



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wahnsinn im Film ‚Melancholia‘ - Ästhetisierung
eines Symptoms“

Verfasserin

Katharina Schöller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr

Danksagung

Mein Dank sei an Frau Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr für ihre Geduld, Nachsicht und Vertrauen gerichtet.

Zu ebenso tiefstem Dank bin ich meiner Familie und meinen Freunden verpflichtet, die mich in dieser Zeit stets unterstützt und immer wieder ermuntert haben.

Genderspezifische Schreibweise

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten gleichermaßen für beide Geschlechter.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	1
2. DER WAHNSINN – ETYMOLOGIE, MEDIZIN- UND KULTURGESCHICHTLICHE ASPEKTE	3
2.1. Etymologie des Wahnsinns.....	4
2.2. Medizin- und kulturhistorische Aspekte	4
2.3. Wahnsinn und Gesellschaft	7
2.4. Geschichte des Wahnsinns	9
2.5. Wahnsinn als die Abwesenheit eines Werks	10
2.6. Wahnsinn und Sprache.....	12
2.7. Wahnsinn und Literatur	13
3. MELANCHOLIE	16
3.1. Etymologie	16
3.2. Die Humoralpathologie.....	16
3.3. Der Begriff der Acedia.....	19
3.4. Das Gleichgewicht des Universums	20
3.5. Der Saturn als mächtiger Planet der Melancholiker	21
3.6. Die Symbole der Melancholie	24
3.7. Das Subjekt im Mittelpunkt	30
3.8. Die Melancholie als Weltschmerz	31
4. DIE FILMBESPRECHUNG	33
4.1. Lars von Trier als Regisseur	33
4.2. Filmbeschreibung.....	34
4.3. Figurenanalyse.....	35
4.3.1. Justine	35
4.3.2. Claire	35
4.3.3. John	36
4.3.4. Jack	36
4.3.5. Michael	36
4.4. Das Melodrama einer Katastrophe	36
4.5. Die Analyse des Präludiums	37
4.6. Der erste Teil des Films: „Justine“	44
4.7. Der zweite Teil des Films: „Claire“	50

5.	ÄSTHETISIERUNG IN <i>MELANCHOLIA</i>	53
5.1.	Ästhetik des Präludiums.....	53
5.2.	Ästhetik des ersten Teils „Justine“	53
5.3.	Ästhetik des zweiten Teils „Claire“	54
6.	CONCLUSIO	55
7.	QUELLENVERZEICHNIS	57
7.1.	Literaturverzeichnis	57
7.2.	Filmverzeichnis	59
7.3.	Abbildungsverzeichnis	59
7.4.	Musikverzeichnis	59

*„To me it's not so much
a film about the end of the world;
it's a film about the state of mind“¹*

Lars von Trier

1. Einleitung

Schon in den ersten Minuten hat mich der Film *Melancholia* von Lars von Trier durch seine Bildgewalt gefangen genommen und mich gleichzeitig mit unzähligen wiedergegebenen Symbolen und dem eigentümlichen Zustand der Protagonistin alleine gelassen. *Melancholia* hat mich vor seine symbolische Rätselhaftigkeit gestellt, die meine Neugierde geweckt hat.

In der vorliegenden Arbeit soll analysiert werden, welcher filmästhetischer Verfahren sich Lars von Trier in seinem Film *Melancholia* bedient, um die innere Erlebenswelt der Protagonistin Justine artikulierbar zu machen.

Lars von Trier greift in seinem Film auf eine Vielzahl kulturhistorischer Ressourcen zurück. Dabei treten unter anderem einige mythologische Motive hervor, wie jene, die durch Richard Wagners Musik transportiert werden. Aber auch antike Texte und Symbole werden aufgegriffen, und die filmische Aufarbeitung mit deren modernem Verständnis verknüpft.

Durch den Filmtitel „Melancholia“ hat mich die Symbolsuche auf die Spur der kulturhistorischen Phänomene der Melancholie und des Wahnsinns geführt - zwei Themengebiete, denen seit der Antike eine überwältigende Anzahl an Abhandlungen gewidmet worden ist. Diese zwei Phänomene stellen zwei der wohl am häufigsten diskutierten Themen der mitteleuropäischen Kultur dar. Von beiden werden dabei Teilaspekte, die sich für den Film *Melancholia* als relevant zeigen, erarbeitet. Eine umfassendere bzw. vollständige Auseinandersetzung mit den beiden Themenkreisen würde den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen. An den Beginn meiner Ausarbeitung werde ich den Themenkreis des Wahnsinns unter spezieller Bezugnahme auf den französischen Philosophen und Historiker Michel Foucault stellen. Besondere Berücksichtigung finden dabei dessen Schriften *Wahnsinn und Gesellschaft* sowie das Essay *Der Wahnsinn*,

¹*Melancholia panel at the Cannes Film Festival (2011),*

<https://www.youtube.com/watch?v=DpR8EFt9A0U>, Zugriff: 20.11.2014, 2'00-09".

Abwesenheit eines Werkes, in denen er auf das Problem der Artikulierbarkeit des Wahnsinns Bezug nimmt.

Im Anschluss bin ich bemüht die wichtigsten Theorien über die Melancholie aufzuzeigen, um auf diesen Kenntnissen die nachfolgenden Ausführungen aufzubauen. Um zu einem guten Verständnis der Interpretationen der Melancholie zu gelangen, wird das Thema chronologisch - angefangen von der Antike über das Mittelalter bis hin zur Renaissance - betrachtet.

Im vierten Teil dieser Arbeit sollen die filmischen Gestaltungsmöglichkeiten dargestellt werden, mithilfe derer die Artikulierbarkeit dieser beiden Phänomene ermöglicht wird. Nachdem erst der Inhalt des Filmes beschrieben wird, sollen in einer Filmanalyse Elemente zur Beantwortung der Fragestellung herausgearbeitet werden. Ich gehe dabei nach der Methode der Filmanalyse vor, wie sie Werner Faulstich in seinem Buch *Grundkurs der Filmanalyse* beschreibt.² Kurz werde ich dabei auch auf den Regisseur Lars von Trier und seine Filmpraxis eingehen, da sie eine wichtige Erkenntnisquelle für die Analyse des Filmes darstellt.

²Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink ³ 2013.

2. Der Wahnsinn – Etymologie, medizin- und kulturgeschichtliche Aspekte

Anhand eines kurzen Abrisses der Medizin- und Kulturgeschichte des Wahnsinns soll deutlich gemacht werden, dass Wahnsinn der Vernunft als verstörendes und nicht verstehbares Phänomen entgegentritt. Die medizinische Behandlung und Stigmatisierung als Krankheit sowie die gesellschaftliche Ausgrenzung in Narrentürmen, „workhouses“ und anderen Anstalten lassen die verstörende Wirkung der fehlenden Einsicht in menschliches Verhalten erkennen. Dabei ist die Schwierigkeit, die innere Wirklichkeit anderer Menschen zu verstehen niemals ganz überwindbar.

Sprache und Verstehen sind immer auf ein Mindestmaß an Gemeinsamkeit angewiesen, Vernunft kann das Phänomen Wahnsinn nur in Form von Abgrenzung erschließen. Denn wo verstehbare Artikulationsformen fehlen, ist „vernünftiger Dialog“ nicht möglich.

In der Literatur kann man durch erweiterte sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten die prinzipielle Möglichkeit erleben, sich der Grenze zwischen „Vernunft“ und „Wahnsinn“ anzunähern, wenn auch diese nicht vollständig zu überwinden.

Als Begriff ist „Wahnsinn“ sowohl in seiner etymologischen Wurzel, als auch in seiner gegenwärtigen Bedeutung schwer zu fassen, da er einerseits historisch in unterschiedlichen Kontexten und darin je in unterschiedlichen Bedeutungen verwendet wurde. Andererseits fand der Begriff sowohl in der Geschichte der Medizin, als auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht schwer abgrenzbare und teilweise widersprüchliche Verwendung. Angesichts dieser unklaren Herkunft, aber auch des sich je wandelnden soziokulturellen Hintergrunds, vor dem menschliche Verhaltensweisen mit dem Wahnsinn in Zusammenhang gebracht wurden, erscheint das Phänomen selbst als mysteriös.

2.1. Etymologie des Wahnsinns

Der Begriff „Wahnsinn“ setzt sich von dem althochdeutschen Wort „wan“ mit der Bedeutung „Meinung, Hoffnung, Verdacht“³ ab. Der zweite Wortteil „Sinn“ bezog sich bereits in der althochdeutschen Zeit auf Verstand und Wahrnehmung und ist damit in seiner Bedeutung bis heute gleich geblieben.⁴ Erst im 16. Jahrhundert erlangte der Begriff „Wahnsinn“ seine Bedeutung als „psychische Störung, die von Wahn (und Halluzinationen) begleitet wird; grenzenlose Unvernunft“⁵.

2.2. Medizin- und kulturhistorische Aspekte

Die schwer fassbare Begriffsdefinition führte zu einer kritischen Betrachtung sowohl vor dem medizinischen als auch dem soziokulturellen Hintergrund. So erschien die Geisteskrankheit als medizinischer Ausdruck des Phänomens Wahnsinn selbst einigen Repräsentanten der Psychiatrie rätselhaft, wie es Roy Porter in seinem Buch *Wahnsinn. Eine kleine Kulturgeschichte* beschreibt⁶. Kaum verwunderlich, dass aus dieser begrifflichen Unklarheit des Phänomens auch die Ansichten der Psychotherapie in Bezug auf den Wahnsinn widersprüchlich und kontrovers blieben.

Im soziokulturellen Kontext vertreten einige Experten, unter ihnen beispielsweise der amerikanische Professor für Psychiatrie Thomas Szasz, die Meinung, dass das Phänomen „Geisteskrankheit“ gar nicht existieren würde. Laut Roy Porter beschreibt Szasz diese als „kein Naturphänomen, sondern ein von Menschen erschaffener Mythos.“⁷ Porter geht auch auf die Argumentation ein, welche Szasz zur Verteidigung dieser These vorbringt. Diejenigen, die nämlich für die Konstruktion und den Erhalt des Mythos „Geisteskrankheit“ verantwortlich gemacht werden könnten, wären die Vertreter der psychiatrischen Praxis selbst, die ein nicht ganz uneigennütziges Interesse am Erhalt der eigenen Profession

³Vgl. Duden, *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim: Dudenverlag ³ 2001, S. 907.

⁴Vgl. Duden, *Das Herkunftswörterbuch*, S. 770.

⁵Duden, *Das Herkunftswörterbuch*, S. 907.

⁶Vgl. Porter, Roy, *Wahnsinn. Eine kleine Kulturgeschichte*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2007, S. 7-13; (Orig. *Madness. A Brief History*, Oxford 2002).

⁷Porter, *Wahnsinn*, S. 7.

hätten. Durch die Einordnung und Abwertung von „schwierigen“ Menschen als „organisch“ krankhaft, wäre also nicht selten persönliche Interessen und eigennützige Ziele verfolgt worden. Zur weiteren Festigung dieser Sichtweise der organisch verursachten „Geisteskrankheit“ trug bei, dass die postulierte Vorstellung des Krankhaften auf breite gesellschaftliche Akzeptanz stieß. In der Folge kam es zur Stigmatisierung von auffälligen Personen oder von jenen, die am Rand der Gesellschaft lebten.⁸

Ähnlich wie Szasz versteht auch der französische Philosoph Michel Foucault den Wahnsinn nicht als ein natürliches Phänomen, sondern als kulturell geschaffenes Konstrukt, welches durch Medizin, Psychiatrie und die jeweils aktuell vorherrschenden Machtstrukturen über die Jahrhunderte aufrechterhalten wurde.⁹

Diese utilitaristische und in soziokultureller Hinsicht funktionale Deutung des Wahnsinns als Konstrukt - zum Zweck der Schaffung und Verfestigung von Machtstrukturen - unterstellt der Medizin und Psychotherapie und ihren Vertretern eine Zielrichtung und gar böse Absicht. Demgegenüber finden sich in der Fachliteratur des 21. Jahrhunderts auch gegenteilige Konzepte. Porter führt repräsentativ die Arbeit von Roth und Kroll an:

„In ihrem Buch *The Reality of Mental Illness* (1986; ‚Die Realität der Geisteskrankheit‘) argumentieren Martin Roth, Professor der Psychiatrie, an der Universität von Cambridge, und Jerome Kroll, die Beständigkeit psychiatrischer Symptome beweise, daß Geisteskrankheit nicht nur ein Etikett oder eine Methode der Schuldzuweisung sei, sondern eine echte psychopathologische Größe mit authentischer organischer Basis.“¹⁰

Selbst wenn dies als Nachweis für die Existenz einer „realen“ Pathologie in der Psychiatrie gelten kann, erscheinen manche ihrer Praktiken in der Vergangenheit höchst fragwürdig – sowohl aufgrund ihres fehlenden Beitrags zum medizinischen Fortschritt, vor allem aber hinsichtlich der Verletzung von Menschenrechten, denen jede Wissenschaft vor dem Hintergrund der Aufklärung verpflichtet ist. Foucault nimmt hier besonders auf die Praktiken der Klassik Bezug, wobei seine Betrachtung sehr einseitig vonstattengeht und von Vertretern

⁸Vgl. Porter, *Wahnsinn*, S. 8.

⁹Vgl. Porter, *Wahnsinn*, S. 9.

¹⁰Porter, *Wahnsinn*, S. 10.

der modernen Psychiatrie stark kritisiert wird.¹¹ Als Beispiele solcher grausamen Praktiken können Methoden wie Elektroschocktherapie, Lobotomie und Klitoridektomie, so wie auch das Engagement der Psychiatrie zur „sozio-sexuellen Kontrolle“ bei ethnischen Minderheiten, Homosexuellen und Frauen in patriarchalischen Gesellschaften genannt werden.¹²

Die Aufarbeitung dieser zweifelhaften Rolle der Psychiatrie in der Medizin- und Kulturgeschichte und des Begriffs „Wahnsinn“ wurde in den letzten Jahrzehnten in etlichen Publikationen weitergeführt. Die Vielfalt der Zugänge der modernen psychotherapeutischen Schulen und psychiatrischen Behandlungskonzepte würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen, weswegen im Weiteren nicht darauf eingegangen wird; vielmehr wird sich die Arbeit auf die Rezeption Foucaults konzentrieren, dessen Kritik der psychiatrischen Praxis der Klassik gilt. Im Werk des französischen Psychiaters Philippe Pinel, der seit 1794 als leitender Arzt am Pariser Hôpital de la Salpêtrière arbeitete und als erster eine ärztliche Behandlung ohne Zwangsmaßnahmen durchsetzte, werden wichtige Tugenden der modernen psychotherapeutischen Schulen markiert:

„Soll uns der auffallende Fortgang, den der Beobachtungsgeist, die aphoristische Sprache, und die Methode der Classification, der Naturgeschichte verschafft haben, nicht zum Muster und zum Wegweiser in der Arzneywissenschaft dienen? Und zeigt nicht jeder zu untersuchende Gegenstand die Nothwendigkeit desselben? Diess ist ein Versuch, den ich selbst gemacht habe, indem ich einmahl die mir anderwärts erworbenen Kenntnisse über den Wahnsinn auf die Verrückten in Bicêtre anwenden wollte. Alles stellte mir ein Bild der Verwirrung und des Chaos dar. Dort waren tiefsinnige und stille Wahnsinnige; hier Rasende mit wilden Gebärden und in einem immerwährenden Delirium, bey andern waren alle Kennzeichen einer gesunden Urteilkraft mit vollen Aufwallungen verbunden, wieder anderswo ein Zustand von Nullität, und von stumpfstem Blödsinn zu sehen. Und mussten diese so verschiedenen Symptome, alle unter dem allgemeinen Nahmen Wahnsinn begriffen, nicht mit aller Sorgfalt studiert werden? und erforderten sie nicht eine große Mannigfaltigkeit von Maassregeln, um eine bleibende Ordnung in den Irrenhäusern zu erhalten, und um Arzneymittel und das Verhalten vorzuschreiben? Diese Schwierigkeit wäre um vieles vermindert worden, wenn die beobachteten Fälle hätten stufenweise nach einer methodischen Ordnung classificiert werden können“¹³

¹¹Vgl. Unterthurner, Gerhard, *Foucaults Archäologie und Kritik der Erfahrung. Wahnsinn – Literatur – Phänomenologie*, Wien: Turia + Kant 2007, S. 77f.

¹²Vgl. Porter, *Wahnsinn*, S. 13.

¹³Pinel, Philippe, *Philosophisch-Medicinische Abhandlung über Geistesverirrungen oder Manie*, Wien: Carl Schaumburg und Compagnie 1901, S. 1f.

Die Psychiatrie habe sich also an allgemeinen Grundlagen der Naturwissenschaften zu orientieren, insbesondere an dem von ihm zitierten „Beobachtungsgeist“, und dem Bemühen um „Classification“, wodurch eine deskriptive und vorurteilsfreie Phänomenologie erst ermöglicht wird.

Pinel, der zunächst Philosophie und Theologie studiert hatte, bevor er sich der Medizin zuwandte, hat damit die Grundprinzipien für die psychiatrische Diagnostik, wie sie heute im humanistischen Rahmen der verschiedenen psychotherapeutischen Schulen selbstverständlich ist, gelegt.¹⁴

2.3. Wahnsinn und Gesellschaft

Foucault steht Pinel nur teilweise zu, die Internierten von ihren physischen „Ketten“ befreit zu haben, denn die Praxis der Internierung wurde weiterhin fortgesetzt. Was Pinel schafft, ist es die sekundären Symptome, die als Folgeerscheinung der Internierungspraxis selbst auftreten, auszuschalten, wodurch eine unverzerrte, wissenschaftliche Sicht auf das Phänomen des Wahnsinns ermöglicht wird.¹⁵

Von nun an wird der Wahnsinn beobachtet; der Wahnsinn wird zum Objekt der Untersuchung, über den die Vernunft berichtet.

Dies geschieht laut Foucault zunächst nicht als Wissenschaft, sondern durch eine moralisch urteilende Vernunft. Im geschlossenen System der Internierungsanstalt stellen die urteilende Macht im Sinne Pinels die Ärzte dar, die nach eigenem Ermessen bewerten, verurteilen und bestrafen können, also alle Gewalten in sich vereinen.¹⁶ Der Arzt erscheint in diesem Zusammenhang also als Maxime der moralischen Instanz. Foucault hinterfragt diese Verherrlichung des Arztes, und zweifelt an, dass sich die Macht allein durch sein Wissen rechtfertigen lässt.¹⁷

¹⁴Vgl. Porter, *Wahnsinn*, S. 104f.

¹⁵Vgl. Foucault, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1973, S. 491; (Orig. *Histoire de la folie*, Paris: Librairie Plon 1969)

¹⁶Vgl. Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 527.

¹⁷Vgl. Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 528.

Die Insassen der Internierungshäuser setzten sich aus verschiedenen Gruppierungen zusammen, die, äußerlich betrachtet, wenig gemein haben. Wie Foucault ausführt, prangerten die Humanisten der damaligen Zeit an,

„...daß man hinter den selben Mauern nach allgemeinem Recht Verurteilte, Jugendliche, die die Ruhe ihrer Familie störten oder deren Vermögen verschleuderten Vagabunden und Geisteskranke gefangenhalten kann.“¹⁸

Als Gemeinsamkeit der Eingewiesenen galt ihre Unproduktivität, der gerade in Krisenzeiten mit dem repressiven Instrument der Einsperrung begegnet wurde. Das Vorgehen der Internierung im klassischen Zeitalter erfüllte zweierlei Funktionen: Arbeitslose aus dem öffentlichen Raum zu entfernen und diese folglich zur Arbeit zu verpflichten.

Im England der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird den Internierungsanstalten der Name „workhouses“¹⁹ zugeteilt - eine Benennung, welche die Funktion dieser Anstalten unmissverständlich transportiert. Nämlich, nicht Heilung, sondern Zwang zur Arbeit ist die wesentliche Aufgabe dieser „workhouses“.

Foucault kritisiert am psychiatrischen Betrieb zur Zeit Pinels das Ausbleiben neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse und den inhumanen Umgang mit den Insassen. In Foucaults Betrachtung verfolgten die Internierungshäuser nicht die Behandlung und Heilung, sondern dienten bloß der Beseitigung unerwünschten sozialen Verhaltens aus dem öffentlichen Raum, allem voran der Beseitigung des Müßiggangs. Dazu bemerkt Foucault:

„Bevor sie den medizinischen Sinn hatte, den wir ihr geben oder zumindest gerne unterstellen, war die Internierung durch etwas völlig anderes als die Sorge zu heilen erforderlich geworden. Ein Zwang zur Arbeit machte sie notwendig.“²⁰

Das Krankenhaus als Heilanstalt für Geisteskranke ist dabei keine neue Erfindung dieser Zeit, sondern existierte schon Jahrhunderte zuvor. Die neue Charakteristik, die sich in dieser Zeit aber herausbildet, ist die Praxis der Internierung, der Zwangseinweisung, des Wegsperrens der Kranken und eben der Charakter der Zwangsarbeit.

¹⁸Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 79.

¹⁹Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 78.

²⁰Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 80.

Foucault prangert in *Wahnsinn und Gesellschaft* nicht die Praktiken der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts an, sondern hinterfragt die geschichtliche Selbstverständlichkeit der Psychiatrie der Vergangenheit.

2.4. Geschichte des Wahnsinns

Je nach dem gesellschaftlichen Hintergrund im Laufe der Kulturgeschichte wird Wahnsinn unterschiedlich definiert. Foucault tritt daher für eine Form der kulturhistorischen Betrachtung des Phänomens „Wahnsinn“ ein als Konstrukt der jeweiligen gesellschaftlichen Umwelt. Die Vorstellung des Wahnsinns wird dabei im Vorgang der Reflexion gerade von seinem „Gegenpart“ - eben der Vernunft - konstruiert.²¹ Aufgrund der geistes- und wissenschaftsgeschichtlichen Situation im 19. Jahrhundert erlebt Foucault diesen Widerspruch Zeit seines Schaffens wohl besonders deutlich. Daher bezieht er sich in seiner Kritik der Vernunft, die den Begriff des Wahnsinns maßgeblich prägt, auch überwiegend auf die psychiatrische Praxis in der Epoche der Klassik und stellt klar:

„Tatsächlich geht es weniger um eine Geschichte des Wahnsinns denn um eine Geschichte der Vernunft, jener hochmütigen Haltung, die den Wahnsinn schweigen heißt, aus dem öffentlichen Leben verbannt und jeden Dialog verweigert.“²²

Im Laufe der Kultur- und Geistesgeschichte wird der Begriff der Vernunft von unterschiedlichen Institutionen und Strömungen in je unterschiedlicher Form beansprucht und ausgelegt. Bis zur Aufklärung wird Vernunft im Rahmen der Philosophie der mittelalterlichen und scholastischen Tradition vor dem Hintergrund der christlichen Religion interpretiert. Erst mit dem Auftreten der aufklärerischen Ideen auch im Zusammenhang mit den Naturwissenschaften wird der Begriff der Vernunft von der Wissenschaft dominiert.

Hinsichtlich der Begriffsdefinition möchte Foucault auf die Dominanz der den Wahnsinn definierenden Vernunft hinweisen, aus deren „Geiselhaft“ er diese als nacktes Phänomen befreien möchte. Diese Prägung der geschichtlichen Entwicklung des Wahnsinnsbegriffs durch die Vernunft soll zurücktreten hinter

²¹Vgl. Marti, Urs, *Michel Foucault*, München: Beck² 1999, S. 14.

²²Marti, *Michel Foucault*, S. 16.

eine originäre Geschichte, in der der Wahnsinn sich selbst als Phänomen beschreibt.²³

Eine Geschichte des Wahnsinns ist dabei für Foucault viel mehr eine „Archäologie des Schweigens“²⁴. Foucaults Geschichte des Wahnsinns ist vor allem eine nicht-medizinische. Daher hält er die Sprache der Psychopathologie für nicht geeignet, um jenes Phänomen zu beschreiben. Wie kann man also Wahnsinn in einer geeigneteren Weise definieren? Wie im nächsten Kapitel näher ausgeführt, schlägt Foucault vor, den Wahnsinn durch die „Abwesenheit eines Werkes“²⁵ zu begründen.

2.5. Wahnsinn als die Abwesenheit eines Werks

Die Übersetzung des von Foucault Essay *absence d'oeuvre* als „Fehlen einer Arbeit“²⁶ wäre ungenügend bzw. falsch, weswegen die Übersetzung „Abwesenheit eines Werkes“²⁷, wie sie beispielsweise von Gondek vorgeschlagen wird, vorgezogen. Hierbei sei daran erinnert, dass die frühe Internierungspraxis und die undifferenzierte Wahrnehmung der „Wahnsinnigen“ für Foucault durch das Problem der Unproduktivität gekennzeichnet waren. Dabei trifft die Bezeichnung als unproduktiv nicht nur auf die „Wahnsinnigen“ in der eigentlichen Bedeutung zu, sondern auf alle Arten von „unvernünftigen“ Müßiggängern, wie im vorherigen Abschnitt aufgezeigt wurde. Mit *absence d'oeuvre* stellt Foucault eine Mehrdeutigkeit dar, die nicht nur die Abwesenheit des Werkes, sondern auch die Unproduktivität der „Wahnsinnigen“ beschreibt. Dafür spricht auch die Wortverwandtschaft von „oeuvre“, zu Deutsch „Werk“, und „ouvrage“, zu Deutsch „Arbeit“. Petra Gehring stellt in ihrer Arbeit fest, dass Foucault sowohl im Vorwort von *Wahnsinn und Gesellschaft* als auch im gerade behandelten Essay die Sprache bzw. ihre als illegitim erachtete Verwendung ins

²³Vgl. Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 8.

²⁴Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 8.

²⁵Foucault, Michel, *Schriften zur Literatur*, Hg. v. Daniel Defert u. Francois Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch ³ 2012, S. 175.

²⁶Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 11.

²⁷Foucault, Michel, *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden. Band I 1954-1969*, Hg. v. Daniel Defert u. Francois Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 227; (Orig. *Dits et Ecrits I. 1954-1969*, Éditions Gallimard 1994).

Zentrum seiner Analyse stellt. Indem dem Wahnsinn die Fähigkeit abgesprochen wird sich sinnvoll zu artikulieren, wird er zum Schweigen verurteilt.²⁸

Doch gerade die Bestimmung des Wahnsinns als Abwesenheit eines Werkes nimmt zusätzlich Bezug auf den Werkbegriff von Hegel wie er von Kojève verstanden wurde. Bei Kojève bildet der Begriff „Werk“ von Hegel, so Unterthurner, eine für die Geschichte entscheidende Dimension: „Geschichte wird hier zur gemachten Geschichte und der Werkbegriff, die Geschichte als Werk, zentral.“²⁹ Ist jedoch Geschichte mit der Produktion eines Werkes verbunden, so kann man im Sinne Hegels sagen, dass der Wahnsinn keine Geschichte oder keinen Ort in der Geschichte haben kann, da der Wahnsinn sich eben dadurch auszeichnet, dass er kein Werk hervorbringt.³⁰

Für Hegel und in weiterer Folge damit auch für Foucault, ist auch der Mensch ein Werk, das sich in seiner Arbeit und in seinem Tun selbst erschafft. Wendet man dies auf die Müßiggänger unserer Gesellschaft an, so ist schlicht kein Platz für diese in der Geschichte, da sie weder sich selbst noch etwas produzieren.³¹ Wenn man Foucaults Vorhaben, die Geschichte des Wahnsinns zu schreiben hinsichtlich dieser Schlussfolgerung betrachtet, dann ist dieses Projekt also von vornherein zum Scheitern verurteilt. Foucault bringt zwar selbst die Werkabwesenheit des Wahnsinns zur Sprache und somit die Bedeutungslosigkeit wahnsinniger Worte in der Geschichte, dennoch sieht er die Möglichkeit durch eine Neuinterpretation von einer Auswahl an bestimmten Texten und Dokumenten eine andere Geschichte zu schreiben, eine „Gegengeschichte“ also.

²⁸Vgl. Gehring, Petra, *Foucault. Die Philosophie im Archiv*, Frankfurt am Main: Campus 2004, S. 25.

²⁹Unterthurner, *Foucaults Archäologie und Kritik der Erfahrung*, S. 154.

³⁰Vgl. Unterthurner, *Foucaults Archäologie und Kritik der Erfahrung*, S. 154.

³¹Vgl. Unterthurner, *Foucaults Archäologie und Kritik der Erfahrung*, S. 155.

2.6. Wahnsinn und Sprache

Den Versuch eine Geschichte des Wahnsinn zu verfassen stellt Foucault jedoch vor Probleme, die sich nur in der Sprache selbst ergründen lassen, denn die „vernünftige“ Sprache ist in dem Code und der Syntax, der sie folgt, in die Vernunft, eingebettet. Gehring hält fest:

„Das in Sprache nicht einmal als möglich Denkbare, bleibt stumm. Nur eine unmögliche Sprache könnte das radikal Unmögliche sagen.“³²

Jacques Derrida kritisiert Foucaults Vorhaben eine Geschichte des Wahnsinns zu verfassen in seiner Schrift von 1963 *Cogito et histoire de la folie*. Er problematisiert dessen Intention, da Foucault in seinen Ausführungen selbst nur in der Sprache der Vernunft kommuniziert, was sich darin zeigt, dass seine Texte verständlich sind. Der Wahnsinn müsste aber über sich selbst eine eigene Sprache verwenden, um damit eine adäquate Berichterstattung zu gewährleisten. Derrida streicht besonders das Wort „selbst“ hervor³³. Somit wird die Frage aufgeworfen, auf welche Sprache sich Foucault bezieht. Man kann Derrida hier ohne Zweifel Recht geben, wenn dieser argumentiert, Foucaults Sprache sei eine geordnete und vernünftige, und stehe damit ganz klar in Opposition zum Wahnsinn. Der daraus hervorgehende Widerspruch wird in diesem Zusammenhang von Derrida als eine offensichtliche „Falle“³⁴ beschrieben.

In *Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes* setzt sich Foucault schließlich mit eben diesen Grenzen des Sagbaren oder Unsagbaren auseinander. Foucault beschreibt dabei verschiedene Sprachverbote und Unmöglichkeiten. Dabei unterscheidet er dabei jene Inhalte, die durch ein Artikulationsverbot belegt sind, und jene, die durch den Code der Sprache an sich unmöglich werden.³⁵

Artikulationen können zwar innerhalb des sprachlichen Codes gestattet sein, aber je nach Kultur als erträglich oder unerträglich eingestuft werden. Befindet eine Gesellschaft bestimmte Wörter als unerträglich, fallen diese der Zensur zum Opfer und es wird ein Artikulationsverbot über sie verhängt. Dazu zählen

³²Gehring, *Foucault – Die Philosophie im Archiv*, S. 21.

³³Vgl. Derrida, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 58; (Orig. *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil 1967).

³⁴Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 58.

³⁵Vgl. Foucault, *Schriften zur Literatur*, S. 179f.

beispielsweise blasphemische Wörter, die die Menge der sexuellen, religiösen und magischen Artikulationen betreffen. Diese finden dennoch ihren Weg in die Sprache, welche aber schließlich zu einer esoterischen Struktur wird, dadurch, „dass sie eine verbotene Bedeutung nicht mitteilt“.³⁶

2.7. Wahnsinn und Literatur

In seinem Werk *Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes* bemerkt Foucault, dass bestimmte Strömungen der modernen Literatur - als Beispiel nennt er Mallarmé - die Möglichkeit bergen den Wahnsinn darzustellen. Als Ausgangspunkt sieht er die Entwicklung in Richtung einer literarischen Sprache, die durch ihre Unmittelbarkeit gekennzeichnet ist.³⁷

Literatur kann als Kunstform relativ ungezwungen mit dem Wahnsinn umgehen indem sie mit diesem Begriff in seinen unterschiedlichen Bedeutungsebenen spielt.

Mit einer Sprache, die sich in sich selbst einhüllt und ihre Bedeutung nicht preisgibt, kann man experimentieren und die Grenzen des Artikulationsverbots können ausgelotet werden.³⁸

Für die Urteilsbildung darüber, ob ein Schriftstück als „Werk“ im Sinne eines Ausdrucks der Vernunft gesehen werden kann, oder bloß ein Zeugnis eines pathologischen Zustandes darstellt, bedarf es einer näheren Betrachtung des Autors; scheint dieser unter einer Pathologie zu leiden, so könne sein Text nicht als „Werk“ gelten.³⁹

Andererseits wären auch Werke von Autoren, die als verrückt galten, über den Umweg der theoretischen Diskussion, über die Grenzen der Literatur, als literarische „Werke“ entdeckt worden. Doch bleibt der Charakter ihrer Arbeit zwiespältig. Die Schwierigkeit einer solchen Einordnung findet sich beispielsweise bei Nietzsches späten Texten, die, so wird allgemein vermutet, im Zustand des Wahnsinns verfasst wurden.⁴⁰

Descartes schließe nach Foucault gleich am Anfang seiner Meditation 1685 den Wahnsinn aus, indem er behauptet, es wäre unsinnig in Frage zu stellen, ob man

³⁶Foucault, *Schriften zur Literatur*, S. 180.

³⁷Vgl. Foucault, *Schriften zur Literatur*, S. 182.

³⁸Vgl. Gehring, *Foucault*, S. 25.

³⁹Vgl. Foucault, *Schriften zur Literatur*, S. 183.

⁴⁰Vgl. Foucault, *Schriften zur Literatur*, S. 184.

hier in seinem Körper anwesend ist, auch wenn einen die Sinne grundsätzlich täuschen können. Das „cogito, ergo sum“ beschreibe den Menschen als denkend und deswegen anwesend.⁴¹

Der Wahnsinn wird von Foucault als Unmöglichkeit beschrieben, wenn dieser behauptet: „Der Wahnsinn aber wird von dem zweifelnden Subjekt ausgeschlossen“⁴². Sobald man zweifelt, könne man also nicht wahnsinnig sein. Für Foucault werden dabei Träume und Illusionen von der Wahrheit überwunden.⁴³

Derrida hinterfragt jedoch, ob Foucault Descartes richtig auslegt, denn der Cogito, so stellt Derrida fest, existiert auch ihm Wahnsinn oder formt sich erst aus diesem.

Er nimmt den Gedanke des „Genius malignus“ auf, eine kritische Phase des Zweifels, ein „feindlicher Geist“, der alles, auch die Wahrheit fraglich erscheinen lässt, und bei dem die Möglichkeit des „totalen Wahnsinns“⁴⁴ auftaucht.

Derrida meint, es werde dann nicht mehr zwischen Vernunft und Wahnsinn unterschieden, sondern der Cogito erreicht in einer „hyperbolische Kühnheit“ einen Nullpunkt, einen Ausgangspunkt des Wahnsinns, den puren Wahnsinn.⁴⁵

Wie kann man einen unlesbaren Text dennoch lesen? Die „Abwesenheit“ von Sinn kann gegebenenfalls als „etwas, das den Wert eines Zeichens für etwas anderes hat, gedeutet werden“.⁴⁶ Foucault beschreibt in *Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes*, wie Freud eine Verschiebung des Sprachverbots hin zu einer esoterischen Sprache organisiert. Freud beschreibe durch seine Psychoanalyse eine Sprache, die als Signifikant Rückbezüge auf den Sprecher selbst zulässt. So stellt Gehring fest:

„...der Satz eines Verrückten gilt nicht als Aussage, sondern stattdessen wird er als Zeichen betrachtet, aus dem die Krankheit spricht.“⁴⁷

⁴¹Vgl. Unterthurner, *Foucaults Archäologie und Kritik der Erfahrung*, S. 77f.

⁴²Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, S. 69.

⁴³Vgl. Unterthurner, *Foucaults Archäologie und Kritik der Erfahrung*, S. 78.

⁴⁴Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 85.

⁴⁵Vgl. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 85.

⁴⁶Gehring, *Foucault*, S. 25.

⁴⁷Gehring, *Foucault*, S. 25.

Freuds Ansatz ermöglicht es der modernen Literatur das Schweigen mit Hilfe der Selbstimplikation zu brechen. Dies wird in den Texten von Mallarmé durch die Verwendung der Ich-Sprache deutlich. Als Spezialfall des Cogito gilt das literarische Ich-Schreiben, das vom Delirium kategorisch abgetrennt wird.

3. Melancholie

In diesem Kapitel werden zuerst die Hintergründe und die Kategorisierung des melancholischen Zustandes im Laufe der Geschichte dargestellt. Denn bevor dieser als Gemütszustand galt, wurde die Verfasstheit der Melancholie lange Zeit als ein körperliches Leiden betrachtet. Erst durch die Erweiterung der Humoralpathologie verändert sich auch das Verständnis von Melancholie hin zu ihrer heutigen Bedeutung durch den Gedanken der Aufklärung

Am Ende des Kapitels wird die Darstellung der *Melencolia I* in der Kunst untersucht.

3.1. Etymologie

Die Melancholie leitet sich von dem altgriechischen Begriff „melancholia“ (altgriechisch μελαγχολία) ab, welcher sich aus den Worten „mélas“ (altgriechisch: μέλας „schwarz, dunkel“) und „cholé“ (altgriechisch: χολή „Galle“) zusammensetzt. Insgesamt ließe sich das Wort also am ehesten als „Schwarzgalligkeit“ übersetzen.⁴⁸

Die schwarze Galle ist dabei als jener Körpersaft zu verstehen, welcher in der antiken Humoralpathologie (auch bekannt als „Vier-Säfte-Lehre“) dem Melancholiker zugeordnet wurde.

3.2. Die Humoralpathologie

Die griechische Medizin der Antike ergänzte die philosophische Tradition, die Schulen des Platonismus, des Stoizismus und noch einige andere, die das Irrationale als Gefahr sahen, welche durch Vernunft und Verstand besiegt werden müsse⁴⁹.

Im *Corpus Hippocraticum* schuf Hippokrates von Kos ein umfassendes Erklärungsmodell zu Krankheit, Gesundheit und auch Wahnsinn des Menschen. Dabei war dieser, ob gesund oder krank, immer als Teil der Natur zu betrachten.

⁴⁸Vgl. Duden, *Das Herkunftswörterbuch*, S. 519.

⁴⁹Vgl. Klibansky, Raymond/Erwin Panofsky/Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 94.

In diesem Sinne beschreibt Hippokrates die Gesundheit und Krankheit durch das Muster der Humoralpathologie, der Vier-Säfte-Lehre. Die Eigenschaften der einzelnen Säfte wie des schwarzen Gallensaftes, des gelben (bzw. roten) Saftes (das Phlegma) sowie das Blut und der Schleim werden durch diese Lehre beschrieben. Jede dieser Flüssigkeiten erfüllt dabei eine bestimmte Aufgabe im Körper. Das Blut stellt den Ursprung der Lebenskraft dar, die gelbe oder rote Galle ist für die Verdauung verantwortlich und der Schleim dient als Schmier- und Kühlmittel. Die schwarze Galle stellt sich dabei als komplizierter heraus, da sie fast nie in ihrer reinen Form vorkommt, sondern sich mit den anderen Säften mischt und sie eintrübt und somit eine Entartung dieser darstellt.⁵⁰ Damit wird die schwarze Galle als negativ und krankhaft definiert und bringt dabei die schlechten Eigenschaften der Melancholie hervor. Dieses Verständnis zieht sich bis in die Zeit der Renaissance.⁵¹

Die Säfte sind laut der Humoralpathologie auch für spürbare Empfindungen des Körpers verantwortlich. Dabei steht die gelbe Galle für heiße und trockene Empfindungen, das Blut macht das Fleisch heiß und feucht, der Schleim kalt und feucht und die schwarze Galle trocken und kalt.⁵²

Sofern die Säfte des Körpers ausgeglichen, also in gleicher Menge vorhanden sind, stellen sie das Verhältnis von einem gesunden Menschen dar.

Roy Porter beschreibt in seinem Buch *Wahnsinn. Eine kleine Kulturgeschichte*, wie in der Antike versucht wurde, die Ursachen von Melancholie durch rein körperliche Faktoren zu beschreiben. Der Wahnsinn galt als humoraler Gegensatz zur Melancholie, dessen Krankheitsbild mit dem Exzess einhergeht. Dabei steht die Kategorie Wahnsinn für heiß, feucht und die Farbe Rot, die Melancholie hingegen für kalt, trocken, und schwarz. Der Wahnsinn wurde also gleichsam durch die Humoralpathologie beschrieben.⁵³

Hippokrates beschreibt die Ursache der Melancholie erstmals durch das Aufkommen der schwarzen Galle in der Leber, die dann in das Gehirn aufsteigt und bei den Patienten zu wahnhaften Zuständen führt. Dies kann sich in unruhigem Herumwandern während des Sprechens zeigen, oder auch in Äußerungen von Gefühlen der Angst, der Depression und der Trauer. Andere

⁵⁰Vgl. Porter, *Wahnsinn*, S. 41.

⁵¹Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 124.

⁵²Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 172.

⁵³Vgl. Porter, *Wahnsinn*, S. 46.

Patienten leiden ohne darüber zu sprechen, bringen allerdings absurde Handlungen oder Geräusche hervor.

Die Griechen unterscheiden in ihrem dualistischen Denken zwei Formen der Manifestation von Störungen im Verhalten, nämlich die Manie und die Melancholie.⁵⁴

Für Aretaios von Kappadokien, einen griechischen Mediziner der Antike, stellte die Melancholie eine schwerwiegende mentale Krankheit dar:

„The melancholic isolates himself, he is afraid of being persecuted and imprisoned, he torments himself with superstitious ideas, he hates life [...] he is terror-stricken, he mistakes his fantasies for the truth [...] he complains imaginary diseases, he curses life and wishes for death.“⁵⁵

Ausgehend von der Humoralpathologie entwickelte sich in einem lange andauernden und komplizierten Prozess die Lehre der „Vier Temperamente“, die beschreibt, wie in jedem Menschen einer dieser Säfte vorherrscht. Das Gemüt oder eben das „Temperament“ des Menschen werde durch die Eigenschaften des jeweiligen Saftes geprägt.

Sehnsucht, unerfüllte Wünsche, Mangel an Erleben von Sinn, Mangel an Motivation und daraus resultierende Untätigkeit, Hang oder Zwang zum Grübeln und verstärkter Rückzug in die Innerlichkeit. Die schwarze Galle wurde nach dem damaligen Verständnis in der Milz produziert und wurde für die beschriebenen Attribute verantwortlich gemacht.

Im Verlauf der Zeit wurde die Vier-Säfte-Lehre mit dem aristotelischen System der Elemente Wasser, Erde, Luft und Feuer verbunden, und im Zuge dessen mit den Jahreszeiten und den Lebensabschnitten der Menschen verglichen.

Frühling, Luft und Kindheit wurden mit den Eigenschaften des Blutes gleichgesetzt, während die Attribute Sommer, Feuer und Jugend der gelben oder roten Galle zukamen. Herbst, Erde und reifes Mannesalter wurden der schwarzen Galle zugeordnet während Winter und Wasser dem Greisenalter und dem Körpersaft des Schleims zugeschrieben wurde.

Dieses System macht augenscheinlich, dass je nach Jahreszeit und Lebensalter einer der vier Säfte im Vordergrund steht und das Befinden bestimmt.

⁵⁴Vgl. Porter, *Wahnsinn*, S. 47.

⁵⁵Porter, Roy, *Madness. A Brief History*, Oxford: Oxford University Press 2002, S. 46.

Der italienische Religionsphilosoph Romano Guardini erweitert im frühen 20. Jahrhundert die vier unterschiedlichen Lebensalter, die seit der Antike bekannt sind auf insgesamt sechs: Kindheit, junger Mensch, mündiger Mensch, ernüchterter Mensch, weiser Mensch und seniler Mensch.

Der weise Mensch ist jener, der um sein Ende bescheid weiß und seine Vergänglichkeit anerkennt, wodurch er sich selbst die Angst vor dem Tode nimmt.⁵⁶ Der Weise kennt die Grenzen seines Lebens und ist sich seiner Vergänglichkeit bewusst. Dieses Wissen bringt natürlich auch ein gewisses Gefühl des „Auserwählt-Seins“ mit sich. Jedoch kann er auch in die Abgründe dieses Wissens stürzen, in den Wahnwitz der Welt und erkennt das Ende dieser Welt, an der er nichts ändern kann.

Erst zu einem späteren Zeitpunkt, in der Renaissance, erfährt die Melancholie eine Loslösung von den rein körperlichen Symptomen und wird um den psychischen Aspekt erweitert. Die Melancholie wird dabei nach und nach vielmehr als ein rätselhafter geistiger Zustand verstanden, als eine körperliche Disposition.

3.3. Der Begriff der Acedia

Im Mittelalter entstand im Zusammenhang mit dem Temperament des Melancholikers der Begriff der „acedia“ (altgriechisch: ἀκήδεια „die Sorglosigkeit, Nachlässigkeit“) oder auch der „Mönchskrankheit“. Dieses Krankheitsbild verbinde die Anzeichen der Melancholie mit der Erbsünde und der Vertreibung aus dem Paradies, und könne nur im Zusammenhang mit den Grundsätzen des katholischen Glaubens des Mittelalters verstanden werden. Hildegard von Bingen vertrat die Meinung, dass der Mensch vor der „schwarzen Galle“ in Sicherheit wäre, wenn er das Paradies nicht verlassen hätte müssen. Der Genuss des Apfels werde zur Sünde, die damit erlangte Erkenntnis lasse den Menschen grübeln und zweifeln: an der göttlichen Ordnung, an Gottes Zuwendung und im weiteren Schritt sogar an Gott selbst. So bleibe dem

⁵⁶Vgl. Guardini, Romano, „Die Lebensalter. Ihre ethische und pädagogische Bedeutung“, in: *Weltbild und Erziehung*, Hg. Felix Messerschmid/Georg Picht/Hans Waltmann, Band 6, Würzburg: Werkbund 1953, S. 47.

Menschen nach dem Sündenfall die blinde Melancholie, die ihn weder Trost, Unschuld, noch Gott erkennen ließe.⁵⁷

Das Konzept der Todsünde der Trägheit, der „acedia“, und der Traurigkeit, der „tristitia“ führte zur Jahrhunderte lang andauernden Ächtung, Verdammung und Verfolgung schwermütiger Seelen. Die „tristitia“ und die todbringende Traurigkeit „tristitia mortifera“, wie sie durch Paulus im 2. Korintherbrief bestimmt wurde, musste der Kirche als schwere Provokation erscheinen.⁵⁸

Roland Lambrecht gibt in seinem Buch den Standpunkt Martin Luthers wieder:

„...der Mensch in der depressiven Vermessenheit seiner Bekümmernis den tolldreisten Trübsinn besitzt, die begnadigende, behütende Hand Gottes- Vaters aus Kleinmütigkeit von sich zu weisen. Solch melancholischer Kleinmut erscheint als nichts anderes denn die Kehrseite eines verborgenen manischen Hochmuts.“⁵⁹

3.4. Das Gleichgewicht des Universums

Die Basis der vier Temperamente geht in ihrer Grundlage auf die Antike zurück, ihr Tiefsinn wird vor allem durch die kosmische Betrachtungsweise gestärkt. Die Humoralpathologie ist, wie im vorhergegangenen Kapitel angeführt, eng mit der Zahl Vier verknüpft: die vier Elemente, die vier Säfte und die vier Jahreszeiten. Die heilige Zahl der Pythagoreer benennt die vier Elemente und macht sie somit zum Grundprinzip des Kosmos.

Die Schule des Empedokles versucht über die Betrachtung des Universums zur Wahrheit über den menschlichen Körper zu gelangen⁶⁰ und steht in Konkurrenz zur Humoralpathologie. Was den beiden Schulen jedoch gemeinsam ist, ist, dass sie den Körper als Teil des Universums betrachten und überzeugt sind, dass die Heilung dadurch erreicht werden kann, dass der erkrankte Mensch wieder in Einklang mit dem Kosmos gebracht wird. Durch die Annäherung der beiden Schulen über die Zeit werden die „empirisch nachgewiesenen“ Säfte mit kosmischer Bedeutung angereichert. Diese Verbindung der beiden Schulen

⁵⁷Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 172f.

⁵⁸Vgl. Lambrecht, Roland, *Melancholie. Vom Leiden an der Welt und den Schmerzen der Reflexion*, Hg. v. Burghard König, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1994, S. 37.

⁵⁹Lambrecht, *Melancholie*, S.39.

⁶⁰Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S.42.

findet man in *Über die Natur und den Mensch*, einer Abhandlung, die höchstwahrscheinlich von Hippokrates verfasst wurde.

Die Pythagoreer, zu denen sich Empedokles zählte, wollten in den Zahlen die Ordnung des Kosmos erkennen. Die Verhältnisse der Zahlen zueinander spielen dabei eine besonders bedeutende Rolle, was auch das folgende Zitat sehr anschaulich verdeutlicht:

„Der Ursprung der Mathematik [...] bei den Pythagoräern ist eng mit den Ursprüngen der europäischen Musik verwoben. [...] Musik, davon waren die Pythagoräer überzeugt, ist Wahrnehmung von Zahlen durch das Ohr. Die harmonischen Zahlenverhältnisse, zur Melodie eines Liedes komponiert, können uns bis zu Tränen rühren und sprechen unmittelbar zur Seele [...] Das Universum ist den Griechen ein >>Kosmos<< [...], weil es als harmonisches Ganzes erfahren wird. Diese Ordnung teilt sich dadurch mit, dass *Proportionen stimmen*: Es sind Zahlenverhältnisse, die das Wesen des Kosmos kennzeichnen. Somit ist die Empfindung von Schönheit, d.h. die Erkenntnis, dass die dem jeweilige Gegenstand angemessene Verhältnisse gewahrt sind, das eigentliche Kriterium der Wahrheit.“⁶¹

Geht man von der hohen Bedeutung der Begriffe „Harmonie“ und „Proportion“ für die Weltanschauung der Pythagoreer aus, überrascht es nicht, dass sich für sie vor allem ein Ungleichgewicht der Säfte als problematisch darstellte. Während ein Überschuss der schwarzen Galle immer eine Problematik in sich barg, stellte ein Zuviel an einem anderen Körpersaft in der Humoralpathologie nichts Krankhaftes an sich dar.

3.5. Der Saturn als mächtiger Planet der Melancholiker

Die Verbindung der Melancholie mit dem Saturn wird erst im 9. Jahrhundert durch den arabischen Astronomen Abu Ma'shar al-Balkhi bestimmt, wie Klibansky et al. in *Saturn und Melancholie* ausführen. Dabei ordnete Abu Ma'shar al-Balkhi den Planeten des damals bekannten Sonnensystems einzelne Körpersäfte zu: die rote Galle wird dem Mars zugeschrieben, das Blut dem Jupiter und das Phlegma dem Mond. Dem Planeten Saturn wird seinem dunklen Erscheinungsbild entsprechend die schwarze Galle zugeordnet. Zudem galt seine Oberfläche als

⁶¹Taschner, Rudolf, „Null als Paradigma der Moderne“, in: *gehö1t. Das Österreich 1 – Magazin* 79, Juli 2002, S. 4, zit. n. Aichinger, Wolfram, *Skriptum zur Literatur*, Wien: Turia + Kant ² 2008, S. 45.

kalt und trocken. Diese Eigenschaften entsprechen auch jenen der schwarzen Galle.⁶²

In der mittelalterlichen Literatur findet man Beschreibungen des Saturns, die diesem Planeten widersprüchliche Charaktereigenschaften zuschreiben. So wird er manchmal als trocken, ein anderes Mal als feucht beschrieben. Neben den guten Eigenschaften, die mit dem Planeten assoziiert werden, steht eine ganze Reihe negativer, wie Geiz und Missgunst. Er wird auch beschrieben als Planet, der die Menschen beeinflusst und sie unter seine Wirkungskraft zwingt, der sie beherrscht um ihnen zu einem späteren Zeitpunkt wiederum wohlgesonnen zu begegnen. In den Ausformulierungen über die Charakterisierung der Planeten wird auch Bezug auf die Eigenschaften der namensgebenden Götter genommen. Dabei handelt es sich im Fall des Saturns um den des römischen Gott Saturn (*Saturnos*).

Der Saturn wiederum bezieht sich auf die griechische Überlieferung des Gottes Kronos und dessen Wesenszüge.⁶³ Aufgrund der Namensähnlichkeit kam es oft zu einer Verwechslung von Kronos mit Chronos (Χρόνος), der im Altertum den Gott der Zeit darstellte.

Analog zur antiken Gottheit Kronos steht der Planet Saturn für die Prinzipien des Erschaffens, Erhaltens und der landwirtschaftlichen Erträge. Er ist der Gott des goldenen Zeitalters, der gleichzeitig aber auch Traurigkeit, Entmachtung und Einsamkeit symbolisiert.⁶⁴

„Sein Wesen ist nicht nur dualistisch in Bezug auf seine Wirkung nach außen, sondern auch in Bezug auf sein eigenes, gleichsam persönliches Schicksal. Dieser Gegensatz ist in solcher Schärfe ausgeprägt, dass man Kronos geradezu als einen Gott der Gegensätze bezeichnen könnte.“⁶⁵

Kronos wird in der klassischen antiken Mythologie als Sohn des Himmelsgottes Uranus und der Erdenmutter Gaia (Γαῖα) beschrieben. Angestiftet von seiner Mutter, entmannt er seinen eigenen Vater mit einer Sichel und macht damit den „alles erzeugenden“ Uranus unfruchtbar. Fürchtend, dass ihn eines Tages dasselbe Schicksal ereilen könnte, verschlingt Kronos daraufhin den Großteil seiner Kinder.

⁶²Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 204.

⁶³Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 220f.

⁶⁴Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 212.

⁶⁵Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 211.

In der antiken Astrologie erhielten die Planeten jeweils eine Zuweisung zu „gut“ und „böse“, die spätestens nach dem ersten Jahrhundert vor Christus allgemeine Anerkennung findet. Der Saturn erhält dabei, so wie auch der Mars, die Zuordnung „böse“, was bereits als unheilvolles Zeichen des Planeten betrachtet werden kann. Im Gegensatz dazu werden Venus und Jupiter „gute“ Planeten. Während Merkur als neutral gesehen wird, wird der Saturn, welcher durch seine Stellung die Welt in einer umgekehrten Perspektive wahrnimmt, grundsätzlich feindselig bewertet.⁶⁶

Die kühle Beschaffenheit des Planeten, die sich aus der Distanz zur Sonne ergibt, macht ihn zu einem Repräsentanten alles Kalten auf der Erde. Seine Eigenschaften werden mit jenen der Menschen gleichgesetzt; so spiegelt seine lange Umlaufzeit von 30 Jahren die Trägheit des Planeten wider und aller Menschen, die sich „unter seiner Herrschaft“ befinden.⁶⁷

Aus der Zusammenführung der Charakteristika der Planeten mit denen der zugehörigen Götter entsteht eine immer reichere und unbestimmtere Menge an Kräften, die auch zu einer vielfältigeren Beschreibung der einzelnen Temperamente führt.

Die komplexe Darstellung des Saturns wird durch all diese Komponenten bestimmt und reichert damit auch das Temperament des Melancholikers mit zahllosen Bedeutungsebenen an.

⁶⁶Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 220.

⁶⁷Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 223.

3.6. Die Symbole der Melancholie



*Melencolia I.*⁶⁸

Die antike Erklärung der Melancholie durch die Temperamentenlehre und die Humoralpathologie, welche im Mittelalter durch die christliche Theorie der Erbsünde sowie durch das damalige Verständnis von Astronomie erweitert wurde, wirkte sich entscheidend auf die Symbolik und Darstellung der Melancholie auch in späterer Zeit aus. Die wirkungsvollste Verbindung besteht dabei zwischen Melancholie und Saturn, so wie diese bereits im vorhergegangenen Kapitel beschrieben wurde.

In der Literatur und der bildenden Kunst des Spätmittelalters wurde diese Verbindung zur Melancholie zu einem endgültigen Faktum.⁶⁹ Durch die Betrachtung des Saturns sowohl als Gestirn als auch als Gottheit, birgt die

⁶⁸Dürer, Albrecht, *Melencolia I*, Kupferstich, 1514, Bartsch 74;
upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Melencolia_I_%28Durer%29.JPG, Zugriff:
15.11.2014.

⁶⁹Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 293.

Symbolik des Saturns viele Widersprüchlichkeiten, die sich auch in der Symbolik der Melancholie zeigen. Die Darstellung des Saturns selbst zeigt ihn meist als Gottheit, mit einer Sichel in der Hand, die auf das Bauerntum verweist. Die „Kinder des Saturns“, wie man die Melancholiker im 16. Jahrhundert oft bezeichnete, wurden als Bettler, Geizige, „Krüppel“ oder Bauern dargestellt. Oft wird Saturn auch in grüblerischer Haltung gezeigt, den Kopf auf den Arm aufgestützt, die Hand zur Faust geballt. Sein Gesicht wird durch den Schatten eines Tuchs, das er über dem Kopf trägt, verdunkelt, so dass er betrübt und traurig anmutet.⁷⁰

⁷⁰Vgl. Friedrich, Volker, *Melancholie als Haltung*, Berlin: Mathias Gatz 1991, S. 22.



*Saturn, from The Seven Planets with the Signs of the Zodiac.*⁷¹

Häufig findet man auch die Schlange auf Bildern des Saturns, wobei dieses Symbol eigentlich dem Gott der Zeit, Chronos, zugeordnet wird und wohl nur durch eine Verwechslung ihren Weg in die Symbolik des Kronos und damit in die des Saturns gefunden hat. Die Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt, steht als Symbol für den Kreislauf der Zeit.

Volker Friedrich gelangt in seinem Buch *Melancholie als Haltung* mit der Verbindung des Satzes „Die Zeit frisst ihre Kinder“ und der Tatsache, dass der

⁷¹ Beham, Sebald, *Saturn, from The Seven Planets with the Signs of the Zodiac*, Kupferstich, Druck 2 von 5, 1539, upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/The_Seven_Planets_-_Saturn.JPG; Zugriff: 01.10.2014.

Gott Kronos ebenfalls seine Kinder verschlungen, hat zu einem interessanten Schluss. Er meint, in jenem „Satz ist die Verwechslung wiederzufinden.“⁷²

Immer wieder wurde die Melancholie auch als Frau dargestellt, wobei sie entweder als alte, greise Frau oder auch als junges Mädchen mit langem Haar verbildlicht wurde. Als wohl bekanntestes Werk der Darstellung der Melancholie gilt Dürers Kupferstich *Melencolia I* aus dem Jahre 1514. Diese Abbildung stellt sowohl für Klibansky, Panofsky und Saxl, als auch für Friedrich ein Meisterwerk von besonderer Qualität dar.

„Tatsache ist also, daß Dürer der erste Künstler nördlich der Alpen gewesen ist, der der Darstellung der Melancholie die Dignität des Symbols verlieh, in dem sich zwischen abstrakten Begriff und der konkreten eine ungemein zwingende Übereinstimmung herstellt.“⁷³

„Er veranschaulicht die Melancholie und macht sie dabei spürbar und gleichzeitig greift er mit bildnerischen Mitteln die Diskussion der Melancholie in der Geistesgeschichte auf.“⁷⁴

In Dürers Werk sieht man, wie die mittelalterliche Vorstellung der lasterhaften „acedia“, von der humanistischen Idee, die körperliche Arbeit nicht zu scheuen, sondern hinter sich zu lassen, überlagert wird.

Die Darstellung zeigt eine mit Flügeln ausgestattete Frau inmitten einer von Symbolen überladenen Landschaft. Ihr Kopf ist dabei auf die zur Faust geballte Hand gestützt, während sich ihr Gesicht im Schatten befindet. Der Schatten lässt ihr Gesicht dunkel und schwarz erscheinen, so wie es der „Schwarzgalligkeit“ zugeschrieben wurde. Der aufgestützte Kopf soll zeigen, dass sie nachdenklich ist, während ihr Blick in die Weite sinnt. Dieser kann als Blick in eine hoffnungsvollere Zukunft verstanden werden, andererseits kann die Leere dieses Blicks auch einen Verweis auf die Leere in ihrer Seele darstellen. Mit ihm wird zugleich alles und nichts erfasst, es gibt keinen Fokus und dem Melancholiker bleibt nichts Beständiges. Die Flügel sind ein Zeichen dafür, dass die Melancholie den Menschen auch „beflügeln“ und somit zu großer Leistung führen kann. Gleichzeitig scheinen diese allerdings zu klein um das Wesen tatsächlich in die Lüfte zu befördern.⁷⁵ Typische Saturn-Symbole sind dem Charakter der Melancholie zugeordnet: ein Zirkel und andere geometrische Geräte um die Welt

⁷²Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 22.

⁷³Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 434.

⁷⁴Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 23.

⁷⁵Vgl. Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 23.

und deren Dinge zu vermessen, ein Schlüsselbund für Macht und Gewalt, ein Geldbeutel, der Reichtum darstellt und eine Sanduhr, die auf die Vergänglichkeit verweist.⁷⁶

Oft wird das Bild als gleichzeitig traurig und hoffnungsvoll beschrieben, als wäre wechselseitig in der Hoffnung die Trauer und in der Trauer die Hoffnung bereits enthalten.

Die Symbolik der Melancholie verändert sich jedoch mit der Neuzeit. Während Melancholie im Mittelalter noch personifiziert durch den Planeten Saturn, den antiken Gott Kronos oder auch durch eine Frauengestalt dargestellt wurde, wird sie in den literarischen Texten der Neuzeit und der Moderne eher in Form einer Stimmung denn als etwas Gegenständliches ausgedrückt.

Bereits im 15. Jahrhundert, als aufklärerische Ziele verfolgt wurden, findet man ein wildes Neben- und Durcheinander von Stilrichtungen, deren Gegensätze gerade aus dem Vorhaben sich vom Mittelalter zu lösen entstanden waren. In der Zeit der Aufklärung findet parallel auch eine generelle, inhaltliche Neubewertung der Melancholie statt, die sie von der „acedia“ als Todsünde befreit und sie stärker auf eine vorübergehende Stimmung reduziert.

Diese Umwandlung fand vor allem in jenen Literaturgattungen statt, welche sich zum Ziel gesetzt hatten, das Innere des Menschen und seine seelischen Zustände zu beleuchten und darzustellen. Allen voran in der Lyrik, der poetischen Dichtung und im Roman wird also der Begriff „Melancholie“ zu einem beliebten Sujet.⁷⁷

Neben der Verwendung im naturwissenschaftlich-medizinischen Kontext, wird der Melancholie-Begriff auch verstärkt in einem „poetischen“ Kontext gebraucht. Dieser überwindet allmählich die pathologische Bedeutung, so dass sich das Verständnis der Melancholie zu einem vergehenden Gemütszustand wandelt.⁷⁸ Damit erlebt die Melancholie die Befreiung vom Körper und von der starken Determiniertheit als klar festgelegte Charaktereigenschaft. Dadurch wurde jedoch auch die Bestimmung der Melancholie erschwert, da ihr die Gegenständlichkeit durch die Abkoppelung vom Körper abhandengekommen war.

⁷⁶Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 406, 462, 465.

⁷⁷Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 319f.

⁷⁸Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 320.

Als Phänomen des Geistes wird die Melancholie in der Literatur bereits zu jener Zeit in Form von Allegorien dargestellt. Es wird dabei versucht in sogenannten „Historienbildern“ den besonderen Gemütszustand des Melancholikers eins zu eins nachzustellen.

Die Tendenz geht dahin, den Zustand der Melancholie nur noch an der Anzahl ihrer Merkmale zu definieren – Merkmale, welche jedoch selbst an Gegenständlichkeit verloren haben. Die Melancholie ist darum als Phänomen zu bestimmen,

„...aber gerade in der Tatsache, dass die Bestimmung der Melancholie wesentlich schwieriger geworden ist, liegt schon der Hinweis auf ihre Verfasstheit.“⁷⁹

Das bedeutet, dass die erschwerte Bestimmung des Begriffs bereits auf dessen komplizierte Grundstruktur selbst verweist. Friedrich beschreibt dabei, dass aber nicht nur die neuen Symbole der Melancholie zu deren Beschreibung verwendet werden, sondern es auch immer wieder zu Rückbezügen auf die Symbolik aus der Antike, des Mittelalters und der Renaissance kommt.⁸⁰

Symbole der Neuzeit, die die Melancholie beschreiben, müssen allerdings nicht immer im Zusammenhang mit der Melancholie auftreten.⁸¹

In der Neuzeit gewinnt die Landschaft immer mehr Bedeutung im ästhetischen Sinn. Der berühmte italienische Dichter und Geschichtsschreiber Francesco Petrarca beispielsweise betrachtete die Natur und die Landschaft als Spiegel für das Innerste des Menschen, welcher auf das Denken und Fühlen zurückwirkt. Francesco Petrarca und Marsilio Ficino sind auch jene beiden Denker, die in der Renaissance die Verknüpfung der Melancholie mit jenem des Genies herstellen.⁸²

Somit wird die Weite der Landschaft und des Meeres zum Symbol der Melancholie. Der Horizont steht dabei für die Hoffnung auf Wissen; erreicht man diesen Horizont jedoch, tut sich sogleich der nächste auf.⁸³ Alain Corbin beschreibt in seinem Buch *Meereslust* auch den Strand, den Küstenstreifen, als

⁷⁹Vgl. Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 25.

⁸⁰Vgl. Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 25.

⁸¹Vgl. Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 25.

⁸²Vgl. Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 29.

⁸³Vgl. Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 29.

einen Zwischenraum zwischen Land und Meer, eine Landschaft im Zwischenstadium, ein Grenzgebiet.⁸⁴

Auch die Farbe Grau wird zum Sinnbild für Melancholie wie Volker Friedrich, gestützt auf den Farbpsychologen Harald Braem und sein Buch *Die Macht der Farben*, darstellt: „Grau eignet sich ganz besonders als Melancholie-Symbol in der Neuzeit, weil diese Farbe in ihrer Undefinierbarkeit genau der Melancholie entspricht,...“.⁸⁵ Es sei eine Farbe, die sich allem entzieht und schemenhaft bleibt, wie ein Gespenst. So wird Grau, wie schon vorhin der Strand, als ein undefiniertes Grenzgebiet beschrieben.⁸⁶ Als Vergegenständlichung der Farbe Grau findet sich beispielsweise der Nebel, der in seiner diffusen Struktur die Sicht auf die Welt und die Sonne verdeckt und alles eintrübt. So ist auch die Melancholie: nebulös und diffus.⁸⁷

In der Literatur, in der Fotografie und im Film finden sowohl diese neuen, als auch die alten Symbole und Darstellungen ihre Anwendung und ihren Ausdruck.⁸⁸

3.7. Das Subjekt im Mittelpunkt

Durch die neue Stellung des Menschen als „Mittelpunkt des Universums“, wie sie von Pico della Mirandola propagiert wird, wurde die Problematik der Wahlfreiheit des Menschen als Individuum sichtbar. Der Mensch ist nun selbst verantwortlich für seine Taten und deren Konsequenzen. Dies führte zu einer großen Verunsicherung des Menschen in der Renaissance.⁸⁹

Klibansky et al. beschreiben den Grund für diese Verunsicherung wie folgt:

„Es ist bezeichnend, daß sich die Frührenaissance mit wirklicher Anteilnahme dem Thema der ethischen Entscheidung zuwandte, das die vorgehenden Epochen entweder ganz ignoriert oder auf das Gebiet der theologischen Gnadenlehre verschoben hatte.“⁹⁰

⁸⁴Vgl. Corbin, Alain, *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840*, Berlin: Wagenbach 1990, S. 29f.; (Orig. *Le territoire du vide. L'Occident et le plaisir du rivage 1750-1840*, Paris: Aubier 1988).

⁸⁵Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 31.

⁸⁶Vgl. Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 31f.

⁸⁷Vgl. Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 35.

⁸⁸Vgl. Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 37-43.

⁸⁹Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 356.

⁹⁰Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 356f

Auch László Földényi beschäftigt sich in seinem Buch *Melancholie* mit dem Selbstverständnis des Menschen zur Zeit der Renaissance und bemerkt die dabei auftretende Problematik der Selbstverantwortung:

„Die Persönlichkeit bezieht die Welt von nun an ausschließlich auf sich selbst und geht unrettbar in die Falle, welche weder dem Mittelalter noch der Antike bekannt war“⁹¹

Die gesteigerte Ich-Erfahrung bringt auch ein stärkeres Bewusstsein der Vergänglichkeit und des eigenen Todes mit sich. Aus diesem Wissen über die Bedrohung des Lebens und der gleichzeitigen Unsicherheit hinsichtlich der neu gewonnenen Autonomie kann sich ein Gefühl der tiefen Verzweiflung über die Sinnlosigkeit und Flüchtigkeit des Lebens selbst ergeben. Durch diese Erfahrung der Endlichkeit hat der Mensch keine Möglichkeit die Unendlichkeit zu begreifen, eine Tatsache die ihn unvollkommen erscheinen lässt.

In der Renaissance lebt der Mensch zwar in seiner einmaligen Existenz mit unendlichen Möglichkeiten, die es selbsttätig und selbstverantwortlich zu ergreifen gilt, gleichzeitig ist er sich seines eigenen Todesurteils jederzeit schmerzlich bewusst.⁹²

3.8. Die Melancholie als Weltschmerz

Der Melancholiker scheint oft von einer unerklärlichen Traurigkeit umgeben zu sein, einer Traurigkeit die selbst für den Betroffenen unerklärbar scheint.

„Es kommt mir ein entsetzlicher Gedanke, ich glaube es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil *sie sind*.“⁹³

Diese Traurigkeit, gepaart mit dem Wissen der Vergänglichkeit, führt zu einem Misstrauen gegenüber jeder Freude, denn schließlich ist ja auch diese der Vergänglichkeit unterworfen. Das tiefe Gefühl der Sinnlosigkeit des Lebens stellt sich im Angesicht der Vergänglichkeit ein. Dabei geht es nicht um ein einzelnes missglücktes Leben, sondern um einen viel globaleren Zustand, der in der Literatur beispielsweise von Friedrich folgendermaßen erklärt wird:

⁹¹Földényi, László F., *Melancholie*, Berlin: Matthes & Seitz ² 2004; (Orig. *Melankólia*, Budapest 1984), S. 169.

⁹²Vgl. Földényi, *Melancholie*, S. 170.

⁹³Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 45.

“...das Leben an sich, das Sein im Ganzen wird als sinnlos angesehen. Und die daraus resultierende Melancholie darf im engeren Sinn als Weltschmerz bezeichnet werden.“⁹⁴

Klibansky, Panofsky und Saxl beschreiben das „poetische“ Melancholie-Gefühl der Neuzeit durch:

„...ein sich beständig aus sich selbst erneuerndes Doppelgefühl, in dem die Seele ihre eigene Einsamkeit genießt, um sich durch eben diesen Genuss der Einsamkeit erneut bewusst zu werden.“⁹⁵

Es steckt eben auch die Lust am Weltschmerz in dieser Beschreibung. Der Tod wäre dann sozusagen eine Erlösung von der Sinnlosigkeit, eine Katharsis, die alles reinigen würde.⁹⁶

⁹⁴Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 50.

⁹⁵Klibansky/Panofsky/Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 338.

⁹⁶Vgl. Friedrich, *Melancholie als Haltung*, S. 47.

4. Die Filmbesprechung

In der Filmbesprechung des Werks *Melancholia* von Lars von Trier, welche den Kern der vorliegenden Arbeit bildet, wird anhand einer Auswahl von filmischen Gestaltungselementen, wie Schnitt, Kamera- und Bildführung, Beleuchtung, Motivauswahl, Einstellung und Ton, der filmische Ausdruck der Melancholie im Werk Lars von Triers untersucht. Symbolische Elemente, die teilweise im zweiten. Kapitel vorgestellt wurden, werden in ihrer Gestaltungskraft und Wirkung analysiert und diskutiert. Es wird gezeigt, wie Lars von Trier die innere Wirklichkeit der Melancholie für den Betrachter nachvollziehbar und erlebbar, filmisch inszeniert. Zusätzlich werden Symbole verwendet, die sich nicht vordergründig bzw. ausschließlich der Melancholie zuschreiben lassen.

4.1. Lars von Trier als Regisseur

Der dänische Filmmacher Lars von Trier ist vor allem durch seine provokativen Filme und öffentlichen Auftritte bekannt.

Geprägt wird der vorliegende Film auch durch das Manifest *Dogme 95*⁹⁷, welches von von Trier mitverfasst wurde.

Angelehnt an die Nouvelle Vague des Frankreichs der 70er-Jahre und die Texte der französischen Regisseure Goudard und Truffaut, folgt *Dogme 95* strengen Regeln des Filmemachens, die den Anspruch auf höchste Authentizität erheben. Die wichtigsten Elemente des *Dogme 95* sind die wackelige Handkamera, natürliche Beleuchtung und natürlicher Ton, die den Stil des Dokumentarischen wiedergeben sollen.

Von Triers Stil bedient sich insofern einer großen Bandbreite, als er sich den Regeln des *Dogme 95* unterwirft, auf Zitate aus Film und Kultur zurückgreift sowie mit den Genregrenzen und der Filmsprache experimentiert.

Nach dem visuell sehr provokanten Film *Antichrist*⁹⁸, der vor allem durch seinen „Body horror“ Furore machte, verzichtet *Melancholia* auf das Zeigen von

⁹⁷Von Trier, Lars/Thomas Vinterberg, *Dogme 95 Manifesto*, 1995,

<http://web.archive.org/web/20050101093055/http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>,
Zugriff: 11.11.2014.

⁹⁸*Antichrist*, Regie: Lars von Trier, DK/DE/FR/SE/IT/PL 2009.

masochistischen Verstümmelungen des Körpers, und fokussiert sich auf die Innenwelten der Protagonisten und deren Verhältnis zueinander.

Lars von Trier bedient sich dabei des Genres des Melodramas, das sich mit dem Schicksal der Frau auseinandersetzt und auf den Frauenfilm der 40er-Jahre zurückzuführen ist. Schon in seinen Filmen *Breaking the Waves*⁹⁹ und *Dancer in the Dark*¹⁰⁰ hat er sich dem Genre Melodrama gewidmet. In *Melancholia* verschmilzt jedoch das Melodrama mit dem Katastrophenfilm durch den innovativen Stil von Triers zu einem Hybrid dieser beiden Genres. Es entsteht ein interessanter Kontrast zwischen der melodramatischen Ästhetik, die sich durch den Kino-Realismus auszeichnet, und einer übertrieben surrealen Ansammlung von Eindrücken an Bildern und Musik, welche die Emotionen der Figuren visualisieren.¹⁰¹

4.2. Filmbeschreibung

Der Film beginnt mit dem Präludium, einem Kunstgriff, den von Trier aus der Oper übernimmt. In ihm wird die Essenz der Emotionen und der Handlung des Films kurz abgezeichnet.

Die Handlung des Films beginnt mit dem ersten Teil unter dem Titel „Justine“, dem Namen der Protagonistin. Justine befindet sich bei ihrer Hochzeitsfeier, auf welcher sie sich zusehends eigentümlicher verhält, indem sie beginnt sich zurückzuziehen, und immer tiefer in eine auch für sie unartikulierbare Traurigkeit fällt. Sie stößt sowohl ihren Ehemann als auch dessen Vater, der gleichzeitig ihr Vorgesetzter ist, vor den Kopf und beide verlassen schließlich die Feier. Am Morgen darauf verfällt Justine in eine schwere Depression.

Damit beginnt der zweite Teil des Filmes mit dem Titel „Claire“, dem Namen der Schwester Justines, die sich ihrer annimmt und sie pflegt. Nach den Aufregungen der Hochzeit steht ein weiteres großes Ereignis bevor. Der Planet Melancholia wird in einigen Tagen die Erde passieren und sie nur um ein paar Tausend Kilometer verfehlen - ein Schauspiel, welches die Erde nie mehr wieder erleben wird. Je näher der Planet der Erde kommt, desto panischer reagiert Claire, denn

⁹⁹*Breaking the Waves*, Regie: Lars von Trier, DK/SE/FR/NL/NO/IS 1996.

¹⁰⁰*Dancer in the Dark*, Regie: Lars von Trier, DK/DE/NL/US/GB/SE/IS/FR/FI/NO 2000.

¹⁰¹Vgl. Loren, Scott/Jörg Metelmann, *Irritation of life. The subversive melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier*, Marburg: Schüren 2013, S. 167.

sie fürchtet, Melancholia werde die Erde nicht verfehlen, sondern treffen. Die große Stunde verstreicht, der Planet verfehlt die Erde und alles scheint in Ordnung zu sein. Schon bald aber stellt sich heraus, dass sich die Erde und Melancholia in einen verhängnisvollen Todestanz verstrickt haben, der mit der Auslöschung der Erde enden soll. Mit der Gewissheit über den bevorstehenden Tod gehen die vier verbliebenen Charaktere auf unterschiedliche Weise um.

4.3. Figurenanalyse

Die Figurenanalyse soll ein klareres Bild über die Beziehungen der Akteure im Film aufzeigen, welche Figur uns durch den Film führt und in welchem Verhältnis diese zu allen anderen Charakteren im Film steht.

4.3.1. Justine

Sie stellt eine der beiden Protagonistinnen dar und führt den Zuseher durch den Film. Justine ist eine junge, erfolgreiche und kreative Werbetexterin, die durch die Hochzeit mit dem Sohn ihres Vorgesetzten in die konservative Oberschicht der Bourgeoisie aufsteigt. Die äußere Erscheinung von Justines Eltern lässt darauf schließen, dass diese aus weniger wohlhabenden Verhältnissen stammen.

Justine widersetzt sich der Konformität der Bourgeoisie. Bezeichnend für die Figur der Justine ist, dass sie im Fortschreiten des Films zwei große Veränderungen durchläuft. Sie wird in der Eröffnungsszene noch als gelöste, glückliche Braut dargestellt, die im weiteren Handlungsverlauf in eine schwere Depression fällt, sich von dieser jedoch erholt und schließlich die Welt nüchtern betrachtet.

4.3.2. Claire

Sie ist die zweite Protagonistin und Justines Schwester. Claire ist seit längerer Zeit mit einem Mann aus der konservativen Oberschicht verheiratet und fixer Bestandteil dieser. Sie ist neurotisch, pedantisch und sehr kontrolliert. Man erfährt nichts über ihren Beruf - eventuell geht sie keinem nach, sondern ist nur Mutter. In der Rolle einer besonders vorbildlichen und kompetenten Gastgeberin erlebt man sie während der Hochzeit als Verfechterin der gesellschaftlichen Etikette. Auch sie durchläuft eine Veränderung: von einer kontrollierten wird sie zu einer hysterischen, von Panikattacken überwältigten Frau.

4.3.3. John

Er ist Claires wohlhabender Ehemann, aus gutbürgerlichem Haus, Großgrundbesitzer, und sehr stolz auf seinen Golfplatz. John ist ein erfolgreicher Wissenschaftler der Astronomie. Er scheitert jedoch bei der Berechnung der Flugbahn des Planeten. Als er seinen Irrtum erkennt, nimmt er sich das Leben.

4.3.4. Jack

Er ist Direktor einer Werbefirma und stellt das Paradebeispiel eines ausbeuterischen Kapitalisten dar. Jack ist eloquent, zielstrebig und in seinen Methoden skrupellos. Er genießt es Macht über andere zu gewinnen um Druck ausüben zu können. Die Beförderung von Justine wirkt anfangs großzügig, geht jedoch mit dem Hintergedanken einher, sie an ihrem Hochzeitstag zum Arbeit zu motivieren.

4.3.5. Michael

Justines Mann Michael ist der Sohn von Jack. Er ist unsicher und wirkt in manchen Situationen hilflos. Als Workaholic der Oberschicht hat er nur wenig Zeit für seine Frau.

4.4. Das Melodrama einer Katastrophe

Die narrativen Teile heben sich durch ihre Produktion deutlich vom Präludium ab. Durch eine normale Bildfolge von 25 Bildern pro Sekunde und den Einsatz einer wackeligen Handkamera sowie von natürlichem Ton, setzt Lars von Trier auf die stilistischen Mittel des *Dogme 95*, mit welchen Authentizität vermittelt werden soll. Es kommt jedoch immer wieder zum Bruch dieses authentischen Stils.

Bereits im Präludium ist ein bestimmter Dualismus zu Tage getreten, welcher sich in unterschiedlichen Betrachtungsweisen der Welt äußert. Der narrative Teil verfolgt dabei verschiedene Strategien um dieses Verhältnis zwischen zwei oder mehreren Perspektiven aufzuzeigen. Einander gegenüber stehen der surrealistische Prolog mit seinen überdimensionalen Bedeutungsschweren der zitierten mythologischen Inhalte, und ein realistischer, authentischer Filmstil. Es werden zusätzlich zwei parallele Zeiten durch Schnitt und Montage generiert, wodurch die Darstellung zweier Erlebniswelten gelingt.

Die Bestimmung des Films als Hybrid von Melodrama und Katastrophenfilm durch Loren und Metelmann konstatiert schon ein bestimmtes Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft. Das Melodrama untersucht stets das

Schicksal einer Frauenfigur, wobei Normen und Regeln der Gesellschaft und deren Vertreter das moralische Handlungsfeld darstellen, in dem das Denken in Stereotypen verläuft und alles „Andere“ abgelehnt wird. Es findet in dieser Ordnung immer eine Unterwerfung unter die Mächtigen statt. Das Melodrama protestiert gegen das vorhandene Gesellschaftsbild und besteht dabei auf die Erfüllung des persönlichen Glücks. Das Loslösen von sozialen Bezügen wirkt dabei als Ventil in einer defizitären Wirklichkeit.¹⁰²

4.5. Die Analyse des Präludiums

Melancholia wird mit einem Präludium eröffnet, der die Handlung des Filmes abzeichnet und zusammenfasst: Der Erde steht die kosmische Apokalypse bevor - sie wird ausgelöscht und mit ihr die gesamte Menschheit.

Im Präludium werden Motive gezeigt, auf die der anschließende Film immer wieder zurückgreift. In einzelnen Tableaus, die sich, so scheint es, kaum bewegen und wie Stills wirken, werden Bilder des Todes gezeigt, Referenzen oder Zitate der Kunstgeschichte. Durch Überstilisierung wird das Ende der Welt mittels High Definition und extremer Slow Motion abgebildet. Lars von Trier verwendet eine Hochgeschwindigkeitskamera („Phantom HD“) für diesen Effekt, die 1500 Bilder pro Sekunde aufnimmt; im Gegensatz zu einer herkömmlichen Kamera, die nur 25 Bilder pro Sekunde aufzeichnet. Die Ouvertüre aus Wagners Oper *Tristan und Isolde*¹⁰³ begleitet die einzelnen Bilder. Die erste Einstellung zeigt Justines mitgenommenes und scheinbar unbewegliches Gesicht in einer Großaufnahme, während im Hintergrund tote Vögel vom Himmel fallen.¹⁰⁴ Im Zusammenhang mit Wagners Musik und den in Zeitlupe fallenden Vögeln beschreiben Scott Loren und Jörg Metelmann in ihrem Buch *Irritation of life* das Präludium wie folgt: „...the opening also has the quality of a minutely orchestrate cinematic image-ballett“.¹⁰⁵

Verstärkt durch die hoch emotionale Musik gewinnen die stilisierten Bilder an eindringlicher Wirkung, der man sich kaum entziehen kann.

¹⁰²Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 40.

¹⁰³Wagner, Richard, *Tristan und Isolde*, München 1865, Wagner Werk Verzeichnis 90.

¹⁰⁴*Melancholia*, Regie: Lars von Trier, DK/SE/FR/DE 2011; DVD-Video, *Melancholia*, Concord Film Entertainment 2012, 0h00'20"-0h01'02".

¹⁰⁵Loren/Metelmann, *Irritation of life*, S. 164.



Melancholia (DK/SE/FR/DE 2011), 0'42".

Die Großaufnahme des ersten Bildes und die lange Einstellungsdauer, die mit dem Slow Motion Verfahren einhergeht, zwingen den Rezipienten in die Zeitdimension dieser Eröffnung, in der die Zeit lähmend langsam vergeht. Zusätzlich muss sich der Zuseher Bildern über eine längere Zeit aussetzen als er/sie dies für gewöhnlich tun würde.

Zugleich können die Sequenzen dadurch als langsam vorüberziehende Gemälde interpretiert werden, deren detailreiche Wiedergabe eine lange und genaue Rezeption der Bilder zulassen.



Melancholia (DK/SE/FR/DE 2011), 0'51".

Das nächste Bild zeigt eine Sonnenuhr, die von zwei Seiten, einmal von der Sonne und einmal vom Planeten Melancholia, beschienen wird. Die wahre Zeit ist in dieser Doppelbeleuchtung schwer, wenn nicht sogar unmöglich, auszumachen. Loren und Metelmann beschreiben diese Doppelschatten, die durch die beiden Himmelskörper auftreten, als Metapher für eine Vielzahl von Dualitäten, die im Film auftreten. Dabei werden im realistischen Teil des Filmes vor allem zwei diegetische Perspektiven herausgehoben: Justine und Claire vertreten verschiedene Arten des Sehens und des Verständnisses von Zeit sowie der Welt.¹⁰⁶

Auch in Dürers *Melencolia I* wird die Zeit in Form einer Sanduhr dargestellt, die auf den *Flurgott* Chronos verweist, den Verwalter der Zeit. Als Zeichen der Melancholie ist die Zeit jene Kraft, die ihre Kinder verschlingt und den Tod repräsentiert.

Die große Tiefenschärfe stellt die gesamte Bildfläche in den Fokus und setzt den Blick des Zusehers damit der gleichen Verlorenheit in der Weite des Raumes aus, wie die kaum auffindbaren Figuren im Raum selbst.

Die Melancholie und der nahende Tod werden hier im Film durch den fiktiven Planeten Melancholia symbolisiert, welcher auf den realen Planeten Saturn verweist, dem in der Humoralpathologie der Antike und von dem Astronomen Abu Ma'shar al-Balkhi der Melancholiker zugeordnet wurde.

¹⁰⁶Vgl. Loren/Melemann, *Irritation of life*, S. 167.



Melancholia (DK/SE/FR/DE 2011), 5'22".



Ophelia.¹⁰⁷

In einem anderen Bild treibt Justine in ihrem Hochzeitskleid einen Bach hinunter. Dabei gleicht dieses Bild jenem der *Ophelia* von John Everett Millais aus dem Jahr 1852. Ophelia stellt darin einen Charakter aus dem Theaterstück *Hamlet* von William Shakespeare dar. Sie ist die Tochter von Polonius, die Schwester

¹⁰⁷ Millais, John Everett, *Ophelia*, Öl auf Leinwand, 1851-1852, London, Tate Britain; upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.JPG, Zugriff: 01.10.2014.

von Laertes und die potentielle Frau von Hamlet. Doch als dieser in seiner Rage Polonius tötet, wird Ophelia vor Trauer verrückt und man findet sie nur wenige Zeit später tot am Ufer eines Flusses. Nicht tot, aber erstarrt - auch durch die extreme Dehnung der Zeit - wirkt Justine, die ihrem Schicksal ohne Widerstand ihrerseits entgegen treibt.

Fraglich ist noch immer, ob es sich bei Ophelias Tod um einen Unfall oder um Selbstmord handelt. Barbara Smith geht in ihrem Artikel *Neither Accident Nor Intent: Contextualizing The Suicide Of Ophelia* genauer auf diese Frage ein und streicht hervor, dass Selbstmord im dramatischen Werk immer wieder aufgenommen wird. Dabei bleibt in der Schwebe, ob der Tod ein Unfall ist oder willentlich herbeigeführt wird. Dieses Paradoxon bleibt in ihren Ausführungen stets erhalten.¹⁰⁸



Melancholia (DK/SE/FR/DE 2011), 04'01".

In einem weiteren Bild sieht man Justine langsam von einer Seite des Bildrandes zur anderen schreiten, wobei Wollfäden in einer unheimlichen Art an ihr haften und die, so scheint es, durch den Slow Motion Effekt, ihr Vorankommen erschweren. Später im Film, als Justine es fast nicht mehr schafft zur Hochzeitsfeier zurückzukehren, erklärt sie ihrer Schwester das Empfinden der

¹⁰⁸ Vgl. Smith, Barbara, "Neither Accident nor Intent: Contextualizing the Suicide of Ophelia", in: *South Atlantic Review* 73/2, Spring 2008, S. 96-112, hier S. 96-112; <http://www.jstor.org/stable/27784781>, Zugriff: 15.10.2014.

Depression durch den Satz: „I’m trudging through this grey woolly yarn. It’s clinging to my legs. It’s really heavy to drag along.“ (28'49") – und bezieht sich damit auf das Bild im Präludium.

So wie jenes Bild, das dem der Ophelia von John Everett Millais nachempfunden ist, verweist Wagners Ouvertüre *Isolde Liebestod* auf das unglückliche Ende von Liebenden. Denn bewusst gehen Tristan und Isolde ihrer Liebe willen in den Tod. Isolde sollte den König Marke heiraten, verliebt sich jedoch in den Ritter Tristan und entscheidet sich für diese Liebe und den damit verbundenen Tod.

Auch die Beziehung zwischen dem Planeten und Justine kann als romantisch betrachtet werden und steht in Zusammenhang mit der Geschichte von Tristan und Isolde. Denn wie Isolde steht Justine kurz vor ihrer Hochzeit, wendet sich jedoch von ihrem Bräutigam ab und dem todbringenden Planeten zu.

Im Präludium gibt es drei Bilder oder „Stills“, deren Abfolge den sogenannten „dance of death“ zwischen der Erde und dem fremden Planeten darstellen.



Melancholia (DK/SE/FR/DE 2011), 04'53".



(DK/SE/ *Melancholia* FR/DE 2011), 06'19".

Mit diesem Bild, dem Wissen über die Zerstörung der Erde und dem opulenten Höhepunkt von Wagners Ouvertüre wird man aus dem Präludium entlassen. Durch die Überstilisierung wirkt der Anfang des Filmes surreal. Dieser Effekt wird zusätzlich durch Computeranimationen in der Nachbearbeitung verstärkt. Beispiele von Anwendungen von Computeranimationen im vorliegenden Film sind die Ansicht der beiden Planeten im Weltall, Justines Kampf durch den Wald aus Wollfäden sowie jenes Bild, in dem die elektrische Ladung an ihren Fingerspitzen sichtbar wird.



Melancholia (DK/SE/FR/DE 2011), 03'49".

4.6. Der erste Teil des Films: „Justine“

Das Melodrama als Krise der Familie findet vor allem in Innenräumen statt. Dabei wird durch die Mise-en-Scène des Schlosses, in dem die Hochzeitsfeier stattfindet, eine klaustrophobische Ästhetik erzeugt, die die Spannungen innerhalb der Familie widerspiegelt.¹⁰⁹

Dabei stellt sich im ersten Teil des Films Justine als Protagonistin, die den Zuseher durch die Handlung des Melodramas führt, heraus. Sie repräsentiert hier jenes „Andere“ der Gesellschaft. Ihren Gegensatz verkörpert Claire als Vertreterin der konservativen Ordnung im Leben der Oberschicht. Gleich bei ihrem ersten Aufeinandertreffen ist Claire um die Einhaltung dieser gesellschaftlichen Ordnung bemüht und deckt gleichzeitig ein Vergehen gegen dieselbe auf.

Als Justine und ihr Mann nach einem Problem mit ihrem Auto verspätet bei der Hochzeitsgesellschaft eintreffen und sich noch vor dem Haus befinden, läuft ihnen Claire entgegen. Schon in ihren ersten Worten tritt der Habitus der Vorwurfs auf: „I won't even bother saying how late you are.“ (11'28") Erst dann begrüßt sie ihre Schwester. Dem Brautpaar wird von Claire und ihrem Mann John, dem Besitzer des Anwesens, erklärt, wie aufwendig und teuer die Hochzeitsorganisation war und an welchem Programmpunkt der Hochzeit sie sich gerade befinden. Die Wahrung der Ordnung des Ablaufes der Hochzeit, einem der wichtigsten gesellschaftlichen Ereignisse, müsse sichergestellt werden. (10'02"-11'05")

Ein Faktor, der die objektive Beurteilung von Szenen erschwert, stellt von Triers Arbeit mit dem Schnitt dar, denn, wie er selbst im Audiokommentar zum Film erklärt, bedeutet jeder Schnitt einen Zeitsprung. Die Darstellung der Zeit im Film wird mithilfe dieser Technik manipuliert, sie wird gerafft, oder, wie es schon im Präludium der Fall war, gedehnt. So entstehen diskontinuierliche Darstellungen der Ereignisse des Hochzeitsessens.

Schon in den ersten Sequenzen finden sich solche zeitlichen Ambivalenzen, die symptomatisch für die Darstellung des Verhältnisses der subjektiven Zeiterfahrung von Justine im Gegensatz zu jener von Claire und ihrem Mann sind. Das wird gleich an der Eröffnungssequenz bis zum Eintreffen des Brautpaares

¹⁰⁹Vgl. Loren/Metelmann, *Irritation of life*, S. 165f.

bei dem Schloss deutlich, welche lediglich 5 Minuten dauert, aber durch die Reaktion von Claire klar wird, dass die Hochzeitsgesellschaft schon zwei Stunden auf sie wartet. (7'21"-11'02")

Diese Erkenntnis macht die subjektive Erfahrung einer Sequenz sichtbar, da man auf die Erfahrung der Zeit, wie sie durch das Tempo des Films vorgegeben wird, angewiesen ist. Dabei folgt man als Zuseher der subjektiven Zeit der Protagonistin Justine.

Auf der Hochzeitsfeier trifft der Zuseher auf Freunde und Familie des Brautpaares. Die Handkamera folgt dabei dem Geschehen, ohne dass die Sichtichtung durch ein Drehbuch oder Skript streng vorgegeben ist, und amtiert dabei nahe an der einzelnen Person. Der Zuseher ist dadurch ebenfalls nahe am Geschehen und an den Figuren.

Dabei führt Lars von Trier die Banalität und Absurdität des Hochzeitsessens, mit seinen endlosen Traditionen, dem Toast auf das Brautpaar und zahlreichen Ansprachen vor. Während sich die gesamte Gesellschaft in guten Manieren präsentiert und freundlich lächelt, behält die Kamera stets die Gesichter und die Reaktionen der Akteure im Visier, die ähnlich einer Theateraufführung ihre kleineren und größeren Dramen inszenieren.

Ab diesem Zeitpunkt verläuft der erste Teil der erzählten Handlung in mehreren kleinen Episoden ab, in denen sich Justine entweder innerhalb der Hochzeitsgesellschaft aufhält, sich alleine zurückzieht oder im Zwiegespräch steht.

Als Beispiel eines solchen gesellschaftlichen Dramas sei die Szene genannt, in welcher sich die Mutter in der Minute 19'32" zu Wort meldet. Als Reaktion auf die Ansprache von Justines Vater spricht sie sich gegen das Konzept der Ehe aus. Mit den Worten „Enjoy it while it lasts. I myself hate marriages, especially when they involve some of my closest family members“ (20'14") stellt die Sequenz eine Absage an die gesellschaftliche Stellung der Ehe dar. (19'18"-20'20")

In einer darauffolgenden Point of View Einstellung sieht man Justines angespanntes Gesicht aus der Perspektive Claires, woraufhin sich beide in die Bibliothek zurückziehen. Dort wird Justine von Claire mit den Worten „We agreed that you weren't going to make any scenes tonight“ (21'11") zur Ordnung aufgerufen. Diese Aussage wirkt im Zusammenhang mit jener Darbietung der Mutter für den Zuseher und Justine unpassend. Wie erwartet wehrt sich Justine

sogleich: „But I didn't do anything“. (21'25") Claire lässt Justine eine Behandlung zukommen, als wäre sie ein kleines Kind. Die Großaufnahme von Claires Gesicht, sowie eine darauffolgende Nahaufnahme, in der man beide im Bild sieht, lässt den kaum vorhandenen Abstand zwischen deren Gesichtern erkennen. Diese Nähe lässt Claires Vorwurf dabei noch eindringlicher wirken. In dieser Szene kommt Claires Drama zum Vorschein; sie verlangt einen reibungslosen Ablauf der Hochzeitsfeier. (20'20"-21'42")

Diese zwei Sequenzen zeigen die Unverhältnismäßigkeit zwischen der Wortmeldung der Mutter und der Zurechtweisung Justines durch ihre Schwester. Christopher Sharrett beschreibt, dass in dieser Episode die Emotion „simply feeling how you feel“¹¹⁰ von Justine zu einem Verstoß wird. In dieser Situation wird Claire zur Manifestation der patriarchalen Ordnung und Autorität, zu einer Erweiterung ihres Mannes und der restlichen Gesellschaft.¹¹¹

Durch eine hohe Schnittfrequenz in den Szenen, welche die Hochzeitsgesellschaft und das Gespräch mit Claire wiedergeben, ist der Rhythmus des Films relativ zügig. Zusätzlich finden andauernde Perspektivwechsel statt, die die Kontinuität des Films aufbrechen. Die Ereignisse überschlagen sich, stürzen auf den Zuseher ein.

Auch in weiteren Szenen, die die Hochzeitsgesellschaft zeigen, wird diese Methode zur Dynamisierung des Films angewendet; beispielsweise als Justine die Tanzfläche betritt und die Band zu spielen beginnt. Bei jedem zweiten Takt wechselt sie den Tanzpartner. Nach jedem Wechsel kommt es zu einem Schnitt und die Kamera filmt die Tanzende aus einer neuen Perspektive. Es wirkt als würde Justine wild durch den Raum tanzen und als wäre es schwer, sie im Fokus zu behalten. Doch die Musik lässt nur einmal einen Schlag aus, kurz bevor sie sich zu ihrem Neffen Leo beugt um ihn ins Bett zu bringen. (26'13"-27'10")

Durch die rasche Schnittfolge und die beinahe ungebrochene Musik wirkt es, als hätte Justine bereits einige Tänze hinter sich und längst die Lust am Tanzen verloren. Auf der anderen Seite spielt am Ende der Sequenz noch immer das gleiche Lied. - Ein gelungenes Spiel mit der Zeit, das dem Zuschauer durch die

¹¹⁰Sharrett, Christopher, "Woman Run Amok. Two films by Lars von Trier", in: *Film International* 10/6, December 2012, S. 12-36, hier S. 31.

¹¹¹Vgl. Sharrett, "Woman Run Amok", S. 31.

Anhäufung der Schnitte und Perspektiven das Gefühl vermittelt, es sei viel Zeit vergangen, während im Film tatsächlich kaum ein Lied um ist.

Hier wird das subjektive Empfinden eindeutig, die Ereignisse der Hochzeitsgesellschaft überwältigen Justine.

In jener Episode, in der sich Justine alleine auf den Golfplatz zurückzieht, nimmt die Anzahl der Schnitte ab und es kommt zu einer Verlangsamung des Filmrhythmus und somit zu einer Entspannung.

Eine weitere Veränderung der Filmsprache innerhalb dieser Episode stellt der Einbruch des Prologs in die diegetische Welt in Form von Wagners Ouvertüre dar. Als außerdiegetisches Gestaltungsmittel begleitet diese Justines Fahrt mit dem Golfwagen zum Golfplatz, wo sie auf dem Rasen uriniert. (21'17")

Wagners Ouvertüre deutet auf das Präludium als überdimensionale Einheit hin, die nun auf die realistische Filmwelt und auf Justine einwirkt.¹¹²

Iulia Micu interpretiert Justines Wunsch nach Einsamkeit als Zeichen der Verinnerlichung der Zerstörung der Welt, des Präludiums, des großen Ganzen. Aus ihrer pessimistischen Haltung heraus ist sie zum nächsten Schritt bereit, durch den sie sich von den Zwängen der Bourgeoisie befreien möchte.¹¹³

Doch die surreale Welt des Prologs gewinnt in der realistisch-authentischen Welt mehr an Bedeutung, wenn man die folgende Szene näher beleuchtet:

Nachdem Justine eingeschlafen war und von Claire geweckt wird um zur Hochzeit zurückzukehren, schafft es Justine kaum aufzustehen. Sie erzählt Claire von jenem Bild aus dem Präludium, in dem sie durch Fäden aus Wolle zurückgehalten wird: „I’m trudging through this grey woolly yarn.“ (28'49") In diesem Moment hört man wieder Wagners Ouvertüre im Hintergrund. Hier greift die surreale Dimension des Prologs gleich doppelt als Bild und als Ton in die reale authentische Welt ein. (27'51"-29'27")

¹¹²Vgl. Figlerowicz, Marta, "Comedy of Abandon. Lars von Trier's *Melancholia*", in: *Film Quarterly* 65/4, Summer 2012, S. 21-26, hier S. 21;
<http://www.jstor.org/stable/10.1525/FQ.2012.65.4.21>, Zugriff: 11.11.2014.

¹¹³Vgl. Micu, Iulia, "Wandering in the Apocalyptic Schlaraffenland. Symbols, Tropes and Motifs in Lars von Trier's *Melancholia*", in: *Ekphrasis* 2012/2, February 2012, S. 117-130, hier S. 123f.

Daran schließen zwei aufeinander folgende und inhaltlich zusammengehörige Episoden des Rückzugs an, die gemeinsam etwa drei Minuten dauern, was den zeitlich längsten Abschnitt des Filmes ausmacht.

Die Dichte der Episoden, sowohl jener der Isolation als auch jener der Interaktion zwischen Justine und anderen Einzelpersonen, nimmt zu. Die Zweiergespräche erlangen ihre Intensität vor allem durch die Verwendung der Handkamera, die im dokumentarischen Stil den einschüchternden Gestus der Gesprächspartner genau untersucht und herausarbeitet. In den Großaufnahmen der Gesichter der Gesprächspartner wirken deren Maßregelungen und die von ihnen formulierten Ansprüche an Justine eindringlich und übergroß. Im raschen Wechsel von Schuss und Gegenschuss wird der Zuseher mit dem Gesichtsausdruck Justines konfrontiert.¹¹⁴

Die Kritiker Justines äußern ihre Frustration über deren Fehlverhalten in einer dramatischen, oftmals übertrieben wirkenden Art und Weise, und werfen Justine vor, den gesellschaftlichen Rahmen mutwillig zu stören. Dabei erzeugen sie selbst durch ihre unverhältnismäßige Reaktionsweise einen Bruch mit der glanzvollen Welt, die sie repräsentieren und die sie wahren möchten.¹¹⁵

Die zeitlichen Schwankungen und Unsicherheiten, die der Schnitt produziert, werden bewusst eingesetzt. Immer dann, wenn Justine von der Hochzeitsfeier flüchtet, finden mehrere Parallelschnitte zwischen ihr und der wartenden Hochzeitsgesellschaft statt. Dies geschieht auf eine Art, die es unmöglich macht zu evaluieren, wie viel Zeit für die Personen im Film tatsächlich vergeht. Damit bleibt auch ungeklärt, ob die Ungeduld, welche die einzelnen Personen wie beispielsweise John an den Tag legen, gerechtfertigt ist, oder nicht. (29'40"-32'08")

Das Urteil über die betreffenden Szenen wird also absichtlich erschwert und relativiert somit die Sicht der Gesellschaft auf Justine. Immer wieder befinden sich dabei zwei Zeiten auf Kollisionskurs.

Als Zuseher identifiziert man sich mit dem subjektiven Zeitempfinden Justines, welches sich im Verhältnis zu Claires und Johns Zeit unproportional zu verhalten scheint. Beim Aufeinanderprallen der unterschiedlichen Zeitempfindungen

¹¹⁴Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 127.

¹¹⁵Vgl. Figlerowicz, "Comedy of Abandon", S. 23.

werden auch die komplett unproportionalen Emotionen der verschiedenen Figuren deutlich.

Durch den Einbruch des Präludiums in Justines Welt zeigt sich dem Zuseher bereits ihre sich entwickelnde Depression. Justines Umwelt bringt gleichzeitig immer weniger Verständnis für Ihre Isolationsversuche auf, und die Dynamik der zwischenmenschlichen Beziehungen spitzt sich immer mehr zu.

Anfangs noch eine Gefangene im Spannungsfeld dieser beiden Welten, befreit sich Justine schließlich von der Tyrannei der Gesellschaft. Christoph Sharrett bezeichnet diesen Akt als „one of the cinema’s best depictions of an assault on patriarchal capitalism“.¹¹⁶

Als Jack auf Justine trifft und sie - zum wiederholten Male an diesem Abend - drängt, ihm endlich einen Slogan für seine Werbekampagne zu liefern, greift ihn Justine mit einer grausamen Leichtigkeit direkt an und wirft ihm folgende Worte an den Kopf:

“I hate you and your firm so deeply I couldn’t find the words to describe it. You are a despicable, power hungry little man, Jack.“ (58'00")

Damit dreht sie sich um und lässt ihren Vorgesetzten einfach stehen, woraufhin dieser in frustrierter Raserei seinen Teller am Wagen des Caterers zerschmettert und die Hochzeitsfeier verlässt. (27'08"-1h00'18")

In nur wenigen Stunden hat es Justine geschafft ihr gesellschaftliches Leben zu zerstören - eine Zerstörung, die aus ihrem Inneren herrührt¹¹⁷; eine Vernichtung, die gleichzeitig eine Befreiung von der Last darstellt, die ihr von der Gesellschaft auferlegt wurde.

Am nächsten Morgen unternehmen Justine und Claire einen Ausritt, wiederum setzt die Ouvertüre ein: der Einbruch des Präludiums. Auf dem Weg scheut Justines Pferd, wodurch die beiden jungen Frauen entdecken, dass Antares, jener Stern, den man am Abend zuvor noch eindeutig sehen konnte, verschwunden ist. Dies kann als ein Vorzeichen auf die herannahende Katastrophe in Form des Planeten Melancholia gesehen werden. Bestärkt durch Wagners Musik erahnt man als Zuseher hier bereits die Erfüllung des Präludiums. (1h05'53"-1h07'33")

¹¹⁶Sharrett, "Woman Run Amok", S. 33.

¹¹⁷Vgl. Micu, "Wandering in the Apocalyptical Schlaraffenland", S. 118.

In diesem Teil des Filmes lässt sich ganz eindeutig das Stilmittel des Dualismus erkennen. So treffen wiederum die zwei unterschiedlichen Zeitebenen und die zwei unterschiedlichen Dimensionen der Wirklichkeitswahrnehmung aufeinander. Dieser Effekt wird vor allem durch die Montage generiert, die durch Zeitschnitte und Parallelschnitte die Kontinuität des Films unüberschaubar werden lässt.

Der Dualismus zeigt sich auch in der Gegenüberstellung des überästhetisierten Präludiums und des harten Kinorealismus. Das surrealistische Präludium stellt die innere Welt Justines dar.

4.7. Der zweite Teil des Films: „Claire“

In diesem zweiten diegetischen Strang kommt es zu einer Veränderung der filmischen Sprache. Die Schnittfrequenz nimmt ab, der Film wird ruhiger und es treten weniger Charaktere auf. Es kommt zu einer Veränderung der Mise-en-Scène, indem gehäuft Sequenzen auftreten, die im Freien spielen. Zusätzlich ändern sich auch die Lichtverhältnisse. Tageslicht und das blaue Licht des Planeten Melancholia werden verstärkt eingesetzt. Sowohl die Kamera als auch die Körper weisen weniger Bewegung auf als im vorhergehenden Abschnitt des Filmes. In diesem Teil werden nur noch vier Charaktere gezeigt: Justine, Claire, John, der Sohn Leo.

Die diegetische, realistische Welt, die durch den Kinorealismus von Triers den authentischen Stil des *Dogme 95* verfolgt, erfährt in diesem zweiten Teil einen Bruch, indem sich zusehends mehr Elemente des surrealistischen Präludiums in dieser diegetischen Welt bewahrheiten.

Inhaltlich wird man mit Justines Leben mit der Depression vertraut gemacht, während sich Claire und ihr Mann mit der Realität ihres bevorstehenden Todes auseinander setzen müssen.

Von inhaltlicher Bedeutung ist auch die Wahl der Größenverhältnisse des herannahenden Planeten, die sich analog zu Claires Angstzuständen verhalten. Auffällig ist außerdem die Beziehung, in welcher die Kamera zu den beiden Personen steht; immer häufiger wird Claire das Ziel der Handkamera. Von den ersten Minuten des Films an wird der Fokus immer wieder durch Nahaufnahmen auf sie gerichtet. Noch bevor Justine, gezwungen durch ihre Depression, auf das Landgut zurückkehrt, werden Claires Angstzustände, deren Grund der herannahende Planet ist, diskutiert und von John relativiert. (1h09'24"-1h10'30")

Zu diesem Zeitpunkt ist Justines Depression bereits an ihrem Höhepunkt angelangt. Nicht in der Lage aufzustehen, sich zu baden oder zu essen, ist Justine wie erstarrt, während sich Claire um sie kümmert.

Als der Planet sichtbar wird, sieht man Claire in einer langen, ruhigen Sequenz den Himmelskörper betrachten. Erst ist dieser nur verschwommen im Hintergrund zu sehen, doch durch die Änderung der Brennweite wird der Fokus direkt auf ihn verlagert. Am Ende der Sequenz ist der Planet scharf zu erkennen. Claires Aufmerksamkeit widmet sich von da an ausschließlich dem Planeten.

Am selben Abend verlässt Justine das Haus und verschwindet im Wald. Als Claire ihr nachfolgt, erklingt wiederum Wagners Musik, und schließlich findet Claire ihre Schwester Justine nackt am Ufer eines Flusses liegen und ein Bad im Licht von Melancholia nehmen. Die Szene gleicht dabei den Bildern des Präludiums und ist wie ein klassisches Gemälde arrangiert. Im goldenen Schnitt durch das Licht des Planeten in ein surreales Blau getaucht, liegt Justine. Die Kamera ist beinahe still, und man sieht dieses Bild in einer langen, halbtotalen Einstellung, auf die eine Großaufnahme von Claire folgt, die wiederum von einer Nahaufnahme Justines abgelöst wird. (1h23'58"-1h25'12")



Melancholia (DK/SE/FR/DE 2011), 1h24'22".

Die halbtotale Einstellung auf Justine zu Beginn der Sequenz drückt Claires anfänglichen Abstand zu der Situation aus, der sich, verdeutlicht durch die folgenden Nahaufnahmen, im Laufe der Sequenz verringert.

Der herannahende Planet stellt die gleiche Bedrohung für Claire dar wie die Gesellschaft für Justine. Infolgedessen lässt sich Justines Zuneigung zu diesem Planeten unter anderem dadurch erklären, dass dieser die Verzweiflung und Ausweglosigkeit, welche sie selbst in der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft erfährt, endlich auch in vergleichbarer Intensität für andere erlebbar macht.

Für Claire, die Justine gefolgt ist, wird die surreale Ästhetik des Präludiums zur Realität im Film.

Je größer und eindeutiger sich der Planet abzeichnet, desto öfter wird Claire in einer Großaufnahme gezeigt, die ihre Angstzustände offenbart. Besonders evident werden diese Zustände in einer Sequenz, als der Planet die Erde passiert. Claire erleidet eine Panikattacke. Auf der Tonspur vernimmt der Zuseher ein bedrohliches Hintergrundbrummen.

Für diesen wird damit das Gefühl der Beklemmung unmittelbar erfahrbar gemacht, auch wenn dieses in seiner Intensität wohl nicht mit der Panikattacke Claires vergleichbar ist.

Justines Vorhersage „Live is only on earth, and not for long“ (1h33'00“) - bewahrheitet sich, als feststeht, dass die Erde von Melancholia getroffen werden wird, während sich die Vernunft, in Form der Wissenschaft, geirrt hat.

Claires und Justines Verfassungen erreichen in der Unmittelbarkeit des herannahenden Untergangs ihren Höhepunkt. Als Claire panisch versucht zu fliehen, vergegenwärtigt sich das Präludium auf der Ton- und Bildebene. Wagners Musik ertönt, während Claire verzweifelt der Situation in einem Golf Cart entkommen will. Das Bild aus dem Präludium, in dem sie ihren Sohn über den Golfplatz trägt, bewahrheitet sich somit.

Kaum merklich wird ein weiteres Porträt zitiert. Die elektrische Ladung der Luft, die im Präludium an Justines Fingerspitzen sichtbar wird, zeigt sich in dieser Sequenz ansatzweise an den Spitzen der Telefonleitung. (1h52'24"-1h55'46")

In einem monumentalen Finale, in dem sich der Planet aus dem Präludium in der kinorealen Welt bewahrheitet und sich Wagners Ouvertüre am Höhepunkt befindet, wird die Erde zerstört.

5. Ästhetisierung in *Melancholia*

5.1. Ästhetik des Präludiums

Das Präludium verfügt über eine auffallende, surrealistische Ästhetik, die sich einerseits durch das technische Verfahren der Slow Motion und andererseits aus der starren Kameraperspektive ergibt. Dadurch entstehen beinahe Stills, die Justines Innenwelt repräsentieren und bereits spätere Szenen des Films vorwegnehmen. Zusätzlich werden in diesen Bildern Symbole der Melancholie bedient, wie der Planet Melancholia, welcher Saturn als „Beherrscher des Melancholikers“ zitiert. Auch die Uhr übernimmt eine Symbolfunktion als Referenz auf den Gott Chronos, welcher mit der Melancholie in Zusammenhang gebracht wird.

Als direkter Bezug auf ihre Depression fungiert beispielsweise auch das Filmbild, in welchem Justine „durch den Wald von Wollfäden“ schreitet. Später im Film beschreibt sie dieses folgendermaßen: „I’m trudging through this grey woolly yarn. It’s clinging to my legs. It’s really heavy to drag along.“ (28’49’)

5.2. Ästhetik des ersten Teils „Justine“

Der erste Teil des Films verfolgt die Darstellung der Ereignisse durch die authentische, wackelige Handkamera, die einen dokumentarischen Stil verfolgt und durch ein hohes Aufkommen an Kamerabewegungen und Perspektivenwechsel geprägt ist.

Die Montagetechnik zeichnet sich durch Zeitschnitte aus, die eine Orientierung in der Zeit des Films erschweren. Dabei entstehen zwei konkurrierende Ebenen der Zeit; jene die Justine wahrnimmt und der man als Zuseher folgt, und eine zweite, welche die Wahrnehmung der Außenwelt um Justine repräsentiert.

Durch das Ansteigen der Schnittfrequenz und der Perspektivenwechsel erlebt die Zeit um Justine herum eine Raffung, die das subjektive Empfinden Justines, es würde viel Zeit vergehen und die Ereignisse würde sich überschlagen, vermittelt. Diese zwei Zeitwahrnehmungen prallen im Verlauf des Filmes immer wieder aufeinander, wobei Justine mit der Diskrepanz zwischen ihrem Zeitempfinden und der scheinbar beschleunigten Umwelt nicht zurechtkommt. Justine steht im

Spannungsfeld des Verlangens nach Rückzug und der damit verbunden Kritik der Außenwelt an ihr.

5.3. Ästhetik des zweiten Teils „Claire“

Durch den ästhetischen Bruch im zweiten Teil „Claire“ findet eine Verschiebung von einer auf Authentizität bedachten Filmästhetik zu einer surrealistischen Filmsprache statt. Die Schnittfrequenz und Kamerabewegung nehmen wiederum ab, das Licht ändert sich: Tageslicht und das surreale blaue Licht des Planeten werden Bestandteil der Filmrealität. Die geringere Schnittfrequenz entspricht jenen Szenen, in denen sich Justine im ersten Teil zurückzieht und das Präludium in die reale Filmwelt einbricht. Auch das Erscheinen des Planeten Melancholia entspricht der surrealen Bildwelt des Präludiums. Dieser wird jedoch in diesem Teil des Filmes reales Objekt der Diegese.

Zusätzlich findet eine stetig steigende Anzahl an Filmgemälden des Präludiums ihre Umsetzung in der realen Filmwelt, bis der Planet Melancholia die Erde schließlich zerstört. Im zweiten Teil wird die surrealistische Innenwelt Justines zunehmend zur Manifestation in der filmrealistischen Außenwelt. Dieses ästhetische Mittel verwendet Lars von Trier um Justines mentalem Zustand eine Ausdrucksmöglichkeit im Film zu verleihen.

Claire's zunehmende Orientierungslosigkeit und Handlungsunfähigkeit in dieser Welt bringen nun in ihr Angstzustände hervor. Diese verhalten sich dabei analog zur Größe des Planeten und nehmen an Intensität zu. Ihr Verhalten kann jedoch durch den Zuseher gut nachvollzogen werden, da dieser so wie Claire mit der Apokalypse und ihrem Tod direkt konfrontiert wird.

6. Conclusio

Justines Depression wird also durch die surrealen Elemente des Präludiums und die traumähnlichen Sequenzen des ersten Teils „Justine“ dargestellt. Der zweite Teil des Filmes „Claire“ übernimmt diese Bilder und wandelt diese fantastischen Sequenzen zu Bestandteilen der diegetischen Welt um. Das geschieht schrittweise mit zunehmender Frequenz, bis diese die Gestaltung des Filmes vollkommen einnehmen. Dadurch wird das Fortschreiten des Schweregrades der Erkrankung der Protagonistin ausgedrückt.

Durch die Montage wird deutlich, dass Justines Zeitwahrnehmung nicht mit der ihrer Umwelt übereinstimmt. Ist sie alleine, nimmt die Schnittfrequenz ab; befindet sie sich in Gesellschaft, nimmt die Anzahl an Schnitten wiederum zu. Die Montagetechnik des Zeitschnitts erschwert die Einschätzung der vergehenden Zeit im Film.

Diese beiden Elemente der Filmsprache – die Verortung Justines in einer eigenen Filmästhetik und die Montage - stehen in engem Zusammenhang mit der Ausführung über die Grenzen des Sagbaren im Kapitel 2.6. *Wahnsinn und Sprache*. In diesem wird beschrieben, wie Foucault das Problem über Phänomene zu berichten diskutiert, die sich der Artikulation entziehen. Die Chance, dennoch einen sprachlichen Ausdruck für solch ein Phänomen zu schaffen, wird als literarische Ich-Sprache, als Spezialfall des Cogito, etabliert. Freuds Psychoanalyse ermöglichte es die Sprache als Signifikant zu definieren; in einer Sprache, die ihren eigentlichen Sinn verschleiert, dient dieses als Zeichen, das den Rückbezug auf den Sprecher selbst zulässt.

In Lars von Triers *Melancholia* wird eben ein solches Phänomen, die emotionale Innenwelt eines an Depression leidenden Menschen, behandelt.

Auch der Film bedient sich einer Sprache, einer Grammatik, deren Elemente sich aus den Gestaltungsmöglichkeiten der Montage, der Einstellungsgröße, der Kameraperspektive und –bewegung, sowie dem Ton zusammensetzen. In dieser Sprache spielt sich die emotionale Welt und Dimension der Depression von

Justine ab, wodurch sie zu einer Ich-Sprache wird, die das Innenleben der Protagonistin veräußert und anschaulich repräsentiert.

Die sprachlichen Elemente des Films wirken wie Signifikanten, die auf Justines Innenwelt verweisen. Sie werden also zum ästhetischen Ausdruck eines Symptoms.

.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Literaturverzeichnis

Aichinger, Wolfram, *Skriptum zur Literatur*, Wien: Turia + Kant ² 2008.

Braem, Harald, *Die Macht der Farben*, München: Wirtschaftsverl. Langen Müller/Herbig 2001.

Corbin, Alain, *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840*, Berlin: Wagenbach 1990; (Orig. *Le territoire du vide. L'Occident et le plaisir du rivage 1750-1840*, Paris: Aubier 1988)

Derrida, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976; (Orig. *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil 1967).

Duden, *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Mannheim: Dudenverlag ³ 2001.

Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Fink ³ 2013.

Figlerowicz, Marta, "Comedy of Abandon. Lars von Trier's *Melancholia*", in: *Film Quarterly* 65/4, Summer 2012, S. 21-26;
<http://www.jstor.org/stable/10.1525/FQ.2012.65.4.21>, Zugriff: 11.11.2014.

Foucault, Michel, *Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden. Band I 1954-1969*, Hg. v. Daniel Defert u. Francois Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001; (Orig. *Dits et Ecrits I. 1954-1969*, Éditions Gallimard 1994)

Foucault, Michel, *Schriften zur Literatur*, Hg. v. Daniel Defert u. Francois Ewald, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch ³ 2012.

Foucault, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1973; (Orig. *Histoire de la folie*, Paris: Librairie Plon 1969)

Földényi, László F., *Melancholie*, Berlin: Matthes & Seitz ² 2004; (Orig. *Melankólia*, Budapest 1984).

Friedrich, Volker, *Melancholie als Haltung*, Berlin: Mathias Gatz 1991.

Gehring, Petra, *Foucault. Die Philosophie im Archiv*, Frankfurt am Main: Campus 2004.

Guardini, Romano, „Die Lebensalter. Ihre ethische und pädagogische Bedeutung“, in: *Weltbild und Erziehung*, Hg. Felix Messerschmid/Georg Picht/Hans Walzmann, Band 6, Würzburg: Werkbund 1953.

Klibansky, Raymond/Erwin Panofsky/Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Lambrecht, Roland, *Melancholie. Vom Leiden an der Welt und den Schmerzen der Reflexion*, Hg. v. Burghard König, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1994.

Loren, Scott/Jörg Metelmann, *Irritation of life. The subversive melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier*, Marburg: Schüren 2013.

Marti, Urs, *Michel Foucault*, München: Beck² 1999.

Micu, Iulia, „Wandering in the Apocalyptical Schlaraffenland. Symbols, Tropes and Motifs in Lars von Trier's Melancholia“, in *Ekphrasis* 2012/2, February 2012, S. 117-130.

Pinel, Philippe, *Philosophisch-Medicinische Abhandlung über Geistesverirrungen oder Manie*, Wien: Carl Schaumburg und Compagnie 1901.

Porter, Roy, *Madness. A Brief History*, Oxford: Oxford University Press 2002.

Porter, Roy, *Wahnsinn. Eine kleine Kulturgeschichte*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2007; (Orig. *Madness. A Brief History*, Oxford 2002).

Roth, Martin/Jerome Kroll, *The Reality of Mental Illness*, Cambridge: Cambridge University Press 1986.

Sharrett, Christopher, „Woman Run Amok. Two films by Lars von Trier“, in: *Film International* 10/6, December 2012, S. 12-36.

Smith, Barbara, "Neither Accident nor Intent: Contextualizing the Suicide of Ophelia", in: *South Atlantic Review* 73/2, Spring 2008, S. 96-112;
<http://www.jstor.org/stable/27784781>, Zugriff: 15.10.2014.

Taschner, Rudolf, „Null als Paradigma der Moderne“, in: *gehö1t. Das Österreich 1 – Magazin* 79, Juli 2002, S. 4.

Unterthurner, Gerhard, *Foucaults Archäologie und Kritik der Erfahrung. Wahnsinn – Literatur – Phänomenologie*, Wien: Turia + Kant 2007.

7.2. Filmverzeichnis

Melancholia, Regie: Lars von Trier, DK/SE/FR/DE 2011; DVD-Video, *Melancholia*, Concord Film Entertainment 2012.

Melancholia panel at the Cannes Film Festival (2011),
<https://www.youtube.com/watch?v=DpR8EFt9A0U>, Zugriff: 20.11.2014

7.3. Abbildungsverzeichnis

Beham, Sebald, *Saturn, from The Seven Planets with the Signs of the Zodiac*, Kupferstich, Druck 2 von 5, 1539,
upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/The_Seven_Planets_-_Saturn.JPG; Zugriff: 01.10.2014.

Dürer, Albrecht, *Melencolia I*, Kupferstich, 1514, Bartsch 74;
upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Melencolia_I_%28Durero%29.JPG, Zugriff: 15.11.2014.

Millais, John Everett, *Ophelia*, Öl auf Leinwand, 1851-1852, London, Tate Britain; upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.JPG, Zugriff: 01.10.2014

7.4. Musikverzeichnis

Wagner, Richard, *Tristan und Isolde*, München 1865, Wagner Werk Verzeichnis 90.

Abstract

Der Film *Melancholia* von Lars von Trier aus dem Jahr 2011 zeigt, wie die Hauptfigur Justine in eine schwere Depression fällt.

In dieser Arbeit wird die Verflechtung der beiden Themenkreise Melancholie und Wahnsinn mit dem Inhalt und dem Aufbau des Films aufgezeigt.

Zu Beginn wird eine Übersicht gegeben um die wichtigsten Wissensgrundlagen zu den beiden Phänomenen bereitzustellen.

Der Hauptteil der Arbeit widmet sich der Filmanalyse und beschreibt, wie die erwähnte Thematik vom Regisseur aufgegriffen und verarbeitet wird.

Die Darstellung des inneren Zustands der Protagonistin geschieht durch die Verwendung unterschiedlichster Symbole, die im Laufe der Kulturgeschichte mit der Melancholie in Zusammenhang gebracht worden sind.

Lars von Trier schöpft dabei vor allem aus der Symbolik und der Bildsprache der Zeit der Antike und der Renaissance. Er geht dabei nicht nur auf die gegenständliche Kunst ein, sondern auch auf Literatur und mythologische Motive. Diese werden vom Regisseur durch das Medium Film wiederaufbereitet und in den Kontext der Gegenwart gestellt.

In der Analyse des Films wird neben der Symbolik vor allem auf die typisch filmischen Gestaltungsmöglichkeiten eingegangen, im Speziellen auf die Montage sowie die Streckung oder Dehnung der Filmzeit. Durch die Schnittsetzung wird vermittelt, dass das subjektiv erfahrene Zeitempfinden Justines - und des Zusehers - in starkem Kontrast zur objektiven Zeit steht.

In *Melancholia* treffen zwei unterschiedliche ästhetische Filmwelten aufeinander, die ineinander verwoben sind. Diese stellen sich im Verlauf des Films abwechselnd in den Vordergrund der Diegese, bis sich schließlich eine durchsetzt, mit deren Vernichtung der Film endet.

Am Ende der vorliegenden Arbeit wird mit Überlegungen zu Michel Foucaults Text *Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes* der Film *Melancholia* als Medium zur Artikulation von Innenwelten festgelegt.

Kurzlebenslauf

Name: Katharina Schöller
Geboren: 19.03.1987, Wien
Eltern: Monika und Helmut

Ausbildung:

2008- 2015	Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2012- 2013	Studium der Filmwissenschaft an der Universität Zürich
2006- 2008	Wirtschaftliches Realgymnasium, Henriettenplatz 6, 1150 Wien Matura 2008
1997- 2005	Realgymnasium, Vereinsgasse 21- 23, 1020 Wien
1993- 1997	Besuch der Volksschule, Novaragasse 30, 1020 Wien