatation, 35, 41).

So folgten sich, da man eine ganze Zeit zusammenfaßte, Scharen von ausdruckslosen Gestalten, die alle im Leben gestanden hatten, bis dieser Teil des Zuges mit der Zunft der Maler und Bildhauer und der Erscheinung Albrecht Dürers abschloß. Unmittelbar voran ging ihm der Ebelknecht mit dem Wappenwappen, der in blauen Fäden drei silberne Schilde schneidet und von Maximilian, dem großen Herzog, für die ganze Künstlerschaft gegeben worden ist. Dürer selbst schritt zwischen seinem Lehrer Wolfgang Scult und Adam Kraft, die eigene, gellene Ringelklöoden des Darstellers fielen nach beiden Seiten gleich gescheitert ganz so auf die breiten mit Pelz bedeckten Schultern wie im bekannten Selbstbildnis161, und mit anmutiger Geschicklichkeit trug der geschmeidige Mann die feierliche Würde, die auf ihm lastete. (2/IV, 204 ff.; vgl. 1588)

Dürers Bild ist ein Bild der (ideal gescheitelten) Symmetrie, des Souveränität und Selbstbewußtseins zum Ausdruck bringt. Die zwischen »Wohlgemuth« und »Kraft« einschneidende Figur des Nürnbergers Malers, ist das antinachholische Gegenbild des Dilettanten, wie auch Dürers Melancholiefigur im Gedächtnis nur unerreiches Ideal der Werkvollkommnung fungiert. Die I. Fassung bekräftigt die Opposition Meister-


158 Vgl. Abb. 54; s. S. 427f.


160 Kaiser, Keller, Das geschriebene Leben, 212.


schaft – Dilettantentum mit den Worten, «es war kein dilettantisches Bestreben, was in dieser Stadt herrschte, sondern die Meisterschaft bliebe in hundert Zweigen in glänzender reifender Technik (1588). Man sollte indessen auch die versteckte Lanze nicht übersehen, die der Erzähler an anderer Stelle für den melancholischen Dilettantismus und gegen die vollendete Kunst bricht, wenn er schreibt: »[…]. denn wenn die schlafenden Meisternaturen, die zweifellossehe jeden Augenblick vorhanden sind, aber unbewußt hinter dem Pflege gehen oder auf dem Dreifüßer des Schusters sitzen, alle ihre Bestimmung entdecken und erfüllen würden, so würde unsere Erdennährlichkeit längst ihr Lied abgeschnurt haben, gleich einer Uhr, aus welcher man die Hemmung genommen hat; denn jenes Liedchen hat eigentlich einen einfachen und einförmigen Inhalt (17/12 f.). D. h. erst das Nichtzustandekommen der Dilettanten zeigt, daß es noch etwas zu tun gibt – in der Kunst wie im sog. »Leben«.

Das Fest ist die hohe Zeit des Narren-Königstums. Doch enden alle Feste und auch die beiden des Gränen Heinrich in allegorischer Ernüchterung: die fehlende Signifikanz bricht auf; die Bilder offenbaren ihre Substanzlösigkeit. So fallen Heinrich und Anna nach ihrer nur in Kostümierung möglich gewordenen Liebesbegegnung in melancholisch Versenkung:


Für Heinrichs Doppelpäger Lys endet das Fest der Münchner Künstler nicht minder ernüchternd. Er, der als prunkvoll gekleideter König Salomo in Rosalies Landhaus erschienen war, gleichsam seinem eigenen Bild und Kellers Melancholie-Gedicht entstiegen, muß sich als abgewiesener Liebhaber im Morgengrauen davonschleichen: Der König ist zum Narren geworden.

Ein weiteres, den Festen analoges Modell seiner erzählerischen Repräsentation sind die Träume des Gränen Heinrich. Nicht zufällig wird Anna und Heinrichs Festtritt mit einem Traum im Traum verglichen (vgl. 1426; 2/IV, 202) und der Mummschloss des Münchner Künstlerfesteugs ein »träumersches« (Zugs (1597), 2/IV, 208) und eines Traums im Traum« (1586; 2/IV, 161) genannt. Die Träume radikalisieren die Prinzipien


175 Vgl. Hörisch, Gott, Geld und Glück, 121.


»Nun sage mir, du weiser Salomon«, beginnt ich nach einer Weile von neuem: «Hält eigentlich die Brücke die Identität oder die Leute, so darauf sind? Welches von beiden nennst du so?»

»Beide zusammen sind die Identität; sonst spräche man ja nicht davon!»

»Der Nation?«

»Der Nation, versteht sich!«

»Also ist die Brücke auch eine Nation!«

»Ja, erst wann, rief das Pferd unwillig, kann denn ein Vehikel so schön es ist, eine Nation sein? Nur Leute können eine sein, folglich sind es die Leute hier! «

»… und doch sagtest du, die Nation und die Brücke machen zusammen eine Identität aus!«

»Das sagt ich auch und bleibe dabei!«

»Nun aber!«

»Wisse«, antwortete der Gaul bedächtig, indem er sich auf allen Vieren spritzte, «wisse, wer diese heikle Frage zu beantworten und den Widerspruch zu lösen versteht, der ist ein Meister und arbeitet an der Identität selber mit!» (2 VI, 126 f.; vgl. 1/772)

Das Bild erweist sich als nicht lesbar.176 Nur den Meistern, und hier wird einmal mehr die Gegenposition der Diletanten eingespielt, gelingt es, Allegorien zu lesen; sie schaffen Identität, während der melancholische Diletant immer in der Differenz bleibt. Der Trauproduzent beendet daher das «heimische Allegorienwesen» und überläßt sich der Herrschaft des gänzlich «Gesetzeslosen»! Aber auch diese ist konstruierte Gesetzeslosigkeit: Die folgende Traumsequenz, die Heinrichs verfehlte Heimkehr darstellt, ist als ein ständiges Nachaufladungen des Innen inszeniert. So steht er vor dem elterlichen Haus und sieht dessen Fassade als »das nach außen gekehrte Innere« (2 VI, 133; vgl. 1/779) derselben; er schaut durch ein Fenster, und sieht statt in ein Gemach hinein, in einen reizenden Garten hinaus (2 VI, 134; vgl. 1/780), und schließlich stellt er fest, daß er sich sowohl innen als außen befindet: «Ich wollte das Fenster umfahren, ich [der Mutter] zu rufen, fand aber durchaus keinen Riegel oder Knopf, denn ich war ja außerhalb des Hauses, obschon ich aus dem Innen nach einem Garten hinausschaute» (2 VI, 134). Die Traumbilder also haben, wie die Arabeske, kein Innen und kein Außen, ihr Außen ist immer schon das Innen und

176 Vgl. die Lesart von Hörisch, Gott, Geld und Glück, 119, der in der Passage die von Hegel herausgestellte Altersitätstruktur des Identitätsgedankens wahrnimmt.
Der Dilettant, der weither im Leben noch in der Kunst, der vor allem der Bilder nicht Meister werden konnte, wird es wenigstens im Leiden.

d) Bilder-Schrift: Das grüne Buch

Daß im Grünen Heinrich nicht nur Bilder – die Bilder des Dilettanten, Schau-Bilder und Bild-Sequenzen – einen Melancholie-Index tragen, sondern auch Buchstaben, enthält sich ersterdem zweiten Blick, erscheint aber umso gravierender, wenn man in den Buchstaben die Bausteine wahrnimmt, aus denen Der Grüne Heinrich selbst zusammengesetzt ist.


Heio, heio! bin auch noch do
Und immer meines Schiefens froht
Heio, heio! die Zeit ist weit,
Der Pfeil des Tellens fliegt noch heute!
Wo guckt ihr hin? Seht ihr ihm nicht?
Dort oben lanzt er hoch im Lich!
Man weiß nicht, wo er stecken bleibt,
Heio, 's ist immer, wie mans treibt!
(2/61, 114)\footnote{179}

Tells Pfeil, aus der Schweizerlegende durch seine autoritative Treffsicherheit bekannt, wird hier zum in den Lüften tanzenden Unsicherheitsfaktor, der nicht eindeutig trifft, sondern unvorhersehbare Verbindungen stifft. Noch offenkundiger bar jeden »vernünftigen« Inhalts ist das in Heinrichs Traum von der Familie des Oheims gesungene Lied:

Wir träumen, wir träumen,
Wir träumen und wir särmen,
Wir elen und wir wollen,
Wir reißen und wir eilen,
Sind da und sind doch dort,
Wir gehen bleibend fort,
Wem konventiert es nicht?
Wie schön ist dies Gedicht!
Halloh, halloh!

Es lebe was auf Erden stolziert in grüner Tracht, 
Die Waldfräule und die Felder, die jünger und die Jagd! 
(2VI. 118)


Mein Sohn, mein Sohn, 
O schöner Ton! 
Wie schön er verhallt 
Im tönnenden Wald! 
Mein Sohn, mein Sohn geht durch den Wald! 
(1768)

Der Sohn, also Heinrich selbst, der als der Referent des Liedes fungiert, wird auf seine Eigenschaft als sprachliches Zeichen reduziert, das im Durchgang durch die anderen Zeichen des tönnenden Waldes verhallt. Diese Bewegung zeichnet das Lied im Spiel mit den Lauten o und ò nach, wobei der o-Laut der klanglich den Sohn codiert, in die ò-Laut übergreift wird. Die 2. Fassung hat eine veränderte Version des Liedes:

Mein Sohn, mein Sohn, 
O schöner Ton! 
Wann kommt er bald, 
Geh durch den Wald? 
(2VI. 122)

Diese Version schwächt zwar das lautspielende Zeichengemälde ab, läßt aber statt dessen in einer syntaktisch und logisch unsinnigen Satzkonstruktion aus «Wann kommt er bald», die sich nur als Kontamination zweier syntaktischer Einheiten («Wann kommt er?» - «Kommt er bald?») lesen läßt. Die Traumgedichte spiegeln ein syntaktisches Prinzip des metonymischen Nebeneinanders, das, indem es ein Bild entwertet, am Aufbau des folgenden mitwirkt.


Preis des Flötenspiels

Es ist ein Durst in Schwermut hinzuzuquellen, 
Es ist ein selig lachendes Erkranken; 
Es ist ein Schwelen stiller Seufzerwellen, 
Ein um sie Blühen in regen Amuntsfranken, 
Ein Eingebisch die lieben Liebeschwellen, 
Und Schlumern dort der zärtlichen Gedanken, 
Wenn sich aus Wunden, Mundes Hauch erschlossen, 
Das goldene Blut der Flöte hingegossen.

Als die Berufswahl des aus dem melancholischen Schulsein entlassenen grünen Heinrich ansteht, macher der einer Heinrichs Mutter betragt Ratgeber den Vorschlag, den Sohn in einer Kanzlei unterzubringen, zumal er gehört habe, daß er nicht ohne Talent sei, besonders in schriftlichen Arbeiten (1/263; 2/IV. 8), und Heinrich selbst nimmt sich vor, eine Schreiber zu werden als Kompromiss im Kunstberuf einzugehen und etwa ein «halbkünstlerische[r] Hofmaler (1/284; vgl. ebd. 260f. 2/IV. 46; vgl. ebd. 31ff.) zu werden. Das im Zeichen der Entsagung stehende Schreibertum (wenn einmal der Malerei entsagt werden müsse) führt zurück in die melancholische Schreibstube der Zeichen, die etwas anderes bedeuten als sie sind. Am Schluß der zweiten Fassung ist der grüne Heinrich tatsächlich Schreiber geworden, und entsprechend ist seine melancholie nun besonders ausgeprägt:

Etwa ein Jahr später besorge ich die Kanzlei eines kleinen Oberamtes, welches an dasjenige grenzte, wonin das alte Heimatdorf lag. Hier konnte ich bei bescheidener und doch mannigfacher Wirksamkeit in der Stille leben und

180 Auch in diesem Fall spielt die Erstfassung noch stärker mit den Lautwerten der Signifikanten; das Gedicht beginnt: «Wir träumen, wir träumen, wir träumen, wir träumen, wir träumen, wir träumen, wir träumen; Wir träumen, wir träumen, wir träumen, wir träumen!»
183 Vgl. S. 207.
184 Aus: Kömm, heilige Melancholie, hrsg. von L. Völker, 129; Hervorhebung W.-E.
befand mich in einer Mitleidschaft zwischen dem Gemeindewesen und der Staatsverwaltung, so daß ich den Einblick nach unten und oben gewann und lernte, wohin die Dinge gingen und woher sie kamen. Allein sie vermochten die Schatten nicht aufzuhellen, die meine ausgepuderte Seele erfüllten, und weil alles, was ich wahrnahm, durch die Dämmerung gefährdet wurde, so erschien mir auch die Menschlichkeit, denen ich auf dem neuen Gebiete begegnete, dunkler, als sie an sich waren. [...] Wenn ich aber meines belastenden Bewußtseins gedachte, so schweig ich, anstatt bei guter Gelegenheit meine Meinung offen herauszusagen; [...], der ziemlich melancholische und einsame Amtmann, der ich war [...] sah in [seiner] ehrlichen Stimmung den Schaden des Unrechten zehnmal größer, als er war, und schien dennoch, anstatt den falschen Schwätzen auf die Füße zu treten; damit verschwieg ich auch manches, was ich mit wirklichem Nutzen hätte sagen können. Ich fühlte, daß das kein Leben hieß und so nicht fortgehen könne, und begann, darüber zu brüten, wie aus dieser neuen Gefangenschaft des Geistes herauszukommen sei. Zweifeln regte sich, und immer vernehmlicher, der Wunsch, gar nicht mehr da zu sein. (2/VI, 307f.)


185 S. 456.
186 Keller, Autobiographie von 1876/77, XXI, 4f.


Lebensführung und Lebensbeschreibung sind im Text durch eine aufwendig zum Einsatz gebrachte Metaphonik von Linie, Netz, Gewebe, Stoff, verknüpft. So ist die Mutter des grünen Heinrich, der Ursprungsort seines Lebens, als melancholische Spinnerin imaginiiert. »Sie sitzt den ganzen Tag am Fenster und spinnen, sie spinnet Jahr nach Jahr und ein, als ob sie sieben Töchter auszustuern hätte, damit doch ziemlicherweise etwas angestellt würde, wie sie sagt, und wenigstens der Sohn für sein Leben lange und für sein ganzes Haus genug Leinwand finde« (2/VI, 1391.). 188 Auch in Heinrichs Heimtraum figuriert die Mutter als Spinnerin: »Am Bäumchen aber stand ihr Spinrad, das rings mit Schaufen verschnürt und eigentlich ein kleines Mühlenrad war und sich blitzschnell drehte. Sie spannte nur mit der einen Hand den glänzenden Faden, der sich nicht auf die Spule wickelte, sondern kreuz und quer an dem Abhänge herumzog und sich darum noch so großen Flächen blendender Leinwand gestaltete« (2/VI, 122; vgl. 1767). Und: »Ich trat entsetzt auf die andere Seite der Straße und klickte kummervoll nach den öden Fenstern empor, wo ich deutlich meine


⁴¹⁰ Kayser, Das Große 135, beschreibt Spinnen und Feldermaus als groteske Tiere.

Wie es scheint, glaubt sie durch diesen Vorrat weißes Tuches, das sie jedes Jahr webeh läßt. Ihr Glück herbeizulocken, gleichsam wie in ein aufgespanntes Netz, damit es durch einen tüchtigen Haustestandrauf ausgefüllt werde, wie die Gehehren und Schriftsteller etwa auch durch ein Buch weißes Papier gereizt werden sollen, ein gutes Werk darauf zu schreiben, oder die Maler durch eine ausgespannte Leinwand, ein Bild darauf zu malen. (2/V, 110)

Bezeichnenderweise malen die Maler in der Erstfassung «ein schönes Stück Leben» (1757) auf die Leinwand, wo in der Altersfassung «ein Bild» entsteht. Der Übergang verdeutlicht die semiotische Funktion des Leinwand-Paradigmas: In der Stoffmetaphorik des Gewebes⁴¹² sind Gegenstand, das Leben, und die mediate Materialität seiner Repräsentation immer schon zusammengefasst. Als Gipfel- und Endpunkt seines dichtenkantischen Künstlerturns zeichnet Heinrich konsequenterweise ein labyrinthartiges Gewebe:


Güte irgendwo sind, ist ja die beste, die uns werden kann, und selbst die Seele des Lasterhaften reibt sich vor Vergnügen ihre unsichtbaren dunklen Hände, wenn sie wahrnimmt, daß Andere für sie gut und tugendhaft sind« (2/VII, 10). Der grüne Heinrich gibt also unmöglich (und nicht ohne Ironie[195]) zu verstehen, daß die anthropologische Wahrheitsansicht nicht die seine ist; ja, der alte Dilettantismus löst die erwogenen Weisheiten immer wieder in seine labyrinthischen Bilder auf:

Indem die Lehre von unserer Menschenart sich zusehends abrandete, bemerkte ich nicht ohne Verwunderung, wie die Dinge neben ihrer sächlichen Form in meiner Einbildung zugleich eine phantastisch typische Gestalt annahmen, welche zwar die Kraft des Vorstellens in den Hauptzügen erhöhte, hingegen das genauere Erkennen des Einzelkleinen gefährdete. Der ruht von der Gewöhnung des malerischen Bildwesens her, die sich jetzt einmischte, was das Gedankenwesen herrschen sollte, während dieses sich wiederum an die Stelle drängte, die jener gebührte. So sah ich den Kreislauf des Blutes gleich in Gestalt eines prächtigen Nervenwurms, an welchem wie ein bleiches Schleim das weibgnaure Nervensystem saß, eine gespenstische Gestalt, die, in den Mantel ihrer Gewebe gehüllt, begierig trank und slurfte und die Kraft gewann, sich proteusartig in alle Sinne zu verwandeln. (2/VI, 101)


Daß die mit der »Schlaffen« ausgeführte Labyrinthezeichnung des Protagonisten nicht nur eine Figur seines bisherigen Lebens und seiner bisherigen Kunstproduktion ist, sondern als solche zugleich deren Repräsentation im und als Text, darauf macht Kellers Qualifikation seines Werks gegenüber Freiligrath als »verflucht[er] Strickstrumpf[195]« aufmerksam. Die Zeichenfunktion des Labyrinthgewebes ist eine metonymische, die von einer Markierung zur nächsten lenkt. Ihre geometrische Ordnung, die mechanische Verbindungen zwischen den Knotenpunkten herstellt, ist ein Textmodell des Grünen Heinrich, dessen Positionen nur im wechselseitigen Bezug aufein-

[191] Vgl. die entsprechende Dilettantismus-Definition im Anton Reiser, S. 375.
[193] In der 1. Fassung ist das melancholische Setting des Bildes noch expliziter, ist da doch explizit die Rede von Heinrichs Melancholie sowie seinem melancholischen Mütterganz (1/555). Zudem werden auch die verschiedensten Bilder, die in Heinrichs Zimmer herum stehen, als sein Labyrinth (1/554) bildend beschrieben.
[195] Der borgoische Fechter erscheint als Kontrastfigur zur Figur des Labyrinths (vgl. auch Geppert, Der realistische Weg, 400 ff.; vgl. auch in seiner plastischen Lebenskraft scheint er geradezu die Möglichkeit des Ausbruchs aus dem Labyrinth behaupten zu wollen.)
ander bedeutend werden. Dies läßt sich besonders am Beispiel der Frauen-Bilder zeigen: Anna ist Judiths Gegenbild, Cornelia das Afnas, aber auch das entstehende Abbild Judiths, wie Appro Anna zitiert, dasselbe gilt für Rosalie und Agnes, Dorethen postfiguriert Anna und Judith, Judith, aber auch Dorethen tragen Züge der Mutter etc.


...

206 Vgl. Aristoteles, De memoriæ, 450b 20 ff.; s. S. 35.


208 8. S. 416.


212 »Wird der Gegenstand unseres Blickes die Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abblühen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück [...] (Benjamin, Uebersetzung des deutschen Trauerspiels, 359); vgl. S. 185, Anm. 49.
214 Vgl. auch Heinrichs Mutter als Melancholie, S. 339; vgl. Abb. 23.
216 Johann Jakob Guoth, An die Melancholie, 179, hier: 73.
218 August Lamery, Schwermut, in: Komm, heitige Melancholie, 98, ff, hier: 98.
219 S. S. 412.

220 Vgl. Stumpf, Müße Helden, 104.
222 Vgl. Kaiser, Keller, Das gedichtete Leben, 175; Müller, Wiedersehen und weiterwinden, XX, 19, ff, 61, 85, 315.
3 Schmollkunst und Puschem. Melancholikerfiguren in 
Die Leute von Seldwyla (1856; 1874)


der Handlungsmutmaß. »Die Leute von Seldwyla bieten sich dar als eine ins Pittorische und Anekdotische gemorene Romanfrage und statt Akteuren charakterierende Statisten auf einer novellistischen Bühne, wo punktuell Einzelfälle ausgeleuchtet werden.« 238


235 Kaiser, Keller. Das gefühlte Leben, 279.
236 Kaiser, Keller. Das gefühlte Leben, 279.
237 Kaiser, Keller. Das gefühlte Leben, 279.
238 Kaiser, Keller. Das gefühlte Leben, 279.
239 Kaiser, Keller. Das gefühlte Leben, 279.
240 Kaiser, Keller. Das gefühlte Leben, 279.
241 Kaiser, Keller. Das gefühlte Leben, 279.
242 Kaiser, Keller. Das gefühlte Leben, 279.
243 Kaiser, Keller. Das gefühlte Leben, 279.
schon von dessen Lebzeiten versichern" (283) wollen, indem sie dem Verfasser der Seldwyler Geschichten das Ehrenbürgerrecht anbieten, ist nochmals auf den literarischen Kunstcharakter von Seldwyla angespielt. Zumal auch sieben griechische Städte die Geburtsstadt Homers zu sein behaupten. Der «Bergenbek» (283), auf den Seldwyla gemäß sein will, ist darum mehr als ein Eindeutigkeit und Referenz verfehlendes und die Universalität Seldwylas begründendes Medium und mag als ironische Behauptung der Nebenübersicht zeichenhafter Konstrukte verstanden werden.


Seit Hofmannsthals Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller (1906) diskutiert die Forschung die geomorphologische Struktur von Kellers Novellistik. Bezeichnenderweise lenkt gerade der Musiker in Hofmannsthals fiktivem Gespräch die Unterhaltung auf «gewisse Verhältnisse» in Kellers Texten, auf Verhältnisse, die «sich geradezu auf Zahlen zurückführen lassen» (284). Sie werden als ein rhythmisches Prinzip aufgefaßt, das nicht auf den Begriff gebracht werden kann, sondern als Bild vorgestellt ist: 49

\[\text{244 Vgl. Die Leute von Seldwyla, 749, Stellenkommentar.} \]
\[\text{245 Man könnte diese prinzipielle Oppositionsstellung der Seldwyler allerdings auch als gesunde basalrevolutionäre Widerstandsgeist und als politisch positiv wirksame Kraft interpretieren!} \]
\[\text{246 Vgl. Kaiser, Kellers: Das gehobene Leben, 274.} \]
\[\text{247 S. S., 97, III, 121ff. dieser Untersuchung.} \]

\[\text{249 Vgl. Die grüne Heinrich, 2N, 308.} \]
\[\text{250 Mosch, Kellers: 125, sieht in Seldwyla «vater» wie endgültige Trauer über den Verlust des bäuerlichen Möchtegern in seiner Ökonomie.} \]
\[\text{251 Den Zusammenhang von Geldwirtschaft und Besiege reflektiert besonders deutlich die Novelle Die niederrheinischen Liebesbrüder, deren Protagonist, Veggii Störte, ein gerissener Geschäftsmann und Möchtegern-Literat ist.} \]
\[\text{252 Böhler, Kellers: Norddeutscher, 137, 597.} \]
\[\text{254 Vgl. Hofmannsthals, Unterhaltungen, 315f.} \]
Jedemfalls ist es eine Welt, in der eine gute und starke Harmonie herrscht, und zu fühlen oder nicht zu fühlen, wieviel diese auf einer wandervollen Vorstellung von Macht und Zahl und Gerade ruht und verankert ist, das ist schließlich jedermanns eigene Angelegenheit. Aber etwas Kleines kann ich nicht darin sehen und noch weniger etwas Unwesentliches oder Zufälliges, wenn ich in diesem so zahlreichen und bunten Schicksalserlebnissen und Abwicklungen auf Schritt und Tritt den merkwürdigsten und dabei einfachen Formen und Figurenmiten begegne, wenn ich die Lebensläufe, erst verlochoren, sich losen sehe und jah aus neuer Streben, dann rechtzeitig umbiegen und gesondert dem Lichte zuwachsen und endlich wieder die Kronen imzweierfachen wie Apfelbäume zu Säulengewachsen, wenn ich unter buntem, abenteuerlichem Geschöpf die Figur des Lebenskreises abgeht, der in sich selbst zurückkehrt; wenn mir alles, was bei einstes Reichtum, doch reingestellt und wohltuend sich entgegenhebt wie in der Musik, die alle Zwischentöne fortläßt, die keine reinen einfachen Schwingungszahlen haben; wenn ich in diesen Erzählungen die Altersstufen herauf und herab geführt sehe, den Vater im Sohn, die Tochter in der Mutter sich spiegeln, ein jedes Teil im Gleichgewicht gehalten von einem Gegenpol, ein jedes Geschlecht melodisch bezogen auf Geschicke, die in geheimnisvolle richtig geteiltem Abstand zu ihm schwingen.

Rhythmus und Maß sind in Hofmannsthals Lektüre Kategorien des synagogenischen Beziehungsumfanges in Kellers Texten. Gegen die Behauptung, die Zahl diene der Herstellung eines harmonischen Gleichgewichts, hat sich bereits Irmers gewandt, indem er die entdifferenzierende Funktion der geometrischen Konstruktion unterstreicht. Indessen fügten die Zahlengeometrie der Kellerschen Texte für ihn als ein Transparenzprinzip, das die Botschaft des Erzählers, wie der Mensch mit seinesgleichen zu leben habe, modelliere. 


Im geometrischen Konstruktivismus der Kellerschen Texte verbildlicht sich die Selbstrepräsentanz der sprachlichen Zeichenwelt, deren eigenesgesellschaftlicher Ordnung und Regelhaftigkeit den melancholisch interpretierbaren Preis metaphysischer Nichttransparenz enthüllt. In dieser Perspektive ist auch die zyklistische Struktur des Novellenkreises selbst zu sehen, auf dessen symmetrische Ordnung zuerst Hubert Otl hingewiesen hat. Die Korrespondenzen und Entgegengesetzungen in Struktur und Motivik lassen die Texte sich gegenseitig interpretieren: das Netz der Querverbindung schiebt sich vor ihre in den Einführungen ohnehin vernachlässigte Referentialität.


Vgl. auch Müllers Beobachtung auf die Kontinguität der Texte untereinander: Im Selbwegys Zyklus zeigt sich das Notdürftige der äußeren gutaussehenden Daran, dass nach einem kurzen Automatismus, die sie herbeiführen, die Selbwegys Misere in der folgenden Novelle gleich wieder losbrechen (Müller, Wiedersehen und Wiederschein, 76). Die Misere des Zeichentextes ist eben eine dauerhafte.


255 Hofmannsthal, 'Unterhaltung', 516ff. (Hervorhebungen W.-E.)
257 Vgl. Irmers, Konfiguration und Spiegelung, 332.
258 Vgl. Imboden, Kellers Aesthetik, 12ff.
259 Imboden, Kellers Aesthetik, 111, 110.
261 Imboden, Kellers Aesthetik, 20.


274 Kaiser, Keller: Das gedultete Leben, 204, der Pankraz ‘Schreiben-Zeichenheft‘.
276 Vgl. S. 207 ff., 396.
Die Novelle Pankraz, der Schmoller ist von der jüngeren Forschung die eine Wurzel zumeist in der an die Psychoanalyse geschultern, Methodik der siebziger Jahre hat, als ein Psychodrama interpretiert worden. Thema der Erzählung sei die "Heilung eines neurasthetischen Störung", schreibt Renate Büschenstein. Dabei kommen die Interpretationen immer wieder auf den Autor zurück, schließt doch gerade die Mutter-Sohn-Konstellation der Novelle an diejenige des Grünen Heinrich an, in dem man Kellers Lebensproblematik verarbeitet sieht. Wenn man sich nicht an allzu geflügelten Interpretationsschemata hält, ist gegen die Struktur mancher psychanalytischen Deutung nichts einzuwenden. Der psychoanalytische Entlarvungsblick, der hinter den Markierungen des Textes "etwas sucht" vernachlässigt indes die Dynamik der innertextuellen Repräsentation, die auf die Konstitution seiner "Bedeutungen" reflektiert.

Pankraz 'Schmoller': jene merkwürdige Verhaltensweise, deren Bezeichnung die schweizerdeutsche Mundart Kellers nicht kennt und das daher im Text der Novelle als exponierter Signifikant fungiert, bekleidet sich mit den traditionellen Eigenchaften der Melancholie. Da ist zunächst einmal der Name des Titelhelden, der, wie Kaiser hervorgehoben hat, den Namen eines Eishiebels trägt. Der Name indiziert eine innere Erstarrung, wie sie auch den grünen Heinrich in seiner melancholischen Verliebtsein auf dem Grafschloß charakterisiert. Der schmollende Pankraz wird als 'unanschaulicher Knabe [..]' mit grauen Augen und ernsthaften Gesichtszügen, welcher der Morgen lange im Bett lag, dann ein wenig in einem zerrissenen Geschichts- und Geographiebuch las' beschrieben. Der mit grauen Augen erstblickende ist also ein Fall von Anspannung und führt das melancholieträchtige Leben eines Literaten206.


207 Vgl. ibid., David Jackson, "Pankraz, der Schmoller und Gottfried Kellers sentimental education", German Life and Letters, 30 (1976/77), 52-64; Kaiser, Kellner, Das geschätzte Leben, 26, 27.


Gottfried Keller: Die Melancholie des Bildes 481


274 Kaiser, Kellner, "Das geschätzte Leben", 264, spricht von Pankzer 'Schreib-Verziern'.


Beinerer Rückkehr ist Pankraz in gewisser Weise ein anderer, denn er erweist sich als freundlich und umgänglich; gleichwohl bleibt eine melancholische Spur. Er trägt »ein ganzlich gebräunter und ausgedörrtes Gesicht zur Schau« (22; vgl. 24), das wie früher ernst dreinblickt. Der verlorene Sohn bringt das abgezogene Fell eines Löwen mit, das ihm im Reisewagen zu Füßen liegt. Für die Kommentatoren macht ihn dieses

278 S. S. 401 ff.
280 Vgl. Kairot, Keller: Das geliebte Leben, 293; vgl. auch den Stellenkommentar 683.
nun also, der die gelehrte Ordnung des Melancholikers zu verwirren droht. Bemer-
kenswert ist vor allem auch, daß eine Ordnung bzw. Unordnung der Worte zur Debatte
zu stehen scheint: Lydia sendet Zeichen der Verliebtsein gegen Pankraz aus, doch
argwohnt der durch „hypochondrisch“ Gedanken über die Weiβe“ sowie sein „langjähriger hin“ Kopfhängen (39) mütterisch gewordene Melancholikus, sic meine es
eine nicht sein und ihre Signale seien nichts als Signale leichtfertiger „Vorbehaltlichkeit“, d.h.
Simulation, Verstellung, ordnungswidrige Nichttransparenz der ausgesandten Zeichen.
So verstummst er vollends gegenüber der schönen Lydia, die ihrerseits, wie einst die Schwester Nachtigall, „wohlauend[n]e“ Triller (41) von sich gibt, und
vergräbt sich in seiner „alten wohlgestellten Schmollkunst“ (44). In Gedanken
allerdings beschäftigt er sich um so intensiver mit der Kommandeurstochter, und hier
comeh ihm das legendäre gute Gedächtnis (vgl. 42f.) der Melancholiker zustatten,
das ihm hilft, sich alle ihre Worte, Taten und Zeichen zu merken.

Die Funktion eines Katalysators in dieser zu erstarrn drohenden Beziehung übernimmt
die Literatur.237 Lydia gibt ihrem verstrockten Liebhaber Shakespeare zu lesen, und dieser „hilft“ ihm, die Zeichen der Verliebtsein zu deuten, die ihm Lydia übermittelt.
Das Buch, das „ganz geistig“ eine wie „Handbibel“ aussieht, weil es in
schwarzes Leder gebunden und vergoldet ist, präsentiert ihm eine „wahr[e],
ganz[e], durchsichtig[e] und wesentliche“ Welt. In ihrem Licht deutet er seine
Beziehung zu Lydia, beginnt, den Zeugen Glauben zu schenken: „Gut dachte ich, wenn
ich diese schönen Bilder der Desdemona, der Helena, der Imogen und anderer
sah, die alle aus der hohen Selbstschönheit ihres Frauentums heraus so seltsamen
Käuen nachgingen und anhingen, rückhaltlos wie unschuldige Kinder, edel, stark
und treu wie Helden, unverwechselbar und treu wie die Sterne des Himmels; gut hier
haben wir unsern Fall!“ (47). Die Literatur suggeriert eine zuverlässige und eindeutige
Welt, wie Pankraz sie sich in der Konstruktion seiner geometrischen Ordnungen
zurechtneglegt hatte. Allerdings erweitert er die von Lydia erzeugte Kommunikation
eine große Ernüchterung: Als sie ihn veranlaßt, ihr seine Liebe zu gestehen, zeigt
sich, daß die Zeichen ihrer Verliebtsein tatsächlich träger waren. Der mütterische
Melancholiker hatte also recht. Lydia hatte Liebe nur vorgefaßt, um Pankraz zu
seinem Liebesgeständnis zu verführen. Ihr Motiv war pure Eigenehne, doch auch
Pankraz erkennt mit Schrecken, daß er selbst aus Eigenehne Lydia die Zeichen der Liebe
in seinem Sinne gedeutet (vgl. 47). Er realisiert, daß die Zeichen sich nicht in
feststehenden, vorgegebenen Ordnungen erfüllen, daß sie nicht transparent sind im
Hinblick auf eine in ihnen mitgeteilte Bedeutung, ja, daß sie diese sogar negieren.
Die Zeichen sind für den, der sie zu lesen versucht, undurchsichtig: sie weisen den
lesenden Blick zurück und machen ihre signifikante, glatte Oberfläche zu einem
Spiegel, in dem sich ihre Intransparenz spiegelt. So führt das Gespräch mit Lydia nicht
zu einer hermeneutischen Vermittlung der Subjekte, sondern der Kommunikations-
versuch zementiert das unversöhnliche, starre Gegenges. Der an Lydia gerichtete
Vorwurf der Eitelkeit kommt aus ihrem Munde an Pankraz zurück (vgl. 54). Ein Mehr
an Verständigung wird nicht erreicht; man verständigt sich lediglich über die Unmöglich-
lichkeit der Verständigung. So ist Lydia ein Bild für die Hybris der Zeichen, eine


Mellencolia der eilen Zeichen, deren Leiden sich stellt; als ob es eine wirkliche Liebe
zu einem Mann ware, denn sie ließ sich auf eine Bank unter den Orangen nieder und
senkte das schöne Haupt auf die Hände; die goldenen Haare fielen darüber und
reine Tränen quollen durch ihre Finger“ (51). Kein Wunder, daß Pankraz, der das
Glück als in immer verloren erkennt (vgl. 57), als „uneingestehter Schmoller“ (63) aus
der Lydia-Affäre hervorgeht. Lydia vielerlei Ausspruch „so geht es zu, besser
Herr Pankrazius, und so werden diejenigen bestraft, die sich vergeben im Reiche der
Königin Schönheit“ (55) läßt offen, wonach das Vergehen an der Schönheit liegt, ob im
Vertrauen auf ihre Zeichen oder in der Nichteinsicht ihrer schönen Scheins,
führt zu einem, wenn man so will, ‚tiefliegend‘ Gespräch der „Spiegelver-
liebten“ über die im Reich der Schönheit herrschenden Spielregeln:

„Das heißt", sagte ich, „es scheint dies Reich eher einer Zigeunerbande zu
gleichen. Wie können Sie eine Feder auf den Hut stecken, die Sie gestohlen
haben, wie eine gemeine Ladensiebin? gegen den Willen des Eigentümers?“

Sie antwortete: „Auf diesem Felde, bester Herr Eigentümer, gerecht die
Diebstahl der Diebin zum Ruhm, und Ihr Zorn beweist nur aufs Neue, wie gut
Sie sich getrogen haben!“ (56)

Da er gänzlich den Glauben an den schönen Schein der Zeichen und der Treue, der
Zeuge- und der treuen Zeichen, verloren hat, zieht Pankraz in der Folge seine
Aufgabe darin, junge indisck Witwen, die sich mit ihren alten Männern verbrennen
dlassen, an ihrem Verhalten zu hindern (vgl. 59).

Nach einem müßigenen Versuch, sich Lydia nochmals zu nähern, begibt sich
Pankraz nach Afrika, wo er „wieder so einsam und träumlebig als je“ (64) ist. Er
widmet sich der Löwenjagd, d.h. er sucht die Auseinandersetzung mit einem starken
wilden Burschen [...] der [ihn] gar wohl bemerk[et] und ein ähnliches schneidendes
Spiel“ (64) mit einem treibt wie Pankraz mit ihm. Die Konfrontation mit Lydia, der
eigenen Selbsucht und der Undurchsichtigkeit der Zeichen, wiederholt sich zuge-
spitzt in der Konfrontation mit einem besonders gefährlichen Löwen, dem er mehrere
Stunden lang unter Todsegefahr Auge in Auge gegenübersteht. Das unversöhnliche
eigenen Gegenüber der Kontrahenten, „die biestere Schmollerie, die ich je verrichtet“ (66), ist
die Schlüsselszene der ganzen Erzählung; sie inszeniert die Selbstparodie des melancholi-
kischen Blicks. Die starr auf- und gegeneinander gerichteten Blicke sind so opak
derartig transparent, die übermitteln nichts als die Botschaft, daß jeder der beiden Gegner
nur den Tod des anderen will. Es ist der kommunikative Augenblick der radikalen
Nichtkommunikation. Im starren Wechselblick mit dem Löwen seien Zorn und
Bitterkeit in ihm geschwunden, berichtet Pankraz, hat sich das Schmollen gleichsam
selbst überwunden. So gestaltet das rötende Aufstauen zweier Soldaten die end-
liche Erlegung des Löwen, Pankraz‘ schneidendes Spielbild, als Akt der Erlö-
sung.238 Damit ist das Happy end auf den Weg gebracht: Pankraz kann heimkehren,
verlässt mit Mutter und Schwester Seldwyla (vgl. 68), die Stadt der wüsten Zeichen,
und wird fortan ein nützlicher, tüchtiger und freundlicher Mann.

237 Kainer, Keller: Das gehäutete Leben, 287.


b) Kleider machen Lente

Die Fabel der seit Generationen zum Kanon der Schullektüre gehörenden Keller-Novelle ist so bekannt wie klar: Ein mittelalterlicher Schreiber eines codiert man sich in das Nachbarort Goldach282; ein Kutscher läßt ihn in die von ihm gelernte Reisekutsche einsteigen, so daß er eine große Persönlichkeit in Goldach vorführt. Da er überdies einen vornehmen Radmangel trägt, wird er für einen Grafen gehalten und entsprechend behandelt. Nach einigen so zaghafte wie vergeblichen Versuchen sich zu entziehen, wächst er allmählich in seine Rolle hinein, umso mehr als er sich in die Töchter des Amtes verliebt. Doch die Maskerade wird aufgedeckt und das frische verlorete Paar öffentlich bloßgestellt. Nichtsdestoweniger hält die Bräut ihm enttarnnten Schneider die Treue, und die beiden machen ihr ökonomisches Glück. Wo ist in dieser märchenhaften Geschichte die Melancholie?


Wenzel Straspinskis Melancholie ist kein bloßes Ornament, sondern in konstitutiver Weise mit der Konstruktion der Erzählung verknüpft, ist es doch gerade seine melancholische Passivität, seine »Blödheit« (291, 299f), die dazu führt, daß er sich in eine Rolle drängen und eine Identität anpassen läßt, die er nicht gesucht hat. Seine passive melancholische Haltung, die den Deutungsziele der Goldacher keinen Widerstand entgegensetzt, ist das Kernelement einer selbstredenden Zeichenhaftigkeit, die in der Lage ist, einen gattungskleideten Schneider zum Grafen zu machen. Die Signifikanten sind die Agenten der Bedeutung; es gibt kein Bewußtsein hinter ihnen. So versteht Wenzel Straspin die Worte des polnischen Liedes des Nichts, das er in Gesellschaft zu singen aufgefordert ist, zum Zeichen dafür, daß es einen echten Rolle sei. Er singt die polnische Worte »ohne ihres Inhaltes bewußt zu sein […] mehr zaghaft als laut und mit einer Stimme, welche wie von einem geheimen Kummer leise zitterte« (300). Auch als er in malerischer Gestalt Nettiens, die Tochter des Amtsrats, in seine Arme schließt, kommentiert der Erzähler die Szene als unhintergebares Bild: Er bedeckt ihre glühenden Wangen mit seinen fein duftenden dunklen Locken und sein Mantel umschlag die schlange, stolze, schneebeige Gestalt des Mädchens wie mit schwarzen Adlersflügeln; es war ein wahrhaft schönes Bild, das seine Berechtigung ganz allein in sich selbst zu tragen schien (308). Als Straspinikis beginnt, seine Rolle zu akzeptieren, heißt es, es sei »der Geist in ihm geahnet« (305), d.h. er spielt nun die ihm verliehene Rolle im Bewußtsein seiner Wirkung und verleit den an sich toten

und bedeutungslosem Zeichen seines falschen Grafentums ein weniglich schein- haftes Leben.


298 Schon v. Wiene, »Kleider machen Leute«, 249, weist auf das Vorhandensein der Allegorie gegenüber der Symbolik in Kellers Novelle hin, allerdings ohne die allegorische Bezeichnungsfunktion als solche zu problematisieren; vgl. ebd., 241.

299 Jeziorowskii, Kleider machen Leute, 105f.
Socken, mit Strümpfen, mit Pfeifen, mit Flöten und Geigen 302 — ein veritable Stilwelten mit Socken!

Ein deutilich reflexives Moment liegt darin, daß Straipsinskis unfreiwillige Maske
rade bezeichnenderweise durch eine Maske radane aufgedeckt wird. Anläßlich seiner
Verlobung veranstaltet er eine Schlittenfahrt mit anschließendem Ball. Es ist Fast-
acht nacht, die Veranstaltung gerät zu einem wahren Karneval der Zeichen: Melchior Böhm, der Straipsinskis durchschaut und selbst Absichten auf die Tochter des
Amtsrats hat, initiiert einen Gegenschlittenzug der Seldwylter und veranlaßt, daß die
Seldwylter und die Goldacher Festgesellschaft zusammentreffen. Die Seldwylter,
dessen die Schneidertum aus Seldwyla nach Goldach sperrten Grafen Straip-
skis wohlbekannt ist, halten der semiotischen Naivität der Goldacher den Spiegel vor:
Das inszenierte Falindrom <Leute machen Kleider — Kleider machen Leute> führt in
seiner geometrischen Sinnverkehrung das reziproke Verhältnis von Signifikant
und Signifikat, Bedeutung und Zeichen, innen und außen, Agens und Patiens vor.
In dem Moment, in dem ein verkleidet, unter den Tönen einer wehmütig 313
Weise »feierlich schwerstrumpft« (313) einschreiender Seldwylter Graf Straipskins
in identischer Aufmachung dem wahren falschen Grafen Straipski spiegelbildlich
gegenübertritt, gibt es keinen Zweifel mehr. Die sich ineinander spiegelnden Zeichen
gräflicher Würde heben ihr signifikantes Hochstaplerium auf die Plattform. Die
Situation der einander gegenübergestellten falschen Zeichen wiederholt die Kon-
frontation von Pankraz und Lydia in Boxer der Schmeller; beide Male handelt es sich
um die Schlüsselszene des Textes, die in der Fontane-Novelle noch eine reflexive
Verdoppelung in der Gegenüberstellung von Pankraz und dem Löwen erhält. In
Szene gesetzt ist der bereits im Grünen Heinrich zum Modell der textuellen Bedeu-
tungskonstitution gewordene melancholisch-dilettantische Wechselblick der erstar-
ten Bilder, der die Undurchsichtigkeit der signifikanten Zeichen zur Anschauung
bringt. Als semiotischer Ort hemmungsvoller Nichtvermittlung beschreibt das Bild
einmal mehr das Bauprinzip der Kellerschen Textualität und ihre melancholische
Ursache.

Daß das Sprichwort »vestis virum reddit auf einen rhetorischen Kontext verweist,
macht seine zeichenreflexive Lesart nur einsichtlicher. Noch im jüngsten, von Thomas
Bönig verfaßten Kommentar der Novelle ist zu lesen, die sprichwörtliche Redensart
»Kleider machen Leute« gehe zurück auf eine Stelle in der Institution oratoria des
Quintilian, der in VIII 5 schreibt: »vestis virum reddit« (vgl. 752). Dasselbe liest man
in Selbmanns Kommentation der Novelle. 300 Vermutlich haben sich die Kom-
mentatoren auf Büchners Geflügelte Worte verlassen, wo eben diese Angabe zu
finden ist. 301 Ohne Angabe eines Belegs schreibt auch Atkins: »the words of Quinti-
lian hold true: »vestis virum reddit«. 302 Tatsächlich findet sich das Sprichwort nicht
in dieser Form in VIII 5 der Institution oratoria. Seinen Ursprung mag es dennoch bei
Quintilian haben, denn in der Einleitung zum VIII. Buch heißt es: »et cultus concessus

302 Stuart Atkins, »Vestis Virum reddit (Gottfried Keller's «Kleider machen Leute»), Monatshefte für Deutsche Unterricht, 57/2 (1964), 95-102, 102.

Verschwendung gepflegter Mensch nicht seinen Körper, sondern erhöht seinen Geist. Ähnlich läßt auch die durchschimmern und schillernd Aussprache bestimmt
griechische Vors, auf den Quintilian anspielt, findet sich im 6. Gesang der Odyssey, wo die Geistn Affine die schlafende Nauckaia mächtet: »Et Nauckaia, hat dich die Mutter so lässig
geschaffen? Schimmende Kleider liegen berum und niemand besorgt sie? Da aber stehen vor der Hochzeit, du mußt selber dabei doch! Schöne Kleider tragen und andere richtig für
eine Junglinge, die dich dann führen; denn daher kommt doch der gute Rat bei
304 dt.: »Wie fern der Streifen und der an seinem Platz angebrachte Purpur (dem Gewand)
Leuchtkraft verleihe, so könnte doch gewiß niemand ein mit mehreren Mustern durch-
wirktes Gewand zieren.» Quintilianus, Ausbildung des Redners, Bd. II, 214 ff.
305 s. auch 5. 409 Anm. 118.
Lexikon, 241.
307 Doden, Bd. VII: Ethnologie, 525; vgl. ebda, 213.
beleitete Dilettantismusproblematisatik des unvollkommenen Kunstwerks ein\textsuperscript{308}. Dilettanten oder eigenlich Pfuscher, schreibt Schiller in \textit{"Über den Dilettantismus"}, scheinen [...] nicht nach einem Ziele zu streben nicht vor sich hin zu sehen sondern nur das was neben ihnen geschieht\textsuperscript{309}. Das dilettantische Werk ist nicht solide in sich selbst gegründet, sondern zielt nur auf den Effekt. Das Dilettantismusthema erläutert also hier einen engen Bezug zur Fiktionallitätsmetapher: Der Ruß des Stoffes – in Wenzel Strapinskis Fall die Auflagerung der Maskerade – verrät die schlechte Fabrik –, allerdings ist zuvor ein funktionelles Feuerwerk abgebrannt worden.

Vor diesem Hintergrund ist die semiotische Funktion des Randmantels, der den falschen Graf Strapinski trägt, neu zu bedenken\textsuperscript{310}. Als Künstler- und Dichterfigur ist Strapinski in der Keller-Forschung schon früher gesehen worden\textsuperscript{311}. Bänziger nimmt im verkleideten Schneider, ob der romantischen Tradition des Motifs, die romantische Dichtergestalt wahr und spricht von der die \textit{Poesie des Lebens} versinnbildlichenden \textit{Poetemantel}\textsuperscript{312}. Zumeist geht es den Interpreten um die OPferung des romantisch-poetischen Scheins zugunsten eines bürgerlich-realistischen Pragmatismus. Die poetologische Funktion gerade des Mantels\textsuperscript{313}, insbesondere im Hinblick auf die Selbstdarstellung des Kellerschen Textes, blieb bislang unbedacht. Immerhin spricht Bänziger von Strapinskis \textit{melancholische(m) Randmantel} und rügt damit unausgesprochen die poetologische Reflexion des Mantelsymbol in einen funktionalen Zusammenhang mit der Melancholieszene seines Agenten. Die bereits zitierte Stelle, die den seinen Mantel um die Geliebte schlagenden Strapinski als ein \textit{wahrehaft schöne Bild} (308) bezeichnet, erheilt diesen Zusammenhang, ist es doch gerade die Poesie, die große Geste, die ihre Berichtigung nur als ein Bild haben kann, weil es eine Substanz entspricht. Die Geste ist echt, und je malerischer sie vollführt wird – \textit{älse} schlug er seinen Randmantel malerisch um (298) – desto inhaltsärmer ist sie. Man erinnert an die \textit{malerischen} und \textit{poetischen} Bildproduktionen des grünen Heinrich, die im Zeichen des Dilettantismus auf die signifizante Webstruktur des melancholisch unvollkommenen Kunstwerks reflektieren. Der Mantel verhält sich nicht, das Rad ist gleichsam um eine leere Mitte geschlagen: von daher ist es nur konsequent, daß der schmächtige Schneider, nachdem er den Mantel abgelegt und ein prosperierender Seldwyler \textit{Marchand}–Talleur und \textit{Tuchherr} (331) geworden ist, selber \textit{rund und stattlich} (331) wird. Der elegisch dunkle Samtmantel ist gleichsam der melancholischen Index der radikalen Zeichendifferenz, deren poetische Produk-

\textsuperscript{308} Vgl. Kellers Selbstbezeichnung als \textit{dilettantischer Pfuschebolz} (Anm. 55).
\textsuperscript{309} Schiller, \textit{"Über den Dilettantismus"}, 61.
\textsuperscript{312} Bänziger, \textit{Strapinskis Mantel}, 821, 825.


315 Die Wechselseitigkeit der Fortuna ist seit je Anlaß melancholischer Betrachtung: zur \textit{Melancholie} als Fortuna vgl. S. 66 dieser Arbeit.
316 Vgl. S. 448f.
Der Schneider, der den im Glauben an den Grafen genannten Goldschmuck eine lange Nase machen kann. Wenn Strapinski künftig den Seldwylers, ihre weilen gefärbigen oder weiß und blau gewürfelten Sameenwusten, ihre Ballfrüchte mit goldenen Knöpfen, ihren rot ausgeschlagenen Mantel, (331) näht und auf Heller und Pfeffing mit ihnen abrechnet, ist er es, der ihnen den Zeichenwert ihrer glatten Maskerade ins Bewußtsein schreibt, ihrer buntgewürfelten Kostüme, in denen sie sich gegenüber dem früheren, in elegantem Dunkel gehüllten Radmantelträger erst recht narrenhaft ausnehmen. Wenn Strapinski, der Schneider-Graf und König-Narr ist, so läßt sich resümieren, die melancholische Kippfigur der Zeichendifferenz. 317


318 Vgl. Jezorkowski, Kleider machen Leute, 76.
322 Vgl. Lehrer, Intellektuelle Aspekte, 21, 32.
Abb. 36: Grundriß der Insel Felsenburg; aus: Wunderliche FATA einiger See-Führer [...]. I (1768), 100 ([99]).

Abb. 38: Grundriß von Klein-Felsenburg; aus: Wunderliche Fatsa, II, 452.


### Genealogische TABELLEN
über das ALBERT-JULIANISCHE Geschlechte,
Wie eschles aus Europa herkammet, und bis zu Ende des 1729sten Jahres aus der Anzahl des Hanarter Verzeichnisses, und bis 1729 vorher seien

**Tab. I**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>Geburtsdatum</th>
<th>Todesdatum</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Albert II. Kalthauser</td>
<td>1669-05-12</td>
<td>1702-07-02</td>
</tr>
<tr>
<td>Juliana von Manders</td>
<td>1672-04-25</td>
<td>1705-08-13</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Tab. II**

<table>
<thead>
<tr>
<th>Name</th>
<th>Geburtsdatum</th>
<th>Todesdatum</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Albert Julius II.</td>
<td>1668-11-15</td>
<td>1706-05-27</td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Abb. 41:** Tabellen der Felsenburger Populationsentwicklung für die Jahre 1726 und 1727; aus: *Wunderliche Fakta*, II, 174, 308.

**Abb. 42:** Genealogische Tabellen zur Felsenburger Familienpolitik; aus: *Wunderliche Fakta*, I, 477ff. (2 von 10).
Seine Gefährte, die ihm unter der Freude vorgingen, erzählte, fürchten, und ihm munter gesagt, an 16.06. erzählte er in der nächsten Nacht, der erste Anfang einer neuen Zeit glücklicher.

Man erfreut es sich im bisherigen, ohne die Vergangenheit zu vergessen, und nach Jahren.
Ein behängt's Schiff auf dem Meer,  
mit der Beschrift:
Praeclarus hic est bonus et bonus, 
heitz, ein solcher ist, der beste ist.

Ein gekrönter Herr, 
mit der Beschrift:
Se die ersten zwei, vor- 
auer ordnet.

Ein Jüngling sitzt noch den Frieden, 
mit der Beschrift:
In Christi sein vorzüglichstes Leben.

Ein gesalzenes Leben, 
mit der Beschrift:
Hercules Vater, gleich wie zum ersten.

Ein sermone, 
mit der Beschrift:
Vivamus cum moris communita, 
qui in misericordia sollicitudinis sollicitus est.

Ein fülltes Davam, 
mit der Beschrift:
Nobis post aeterni ignicem, 
JULIUM.

Ein man, 
mit der Beschrift:
Albericus Julius, 
boss der Problem, erschossen.

Ein Henker, 
mit der Beschrift:
Nobis post aeterni ignicem, 
JULIUM.

Ein König, 
mit der Beschrift:
Atque in omnem terrarum totam
Sic erit.

Ein Kaiser, 
mit der Beschrift:
Albericus Julius, 
boss der Problem, erschossen.

Ein Mann, 
mit der Beschrift:
Nobis post aeterni ignicem, 
JULIUM.

Ein König, 
mit der Beschrift:
Atque in omnem terrarum totam
Sic erit.

Ein Kaiser, 
mit der Beschrift:
Albericus Julius, 
boss der Problem, erschossen.

Ein Mann, 
mit der Beschrift:
Nobis post aeterni ignicem, 
JULIUM.

Ein König, 
mit der Beschrift:
Atque in omnem terrarum totam
Sic erit.

Ein Kaiser, 
mit der Beschrift:
Albericus Julius, 
boss der Problem, erschossen.

Ein Mann, 
mit der Beschrift:
Nobis post aeterni ignicem, 
JULIUM.

Ein König, 
mit der Beschrift:
Atque in omnem terrarum totam
Sic erit.

Ein Kaiser, 
mit der Beschrift:
Albericus Julius, 
boss der Problem, erschossen.

Ein Mann, 
mit der Beschrift:
Nobis post aeterni ignicem, 
JULIUM.

Ein König, 
mit der Beschrift:
Atque in omnem terrarum totam
Sic erit.

Ein Kaiser, 
mit der Beschrift:
Albericus Julius, 
boss der Problem, erschossen.

Ein Mann, 
mit der Beschrift:
Nobis post aeterni ignicem, 
JULIUM.

Ein König, 
mit der Beschrift:
Atque in omnem terrarum totam
Sic erit.
Abb. 45: Titelseite des III. Bandes der Wunderlichen Fata (1736).

Abb. 46: Geheimnisvolle, unlösbare Schriftzeichen; aus: Wunderliche Fata, IV, 509.


Vergänglichkeit.
Der Zeit dem Schicksal weicht ein jeder.


Abb. 53: Gottfried Keller, Heroische Landschaft (Öl auf Leinwand, 87,7 x 116,3 cm, entstanden in München vom Herbst 1841 bis Mai 1842; Gottfried Keller-Stiftung; Inv. Nr. 587; Deposition in der Zentralbibliothek Zürich: GKN 68); aus: Keller, Du Zeit geht nicht, 21.
Abb. 54: Gottfried Keller, Mittelalterliche Stadt (Detail) (Bleistift und Feder in Schwarz, 87 x 152 cm; entstanden im Herbst 1843; Zentralbibliothek Zürich); aus: Paul Schaffner, Gottfried Keller als Maler, mit sechzig Abbildungen, Stuttgart, Berlin 1923, 131.

Abb. 55: Gottfried Keller, Der geplagte Landschaftsmaler (Bleistift, 205 x 259 mm; entstanden vermutl. um 1836; Zentralbibliothek Zürich: Ms. GK 2, Bl. 17 recto); aus: Bruno Weber, Gottfried Keller, Landschaftsmaler, Zürich 1990, 36, Abb. 23.
Abb. 56: Gottfried Keller, Schlussvignette in einem Protokollheft des Staatschreibers (Bleistift und Feder auf Blatt 217 x 162 mm; gezeichnet am 11. August 1863; Zentralbibliothek Zürich: Ms. GK 53); aus: Weber, Keller, Landschaftsmaler, 132, Abb. 75.

Abb. 57: Gottfried Keller, Randillustration zum Gedicht Die Matte (Federzeichnung); aus: Gottfried Keller, Tagebuch, 125 (Zentralbibliothek Zürich, Ms. GK 4).
Abb. 58: Anonymes Porträt eines Knaben aus der Zürcher Familie Werdmüller (Öl auf Holz; 56,7 x 55,8 cm; Zentralbibliothek Zürich); aus: Gottfried Keller 1819–1890, hrsg. von Hans Wysling. Zürich, München 1990, 201.

Abb. 59: August Riedel (1799–1883), Judith (Öl auf Leinwand, 131 x 96 cm, entstanden in Rom 1840; Neue Pinakothek München; Aufnahme: Blauei/Gnamm, Arthothek, Deutscher Kunstverlag, München, Berlin).
Abb. 60: Andrea Mantegna (1431–1506), Der Triumph Cæsars (um 1490 – um 1492; Detail; Leinwand); aus: E. Tietze-Conrat, Mantegna. Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche, Köln 1956, Abb. 110.


Abb. 64: Christian Friedrich, Die Frau mit dem Spinnennetz (1818; Holzschnitt nach Caspar David Friedrich); aus: Klubansky, Panofsky, Saxl, Saturn und Melancholie, Abb. 143.

Abb. 66b: Martin Schwarz, Ausschnitte aus der kolossalen Kritzelei.

Abb. 66: Kellers Berliner Schreibunterlage (Vorderseite und Rückseite; Zentralbibliothek Zürich Ms. GK 8b).
Schluß

Was wäre nun also die ‘Melancholie der Literatur’? Gewiß handelt es sich nicht um eine unveränderliche Substanz oder eine identische Struktur, die als solche mit diagnostischem Blick in literarischen Texten aufgespürt und isoliert werden könnte. Die Kunst ist nicht melancholisch, wie Sarah Kofman behauptet hat¹, und die Melancholie ist auch nicht künstlerisch, wie zahlreiche Kunst- und literaturwissenschaftliche Studien zu verstehen geben.


Indem nun literarische Texte auf die wiedererkennbare Zeichen- und Formen sprache des Paradigmas Melancholie zurückgreifen, stellen sie deren kulturell
codierte Signifikanz in den Dienst ihrer eigenen Bedeutungskonstitution. Dies können sie umso mehr, als die aufgrund ihrer diskursiven Entstehung und Verbreitung bildhaft, d.h. unter Betonung ihrer signifikanten Unhandelbarkeit, verfälschten Zeichen der Melancholie ambivalente Zeichen sind und sich in ihnen eine positive und eine negative Tendenz, Vergötterung und Verfluchtigung, Genie- und Akediatradition in flexiblen Konstellationen und ohne Zwang zur Explikation begegnen. Die semantische Doppelnatur der melancholischen Bilder- und Zeichen sprache setzt ihre hybride semiotische Struktur in Szene und kann zum anschaulichen Interpretieren der zeichenhaften Konstitution des literarischen Textes selbst, der inneren und der äußeren Interpretation der Zeichen der Melancholie, ihren unmittelbaren, den Texten verhafteten Charakter. Im literarischen Text, könnte man sagen, entfalten die Zeichen der Melancholie ihre Reflexivität, dabei ist es die figurative Ordnung des Textes selbst, seine an das materiale Medium gebundene prozeßhafte Performance, die eben ihr Reflexionspotential hervorruft und zur Darstellung bringt.


³ Vgl. Sch linkage, Melancholie und Aufklärung, 11.


7 Vgl. de Man, Allegorie als Lesens, 45.
eine Läuterung des dilettantischen Malers zum realistischen Dichter erkennt8, hat die vorliegende Argumentation gezeigt, daß die melancholischen Bilder des dilettantischen Malers als signifikante Elemente in das Schreiben des melancholischen Amtsma
tons ein- und übergehen. Einmal mehr kommt dabei der funktionalen Zusammen-
hang von phantastischer imaginatio und memoria zum Tragen, denn die imaginier
ten Bilder formieren einen Erinnerungstext, dessen rhizomatisch-labyrinthische Semiosie
dadurch gekennzeichnet ist, daß die Bilder im differenziellen Wechselspiel einander
gleichsam gegenseitig erinnern. Im schreibenden »Erinnerungsvergnügen« des grü
nen Heinrich wird der malerische Dilettantismus zum produktiven Moment der
textuellen Organisation. In dem Maße, in dem die Bilder, wie die des dilettantischen
Malers, aufeinander verweisen und einander zitieren, demonstrieren sie ihre anthropo
gologische Unhintergebarkeit. Dabei liegt die melancholische Perspektive des Textes
im erinnernden Rückblick auf die Bilder des Lebens aus dem Bewußtsein des Todes.
Das in der Erstattung gesetztes Todesbewußtsein der Bilder weiß um ihre Unhinterge
barkeit, die auch in den Schilderungen Novellen zum Reflex der als melancholisch
interpretierten, gleichwohl die literarische Struktur der Texte selbst begründenden
Zeichenifferenz wird. Die Fokussierung der Bild- und Abbildungsthematik in Kell
ers melancholisch chiffrierten Texten beleuchtet die alte Diskussion um den Rei
nismus in der Literatur neu, indem sie die Vorbild/Abbildung-Konstellation problemati
siert und in die Beobachtung eines diskursiven Konstruktivismus umleitet.

Als ein figurativ eingeleitetes Reflexionsmoment, das die Frage nach dem Anlaß
literarischer Produktivität stellt, fungiert die Melancholie auch in Rudolf Kassners
(1873–1959) 1908 erschienener, 1915 und 1953 in veränderter Form veröffentlichter
Schrift Melancholia. Eine Trilogie des Geistes. Da sie Grundstrukturen des literarischen
Melancholieschemas, wie sie in den Kapiteln dieser Untersuchung zur Sprache
kamen, unter den Bedingungen eines am Beginn des 20. Jahrhunderts stehenden, sich
der Moderne verpflichtet führenden Kunstverständnisses reformuliert, sei sie
abschließend und umrahmt in den Blick genommen. »Melancholia« steht recht
nach auf der Linie, welche die beiden Jahrhunderte voneinander scheidev, schreibt
der Autor zur dritten Auflage seiner Schrift.9 Im Text selbst ist von Melancholie
überhaupt nicht die Rede, allenfalls sprechen Figuren von ihrer Traurigkeit (vgl. etwa
222, 225, 235, 262, 315), dies allerdings auch eher beiläufig. Melancholie wird nicht
expliziert, begründet oder definiert, sondern in der Prozeßhaftigkeit des Textes selbst
inszeniert. Die Trilogie der Melancholia ist in diesem Sinne als eine Abfolge zu lesen:
daher sind ihre drei Einzelheiten auch als »Verwandlungen« qualifiziert. Kassner selbst
verweist in seinem Kommentar zur dritten Ausgabe des Textes auf Rudolf Borchart
der Vergleich der Melancholia mit einer Beethovenschen Symphonie; Borchart habe das
»von Grund aus Musikalische der Komposition« (506) erfaßt. Melancholie in Kass-

8 Vgl. etwa Geppert, Der realistische Weg, 419.
9 Vgl. Rudolf Kassner, »Zur dritten Ausgabe der »Melancholia««, in: ders., Sämtliche Werke, im
Austag der Rudolf Kassner Gesellschaft hrsg. von Ernst Zirn, Bd. II, Pfullingen 1974,
506,509. Im II. Bd. der Sämtlichen Werke befindet sich auch der Text der Melancholia von 1908
(177–372), der im folgenden zugrunde gelegt wird (Zitate im Text).


Schluß

Sein Tod setzt allerdings nur ein neues Zeichen, über dem das Geschwätz der anderen weitergeht, die sich fragen: «dürfen wir hier deuten oder nicht?» (371). Sie können gar nicht anders.

Wenn ganz am Ende des Textes dann doch noch das Wort «Melancholie» fällt (vgl. 372), dann nicht, um das Ende der Melancholie, sondern nur, um das Ende eines Textes der Melancholie zu bezeichnen:

«Finis Melancholiae». 


Bibliographie


André, Christian Carl. _Feuerbach, ein stühleinunterhaltendes Leuchk, Gotha 1786._

Andreas-Salomé, Lou, _Narzißmus als Doppelrichtung_. _Image_, 714 (1921), 361–386.


Bader, Günter, _Melancholie und Metaphor. Eine Studie, Tübingen 1990._


– _Ursachen, warum M. Bernds seine bisher herausgekommen Lebens-Beschreibung nicht fortsetzten gewesen_, Leipzig 1745.


Birger, Johann Ulrich, _Naturwissenschaften als das Publizism in Abhängigkeit von der Hypochondrie. Oder Summation verschiedener, und nicht sowohl für die Arznei als vielmehr für das ganze Publizism gebrachte Hypochondriek, ihre Ursachen und Folgen bestehende medizinische Schriftstilte, und darausgezogene Beweis, daß die Hypochondri sich heutiger Tages eine fast allgemeine Krankheit ist, und daß sie eine Ursache der Entholzung gehen abonn, von Johann Ulrich Birger, der Welschnieder, Arzneimittelhersteller und Wunderzauberer, Heidelberg 1790._


»Karl Philipp Moritz, At the Fringes of Genius, Toronto, Buffalo, London 1979.


Brenzato, Clemens, »War, Bd. 1, hrsg. von Wolfgang Fröhwald, Darmstadt 1988.


Briefe des Medizinreise aus Marsilio Ficino’s Epistolairum, aus dem Lateinischen übers. und eingel. von Karl Markgraf von Montcriola, Berlin 1926.


Brüggemann, Fritz, Utopie und Robinsonade. Untersuchungen zu Spenselius Insel Felsburg (1731-1743), Weinmar 1914.


Burton, Robert, The Anatomy of Melancholy by Robert Burton, now for the first time with the Latin completely given in translation and embodied in an All-English text, ed. by Floyd Dell and Paul Jordon-Smith, London 1931.

»The Anatomy of Melancholy. What it is, with all the kinds, causes, symptoms, prognostics & severall carets of it, ed. with an Introduction by Holbrook Jackson, New York 1977 (Reprint der Ausgabe von 1932).


Cathro, Echard, Karl Philipp Moritz und die Ursprünge der deutschen Theatersinfreiheit, Tübingen 1982.


»Les Nouvelles Nouvelles«, Texte reçu avec beaucoup de soin sur les meilleures éditions et accompagné de notes explicatives, Paris 1928.

Chastel, André, »La tentation de saint Antoine ou le songe du melancholique«, Gazette des Beaux Arts, 15 (1936), 218-229.

»La melancolie et l'aspiration«, Cahiers du Sud, 40, T. 38 (1953/54), 25-34.

»Leslie Faint et l'Inde, Genève 1975.


Darmann, Iris, »Manufaktur des melancholischen Bildes«, Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 10/3 (1990): Bildschmuck, 5-22.

Dammann, Günter, »Stollen im Meer«, in: Zeit der 49 (1992), 77.


Deleuze, Gilles und Félix Guattari, Rhiné, Berlin 1977.


»Tors«, Die Kinderwörter von Nicolas Abraham und Maria Torok, in: Nicolas Abraham and
- Ermalunger, Urs, Gottfried Keller Eine Biographie, Zürich 1990.
- Tagebuch (Zentralbibliothek Zürich, Ms. GK 4).


»Wanderliche Fata einiger Serv-Fahnen, Dritter Teil, oder: fortgezetzte Geschichte-Belehrung Alberti Juli, eines geborenen Sohnes, seines, im Jahr 1730 erprobten Todes, und seines auf der Insel Felsensee (als er in seinem 300. Lebensjahre bereits war) in vollkommenem Stend geborenen Coblenzen, entworfen von dessen Bruders-Sohnes-Sohns-Sohn, Mons. Eberhard Julio, Curienes Lesen aber zum vermittelten Gemüts-Vergnügen ausgeüft, auch par Commision dem Drucke übergeben Vor Gisander, Nordhausen 1730.


Insel Felsensee, hrsg. von Wilhelm Volkamp, Reichenbach 1906.


Bibliographie


*Struktur und Epikutem* zu Ludwig Bianwangs *Buch der Melancholie* und *Monats*., *Der Herrenriten*, S. 313 (1962), S. 515–520.


Zimmermann, Johann Georg, *Liber ein Einsamkeit. 4 Teile, Carlsbache 1784*.

Ullrich, Hermann 296, 300, 301, 321
Ulsted, Phillip 58
Vaget, H. Rudolf 375, 377
Valéry, Paul 12, 177
Varnhagen von Ense, Karl August 447, 471
Varro, Marcus Terentius 128
Vergil, Marcus Publius 311, 361
Verschaffelt, Maximilian von 398
Vesalius, Andreas 115, 192, 239ff.
Vico, Gennaro Battista 153
Vietta, Silvio 22, 147, 344, 361, 392
Vieweg, Eduard 474
Vik, Barbara 310
Vincenzo, Friedrich Theodor 408
Völker, Ludwig 3, 3, 4, 24, 62, 75, 76, 187, 189, 207, 412, 459, 470
Voß, Johann Heinrich 362
Wollf, Wilhelm 254, 259, 270, 296
Wagner-Egelhaaf, Marlene 151, 156, 170
Wallner von der Vogelweide 1
Warburg, Aby M. 65, 66
Weiss, O'Kelly, Helen 2, 188
Weber, Carl Julius 122
Weber, Dietrich 356
Weber, Heinz-Dieter 387, 388
Weber, Paul 62
Weber, Samuel 181, 191, 194
Weber, Wolfgang 442
Wegele, Nikolaus 9, 12
Wendland, Heinrich 181, 193
Weigel, Harald 300
Weinhold, Inge 258, 262
Wölfle, Christian Felix 362
Württemberg, Ernst-Peter 368
Wiese, Benno von 479, 489, 492, 494, 495
Wirths, Waltraud 89
Wilkowszewsky, Ulrich von 122
Wilhelm von Conches 43
Winckelmann, Johann Joachim 403
Winter, Michael 289
Witt, Bernd 179
Wittkower, Margot 8
Wittkower, Rudolf 8
Wolf, Kurt 25
Wolf, Christian 330, 361
Wolfram von Eschenbach 1, 44
Wolter, Jan 392
Wood, Anthony 128
Wucherpfennig, Wolf 520
Wulf, Christoph 177, 181
Wuthenow, Ralph-Rainer 356
Wyssling, Hans 78, 518
Yates, Frances A. 35, 49, 50, 51, 55, 61, 126
Young, Edward 361, 363
Zacharakis, Just Friedrich Wilhelm 362
Zara, Anthony 112
Zedler, Johann Heinrich 137ff., 264ff., 265, 273, 280, 281, 282, 285, 312, 313, 327, 341
Zedlitz, Joseph Christian von 320
Zigler und Klipphausen, Heinrich Anshelm von 316, 361
Zimmermann, Johann Georg 22, 141, 153ff., 209, 384, 449
Zimmermanns, K. 354
Zschachlitz, Ralf 190, 191