

Christoph Martin Wieland: Horazens Briefe. (Neuaufgabe) Leipzig  
1801.

Walter Willi: Horaz und die augusteische Kultur. Basel 1948.

Hartmut Böhme

## Zur literarischen Rezeption von Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I*

### I. Wirkungsgeschichtliche Exposition

239 mal 168 mm –: die Maße des Stichts. Ungefähr 35 bedeutungstragende Objekte. Rätselhaft bis heute deren Konfiguration. Wirkungsvoll das Blatt von Beginn an: zuerst in der bildenden Kunst, in der von der Dürerzeit bis heute die Zitate und Umarbeitungen der *Melencolia I* nicht enden wollen. Am Ende des 18. Jahrhunderts, als mit dem Sturm und Drang und der Frühromantik die literarische Entdeckung Dürers beginnt, tritt der künstlerischen die literarische Wirkungsgeschichte zur Seite – wenn man nicht schon viele Melancholie-Topoi in Lyrik und Trauerspiel des Barocks mit diesem "Bild der Bilder" (P.-K. Schuster)<sup>1</sup> in Verbindung bringen will.

Am Ende des 19. Jahrhunderts beginnt die Kette der kunstgeschichtlichen Auslegungen. Nach dem im Bann des nationalistischen Erbes stehenden Dürer-Bild setzt die profunde Erforschung dieses neben *Ritter, Tod und Teufel* und *Hieronymus im Gehäus* als "Meisterstich" geltenden Rätselblattes ein mit der großartigen Quellenarbeit Karl Giehlow's (1903)<sup>2</sup>. Die jahrzehntelang Maßstäbe setzende, ikonologische Musteruntersuchung von Erwin Panofsky und Fritz Saxl (1923)<sup>3</sup> fand in Giehlow's Rekonstruktion des möglichen humanistischen und hermetisch-philosophischen Hintergrunds Anlaß und Materialbasis. Für unser Jahrhundert wird charakteristisch, daß die Rezeptionsmedien – Kunst, Literatur, Wissenschaft, die so auch historisch nacheinander zu den entscheidenden Wirkungsträgern der *Melencolia I* wurden – sich wechselseitig vermitteln, etwa bei Gottfried Benn, Peter Weiss und Günter Grass.

Das Dürersche Blatt ist im Maß, wie sich die kunstgeschichtliche Forschung methodisch ausdifferenzierte, nicht mehr naiv rezipierbar. Autoren und Künstler sind, insofern sie von der Kunstgeschichte beeinflusst werden, in der Auseinandersetzung mit der *Melencolia I* durch die Wissenschaft bestimmt. Der Stich wird zum Medium einer Selbstreflexion der Kunst, des geschichtsphilosophischen Standorts



des Intellektuellen und der historischen Leidenserfahrungen dieses Jahrhunderts. Die philosophische Reflexion wiederum erkennt sich im Zusammenhang mit der *Melencolia I*: die Arbeit an Dürers Blatt wird philosophisch im Maße wie die Philosophie selbst in unserem Jahrhundert ins Zeichen des Saturns tritt. Das beginnt bei Walter Benjamins Trauerspiel-Buch, bildet aber auch die Struktur der Philosophie Adornos. Symptomatisch ist auch, daß etwa in der Festschrift zu Karl Jaspers 70. Geburtstag (1953)<sup>4</sup> die *Melencolia* zum Anlaß des philosophischen Nachdenkens über das 'Wissen des Wissens' wird oder im *Städel-Jahrbuch* (1983) ein philosophischer Aufsatz zum Melancholie-Blatt erscheint<sup>5</sup>. Aufschlußreich für diese 'Philosophisierung' der Auseinandersetzung mit der *Melencolia I* ist, daß von Panofsky/Saxl im amerikanischen Exil ein Philosoph beigezogen wurde, Raymond Klibanski, mit dem zusammen die Kunsthistoriker die bislang grundlegendste Studie zum naturphilosophischen, hermetischen, religiösen und ästhetischen Kontext des Bildes vorlegten<sup>6</sup>.

In der Kunstgeschichte zeigt sich jedoch auch, daß der ikonologische und produktionsästhetische Ansatz, wie er mit Giehlow und Panofsky/Saxl herrschend wurde, selbst wenn er philosophisch erweitert wird, Begrenztheiten aufweist. Immer nämlich steht dabei das Werk im Mittelpunkt ideogrammatischer Sinnrekonstruktionen. Das Enigma des Stichs, seine ikonologische Konstruktion gilt es wie eine fremde Hieroglyphe zu übersetzen und damit in ihrem geheimnisvollen Sinn zu entziffern. Das Bild ist Bildschrift, ikonische Bündelung eines traditionsgeschichtlich und biographisch vermittelten Diskurses, so daß die Bildanalyse zu einer Lesearbeit wird, die in den Bildzeichen die darin verdichteten Textzeichen dechiffriert. Ziel ist, wahrheitsfähige Aussagen über den Sinn des Ikons zu machen. Zweifelsohne werden damit zentrale Bildstrukturen erfaßt und, in den Rekonstruktionen des philosophischen Horizonts, eine Art Intertextualität des Stichs erzeugt. Dem liegt das Axiom zugrunde, den Sinn des Kunstwerks durch Bestimmung seines geistesgeschichtlichen Hintergrundes herauszuarbeiten. So erschließt Giehlow, daß aufgrund der Rezeption der Melancholie-Deutung des Neuplatonisten Marsilio Ficino im Kreis um Kaiser Maximilian I., zu welchem enge Bezugspartner Dürers gehörten wie Celtis und Pirckheimer, Dürer wohl Kenntnis hatte von der Nobilitierung der Melancholie in der Perspektive der pseudoaristotelischen Schrift *Problemata*, Kap. XXX, 1. Panofsky/Saxl rekonstruieren das Bild als eine Synthese zweier Typen-Bilder, nämlich des "Typus Acediae"

und des "Typus Geometriae". Das Dürersche Bild ist hiernach eine Kombination der Philosophie und Diätetik Ficinos mit den traditionellen Typen-Bildern, so daß die Melancholie als schöpferisches Ingenium erscheinen kann.

Das Enigma des Stichs blieb dennoch widerständig. Es vervielfältigte sich eher noch dadurch, daß die Sinnzuschreibungen aufgrund immer neu erwogener Quellen und Einflüsse in einer Art Überdetermination der Bildgegenstände explodierten. Die Kunstgeschichte wird damit auf sich selbst verwiesen: sie ist der diskursive Raum, in welchem der Sinn erst erzeugt wird, der als im Bild verschlossen unterstellt ist. An dieser Stelle setzt der Übergang von produktionsästhetisch-ikonologischen Verfahren zur wirkungsgeschichtlichen Selbstreflexion ein. Der Sinn erscheint nicht länger substantiell in die Bildzeichen des Stichs versenkt, sondern entfaltet sich in der wissenschaftlichen oder ästhetischen Rezeption, hat seinen historischen Ort also im Subjekt der Deutung.

Dies hat zur Folge, daß in der Kunstgeschichte wirkungsgeschichtliche Untersuchungen einsetzen. Teilweise, wie bei Schuster (1982), geschieht dies so, daß der Sinnbegriff, der sich auf das 'Bild selbst' bezieht, nahezu aufgegeben wird; die Wirkungsgeschichte, also etwa die Wiederkehr oder Veränderung von Bildelementen der *Melencolia* in Bildwerken späterer Künstler, wird als historisch sich entfaltender Sinn verstanden, der dem Stich objektiv zukomme. Damit, nur von der anderen Seite aus, wird die Objektivität des Sinnbegriffs wieder eingeführt. Zum anderen führte die rezeptionsgeschichtliche Wendung dazu, die Wirkung Dürers nicht nur in der Kunst und Kunstgeschichte, sondern auch in Literatur und Kritik aufzusuchen. In der DDR war frühzeitig ein Quellenband von H. Lüdecke und S. Heiland (*Dürer und die Nachwelt*, 1955)<sup>7</sup> erschienen. Hier werden literarische, briefliche und deklamatorische Texte gleichrangig behandelt. Schon vor Etablierung der wirkungsgeschichtlichen Methode hieß dies, daß das Sinnmonopol der Wissenschaft erschüttert und die Wahrheit eines Bildes in den historischen Prozeß der Wirkungen und Urteilsbildungen zurückgestellt wird. Die Berliner Ausstellung zum 500. Geburtstag Dürers 1971 gibt bereits ausstellungsdidaktisch eine auf Sinnrepräsentation durchs Kunstwerk bezogene Exposition auf<sup>8</sup>. B. Hinz gestaltet die Ausstellung wie den Katalog als historischen Gang durch die ideologisch, vor allem nationalistisch konstituierten Dürer-Bilder. Dürer ist, so wird deutlich, jeweils das Bild, das eine Zeit sich von ihm bildet und darin ist

keine zunehmende Konsensbreite von Wahrheit zu entdecken. Der Ansatz Schusters, die *Melencolia* als "Bild der Bilder" zu rekonstruieren, d.h. der bildzeugenden Wirkungsmacht des Bildes selbst zu folgen, ist mithin so zu ergänzen, daß wir das Bild, das Bilder zeugt, an keiner historischen Stelle 'an sich' haben, sondern nur 'Bilder des Bildes'. Diesem wirkungsgeschichtlichen Ansatz trug die von H. Beck und B. Decker organisierte Frankfurter Ausstellung von 1982 *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock* eindrucksvoll Rechnung<sup>9</sup>. Im Feld der Literatur wurde man nun auch auf die Wirkung der *Melencolia* in der französischen und englischen Romantik und im Symbolismus (Finke 1976)<sup>10</sup> sowie bei Baudelaire aufmerksam (F. Nordström 1967, H. Weinrich 1971)<sup>11</sup>. Damit wurde die *Melencolia*-Forschung interdisziplinär<sup>12</sup>.

Aus dieser Entwicklung sind Konsequenzen zu ziehen. Der Gewinn der wirkungsgeschichtlichen Dimension in der Arbeit an der *Melencolia* läßt (1) neben die kunstgeschichtlichen auch literarische und künstlerische Rezeptionszeugnisse treten, die aus der Interpretation des Stichs nicht auszuschließen sind. Dabei ersetzt (2) die Wirkungsgeschichte keineswegs die ikonologische Aufschlüsselung der Bildzeichen; vielmehr stellten die Bildanalyse und die ikonologiegeschichtliche Einbettung des Blattes die Basis für eine Wirkungsgeschichte dar und bildeten den Gegenpol zu den historischen Aneignungsstufen der *Melencolia* in den Medien Kunst, Literatur und Wissenschaft. Die wirkungsgeschichtliche Selbstreflexion der Kunstgeschichte, die als Effekt der endlosen Versuche entstanden ist, sich der vermeintlichen Objektivität des eingravierten Sinns zu versichern, führt (3) auf die Struktur des Bildes selbst zurück. Die Deutungsvielheit hängt mit der Arbitrarität der Zeichen und der Erschütterung des Sinns im Bild selbst zusammen. Die Bedeutung dieses Blattes besteht darin, daß nach nunmehr viereinhalb Jahrhunderten Wirkungsgeschichte die Bildauslegung in eben der philosophischen Reflexion des Wissens und der Kunst endet, die die Konfiguration der Zeichen im Stich strukturell und ohne Erlösung in irgendeinem Sinnganzen bestimmt. Diese Reflexivität der Bildstruktur, die sich als Moment der Thematisierung des 'Wissens des Wissens' ergibt, wird nicht ohne Grund mit der Frage nach dem Status des Intellektuellen und dem melancholischen Syndrom verbunden. Die *Melencolia* entfaltet ihre größte Wirkung deswegen in der Moderne, weil diese der Bodenlosigkeit der Sinnarbeit in den historischen Katastrophen unseres Jahrhunderts sich konfrontieren mußte und

in dieser Konfrontation zielsicher auf die "Melencolia" als auf das Bild stieß, das an der Schwelle zur Neuzeit in einer kaum begreiflichen Weise die melancholische Erfahrung und die Problematik des Wissens miteinander verbunden hat.

## 2. Goethe-Zeit

Die Wende, die die Deutung der *Melencolia I* in der Rezeption der Kunstgeschichte und Literatur nach 1918 nimmt, hängt mit den wirkungsgeschichtlichen Konstellationen im 19. Jahrhundert zusammen. Dabei ist die grundlegende Differenz der deutschen im Verhältnis zur französischen und englischen Rezeption im 19. Jahrhundert bemerkenswert. In Deutschland, besonders nach der Säkularfeier 1828 in Nürnberg, Berlin und München, wurde Dürer zur Kultfigur patriotischer Rückversicherung einer vermeintlichen kulturellen Identität der Deutschen stilisiert. Darum spielte die *Melencolia* nur eine marginale Rolle im öffentlichen Dürer-Bild. Von den drei "Meisterstichen" ist es das Blatt *Ritter, Tod und Teufel* (1513), worin unbeirrter deutscher Geist und geradlinige Tat sich spiegeln zu können meinten. Auch der Stich *Hieronymus im Gehäus* (1514) konnte diesem Rezeptionstyp eher beigelegt werden als die *Melencolia*: der ins altdeutsche Interieur versetzte Heilige scheint Inbegriff einer zugleich frommen wie gelehrten Innerlichkeit, die sich in den Dienst einer Hermeneutik der Schrift stellt; und die perfekte, fast malerisch wirkende Beherrschung des Lichtes und der Raumperspektivik (schon für Erasmus [1528] ist Dürer deswegen mehr noch als ein "Apelles unserer Zeit") bezeugt die unübertreffliche Sorgfalt, Gründlichkeit und Kenntnis in den ästhetischen Mitteln -: deutsche Tugenden.

Der seltsam objektlose Blick des weiblichen Engels inmitten wirr verstreuter Gerätschaften irritierte selbst den mit Melancholie-Motiviken vertrauten, über jeden Verdacht des Nationalismus erhabenen Maler J.H. Füssli 1801 so, daß er den sublimen Eindruck der Figur durch den "Müll" um sie herum gestört sah. Und noch der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin bezeichnete 1905 in seinem maßgebenden Dürer-Buch die Komposition mit dem Begriff des "Dissoluten"<sup>14</sup>. Um so eher widersetzte sich dieser melancholische Genius dem Bedürfnis nach einer nationalen Aneignung des Nürnberger Künstlers, der immer wieder dazu herhalten mußte, als Ursprung eigenständiger deutscher

Kunst neben Raffael, da Vinci oder Michelangelo plazierte zu werden.

Solche Rezeptionsmuster gehen auf die romantische Entdeckung des Mittelalters als goldenem Zeitalter zurück. Dabei wurde Dürer zum Herold von 'deutscher Art und Kunst'. Dagegen findet sich in der französischen und englischen Romantik und im Symbolismus, wie U. Finke (1976)<sup>15</sup> zeigt, eine davon unterschiedene Lesart: hier rückt die *Melencolia* ins Zentrum der literarischen Dürer-Rezeption und wird als ein Reflexionsblatt erkannt, worin sich die Melancholie des Künstlers porträtiert. So begleitet zwischen Victor Hugo und Baudelaire die Dürersche *Melencolia* den Übergang der Kunst in die Moderne: und damit zeichnet sich Mitte des 19. Jahrhunderts außerhalb Deutschlands eine Rezeptionsfigur ab, deren ästhetische und philosophische Dimension in Deutschland erst ein Jahrhundert später erreicht wird. So nachhaltig lastete auf Dürer die romantische Verklärung und patriotische Erlösungssehnsucht, daß die *Melencolia* aus dem Bild des Malers, der den Aufstieg Deutschlands zur Hegemonialmacht zu begleiten hatte, nahezu extinktiert wurde: denn die *Melencolia* ist immer eher ein Bild derer, die in der Schwermut des Seins, auf der Seite der Opfer, in der Verwirrung historischer Niederlagen oder in der Verzweiflung sich versagender Erkenntnis stehen. "Dürers Gloria" als Moment von Deutschlands Gloria: das mußte an der *Melencolia* vorbeiführen. So gehört es zur Symptomatik der "verspäteten Nation" (H. Plessner), daß in Deutschland erst die Warburg-Schule ein Auseinandersetzungsniveau erreichte, das im Zeitalter Baudelaires vorformuliert wurde.

Die vaterländische Dürer-Rezeption des 19. Jahrhunderts konnte sich dabei auf den Kreis um den jungen Goethe zurückdatieren. Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) wiederholt noch das seit Vasari (1550/58) kanonische Urteil, daß Dürer und Holbein groß, vielleicht größer als Raffael, Correggio und Tizian geworden wären, wenn sie "die Werke der Alten" unter der Sonne Italiens hätten studieren können<sup>16</sup>. Wenig später findet sich in Goethes Prosahymne auf den Baumeister des Straßburger Münsters (Von deutscher Baukunst, 1772) eine beiläufige Bemerkung zu Dürer, die dennoch den Nachfolgern die Stichworte an die Hand gibt<sup>17</sup>. Dies ist zum einen die polemische Entgegensetzung älterer deutscher "Originalkunst" gegen den verkünstelten, französisierenden Kunstgeschmack der Gegenwart. Das rhetorische 'Lob der Vergangenheit' dient, gegenüber den als 'ausländisch' empfundenen ästhetischen

Regeln, der Selbstvergewisserung der künstlerischen Revolte des Sturm und Drang. Zum anderen gibt Goethe in wenigen Strichen das Bild der deutschen Männlichkeit Dürers vor: "Sondern die Welt soll vor dir stehn./ Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn:/ Ihr festes Leben und Mannlichkeit, / Ihr inner Maß und Ständigkeit!" (Hans Sachsens poetische Sendung, 1776)<sup>18</sup>. Deutlich auch ist die Konkurrenz zu den Kunstgrößen der italienischen Renaissance: im Brief an Lavater (6.3.1780) qualifiziert Goethe Dürer als einen Künstler, "der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst Grazie nur die ersten Italiener zu seinesgleichen hat"<sup>19</sup>. Lavater seinerseits ist einer der ersten gründlichen Sammler von Dürer-Blättern, setzt den Nürnberger in seinen *Physiognomischen Fragmenten* Michelangelo "an die Seite" (III. Versuch, 1777) und versucht 1791, "mit allem Lavaterismus, den Gott mir gab" (so angekündigt im Brief an Herzog Carl-August 6.4.1785), eine große Dürer-Auslegung zu verfertigen<sup>20</sup>.

Diese um Gleichrangigkeit bemühte Konstellation Deutschland – Italien und Dürer – Raffael ist freilich keine Erfindung der Stürmer und Dränger. Die erste Dürer-Monographie von Heinrich Conrad Arend (1728), der das Erasmus-Wort vom Dürer als deutschem Apelles aufnimmt, polemisierte gegen den Vasari'schen Topos von der kunstbildenden italienischen Sonne: "Gerade als wenn die Sonne, die in Italien scheint, nicht auch in Teutschland schiene"<sup>21</sup>. Und Georg Wolfgang Knorr veröffentlicht 1738 ein Totengespräch zwischen Dürer und Raffael, womit erstmals jene figurative Gleichrangigkeit zwischen deutscher und italienischer Kunst hergestellt wird, die im 19. Jahrhundert mit Franz Pforrs *Dürer und Raffael vor dem Thron der Kunst* (1832-35) und Friedrich Overbecks *Triumph der Religion in den Künsten* (1840)<sup>22</sup> zu einem Topos wird, der das wunde Nationalgefühl zu salben hatte. Friedrich Matthisson 1815 in seinen Erinnerungen über Dürer: "Eine echt deutsche Kernphysiognomie, voll Mannsinn und Biederkeit"<sup>23</sup>. Hier hat der ehemalige Lyriker auf den Spuren Klopstocks und des Hains die patriotische Sprache restaurativer Dürer-Verehrung des 19. Jahrhunderts bereits getroffen.

Der Sturm und Drang zeichnet jedoch, der Genieästhetik entsprechend, für den Topos verantwortlich, daß Dürer um so höher zu bewerten sei, als er, gerade in Ermangelung der Erfahrung von antiker und italienischer Kunst — was ein krasses Fehlurteil ist —, sich allein aus sich selbst gebildet habe: so sieht Chr. F. Schubart Dürer "bloß von

der Hand des göttlichen Genies geleitet" und K.Ph. Moritz erkennt in Dürer "vielleicht das einzige Beispiel der Kunstgeschichte", wo ein Künstler sich allein sich selbst verdankt<sup>24</sup>. Lavater entspricht diesem Bild Dürers als "Originalgenie", wenn er anmerkt: "Die Natur hat ihn zum Künstler im strengsten Sinn dieses Wortes gebildet"<sup>25</sup>. Natur ist jener einzig anerkannte Bezug des Genies, der sicherstellt, daß die ästhetische Konzentration des Subjekts zu historischer Größe und Allgemeinheit anwächst. Am gründlichsten setzt sich der Goethe-Freund Johann Heinrich Merck, der seit 1777 im Auftrag des Herzogs Carl August Dürer-Werke aufkauft (und für den Weimarer Hof 1779 auch das *Melencolia*-Blatt erwirbt), mit gängigen Vorurteilen gegen die Kunst Dürers auseinander: er akzeptiert im Vergleich zu Raffael, daß dem Werk Dürers der ästhetisch stimulierende Einfluß Italiens fehle. Doch wendet er dies um in ein Argument, das einer rationaleren Betrachtung Raum gibt: nämlich Sujets, Technik und Ausdruck der Dürerschen Kunst als "Stil seines Zeitalters" zu werten, d.h. nicht in den Streit über den Rang italienischer und deutscher Kunst zu verfallen, sondern von den historischen Ausgangsbedingungen her Eigenart und Differenz der Künstler zu bestimmen (*Einige Rettungen für das Andenken Albrecht Dürers gegen die Sage der Kunstliteratur*, 1780)<sup>26</sup>.

Goethe, der bereits "in den Jünglingsjahren immer mehr auf die Deutschheit des sechzehnten Jahrhunderts gewiesen ward"<sup>27</sup>, was nicht allein in der Dürer-Hochschätzung, sondern ebenso im Götze- und Faust-Stoff wie in seinen alchemistischen Studien sich ausdrückt, hat seine im Zeichen der Genieästhetik stehende Dürer-Idealisierung bald aufgegeben. In der *Italienischen Reise* bedenkt er bei der Begegnung mit Raffaels *Heiliger Cäcilie*, um jenen nicht im Muster des Originalgenies "als einen Gott zu preisen", die historischen Bildungsbedingungen der Raffaelschen Kunst (er folgt damit dem genetischen Modell, wie es bereits Merck verwendet und Herder geschichtsphilosophisch entwickelt hatte). In diesem Kontext nimmt er den bekämpften — auch von W. Heinse<sup>28</sup> gegen Dürer gebrauchten — Vasari'schen Topos auf: "Hätte doch das Glück Albrecht Dürern tiefer nach Italien geführt"<sup>29</sup>. Goethe, der in Italien den Gegensatz zwischen deutscher Enge und italienisch-antikem Raum befreiend erlebt, deutet die scheinbar mangelnde Italien-Erfahrung Dürers im Schema des Tasso-Unglücks, also des gesellschaftlich geknebelten Künstlers: "Mir ist so ein armer Narr von Künstler unendlich rührend, weil es im Grunde auch mein

Schicksal ist, nur daß ich mir ein klein wenig besser zu helfen weiß"<sup>30</sup> (HA XI, 103/4). Dürer als unglücklicher Bruder Goethes — wie J.M.R. Lenz oder K.Ph. Moritz —: dies ist nicht mehr das Ideal männlich-deutscher Art und Kunst. In den folgenden Jahrzehnten differenziert sich das Urteil Goethes zunehmend. Goethe kommt immer wieder auf Dürer zurück; so z.B. polemisiert er (wie auch F. Schlegel 1803/4<sup>31</sup>) heftig gegen die gemütszerrüttende Phantastik des *Apokalypse-Zyklus* (1498), bespricht dagegen enthusiastisch die editio princeps der Randzeichnungen im Gebetbuch von Kaiser Maximilian (1515). Insbesondere der entstehende Dürer-Kult der Romantik motiviert Goethe, von jedweden patriotisch verklärenden Dürer-Bild Abstand zu nehmen. Die Apotheosen Dürers in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von Wackenroder / Tieck und in *Franz Sternbalds Wanderungen, gar in Fouqués Sintram und seine Gefährten* (1814)<sup>32</sup>, wie generell die "romantische Rücktendenz nach dem Mittelalter" ließen den an der antiken Welt orientierten Klassizisten der *Propyläen*, der *Jenaische Allgemeinen Literatur-Zeitung* und der *Weimarschen Kunst-Freunde* gegen das "klosterbrudisierende, sternbaldisierende Unwesen" polemisieren<sup>33</sup>. Goethe würdigte Dürer dort, wo er eine seinen eigenen ästhetischen Normen verwandte Anmut und Leichtigkeit der Strichführung und Sujetbehandlung zu erkennen glaubte, und wurde immer dann abweisend, wenn er deutschtümelnden oder katholisch-mittelalterlichen Romantizismus am Werk glaubte. Dieser Goethe war für die Dürer-Rezeption des 19. Jahrhunderts kein Kronzeuge mehr. Symptomatisch dafür ist, daß er den führenden Nazarener Peter Cornelius am 8.5.1811 (in einer Zeit, als Cornelius an Faust-Illustrationen arbeitet) brieflich vor der ausschließlichen Orientierung an der "deutschen Kunstwelt des 16. Jahrhunderts" warnt und ihm das Studium der "transalpinischen", glücklicheren Kunstentwicklung anempfiehlt.

An Raffaels Größe kommt keine Dürer-Verehrung vorbei — auch nicht Wackenroder, der den Ausgang für eine göttlich inspirierte Produktionsästhetik und eine gebetsförmige Einfühlungsästhetik bildet. Kunst und Kunsterfahrung werden entschieden zur Religion, Raffael wird als das Urbild eines divinatorischen Künstlertums gegen aufklärerische Kunsterklärung ausgespielt. Das "Allerheiligste der Kunst"<sup>34</sup> geht aus der unbewußten Bildwerdung visionärer Ahnungen im Inneren des Künstlers hervor (*Raffaels Erscheinung*). Kunst ist — wie die Natur — offenbarende "Spur von dem Finger Gottes"; Rezep-

tion ist einführende Identifikation mit dem idealisierten Künstler: die narzißtische Grundstruktur der Wackenroderschen Rezeptionsästhetik ist unverkennbar. Sie auch bildet die Basis seines Dürer-Bildes, das noch immer gegen den Vasari'schen Topos vom "beglückten Süden" behauptet werden muß. Doch hat Wackenroder ein "Traumgesicht", worin ihm die Großen der europäischen Kunst erscheinen [man hat hier die literarische Vorwegnahme der Overbeck'schen Bildidee des *Triumph der Religion in den Künsten* (1840)] —: und mitten unter ihnen, gleichrangig, "Raffael und Albrecht Hand in Hand". In der Sehnsucht nach Identifikation mit einer "wahren Kunst" der Deutschen, die "auch unter Spitzgewölben, kraus verzierten Gebäuden und gotischen Türmen" hervorwächst, findet Wackenroder zu einer Argumentation, die es seiner Wunschphantasie erlaubt, die Vergangenheit Deutschlands und darin an erster Stelle Dürer in den Rang des göttlichen Raffael zu nobilitieren.

Hatte Herder, streng historisch und den Enthusiasmus der Jahre um 1770 zurücknehmend, 1788 während seines Besuchs in Nürnberg erkannt, daß die Dürerschen Werke "an eine Zeit deutscher Art und Kunst erinnern, die nicht mehr da ist und schwerlich wiederkommen dürfte" (an seine Frau 13.8.1788), so ist das romantische Dürer-Bild dadurch gekennzeichnet, daß sie diese Historizität nicht anerkennt. Die *Berglinger*-Novelle Wackenroders demonstriert am Mangel gesellschaftlicher Einbindung der Kunst, an der Isolation des Künstlers und am Fehlen metaphysischer Kunstideale einen prinzipiellen 'Mangel an Sein': soll dieser nicht wie bei Berglinger in melancholischer Selbstverzehrung und Tod enden, muß er durch die Überspringung historischer Differenzen und durch narzißtische Identifikation mit der überzeitlichen Größe "unserer alten vaterländischen Kunst"<sup>35</sup> ausgependelt werden. Damit hat Wackenroder die psychologischen und ästhetischen Muster formuliert, die erklären, warum das *Melencolia*-Blatt unmöglich mit dem Ideal der "goldnen Zeit" und dem Inbegriff des narzißtisch überhöhten Identifikationsobjekts Dürer verbunden werden konnte. Und er hat die Mechanismen bereitgestellt, die in den nachfolgenden Dürer-Feiern des 19. Jahrhunderts im Zeichen des zu erringenden nationalen Glanzes politisiert werden konnten. Was bei Wackenroder [oder bei Bettina von Arnim, die das Dürer-Selbstporträt von 1500 zum Fetisch ihrer Selbstgespräche macht, nicht ohne dabei Dürer mit ihrem Idol Goethe zu identifizieren (an Goethe 16.6.1809)] noch auf der Ebene individueller und ästhetischer Rezeptionsmuster zu beobachten ist,

generalisiert sich in der Nachfolge: Dürer und seine Kunst werden zum Fetisch eines kollektiven Traums von der Größe deutscher Nation. Dürer ist der Restauration und dem kommenden Reich einverleibt. Die *Melencolia*<sup>36</sup> muß dabei so verdrängt werden wie die melancholische Grundstruktur des romantischen Künstlertums. Dabei hätte dieses Blatt, das ausgerechnet Ludwig Richter mit wenigen angemessenen Sätzen zu würdigen weiß (1824) und das von C.G. Carus in seinen *Briefen über Goethe's Faust* (1835) mit dem Faustischen korreliert wird, eine Verbindung mit den nicht restaurativen, sondern modernen Momenten der Romantik und der Wissensproblematik des *Faust*-Dramas eingehen können. Eben dies ist die Perspektive der französischen und englischen *Melencolia*-Rezeption im 19. Jahrhundert.

### 3. Neunzehntes Jahrhundert: Frankreich und England

In *Les Contemplations* von Victor Hugo findet sich ein Gedicht auf den "astre aux aspects funèbres" – *Saturne*<sup>37</sup>. Baudelaire nennt *Les fleurs du mal* im *Épigraphe pour un livre condamné* ein "livre saturnien". Verlaine, der sein erstes Buch, von Baudelaire inspiriert, *Poèmes saturniens* (1866) betitelt, spricht dabei von "livre saturnien, orgiaque et mélancolique". Er widmet das Motto-Gedicht dem "fauve planète" Saturn und überschreibt die erste Gedichtgruppe *Melancholia* – in Anspielung auf Dürer, dessen *Hieronymus im Gehäus* und *Melencolia I* er besitzt<sup>38</sup>. Dichtung tritt "sous le signe SATURNE"<sup>39</sup> – ins Zeichen, wie Verlaine erinnert, jenes fernen geheimnisvollen Unglückssterns, dessen Verbindung mit der Milz in der Renaissance zu einer Synthese von Astralmedizin und Humoralpathologie führte. Verlaine trifft damit präzise einen Aspekt des Dürerschen Stiches –: die Nobilitierung der im Mittelalter als *acedia* diskriminierten Melancholie zur *melancholia generosa*, die — wie Ficino und Agrippa, und durch diese Celtis und Pirckheimer und schließlich Dürer einleuchtend zu machen suchten — in ihrer unausweichlichen Zwiesichtigkeit von manischer Inspiration und verzweifelter Schmerz den ingeniosen Menschen charakterisiert<sup>40</sup>. Und Verlaine konnte 1866 sicher sein, daß dieser hermetische Hintergrund der Renaissance ebenso verstanden wurde wie das Zitat des Dürer-Stiches.

Seit den 30er Jahren, seit den Auseinandersetzungen Delacroix' mit Dürer und der *Melencolia* (sowie seinen Faust-Illustrationen), dem

großen Gedicht "Melancholia" von Théophile Gautier (1834), seit dem Gedicht "A Albert Dürer" (1837) und der *Melencolia*-Apostrophe in *Le Rhin* von Victor Hugo (1841), ihrer ausführlichen Auslegung durch Jules Michelet (1842/55) und Baudelaires Antwort darauf (1859), seit den Reflexionen Sainte-Beuve's über die "mélancolie moderne" (1848/9), der ikonographischen Adaption der *Melencolia* in *Monde dramatique* (1835) und dem literarischen Zitat in *Aurélia* (1855) des Faust-Übersetzers Gérard de Nerval, bis hin zu dem — zu Verlaine zeitgleichen — Gedicht "Devant la Mélancolia d'Albert Durer" von Henri Cazalis (1866)–: seit etwa drei Jahrzehnten also war den avancierten Künstlern Frankreichs der melancholische Genius Dürers ebenso vertraut wie seine Beziehbarkeit auf die Problematik des Wissens<sup>41</sup>. Delacroix, Sainte-Beuve, Gautier hatten das Dürer-Blatt auf das Faust-Drama, Hugo und Sainte-Beuve auf den schwermütigen, anomischen Intellektuellen Hamlet bezogen. Dürers Engel figuriert das "triste Idéal", die saturnische Gefräßigkeit der Zeit und "L'Imagination, inquiète et débile" (Verlaine)<sup>42</sup>. Hierin konnten "les Saturniens" der Moderne sich ästhetisch wiederfinden. Der erdschwere, geflügelte Renaissance-Genius wird zum Bild der Urgeschichte der Moderne, die aus dem hermetischen Ideogramm mit seinen disparaten Gegenständen des Wissens und der Praxis, der düsteren Abwesenheit und dem beziehungslosen Blick des Subjekts, jetzt, in der Metropole Paris, ihr gegenwärtiges Gesicht zu entschlüsseln beginnt. Dürers Stich wird zum Objekt der Selbstreflexion, in welcher sich die Zeichen der Hinfälligkeit und der Verstreuung, der Entfremdung, des Wahnsinns und des Todes in der Moderne zu Bewußtsein durcharbeiten. Im Benjaminschen Sinn figuriert *Melencolia I* die Erinnerung an das jetzt Kommende, "Dialektik im Stillstand". Was Baudelaire an Meryon so schätzt, daß nämlich er das "antike Gesicht" der Kapitale Paris zeichnet<sup>43</sup>, charakterisiert für Benjamin die Melancholie der Moderne, die "immer gerade...die Urgeschichte (zitiert)"<sup>44</sup>.

Die Linie dieser Entwicklung beginnt mit Übernahmen von Deutungsmodellen aus der deutschen Romantik, lyrischen Idealisierungen der schwermütigen Landschaft und düsteren Wäldern Deutschlands mit ihren darin verwurzelten Sagen und Märchen (Hugo), der Rezeption der Nazarener (mit denen sich noch Baudelaire auseinandersetzt) und der auf dieser Linie stereotypen Rehabilitierung der "vieux tableaux de l'école allemande" (Th. Gautier), besonders der Kunst Dürers. Während solche Deutungsmuster in Deutschland in eine restaurativ-

nationalistische Linie mündeten, bilden sie in Frankreich die Vorstufe zur Moderne. Das "Melancholia"<sup>45</sup> überschriebene Dürer-Gedicht Gautiers von 1834, das eine lyrische "transposition verbale des tableaux" als höchste Form der Kunstkritik darstellt (Finke), veranschaulicht dies sehr klar. In beträchtlicher Länge (248 Verse) entfaltet Gautier den in Deutschland üblichen Gegensatz von Dürer und Raffael als eine von christlicher und heidnischer Kunst mit deutlich antisexuellem Beiklang: die zart-frommen Marien, keusch und makellos, der deutschen Schule und die italienischen Modell-Kurtisanen, die in der Pose der Maria nicht verbergen können, die Nacht mit dem Maler verbracht zu haben. Maria, die Jesus, contra Venus, die Cupido auf dem Arm trägt, der heilige Michael gegen Apollo, Gottvater gegen Jupiter: gegen den Paganismus der Renaissance den "gothique Albert Dürer" als Inbegriff des "Allemand naïf" und "honnête bourgeois" ausspielend, trifft Gautier zugleich den antikisierenden Klassizismus und die moderne 'präraffaelitische' Dekadenz. Nach der breiten Bildbeschreibung des *Melencolia*-Stiches nämlich folgt, sarkastisch entwertet, das Bild einer aus edlen literarischen Gesten und modischen Attitüden zusammengesetzten "jeune fille [...] frêle et malade", welche die Kraftlosigkeit der Gegenwart bezeichnet. Und im Schlußtableau steigert Gautier seine konservative Gegenwartskritik zu einem grandiosen Bild apokalyptischer Verdüsterung und Vereisung aller Landschaften des Lebens, endend in der versteinerten Erlösungslosigkeit der Jahrhunderte.

Eigentümlich quer dazu steht die einsichtsvolle lyrische Bildbeschreibung der *Melencolia*. Gautier identifiziert das Bild als Selbstporträt Dürers: "Et, l'âme d'amertume et de dégoût remplie,/ Tu t'es peint, ô Dürer! dans ta Mélancolie." Dieser Engel-Genius "dans l'immobilité du plus complet repos", lebend und doch todesstarr wirkend, ist bei Gautier umgeben von einem "mobilier de Faust", von "attributs de science et d'arts" —: doch "sans ordre autour de lui objets sont épars". Die "secrets de nature" und der "fond de tout savoir humain" sind durchschritten bis hin zur Einsicht in die Vergeblichkeit der Wissenschaft und den Wahn der Kunst, was das Ergreifen der Wahrheit und der Praxis des Lebens angeht. Diese pathetische Bitterkeit der Erkenntnis ist — gegenüber der "jeune fille malade" — für Gautier Zeichen einer heute verlorenen "sérénité"; sie wird zur Bildform einer Melancholie, die das menschliche Leben im Emblem des "chair mortifiée" faßt (man spürt die barocke Tradition). Bis zur ekstatischen

Anstrengung die menschlichen Möglichkeiten, die in den verstreuten Instrumenten angedeutet sind, ausschöpfend, ist der melancholische Blick gerichtet in eine Leere, die die Vergeblichkeit des Wissens und die Unausweichlichkeit des Todes als einzige Antwort enthält. Um diesen Gedanken in ein Sprachbild zu fassen, deutet Gautier den Kometen im Hintergrund zur "schwarzen Sonne" um, eine Metapher, die Victor Hugo in einer — auf Delacroix gemünzten — Formel als "soleil noir de la mélancolie"<sup>46</sup> eingeführt hatte und vielleicht die erste 'absolute Metapher' der modernen Lyrik ist. So heißt es bei Gautier über den Stich: "Dans le fond du tableau, sur l'horizon sans borne,/ Le vieux père Océan lève sa face morne,/ Et dans le bleu cristal de son profond miroir/ Réfléchit les rayons d'un grand soleil noir."

Die Metapher "soleil noir" erscheint auch in Nervals Gedicht "El Desdichado": "Ma seule Étoile est morte, — et mon luth constellé/ Porte le Soleil noir de la Mélancolie"<sup>47</sup>. Leicht abgewandelt findet man sie ferner im Gedicht "Devant la Mélancolie d'Albert Durer" von Henri Cazalis<sup>48</sup>. So willkürlich, wenn auch atmosphärisch stimmig die Metapher "soleil noir" von den französischen Saturnikern auf den Dürerschen Kometen projiziert wird, so dürfte sie doch auch Indiz dafür sein, daß in der Romantik die hermetische Tradition der Melancholie noch präsent ist. Vermutlich ist der Ursprung dieser Metapher die Apokalypse, wo Johannes (Off. 6, 12) vom Schwarzwerden der Sonne wie von einem härenen Trauergewand spricht. Im biblischen Kontext ist die Verfinsterung, Schwärzung der Sonne ein stehendes Bild apokalyptischer Untergangs-Phantasien. In Gautiers "Melancholia" leitet das Altern der Sonne im Schluß-Tableau das apokalyptische Ende der Geschichte ein. Ebenso wichtig für die esoterische Bedeutung des "soleil noir" ist der "sol niger" der Alchemie. In Johann Daniel Mylius' *Philosophia Reformata* (1622)<sup>49</sup> etwa findet sich eine Darstellung, welche die regressive Auflösung der Dinge und des Menschen in der "Putrefactio" zu fassen sucht: ein Gerippe, mit einem Raben auf der Knochenhand, steht auf dem "sol niger", zwei Engel schweben heran, Sonne und Mond — die Grundpolaritäten des alchemistischen Prozesses — stehen oben rechts und links in den Bildecken, ein schwarzer Baumstumpf auf der Erde, aus dem ein kleiner Zweig herauszuwachsen beginnt. Rabe, Knochenmann, "sol niger" bezeichnen den Zustand der "nigredo", die tödliche Melancholie des Artifex, in die er sich als seinem "kleinen Tod" im Prozeß der Initiation notwendig verwandeln muß. Hier also zuerst erscheint der Gedanke des Zusam-

menhangs von erkennendem Eindringen in die Geheimnisse der Natur und melancholischer Todeserfahrung im Bild der schwarzen Sonne. Diese ihrerseits ist die ins Kosmische erweiterte "nigredo" des Subjekts, des Artifex. Melancholie ist subjektiver Ausdruck der Versenkung in den Tod als Teilhabe an dem ursprünglichsten Chaos der Schwärze des Universums — vor Auftreten des ersten Lichts und der ersten Form — im Dienst einer soteriologischen oder auch nur wissenschaftlichen oder politischen Freisetzung eines Wissens, das Licht und Formen erzeugt<sup>50</sup>. Diese alchemistische Bedeutung des "sol niger" als Emblem der Melancholie liegt von den apokalyptischen und astrologischen Zeichen des Dürer-Stiches nicht weit ab. Die absolute Metapher der "schwarzen Sonne" erinnert den Zusammenhang von Erkenntnis und Trauer, lichtvoller Inspiration und Depression, wie er in der Renaissance von Ficino begründet, bei Dürer ins Bild gesetzt und bei Giordano Bruno<sup>51</sup> zur Grundstruktur der Philosophie wird. Die französischen Saturniker (wie vor ihnen bereits Novalis, der die Metapher der "schwarzen Sonne" ebenfalls kennt<sup>52</sup>) treffen also einen 'hieroglyphischen' Zug der *Melencolia* (wobei unentschieden ist, ob durch historisches Wissen oder poetische Einbildungskraft). Und sie finden zugleich eine Metapher dafür, was Schelling "den Schleier der Schwermuth" nennt, "der über die ganze Natur ausgebreitet ist, die tiefe unzerstörbare Melancholie des Lebens"<sup>53</sup>. Die Gleichgültigkeit des Seins im Bild des unendlichen Meeres, in dem die schwarze Sonne sich spiegelt: damit konfrontiert Gautier das Selbstbewußtsein des philosophischen Künstlers, der in dieser Disproportion von menschlichem Maß (und Messen) und Unmaß des Universums auf den tiefsten Grund der Melancholie stößt. Es ist, als habe Gautier hier an *das* Melancholie-Bild der Romantik, Friedrichs *Mönch am Meer* denken können. Im Fortgang der poetischen Auslegung der *Melencolia* beginnt sich in dieser 'alten' melancholischen Erfahrung als Muster der Philosophie und Kunst eine neue Gleichgültigkeit zu formulieren: die Anomie der modernen Gesellschaft.

Im Sinne Baudelaires gehört das *Melencolia*-Poem Gautiers zum "l'art philosophique"<sup>54</sup>. Dieser gegenüber ist seine Haltung jedoch zwiespältig. Er setzt sie ab gegen "l'art pour l'art" oder "l'art pur", der Kunst, die sich in der Moderne als Ergebnis der Ausdifferenzierung von Kunst und Wissenschaft und der Künste untereinander ergeben hat. "L'art philosophique" — darunter subsumiert er Overbeck, Cornelius, Kaulbach, Paul Chevenard u.a. — sei ein Konzept, worin Kunst literal

zu sein beansprucht: ein Kennzeichen vergangener Epochen, in denen Bildwerke "die historischen Archive" der Völker bildeten. Modern ist für Baudelaire jedoch die von litteralen Funktionen freigesetzte Kunst: "C'est créer magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même." Kunst im Dienst oder als Medium religiöser oder philosophischer Botschaften: das sei — bei den Deutschen — der Irrtum des "l'art philosophique", mit Ausnahme Alfred Rethels in der Nachfolge von Dürers *Melencolia*<sup>55</sup>. Diese überraschende Wende ist darin begründet, daß Baudelaire hier den Stil eines melancholischen Allegorismus vorfindet, den er selbst in *Les fleurs du mal* als lyrische Form entwickelt. Dabei formuliert er, in kritischer Absetzung zu der *Melencolia*-Interpretation von Michelet einen hermeneutischen Grundsatz der Rezeption, wie er in der *Melencolia*-Wirkungsgeschichte wohl durch Gautier lyrisch realisiert, wissenschaftlich aber erst seit Giehlow maßgeblich wird:

Il faut, dans la traduction des oeuvres d'art philosophiques apporter une grande minutie et une grande attention; là les lieux, le décor, les meubles, les utensiles ... tout est allégorie, allusion, hiéroglyphes, rébus.

Das Allegorische meint hier nicht die ästhetische Bebilderung eines vorgängigen Sinns, der eindeutig übersetzt werden könnte. Sondern das Allegorische prägt sich Künstler, Werk und Rezipienten gleichermaßen auf als das Rätsel, das von allen Dingen Besitz nimmt; sie werden zu Zeichen, die unübersehbar 'etwas sagen', doch dies 'etwas' schwebt zugleich suggestiv und unfaßbar zwischen Werk und Rezipienten als Abwesenheit eines expliziten Sinns, in welchem sich kontemplative Versenkung und minutiöse Aufmerksamkeit befriedigen könnten.

Von Baudelaire her ließe sich zur *Melencolia* sagen, daß in ihr die unauflösbare Spannung zwischen der absoluten Stille und dem ununterbrochenen Bedeuten der Dinge zum Ausdruck kommt. Die gewissermaßen Baudelairesche Modernität der *Melencolia* ließe sich damit so fassen: Die Zerstreung der Dinge zeigt eine Realität des menschlichen Seins an, die nicht mehr auf eine Einheit hin versammelt werden kann. In dieser Dispersion sind die Erscheinungen und Dinge Negativitäten, Seiendes, das auf ein An-Sich zurückgefallen ist, jedem Zuhandensein entglitten. Das Allegorische ist die Kunstform, die diese Negation des Sinns mitten im Sein ausdrückt, im Herzen der Dinge als

ihr Herzzerreißendes, das in der unberührbaren Abwesenheit der Frau sich wiederholt. Das ist die Melancholie: eine Konzentration, die sich in der Negation versammelt, objektlos gewordene Bewußtheit. Der melancholische Genius, der Baudelairesche Künstler, meint das Dasein inmitten eines Seins, das von ihm abgefallen ist und ihn schweigend belagert; eine leise Rache der Dinge an der Herrschaft des Menschen durch ihr stummes in sich Beharren, das das Tätigsein des Menschen sowohl herausfordert wie schließlich sich im Schweigen der Frau reflektiert: als Bewußtsein der Kontingenz. Die Modernität dieses Menschenengels, die ihn zum Verwandten des Baudelaireschen Flaneurs in der Menge macht: daß von jedem Ding dieses Bildes der Impuls eines Zeichens ausgeht, und doch wird die Frau von keinem mehr erreicht. Sie ruht nicht im Schoß des Seins, im Zentrum der Zeichen, sondern diese schwirren um sie herum, stumm abgewiesen von dem beschatteten Blick, in dem allein sie sich hält. Alles um sie herum deutet auf sie, bildet Aspekte dessen, was sie war, tat, erschuf, weiß, sein könnte, was sie beeinflusste, bedrohte, behütete, Unglücks-komet und Friedensbogen, saturnische Schwere und Gegenkraft Jupiters: insofern ist sie in allem – und ist diesem allem schweigend ferngerückt. Sich selbst entfremdet ist sie die Melancholie, das trauer-volle Bewußtsein der Abwesenheit jeglicher Sinnsicherheit in den Zeichen am Himmel, auf der Erde, in den Dingen und in den selbst geschaffenen Gerätschaften und Objekten. Apokalypse ist, daß alle Zeichen in eine Stille fallen, daß das Seiende in bloßes An-Sich zurück-sinkt; die Dinge stehen da, körpernah und sternweit, gleichweit zu diesem Blick in seiner gerichteten Unberührtheit.

Sagen wir: dies ist die moderne, Baudelairesche Melancholie, die aus den Erfahrungsschocks der Metropole Paris erwächst und sich, durch eine von ihm angeratene Minutiösität und Aufmerksamkeit in der 'Übersetzung' von Bild in Sprache, auf den Dürerschen Stich beziehen darf. Als philosophisches Bild darf die *Melencolia* 'gelesen' werden; und die Moderne reflektiert dabei sich selbst: die Bedeutungsakte und Sinnanstrengungen bleiben den Dingen äußerlich, auch den gesellschaftlich produzierten. Es gibt keine den Dingen eingesenkte Bedeutung. Ein Hammer, eine Zange, eine Uhr, ein magisches Zahlenquadrat, ein Steinblock, ein Komet oder eine schwarze Sonne schauen unendlich fremd zurück, wenn der Strom der sie unterhaltenden Funktionen unterbrochen wird wie hier. Sie stehen gewissermaßen ver-rückt im Raum wie die Leiter, die keiner plausiblen Raumordnung, keiner

Ordnung von Zwecken mehr zugeordnet werden kann. Alles 'bedeutet' und führt darin so über das Faßbare hinaus wie der Glockenstrang aus dem Bild heraus. Die Leiter — wie alles andere — bedeutet 'alles mögliche', Bauleiter, Jacobsleiter, Leiter der Seinsstufen; sie ist Bildrahmen für dadurch betonte und doch 'nichts sagende' Ausschnitte des Hintergrunds oder verbindende Achse von Vorder- und Hintergrund. Die Polyvalenz der Zeichen eröffnet eine endlose Kette signifikatorischer Akte, die Hermeneutik des Bildes: daraus entsteht seine Wirkungsgeschichte, die aufgrund der Unmöglichkeit, den Dingen eine endgültige Bedeutung zuzuweisen, in der 'Modernität' des melancholischen Allegorismus mündet. Als "l'art philosophique" hatte Baudelaire dies schon auf den Begriff gebracht. Der Mensch als Herr der Dinge wird dementiert, zurückgewiesen von diesen, die um ihn lagern, in seltsamem Eigensinn, der zu sprechen beginnt, wenn der pragmatische Sinn versagt oder ihr sprachlicher Kontext verraten wird; doch in einer Sprache, die als stummes, vielleicht leeres Rätsel sich ausdrückt, nichts zurücklassend als das Bewußtsein einer Abwesenheit —: der Blick des Engels.

Bleibt anzumerken, daß Édouard Manet in seinem Porträt Baudelaires die Dürersche Fledermaus zitiert<sup>56</sup>, die statt des Wortes *Melencolia I* auf ihren Bänderolenflügeln den Namen Baudelaires trägt, umflattert vom nächtlichen Geflügel, das dem Capriccio *El sueño de la razon produce monstruos* von Goya entnommen ist —: damit hat Manet zwei Bilder einfühlsam kombiniert, die nicht allein den Präferenzen Baudelaires entsprechen, sondern ihn aufs genaueste charakterisieren.

Soziologisch schärfer bestimmt tritt die moderne Lesart der *Melencolia I* in James Thomsons Gedicht "The 'Melencolia' of Albrecht Dürer" hervor, das den Abschluß des Zyklus *The city of dreadful night* (1870-74) bildet<sup>57</sup>. Thomson verbindet genaue Bildübersetzung mit visionärer Neudeutung. Der Genius wird bei ihm zu einem übermenschlichen "bronze colossus"; furchtbarer Dämon, trohnt er, der böse und tragisch-erhabene Gott des Industriezeitalters, riesenhaft (titanic) über der Stadt. Was Max Weber in Ausführung seiner Metapher vom "stahlharten Gehäuse" des Kapitalismus analytisch entfaltet, wird hier ins Bild des metallenen Idols gefaßt. Die Arbeit ist Ausdruck des "unbezähmbaren Willens", trotz aller Enttäuschungen, Niederlagen, Müdigkeiten, Krankheiten durchzuhalten, um jene noch fürchterlichere Verzweiflung unfühlsam zu machen, der dennoch nicht entgangen werden kann: die absolute Erlösungslosigkeit, die als modernes

Schicksal über den um ihre Hoffnungen betrogenen Menschen liegt. Nur der Tod wäre Erlösung von der Fron des melancholischen Terrors. Die Stadt, ihre arbeitenden Menschen sind Untertanen des Kolosses in seiner kalt-metallenen Erhabenheit; sie blicken oft zu ihm empor: "The strong to drink new strength of iron endurance,/ The weak new terrors; all, renewed assurance/ And confirmation of the old despair." Die Klassengesellschaft differenziert sich nach Modalitäten der Melancholie; diese selbst herrscht über allen, teilt jedem zu, was seinem Platz im Überlebenskampf entspricht. In der "eisernen Ausdauer" der Starken herrscht dieselbe Verzweiflung wie im Schrecken der Schwachen. Hier wird, in Auseinandersetzung mit Dürers Stich, der Gedanke gewagt, daß die Arbeit im Kapitalismus das gesellschaftliche Leiden universalisiert. Die Melancholie ist das sozialpsychologische Schicksal der Industriegesellschaft. Sie nimmt den Charakter des Produkts an: Metall, wie auch die Arbeit davon affiziert wird: eiserner Fleiß. Die Vergötzung dieser Struktur, wie sie in der Verwandlung des Engels in das Metall-Idol vorgenommen wird, demonstriert, daß an der Front der modernsten Entwicklung das Archaischste sich wiederholt: die Verhältnisse der Menschen gewinnen für diese den Status einer schicksalhaften Erhabenheit, die unwiderruflich das Urteil schon enthält: die erlösungslose Verurteilung zur manischen Arbeit als der Kehrseite objektiver Melancholie. Es gibt kein Entrinnen. Und darum, im Fetischcharakter des Bronzekolosses, kehrt die alte, uralte Verzweiflung wieder.

#### 4. *Melencolia I* bei Gottfried Benn

Melancholie ist bei Benn eine aristokratische ästhetische Haltung; sie ist die "Verwandlungszone" (Benn) von Entsetzen, Einsamkeit und Depression in sprachliche Form; sie ist die Haltung einer Art negativen Metaphysik im nachmetaphysischen Zeitalter; sie ist — in der Epoche der Ich-Auflösung — der Versuch einer Selbstbehauptung durch bewußt gewählte Identifikation mit dem, was Identität zerstört; sie ist Introversion des Nihilismus der objektiven geschichtlichen Strukturen als Form des Subjekts selbst; sie ist ferner — und das ist Dürersches Erbe — eine Haltung, den Katastrophen der Epoche offenen Auges standzuhalten, das Wissen der Zeit in sich zu konzentrieren und schließlich, im Ablassen von den Dingen, schweigend den Blick in eine

nach innen versammelte Ferne zu richten. Bei Benn kommt ein fürs faschistische Zeitalter bezeichnendes Moment hinzu: Melancholie ist auch die Selbstverkapselung gegenüber der Trauer und Schuldreflexion, die durch seine Verstrickung in den Faschismus erfordert waren. Die Konzepte des *Doppellebens* und der *Statischen Gedichte* sind hiervon bestimmt und tragen in ihrer Exklusivität die Male der larvierten Schuld. Die Neuzeit, sofern sie der Emanzipation des Subjekts verschrieben war, ist zu Ende und abgelöst durch eine Dehumanisierung der Gesellschaft und des Wissens. 1932 verallgemeinert Benn die "progressive Zerebralisation", d.h. die Durchdringung aller Lebensbereiche mit Rationalität, als universellen "Verfall des Logos in der Geschichte", als Umkehrung des Hegelschen Gedankens also. Geschichte, abgefallen von der philosophischen Idee evolutionärer Entfaltung individueller Freiheit, von Versittlichung und Herrschaftsabbau, ist — ohne jede Entwicklungslogik — das ewig wiederkehrende Spiel der Umschichtung von Macht "bei gleichbleibender imperialistischer Grundlage" (IV, 996/7)<sup>58</sup>.

Von Beginn an ist die melancholische Reaktion auf die kopernikanische Wende mit im Spiel. Die Dezentrierung der Erde im Aufbau des Kosmos, die metaphysische Antworthlosigkeit des Menschen im All, die Entdeckung der Unendlichkeit wurden immer wieder als Ursprung der Ausgesetztheit des Menschen verstanden. Diese Deutung hat Benn von Nietzsche übernommen —: die Neue Kosmologie als Ursache des Nihilismus, die zwangsweise erlittene Exzentrizität und der Bedeutungsverlust des Menschen im leeren All<sup>59</sup>. Im *Roman des Phänotyp* kommentiert Benn die kosmologische Desillusionierung Nietzsches als "Zickzack" des Alls "aus Wüsten und Wahn": "sagen wir Gesetz und Ordnung und Form und Ziel, diese begrifflichen Kondensationen des Irrsinns." (V, 1430). Und er folgert daraus für den "Standpunkt des Ichs": "Es hat keinen. ... dem Nichts entstiegen, dem wir enteilen, im Nichts sich lösend, das über uns sich schließt. ... — so eintägig, e p h e m e r ." (V, 1358). So endet der griechische Kosmos, die Ordnung des Seins in der Melancholie erlittener Leere: "die Himmel segnen nicht, nur die Zypresse,/ der Trauerbaum, steht groß und unbewegt." (*Tristesse*, I, 338).

Diese moderne Vanitas, die Verneinung des Sinns geschichtlichen Handelns, ist Konsequenz der über Jahrzehnte entwickelten Melancholie Benns. 1944 schließt der *Roman des Phänotyp*, der wie kaum ein anderes Werk dieses Jahrhunderts von seiner Unmöglichkeit überzeugt

ist, mit der Zitierung des Dürer-Stiches:

... der Genius ohne Schlaf, auf bloßem Stein, mit Geduld gekrönt, die nichts erwartet, die Ellenbogen aufs Knie gestützt, die Wange an die Faust gelehnt, schweigend dabei, seine offenkundigen und seine geheimen Werke zu erfüllen, bis der Schmerz erklingen, das Maß vollbracht und die Bilder von ihm treten in der Blässe der Vollendung. (V, 1376) –

Hier erfolgt die Bennische Wendung des saturnischen Temperaments: die Deutung der Melancholie als Sphäre der Verwandlung des Bitteren und Depressiven in den auf Vollendung zielenden Ausdruck. Dies ist Erbe des Ficino, der die produktiven, dem platonischen furor divinus zugehörigen Seiten der saturnischen Melancholie zur Signatur des Intellektuellen macht: zerrissenes Subjekt zu sein; Wissender mit "unglücklichem Bewußtsein"; nicht in ruhiger Mitte ausbalanciert, sondern bis zum Wahn pendelnd zwischen Grübeleien und Vision, ein Gratwanderer der schwierigen Wahrheiten, ein gefährdeter Bruder derjenigen, die dem Sturz in die Depression oder der Ekstase irrlichternder Erleuchtungen nicht mehr entkommen. Die Melancholie in ihrem ungeheuren Zug zur Bannung des geschichtlichen Absturzes durch Form: sie wird die Lösung Bennis aus der Geschichte, über der ohne Erlösung ein gleichgültiges Verhängnis waltet.

Im Jahr 1933, in welchem Benn glaubte mit dem Faschismus paktieren zu dürfen, findet sich der früheste Bezug auf die Dürersche *Melencolia I*, im Gedicht "Wo keine Träne fällt". Den "Untröstlichkeiten" der Geschichte seit ihrem Uranfang wird die Melancholie als Allegorie der Kunst entgegengehalten:

...  
Doch da an einer Warte  
von Zucht und Ahnen alt  
lehnt eine flügelharte  
unsägliche Gestalt,  
ihr Blick, der Licht und Sterne  
und Buch und Zirkel hält,  
der sieht in eine Ferne,  
wo keine Träne fällt.

Das ist die letzte Sphäre,  
ein Hoch- und Hafeland,  
da wächst die schwerste Ähre

von jeder Glut gebrannt,  
sie wächst nicht, um zu leben,  
so singt der Ährenwind,  
sie wächst sich zu ergeben,  
wenn es der Genius sinnt:

Unsterblichkeit.  
(I, 151/2)

Dem faschistischen Symbol von Blut und Boden, der Kornähre, wird die Sphäre der referenzlosen, anorganischen, d.h. absoluten künstlichen Gegenstände der Ausdruckswelt entgegengesetzt — Sphäre ohne Raum und Zeit, ausgelöschte Geschichte, stillgelegter Schmerz, Autonomie der aus sich selbst gezeugten und genährten Sprache der Poesie —: diese Sphäre erhält, nicht ohne peinliche Wiederaufnahme der "Kunstreligion", den Titel "Unsterblichkeit". Erträglicher heißt es in dem 1941 entstandenen Gedicht mit dem Titel "Gedichte" (letzte Strophe):

Im Namen dessen, der die Stunden spendet,  
erahnbar nur, wenn er vorüberzieht  
an einem Schatten, der das Jahr vollendet,  
doch unausdeutbar bleibt das Stundenlied –  
ein Jahr am Steingeröll der Weltgeschichte,  
Geröll der Himmel und Geröll der Macht,  
und nun die Stunde, deine: im Gedichte  
das Selbstgespräch des Leidens und der Nacht.  
(I, 196)

Auch dies eine verhüllte Auseinandersetzung mit der Verstrickung Bennis in den Faschismus. Auch hier: Saturn, der der Gott der Zeit ist, Chronos, "der die Stunden spendet" — und seine Kinder frißt — Gott über der Ruinenlandschaft der Geschichte, Gott der Trümmer und des Toten, des Kalten und Dunklen – Gott der Götter noch über dem Menschensohn am Ort des Leidens und der Annahme des Selbstopfers (I. Str.). Und auch hier: der Blick des Melancholikers, der in der Stunde Saturns zerstört wird, doch in der Stunde des Gedichts sich selbst erlöst —: das im Gedicht gebannte, formgewordene Leid, die poetisch verwandelte Vergängnis der Geschichte: "die Parze sang". Dies ist der apotropäische Zauber, den die Bennische Kunst einer zum Schreckgesicht der Medusa verhexten Geschichte entgegenhält.

Benn radikalisiert diese Haltung während des 2. Weltkriegs. Der *Ptolemäer* versucht die Wiedereinsetzung der verlorenen Souveränität des Subjekts in der Sphäre des Ästhetischen, er versucht die Rückverwandlung der nihilistischen Folgen der kopernikanischen Wende und der saturnischen Macht der Geschichte in die abgelöste Objektwelt der Kunst. Die melancholische Kontinuität schützt den späten Benn vor der Depression nicht nur, sondern ermöglicht — als ihre andere Seite — den "furor divinus": die wiederkehrende, einsame Stunde des Wortrausches, der Erhebung in die freie poetische Verfügung über Sprache und Form, in die Ekstase der Klänge und Bilder. Die Melancholie trägt den tiefsten Antrieb Benns —: den Wunsch nämlich nach einem Zustand, wo das "Herz unmittelbar am Herzen der Dinge ruht" (VIII, 1933).

## 5. Günter Grass und Peter Weiss

Mit dem Roman *Herr Meister* (1963) von Walter Jens zieht die *Melencolia I* in die Nachkriegsliteratur ein. Das muß hier übergangen werden. 1972 veröffentlicht Grass *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*<sup>60</sup>. Vor allem der Dürerstich und die Melancholie-Problematik bewahren den Autor davor, einem historisch kurzsichtigen SPD-Reformismus zu verfallen; für diesen bestünde um so eher Anlaß, als der Wahlkampf 1969, der das politisch-zeitgenössische Gerüst des Tagebuchs liefert, mit dem Machtwechsel in Bonn endet. Doch hat das Buch ein doppeltes Ende, eben den Sieg Willy Brandts und die Rede "Vom Stillstand im Fortschritt. Variationen zu Albrecht Dürers Kupferstich 'Melencolia I'", zu der Grass mitten im Wahlkampf eingeladen wird und die er 1971 zur Nürnberger 500-Jahr-Feier des Dürer-Geburtstags dann hält.

Die Dürer-Auseinandersetzung wird durch die Untersuchungen von Panofsky/Saxl u.a. wie durch die 1969 erschienene Studie *Melancholie und Gesellschaft* von Wolf Lepenies bestimmt. Durch letzteren gewinnt die Grass'sche Dürer-Auslegung soziologische Akzente, vor allem hinsichtlich des Zusammenhangs von Utopie und Melancholie und der kritisch-häretischen Seiten des melancholischen Temperaments. Grass befreit die Melancholie aus der individualpsychologischen Sichtweise. Durch viele eingeflochtene Erzählungen, etwa die des Hermann Ott, der während des Faschismus mehrere Jahre in einem Keller haust, Schnecken züchtet und eine politisch signifikante Kreuzfigur von *Melencolia* und *Hieronymus im Gehäus* bildet, entfaltet er den Gedan-

ken, daß Melancholie auf zwei Ebenen unverzichtbar sei. Wie in systemgeschlossenen Utopie-Entwürfen das verordnete Glück mit Melancholieverbot einherging (so bereits Lepenies), so zeigt sich heute (gegenüber den Glückszwängen in den westlichen Industriegesellschaften und realsozialistischen Ländern) die kritische Funktion der Melancholie immer dort, wo ihre insistierende, vielleicht auch verstockte Trauer den Schein befriedeten Daseins durchkreuzt. Melancholie weckt 'Zweifel' (wie Hermann Ott in seinem Kellerkokon genannt wird) und treibt kritische Reflexion hervor. Melancholie, so Grass, unterläuft, selbst noch in der erlittenen Sprachlosigkeit der Opfer, jeden Totalitarismus. Und zum anderen bietet die *Melencolia I* eine Rezeptionsfigur an, die in der Geschichte ihrer Wirkung bewußtlos immer schon funktionierte: nämlich den jeweiligen Zeitgenossen für ihre Bildphantasie Möglichkeiten zu 'Variationen' anzubieten, die auf der Ebene der Erkenntnis wie des politischen Bewußtseins folgenreich sind. In Kenntnis der wissenschaftlichen Forschung, ja, durch diese noch bestärkt, wendet Grass dieses rezeptionsgeschichtliche Faktum ins Bewußte und entwickelt daraus ein Verfahren der ikonographischen Variation. So streut er unter die wissenschaftlichen Instrumente, welche bei der ersten Mondlandung 1969 von den Astronauten im Mondstaub postiert werden, die Gerätschaften des Dürerstichs: der Zweifel am Wissenkönnen, in der Stunde der entstehenden Neuzeit bei Dürer zum Bild geworden, mischt sich, am Ende der 'heroischen' Epoche des wissenschaftlich-technischen Zeitalters, als Kritik der rationalistischen Hybris unter die angemäßen Attitüden prometheischer Größe. Oder Grass schneidet den weiblichen Genius gewissermaßen aus dem Bild aus und implantiert ihn einer Fertigungsstraße in einer Fabrik, setzt ihn in die öden Szenerien des Massentourismus oder der Vorstädte, entdeckt den Engel in der Studentenbewegung oder montiert ihn ins Foto Rosa Luxemburgs: all dies mögen kunsthistorische Sakrilege sein, und machen doch etwas klar. Die *Melencolia I* ist selbst ein Blatt, das keine Totalität zum Ziel hat, sondern in der Heterogenität seiner Zeichen — modern gesprochen — dem Verfahren der Montage folgt. Die darin gestaltete "docta ignorantia" cusanischer Prägung enthält die Endlichkeit jeder Wahrheitsgestalt und lädt damit ein, dieses Blatt weiterzuphantasieren. So auch ist in der Wirkungsgeschichte verfahren worden, wenn jeweils auch im Vermeinen, die Wahrheit des Stichs zu formulieren. Das Montageprinzip von Grass — im *Melencolia*-Vortrag wie in der Erzählstruktur des gesamten Tage-

buchs — zieht die ästhetischen Konsequenzen dieser Wirkungsgeschichte. Es gibt nichts als die Variationen und Fragmente, als welche sich vor einem wirkungsgeschichtlichen Bewußtsein die Einzeldeutungen darstellen. Wir sind frei, unsere Phantasien dem Blatt einzubilden oder dieses zum Muster neuer Phantasieproduktionen zu nutzen.

Und keine Wahrheit? Nein, aber doch den Gang der Schnecke, den Schneckengang geschichtlichen Fortschritts. Wie es in der Wirkungsgeschichte Momente kristallisierender Verdichtung gibt — wie die Panofsky/Saxl-Studie —, die den Gang weiterer Deutungen unhintergebar mitbestimmen, so auch in der Geschichte. Für Grass ist der Machtwechsel 1969 ein solcher Moment im Schneckengang der Geschichte. Nichts ist damit als 'endgültiges Gut' gewonnen: wie es nach Panofsky/Saxl faschistische *Melencolia*-Deutungen gab, so nach 1969 Rückfälle hinter den erreichten Stand demokratischer Entwicklung. Die melancholische Haltung, die Grass aus der *Melencolia I* lernt, ist das Innehalten im geschichtlichen Gang — "Stillstand im Fortschritt" —, eben weil die geschichtliche Stunde sich über sich selbst täuscht: in der Euphorie so sehr wie in der jede Aussicht versperrenden Depression. Melancholie ist für Grass das innehaltende Eingedenken der Zwiespältigkeit des Fortschritts, in dem es keine Triumphe gibt, das Nicht-Vergessen der Opfer und der eigenen Schuld, das Anerkennen der Langsamkeit, manchmal auch das sich kokonierende Warten im Abseits (wie bei Hermann Ott), oft sprachloses Leiden, das viel später erst Ausdruck finden wird, oder notwendiger Zweifel am Schein des gewonnenen Augenblicks. Grass löst die Melancholie von ihren Emblem-Tieren, der dämonischen Fledermaus und dem mageren Hund; er stellt aber die Geschichte, die der melancholischen Verzögerung in ihren utopischen Impulsen bedarf, um nicht unmenschlich zu werden, auch nicht unter das revolutionäre Emblem des unermüdlich im Verborgenen wühlenden, 'konspirativen' Maulwurfs oder unter die narzißtische Grandiosität des machtvollen Adlers, sondern ins Bild der Schnecke.

Sie kriecht, verkriecht sich, kriecht mit ihrem Muskelfuß weiter und zeichnet in geschichtliche Landschaft, über Urkunden und Grenzen, zwischen Baustellen und Ruinen, durch zugige Lehrgebäude, abseits schöngelegener Theorien, seitlich Rückzügen und vorbei an versandeten Revolutionen ihre rasch trockene Gleitspur. (S. 8/9)

\* \* \*

Der I. Band der *Ästhetik des Widerstands*<sup>61</sup> von Peter Weiss (1975-81) beginnt — im Herzen des Faschismus, Berlin 1937 — mit einer Reflexion des *Pergamon-Frieses*, einer Entzifferung des Klassenkampfes in der mythologischen Form der Niederwerfung der Erdgeborenen durch die Olympier; und es beginnt dabei die Suche nach dem menschlichen (männlichen) Heros der Befreiung, Herakles. Der II. Band — in Paris, nach der Niederschlagung der spanischen Republik — hebt mit der rekonstruierenden Analyse von Géricaults Gemälde *Das Floß der Medusa* an, dem schmerzvollen Nachspüren eines Untergangs, der naturgewirkt scheint und sich als brutale, tödliche Aussetzung der Machtlosen durch die Herrschenden erweist. Der III. Band wird nicht mehr mit einer Situation eröffnet, in der die Rezeption von Kunst sowohl der ästhetischen Sensibilisierung des Erzählers dient wie hierin immer auch der Erkundung des geschichtlichen Ortes der Kunst im Kampf der erniedrigten Klassen um ihre soziale und kulturelle Befreiung. Es ist Weltkrieg. Und in ihm scheint die Bedeutung der Kunst, die sie in den großen Ouvertüren des I. und II. Bandes, irritiert, fragend, zweifelnd und schließlich doch überzeugend gewinnt, wie vernichtet. Das Problem — von Beginn der Trilogie vorbereitet —, auf das die Frage der Kunst schrumpft, besser: sich konzentrieren muß, ist das der Sprache, des möglichen 'Noch-sprechen-Könnens' am Rand des Verstummens, ist die Gefahr, auf den sprachlosen Ausdruck des Entsetzens gewaltsam reduziert zu werden — und dies ist der Ort unmittelbar angrenzend an den Tod. Das ungeheure Anwachsen der faschistischen Gewaltherrschaft über fast ganz Europa, der imperialistische Zugriff auf Länder und Güter, der zugleich einer auf Menschen, Traditionen, Gedanken, Überzeugungen, Rechte, Kunstwerke, Gefühle ist, ein Zugriff also, der Kulturvernichtung einschließt, Vernichtung dessen, was in Körpern, Phantasien und Handlungen zart und widerständig um Leben ringt —; diese ans Dämonische reichende Verschmelzung des Aggressions-Staates mit der "*facies hippocratica* der Geschichte" (Benjamin) —: es scheint, als schlage diese Erfahrung die kraftvolle, Niederlagen verarbeitende Auseinandersetzung mit Kunst nieder. Kunst, so sehr sie auch in ihren geschichtlichen Formen als Medium der Herrschenden erkannt wurde, ist Stimme des Lebens. Oder wenigstens: selbst in Apotheosen der Macht, wie in Sakralbauten, entdeckt der Blick des Erzählers ungelöschte Spuren widerständigen Ausdrucks derer, die im Bild ihrer Fesselung den Nachlebenden den Wunsch nach Lösung überlieferten. Nun, während

Europa zum deutschen Schlachthaus wird, während der Tod einzig das Idiom des eigenen Volkes, seiner furchtbaren Mehrheit spricht, scheint das Großartige der Kunst, das in den Eingängen der vorangegangenen Bände noch Raum hatte, endgültig vorbei. Während der Text den Vormarsch der deutschen Truppen notiert, während er die Hilflosigkeit der illegal politisch Arbeitenden beschreibt — untereinander zerstritten, durch die Moskauer Prozesse und den Hitler–Stalin–Pakt tief verunsichert oder fühllos opportunistisch geworden —, treten zwei Frauen und beider Tod ins Zentrum des Romans: die Mutter des Erzählers und die Schriftstellerin Karin Boye. Im Nachdenken ihrer Tode erscheint wieder ein Bild, das erste im III. Band: die *Melencolia I*. Warum diese und in welcher Deutungsperspektive — dazu muß auf die beiden Frauen eingegangen werden.

Nach der Flucht der Eltern aus der ČSR über Polen, überrollt vom faschistischen Überfall, unter unsäglichen Mühen nach Schweden gelangt, sinkt die Mutter in ein Schweigen, das bis zu ihrem Tod anhält. Was ihr bleibt sind Gesten. Während die faschistische Gewalt anscheinend grenzenlos sich ausbreitet, die vernünftigen Reden links-politischer Erklärungen ungebrochen weitergehen (III, 14/15 u.ö.), treibt die Mutter durch Bilder, in denen ein Schrei erstickt ist, den, ließe er sich wecken, "kein Lebender [...] ertragen" könnte (III, 16). Die angestrengt durchgehaltene Rationalität politischen Denkens, das längst schon ein "riesiges metallisches System" (III, 125) bildet und damit eine Struktur des Gegners übernommen hat, und die stumme Identifikation mit den Opfern treten unvermittelbar auseinander — wie auch Politik und Kunst. Nach dem Tod der Mutter erkennt der Erzähler: in der Mutter hat sich das Leid mit einer Wucht versammelt, daß er — wie der Vater — darauf nur mit Abwehr und Verdrängung reagieren konnte: den inneren Bildzwang der Mutter mitempfindend zulassen, hieße, daß es "nur Ohnmacht gab". Ohnmacht — dies ertragen die Männer des linken Widerstands nicht. Das bis zur "Verblendung" (III, 129) getriebene Wissen über den Zusammenhang der Welt, worin Auswege immer möglich sein müssen — wobei all dies nur noch der Aufrechterhaltung männlicher Subjektivität, nämlich der Handlungspotenz (III, 37f) dient —, hat zur Kehrseite, jene letzte Widerstandslosigkeit nicht zulassen zu können, worin jemand schweigend sich mit dem Tod identifiziert — identifizieren muß, weil so, wie der unaufhaltsame Holocaust sich als unverlöschliches Bild in der Mutter festbrennt, es nur noch die eine Solidarität mit den Opfern gibt —: das Nachsterben.

Der Ungeheuerlichkeit des Schweigens nicht Einlaß ins eigene Fühlen gegeben zu haben, trifft Sohn und Vater als "unsere Mitschuld" am Verderben, als ungewollte Steigerung noch des Dunkels in der "ungreifbaren inneren Welt" der Mutter (III, 123-29).

Karin Boye sucht schreibend ihrer existenziellen Faszination durch den Tod zu entkommen. Doch in ihrem Dystopie-Roman "Kalloccain", worin sie einen faschistischen Weltstaat entwirft, der durch kollektive chemische Intoxinationen selbst von den unbewußtesten Fibern der Menschen Besitz ergreift, befördert sie noch die Unausweichlichkeit des Todes in der Landschaft ihrer vergeblich Lebenswege suchenden Verzweiflung. Auch in ihrer Nähe versteht der Erzähler nicht das Nahen eines Todes, den er, im Namen politischer Perspektiven und einer diesen verpflichteten Kunst, nicht wahrhaben kann. Boye ihrerseits erkennt in der Mutter, in archaischen Metaphern, daß diese durch visionäre Partizipation mit den Opfern des Faschismus als Person untergegangen und nur noch stummes Medium der unsichtbaren Bilder des ungezählten Sterbens ist: verlassene "Seherin [...] von furchtbarer Verdammnis" (III, 25). Die Wirklichkeit ist im Sog der inneren Bildwelten implodiert. So sinkt die Mutter und so gleitet dann auch Boye, die sich, ankämpfend gegen die Verlockung des Wahnsinns und die Versprechen des Todes, in eine von Politik abgetrennte "ganz unabhängige Welt" der Kunst hineinschreibt (III, 29/30), immer tiefer in eine Einsamkeit, deren einziger Ausgang "die Ruhe des Todes" (III, 32) ist — in Boyes Fall, des Freitodes. In einer Welt, deren ultima ratio der Mord ist, wird der Suizid zum Weg der Wahrheit (III, 41). Die Mutter hat bei der Nachricht von ihrem Freitod eine Vision, die in ihrer absoluten Unmittelbarkeit erratisch in der von herstellbarer Vernunft getragenen Romanlogik steht: die tote Boye, die mit Myriaden der toten Opfer aus dem Erdinneren aufersteht, nicht hier, doch in einer unbestimmbaren Luft weiterlebend (III, 35/6). Nachvollziehbarer wird diese Vision unchristlicher Auferstehung später. Es war die Mutter, die auf der Flucht mit den Erschossenen in eine Erdgrube fiel, mit ihren Körpern vermengt, fliehen konnte und überlebte, ohne mehr leben zu können (III, 124). Und die Mutter erschien dem Erzähler als "steinerne Maske, die Augen blind in der Bruchfläche. Es war das Gesicht der Ge, der Dämonin der Erde, ihre linke Hand, mit den zerborstenen Fingern, ragte auf, die abendlichen Landschaften flogen vorbei." (III, 20) Dies zitiert die Erdgöttin des Pergamon-Frieses vom Beginn der Trilogie (I, 10), die Gebärerin aller Lebewesen, die unten stehen, von den olympi-

schen Herrengöttern niedergerungen, abgeschlachtet oder beherrscht. Immer, so darf man vielleicht die zarte Spur der Hoffnung darin lesen, werden aus der Erde Lebende geboren, in denen die in den früheren Kämpfen Untergegangenen auferstehen. Und ein Medium der profanen Auferstehung ist die Kunst.

Hier nun wird von Hodann, dem väterlichen Freund des Erzählers, die Dürersche *Melencolia I* eingeführt als ein Blatt, das einen Augenblick der Meditation darstellt, "in dem eine andere Wirklichkeit in das Bekannte eindrang" (III, 133) – 'anders' als jene Handgreiflichkeit, die an den verstreuten, ungenutzten Dingen haftet. Ein Augenblick, in dem sich die Gravitation des Daseins als "Versinken im Unbenennbaren" (132) aufdrängt. Es ist dies der Augenblick der Kunst, die "den immer hermetischer werdenden Rückzug" in die Trauer der Geschichte, worin sprachlos die Mutter erstarrte, zu gestaltetem Ausdruck verwandelt. Aus der — nach Gautier wohl schönsten — Bildbeschreibung entwickelt der Erzähler den Kern seiner Kunstauffassung. Die *Melencolia* bezeichnet die Inkubation des ästhetischen Prozesses, der nicht 'weltabgewandt' ist, sondern wo sich, im reflexiven Ablassen von den Dingen der instrumentellen und von den Zeichen der kommunikativen Praxis, ein erfahrungsbeschwertes Leben in einem Blick versammelt, der, schweigend ins Ferne gerichtet, eingedenk dessen bleibt, was in den Umkreis dieses Lebens gehört. Erfahren hat der Erzähler, was es heißt, sich dem Bann der Melancholie zu verschließen – nämlich ein Ausgrenzen der Mutter, wodurch eine Härte entstand, die ein Moment der Verwandtschaft mit dem Faschismus enthielt. Und erfahren hat er, was es heißt, ohne die Behütung durch die Form der Kunst einem solchen Übermaß der Trauer ausgesetzt zu sein: ein irreversibler Verlust der "äußeren Welt" (III, 132), wie er der Mutter und Boye widerfuhr, eine *Krankheit zum Tode* (Kierkegaard). Kunst, die sich aus dem kreatürlichen Dasein (schlafender Hund) und dem "ersten Bewußtsein" des kindlichen Putto durchgearbeitet hat zu dem "Stadium der Vollendung", wie er im Genius angedeutet ist, behält in der fremdartigen Mischung des Geflügelten und Erdschweren, wie am Körper der Frau abzulesen, einen ihr eigentümlichen Status. Sie gehört dem 'Übersinnlichen' wie dem Handgreiflichen gleichermaßen an (III, 133/4). Wobei dem Übersinnlichen nichts Metaphysisches, Dämonisches oder Mythologisches einwohnt. Sondern es bezeichnet ein Jenseits der Sprache, dem in den Gefühlen Raum gegeben werden muß, damit es, das von sich aus dem Unbenennbaren angehört, zum ästhetischen

Ausdruck werden kann. Was aber, wie am Tod der Mutter und dem Selbstmord Karin Boyes erfahrbar wurde, dieses 'Jenseits' der Sprache bestimmt, ist der Raum, worin wir — politisch, sozial, existenziell — unsere Identität verlieren und identifiziert sind mit dem, was der Ausdruck Subjekt ursprünglich meint: das Unterliegen und Unterworfensein. Dies ist durch keine politische Ideologie, wie der Erzähler glaubte, aus der Welt zu schaffen. Es muß, weil es unauslöschlich zu den Erfahrungen der Gewalt und des unbesiegbaren Todes gehört, Ausdruck finden dürfen. Dazu gibt es Kunst, die im Zeichen des Dürerschen Genius nicht etwa einer Ontologisierung der Melancholie Vorschub leistet, sondern die "im Reich des Geistes den Ersten Platz" (III, 134) innehat. Denn sie ist durch die Kraft ihrer Form fähig, jenen unvermeidlichen Erfahrungen Sprache zu geben, die das menschliche Maß überschreiten. Darum werden der Kunst von Hodann schließlich zwei Funktionen zugeschrieben, die entelechische und die mnestiche. Kunst bedarf eines Erinnerns, das rückhaltlos geöffnet ist und damit jene Mechanismen der Abwehr, der Verdrängung und des Vergessens vorübergehend — nämlich in jenem Zustand, den das Dürersche Blatt bezeichnet — außer Kraft setzt, die uns überhaupt einen alltäglichen Lebenszusammenhang aufrechtzuerhalten erlauben. Entelechie — womit Peter Weiss auf den Goetheschen Begriff Bezug nimmt, der zwischen der Organisation des Kunstwerks und der Grundkraft des Lebens eine Entsprechung setzt — Entelechie meint, Stimme des Lebens zu tragen und wiederherzustellen dann, wenn ein einzelnes oder das gesellschaftliche Leben, wie jetzt während des Faschismus, gänzlich von der "schwarzen Sonne", der Nigredo, verdüstert erscheint. Der Erzähler versteht die Paradoxie der Kunst, die Entelechie des Lebens zu vertreten, indem sie, jetzt, "durch Tod und Verderben gehn" (III, 135) muß.

Die kunsttheoretische Auslegung der *Melencolia I* erhellt rückwirkend die Passagen, in denen der Erzähler den autistischen Zustand der Mutter dadurch vermittelt, daß er ihre innere Bildwelt schildert: Bilder, die er nie gesehen, Worte, die er nie gehört hat. Die "mnestiche Funktion" der Kunst meint, etwas zu erinnern, wofür es nie Sprache und Bild gab, was also — wie bei der Mutter — das schlechthin Einzelne war, unerfaßt in seiner inneren Differenzierung, als bloße Existenz angezeigt in den Spuren sprachloser Gesten. Die Sprachwerdung der Bildwelt der Mutter im Text des Romans ist ein Abtragen der Schuld durch endlich lautgewordene Erinnerung an das Schweigen. So

auch wird man die seltsame Vision verstehen dürfen von der Auferstehung der Toten im Fall Karin Boyes. Die Kunst als Raum des Erinnerns ist die profane Sphäre, worin die toten Opfer auferstehen, wenn die Nachlebenden das phantastische Stimmengeflecht des Schmerzes und der Trauer, das von dort zu ihnen drängt, zu hören verstehen als Wunsch des Lebens, den niemand wenn nicht die Nachlebenden selbst in ihrem Widerstand gegen das Unrecht und in ihrem vielleicht geglückteren Leben einzulösen vermag. Während des Sterbens von Karin Boye und der Mutter beginnt darum die Erzählung von Lotte Bischoff, die von Schweden aus als illegaler Kurier nach Deutschland reist, um dort die versprengten Widerstandszellen aufzusuchen — eine Figur, mit der der Roman die herakleischen Widerstandsphantasien der Männer hinter sich zu lassen beginnt und darin ein menschliches Maß findet im Effekt der melancholischen Reflexion, die in der Auslegung der *Melencolia I* kulminierte. Und der Erzähler hat — bei niemals aufgegebener Parteinahme für den politischen Kampf — damit eine Offenheit zum Tode hin gefunden, die ihn befähigt, die Berliner Widerstandskämpfer auf ihrem Gang zur Hinrichtung zu begleiten, obwohl er nicht dabei war: Erzählen als Erinnern ans nichtbezeugte Dasein.

#### Anmerkungen

- 1 P.-K. Schuster: Bild der Bilder. 1982.
- 2 K. Giehlow: Melencolia I. 1903/4.
- 3 E. Panofsky u. F. Saxl: *Melencolia I*. 1923.
- 4 K. Rossmann: Grenze der Wissenschaft. 1953.
- 5 M. Büchsel: Melancolia Generosa. 1983.
- 6 R. Klibanski u.a.: Saturn and Melancholy. 1964.
- 7 H. Lüdecke u. S. Heiland: Dürer. 1955. (Eine vorzügliche Quellensammlung von Rezeptionszeugnissen des 16.-20. Jahrhunderts).
- 8 B. Hinz: Dürers Gloria. 1971. Zur Bildanalyse s. H. Böhme: Dürers Melencolia I. 1988.
- 9 H. Beck u. B. Decker: Dürers Verwandlung. 1982.
- 10 U. Finke: "Melancholie" im 19. Jahrhundert. 1976.
- 11 F. Nordström: Baudelaire and Dürer. 1967. H. Weinrich: Baudelaire-Lektüre. 1971.

- 12 Diese Interdisziplinarität zeigt sich auch an einer Reihe von Untersuchungen, die für die literaturwissenschaftliche Melancholie-Forschung wichtig wurden, so W. Lepenies: Melancholie und Gesellschaft. 1969; G. Mattenklott: Melancholie im Drama. 1968; H.J. Schings: Melancholie und Aufklärung. 1977. Sehr brauchbar, auch hinsichtlich des *Melencolia*-Stiches, ist die Anthologie von Ludwig Völker: "Komm, heilige Melancholie". 1984.
- 13 L. Völker: Muse Melancholie. 1978. L. Völker: "Komm, heilige Melancholie". 1983.
- 14 Zit. n. U. Finke: "Melancholie" im 19. Jahrhundert. 1976, S. 68. Zur Rezeptionsgeschichte, auch der literarischen, vgl. die jüngste Arbeit von Jan Bialostocki: Dürer and his critics. 1986, bes. S. 189-211.
- 15 Ebd. S. 71-80.
- 16 Winckelmann in H. Lüdecke u. S. Heiland: Dürer. 1955, S. 124.
- 17 J.W.v. Goethe: Hamburger Ausgabe, Bd. XII, S. 14 [abgekürzt als HA plus Band- und Seitenzahl].
- 18 Ebd. Bd. I, S. 136.
- 19 Zit. n. H. Lüdecke u. S. Heiland: Dürer. 1955, S. 137.
- 20 J.C. Lavater: Physiognomische Fragmente. 1984, S. 214/5 und 43. — H. Lüdecke u. S. Heiland: Dürer. 1955, S. 131-34, 339. — Das Fragment Lavaters über Dürers *Vier Apostel* ist allein hier, und auch nur teilveröffentlicht worden. —
- 21 Zit. n. H. Lüdecke u. S. Heiland: Dürer. 1955, S. 116. S. ebd. S. 117-23.
- 22 Abbildungen in B. Hinz: Dürers Gloria. 1971, Abb. 3 und 4, vgl. ebd. S. 23-25. [Vgl. auch ebd. die Abb. des Gemäldes *Raffaell und Dürer am Throne der Kunst* von Joh. Ph. Walther für das Dürerfest 1828.]
- 23 F. Matthiesson: Sämtliche Werke. Bd. 3, Wien 1815, S. 266. — Zeugnisse auf dieser, zwischen Geschmacklosigkeit und peinlichem Patriotismus pendelnden Linie finden sich ausführlich dokumentiert bei B. Hinz: Dürers Gloria. 1971, Abb. 6-70.
- 24 Schubart und Moritz zit. n. H. Lüdecke u. S. Heiland: Dürer. 1955, S. 125, 130.
25. Ebd. S. 131.
- 26 Ebd. S. 125-28.
- 27 J.W.v. Goethe: HA IX, S. 480.

- 28 W. Heinse: Ardinghello. 1975, S. 38f sowie 383 (Tagebuch). Der an antiker und italienischer Kunst orientierte Geschmack von Heinse konnte Dürer nicht viel abgewinnen, doch lobt er ihn als Theoretiker, vor allem seine Proportionslehre.
- 29 J.W.v. Goethe: HA XI, S. 103.
- 30 Ebd. S. 104.
- 31 F. Schlegel nennt den *Apokalypse*-Zyklus "für den Verstand der jungen Künstler ein sehr gefährliches Experiment" (zit. nach H. Lüdecke u. S. Heiland: Dürer. 1955, S. 162). Im übrigen lobt Schlegel Dürer. In den *Ideen* ist Dürer bereits in die Reihe der "alten Helden deutscher Kunst und Wissenschaft" gerückt (F. Schlegel: Kritische Schriften. 1971, S. 103/5).
- 32 Vgl. ferner von E.T.A. Hoffmann: Meister Martin der Kufner und seine Gesellen (1818), und ders.: Der Feind (1822, nachgelassenes Fragment).
- 33 Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung Jg. 2, 22.7.1805. – Auch J.W. v. Goethe: HA XII, S. 597/8.
- 34 W.H. Wackenroder: Werke und Briefe. 1967, S. 12 (= Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders; die folgenden Zitate ebd. S. 12, 58, 63, 64/5, 66, 53/4).
- 35 Ebd. S. 57.
- 36 Die Lektüre Wackenroders wirkt nicht nur bei Literaten, sondern auch Malern: so wird der romantische Maler Josef Führich durch Wackenroder in seiner anticlassizistischen Haltung und deutschgesinnten Dürer-Hinwendung bestärkt (H. Lüdecke u. S. Heiland: Dürer. 1955, S. 171-75). Der Melancholie-Stich spielt nie eine Rolle. – Dem nationalistischen Syndrom in der Dürer-Rezeption entgeht im 19. Jahrhundert unter den Literaten vor allem Gottfried Keller. Vgl. dazu G.W. Kilian: *Melencolia* 1961, S. 629ff.
- 37 V. Hugo: Saturne. In L. Völker: "Komm, heilige Melancholie". 1983, S. 404-9.
- 38 P. Verlaine: Oeuvres. 1962, S. 52, 57, 60, 1075.
- 39 Ebd. S. 57.
- 40 Vgl. E. Panofsky u. F. Saxl: *Melencolia I*. 1923, S. 48-76. – Dagegen neuerdings M. Büchsel: *Melancholia Generosa*. 1983.
- 41 Dazu U. Finke: "Melancholie" im 19. Jahrhundert. 1976, S. 71-6. Théophile Gautier: *Melancholia*. In: *Poésies*. 1905, S. 215-22. Victor Hugo: An Albrecht Dürer. In: *Sämmtl. Werke*, Bd. XVIII, 1842, S. 79-80. Die *Melencolia*-Vision Hugo's in: ebd. Bd. XXII,

- S. 19-21. – Zu Michelet und Baudelaire s. U. Finke S. 64-66. – G.d. Nerval: *Aurélia*. 1961, S. 12-19. – Das Gedicht von Cazalis in L. Völker: "Komm, heilige Melancholie". 1983, S. 448/9. (In der Anthologie von Völker vgl. die Sammlung von Gedichten auf die *Melencolia* ebd. S. 445-81).
- 42 P. Verlaine: Oeuvres. 1962, S. 57.
- 43 W. Benjamin: Ges. Schriften. Bd. I/1, 1974, S. 591.
- 44 Ebd. Bd. V/1. 1982, S. 55. Natürlich war Benjamin schon auf die *Melencolia* eingegangen in: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. 1963, S. 158-66, worin er die Arbeiten von Giehlow, Panofsky u. Saxl und Warburg verarbeitet.
- 45 Th. Gautier: *Poésies*. 1905, S. 215-22. Hieraus die folgenden Zitate. – Zu Gautier vgl. U. Finke: "Melancholie" im 19. Jahrhundert. 1976, S. 74-5.
- 46 Zitiert nach U. Finke ebd. S. 72.
- 47 L. Völker: "Komm, heilige Melancholie". 1983, S. 417.
- 48 Ebd. S. 448. Wie selbstverständlich die Metapher der "schwarzen Sonne" noch heute in Frankreich ist, zeigt der Buchtitel der neuesten Arbeit von Julia Kristeva: *Soleil noir. Dépression et Mélancolie*. Paris 1987.
- 49 J.D. Mylius: *Philosophia*. 1622, S. 12. – Eine Abbildung findet sich bei C.G. Jung: *Psychologie und Alchemie*. 1975, S. 111. – Vgl. dort auch Abbildungen der Nigredo S. 269, 310, 318, 468 oder die schöne Darstellung der Putrefactio durch einen Moormenschen im berühmten *Splendor Solis* (In: E. Ploss u.a.: *Alchimia*. 1970, S. 135).
- 50 Vgl. dazu M. Eliade: *Schmiede*. 1980 sowie F.A. Yates: *Aufklärung*. 1975.
- 51 Eine solche Struktur der Philosophie entwickelt Bruno vor allem in seiner Schrift "De gl'heroici furore" (1585).
- 52 Die Metapher der schwarzen Sonne bei Novalis im *Klingsohr-Märchen* (in: Novalis: *Schriften*, Bd. I, 1977, S. 301/7). Einmal handelt es sich um eine Schwarzwelt — wie bei einem Fotonegativ — mit einer schwarzen Scheibe am schwarzen Himmel; zum anderen — beim Flammentod der Mutter — um das Verbrennen der Sonne zu einer schwarzen Schlacke. Beide Bildphantasien bezeichnen, wie bei der alchemistischen Nigredo, Zustände der Rückverwandlung, die, bei Novalis, der Bildung des goldenen Zeitalters vorausgehen müssen.

- 53 F.W.J. Schelling: Philosophische Untersuchungen. 1809, S. 343. – Vgl. ders.: Stuttgarter Privatvorlesungen, 1810, S. 409/10.
- 54 Dieses und die folgenden Zitate aus Baudelaire: *L'art philosophique*, in: *Curiosités Esthétiques*. 1962, S. 503-12.
- 55 Hierzu vgl. U. Finke: Baudelaire und Rethel. 1970, S. 137-44.
- 56 F. Nordström: Baudelaire and Dürer. 1967, S. 148-52.
- 57 Das Gedicht von Thomson in L. Völker: "Komm, heilige Melancholie". 1983, S. 450-54.
- 58 G. Benn wird im folgenden zitiert nach: Ges. Werke in 8 Bdn. Hg. v. D. Wellershof. 1960. (römische Ziffer = Band; arabische Ziffer = Seitenzahl). Zur Bennischen Melancholie vgl. L. Völker: *Muse Melancholie*. 1978.
- 59 Über den Zusammenhang von Melancholie und kopernikanischer Wende vgl. H. Böhme u. G. Böhme: *Das Andere*. 1983, S. 174-92.
- 60 Es wird zitiert nach G. Grass: *Tagebuch*. 3. Aufl. 1983. – Zum Thema vgl. G. Blamberger: *Gegenwartsroman*. 1985, S. 135-42.
- 61 Es wird zitiert nach: P. Weiss: *Ästhetik des Widerstands*. 3 Bde. 1975-81 (römische Ziffer = Band; arabische Ziffer = Seitenzahl). Zum Thema vgl. Chr. Bürger (Hg.): "Zerstörung, Rettung des Mythos". 1986, S. 179-239. – A. Stephan (Hg.): *Materialien*. 1983. – K.-H. Götze u. K.W. Scherpe (Hg.): *Ästhetik des Widerstands*. 1981.

### Literaturverzeichnis

- Fedja Anzelewsky: *Dürer. Werk und Wirkung*. Stuttgart 1980.
- Charles Baudelaire: *Curiosités Esthétiques. L'Art romantique et autres Oeuvres critiques*. Hg. v. H. Lemaitre. Paris 1962.
- Herbert Beck u. Bernhard Decker: *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*. (Ausstellungskatalog). Frankfurt/M. 1982.
- Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1974-82.

- Gottfried Benn: *Gesammelte Werke in 8 Bdn*. Hg. v. D. Wellershoff. Wiesbaden 1960.
- Jan Bialostocki: *Dürer and his critics. 1500-1971*. Baden-Baden 1986.
- Günter Blamberger: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*. Stuttgart 1985.
- Hartmut Böhme u. Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt/M. 1983.
- Hartmut Böhme: *Kritik der Melancholie. Zur Rehabilitation des saturnischen Temperaments*. In: *Spuren* Nr. 11/12 (1985), S. 28-36.
- Hartmut Böhme: *Dürers Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*. Frankfurt/M. 1988.
- Martin Büchsel: *Die gescheiterte 'Melancholia Generosa'*. *MELENCOLIA I*. In: *Städel-Jahrbuch N.F. IX* (1983), S. 89-114.
- Christa Bürger (Hg.): "Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht". Frankfurt/M. 1986 (= Hefte für Kritische Literaturwissenschaft 5) [=es NF 329].
- Johann Konrad Eberlein: *Dürers Melancholie-Stich — Analyse eines Beispiels*. In: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Hg. von H. Belting u.a. Berlin 1986.
- Mircea Eliade: *Schmiede und Alchemisten*. 2. Aufl. Stuttgart 1980.
- Ulrich Finke: *Charles Baudelaire und Alfred Rethel*. In: *Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. I* (1970), S. 137-44.
- Ulrich Finke: *Dürers "Melancholie" in der französischen und englischen Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts*. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 30 (1976), S. 67-85.