

Über die Ästhetik der Melancholie

Eine Untersuchung der fotografischen Werke von Gregory Crewdson und Bill Henson

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Mag.art.

an der Universität für Angewandte Kunst Wien

eingereicht bei ao. Univ.-Prof. Dr. Phil. Patrick Werkner

Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

vorgelegt von Anina Rehm

Wien, April 2008

1.	Einleitung	1
2.	Die Melancholie und ihre Entwicklung im Laufe der Geschichte	3
2.1	Die Schwarze Galle und die Entstehung des Begriffes	3
2.2	gestus melancholicus	5
2.3	Acedia und des Teufels Werk	7
2.4	Saturns Gefolgschaft	10
2.4.0	Das astrologische Zeitalter	10
2.4.1	Genie und Wahnsinn: zur doppelten Natur Saturns	11
2.4.1.0	Zur Entstehung des modernen Geniebegriffs	13
2.4.1.1	Die Werwolfskrankheit	15
2.5	homo melancholicus	16
2.5.0	Melencolia I	17
2.5.0.0	Bildbeschreibung	17
2.5.0.1	Deutung	18
2.5.0.2	Zur Wirkungsgeschichte	21
2.6	Joy of Grief oder Die englische Krankheit	23
2.7	Barock und Rokoko	25
2.7.0	Barock und Apokalypse – Vanitas	25
2.7.1	Die süße Melancholie	28
2.8	Aufklärung	29
2.9	Der Spleen von Dandy und Flaneur	30
2.10	Die Romantische Melancholie	32
2.10.0	locus melancholicus oder die Landschaft als Zustand der Seele	32
2.10.1	Die Melancholie der Ruinen	37
2.10.2	Zur Erhabenheit der Melancholie	37
2.11	Melancholie und Moderne	39

3.	Das Melancholische im Werk von Gregory Crewdson und Bill Henson	39
3.1	Gregory Crewdson	40
3.1.0	Biografische Daten	40
3.1.1	Oeuvre	40
3.1.1.0	Das Unheimliche	41
3.1.1.1	Suburbia im Zwielicht	43
3.1.1.2	Natur versus Zivilisation	43
3.1.1.3	Ausdruckslosigkeit	44
3.1.1.4	Vergleiche und Assoziationen, Inspirationen und Vorbilder	45
3.1.2	Zur Technik	46
3.2	Bill Henson	47
3.2.0	Biografische Daten	47
3.2.1	Oeuvre	48
3.2.1.0	Naked Youth	49
3.2.1.1	No man's land	51
3.2.1.2	Ambiguität	51
3.2.1.3	Light and Dark/Chiaroscuro	52
3.2.1.4	Vergleiche und Assoziationen, Inspirationen und Vorbilder	53
3.2.2	Zur Technik	54
3.3	Inszenierte Melancholie (Crewdson und Henson im Vergleich)	55
3.3.0	Formalästhetische Aspekte der Melancholie	55
3.3.0.0	Farbgebung und Licht	55
3.3.1	Inhaltliche Aspekte der Melancholie	59
3.3.1.0	Zur Choreografie des Lichts	60
3.3.1.0.0	Natürliches Licht	60
3.3.1.0.1	Künstliches Licht	63
3.3.1.1	Zur Ikonografie des Lichts	66
3.3.1.1.0	Symbolisches Licht und übernatürliche Erscheinungen	66
3.3.1.1.1	Chiaroscuro und das geheimnisvolle Licht des Barock	70
3.3.1.2	Wiederkehrende Motive der Melancholie	72
3.3.1.2.0	(Abend-) Dämmerung	72
3.3.1.2.1	Suburbia und No man's land	74
3.3.1.2.2	Romantik und die unbezähmbare Natur	76
3.3.1.2.3	Der entrückte Mensch	80

4.	Das Phänomen der Melancholie bzw. des Disengagement in der Kunst heute	87
4.1	Depression oder Die moderne Melancholie	88
4.2	Die Ästhetik des Disengagements	91
4.2.0	Der Ich-Fokus	91
4.2.1	Disengagement als Beschaffenheit des Bildes	92
4.3	Ausgewählte Beispiele der Gegenwartskunst	93
4.3.0	Loretta Lux	94
4.3.1	Ron Mueck	95
4.3.2	AES-F	97
4.3.3	Muntean und Rosenblum	99
5.	Resümee und Ausblick	101
6.	Anhang	105

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Thema der Melancholie in der zeitgenössischen Kunst bzw. im Werk der beiden Künstler Gregory Crewdson und Bill Henson. Ihre, zumindest am Beispiel von Crewdson, penibelst inszenierten Fotografien, die meist im Reste des Tageslichts in Kombination mit sehr gezielt gesetztem künstlichem Licht entstehen, erzeugen oft eine Stimmung von poetischer, melancholischer Unbehaglichkeit und üben zugleich eine starke, rätselhafte und auch unheimliche Faszination auf den Betrachter aus.

Dem Wunsch nach der Bearbeitung dieses Themas geht ein großes Interesse meinerseits an der Fotografie im Allgemeinen voraus, besonders ein Interesse an der so genannten Twilight Photography, mit welcher ich mich nun schon seit längerer Zeit auseinandergesetzt habe. Ich konnte beobachten, dass ich immer wieder auf wiederkehrende ästhetische Merkmale anspreche, wie sie insbesondere in der Fotografie von Henson und Crewdson auftauchen. Diese Gemeinsamkeiten manifestieren sich in einer bestimmten Farbskala, einer gewissermaßen dramatischen Inszenierung der Lichtverhältnisse und der daraus resultierenden melancholischen Grundstimmung. Die Frage, die sich daraus für mich ergab, ist folgende: Wie bzw. wodurch wird diese gewisse melancholische Stimmung erzeugt und woran lässt sich diese festmachen? Um diese Frage im Zuge der vorliegenden Arbeit zu beantworten, habe ich folgende Gliederung vorgenommen:

Der erste Teil versteht sich als Einführung in *die Melancholie und ihre Entwicklung im Laufe der Geschichte*. Hier werden die Entstehung des Begriffs und seine weiteren Verwendungen und unterschiedlichen Konnotationen quer durch die Geschichte der abendländischen Kunst erläutert. Wichtige Meilensteine des Melancholiediskurses, wie zum Beispiel die Humoralpathologie bzw. die Viersäftelehre der Antike, die mittelalterliche Acedia und die Entstehung des modernen Geniebegriffs im astrologischen Zeitalter sowie Dürers *Melencolia I*, die romantischen Melancholie des 19. Jahrhunderts und die Melancholie der Moderne finden Erwähnung und dienen dem weiteren Verständnis der Ästhetik der Melancholie als Grundlage. Neben der theoretischen Aufarbeitung werden die verschiedenen Melancholie-Epochen auch mit zahlreichen Beispielen aus der bildenden Kunst illustriert.

Den zweiten und sogleich Hauptteil dieser Arbeit liefert das Kapitel *Das Melancholische im Werk von Gregory Crewdson und Bill Henson*. Für ein besseres Verständnis der weiteren Vorgangsweise werden die beiden Fotografen und deren künstlerisches Schaffen im Gesamten vorgestellt. Nach einleitenden biografischen Daten ist das Oeuvre Gegenstand einer

kurzen Analyse und wird auf vorherrschende Themen untersucht. Auch Inspirationen und Vorbilder der beiden Künstler sind Teil der Untersuchung sowie eine abschließende Erläuterung zur künstlerischen Technik. Danach wird die inszenierte Melancholie in den Werken der beiden Künstler im Vergleich betrachtet und analysiert. Hierbei werden sowohl formalästhetische als auch inhaltliche Aspekte der Melancholie berücksichtigt. Farbgebung und Licht, besonders die Choreographie und Ikonographie des Lichts in den Werken der beiden Künstler lassen Interpretationen in Bezug auf melancholische Empfindungen zu. Ebenso aber auch wiederkehrende Motive, die in einen direkten Zusammenhang mit der Melancholietradition der bildenden Kunst gebracht werden können. Das Licht in seinen verschiedenen Erscheinungsformen spielt hier eine elementare Rolle, besonders der magische Zeitpunkt der Abenddämmerung, der in den Werken von Crewdson und Henson wiederholt zum Einsatz kommt, ist von großer Bedeutung für die Interpretation hervorgerufener melancholischer Stimmungen. War doch die Abenddämmerung immer wieder im Laufe der Kunstgeschichte metaphorisch behaftet. Die starken hell-dunkel Kontraste im Werk von Bill Henson lassen sich mit dem geheimnisvollen Licht des Barocks in Verbindung setzen. Als wiederkehrende Motive der Melancholie dienen die soeben erwähnte *Abenddämmerung*, die Vorstadt bzw. das so genannte *No man's land*, die *unbezähmbare Natur* im Sinne der Vorstellung der Romantik und *der entrückte Mensch* als Gegenstand einer vertiefenden Analyse.

Das wichtigste Motiv neben dem der Abenddämmerung scheint mir hier *der entrückte Mensch* zu sein, der für eine sehr spezielle, ich-bezogene melancholische Stimmung verantwortlich zeigt.

Diese Entrücktheit bzw. dieses „Disengagement“, wie in den Werken von Gregory Crewdson und Bill Henson, schafft die Verbindung zur zeitgenössischen Kunst im Allgemeinen und dient als Grundlage für das letzte Kapitel, *das Phänomen der Melancholie bzw. des „Disengagements“ in der zeitgenössischen Kunst*. Hierbei stütze ich mich auf Christine Ross' Theorie, dass die Depression als zeitgenössisches pathologisches Phänomen, das im Wachsen inbegriffen ist, seinen Weg in die Kunst längst gefunden hat und die Kunst ihrerseits keinesfalls isoliert vom depressiven Paradigma betrachtet werden kann. Nach einer kurzen Erläuterung der Depression gehe ich auf einige von Ross' Thesen ein, wie sich die Depression in der zeitgenössischen Kunst zeigt bzw. woran sie erkennbar ist. Ross zufolge ist es das Phänomen des „Disengagements“, das die Kunst mit der Depression verbindet. Dieses „Disengagement“ zeigt sich in verschiedenen ästhetischen Strategien, ich werde in Bezug auf Bill Henson und Gregory Crewdson jedoch hauptsächlich auf den Ich-Fokus der inszenierten

Subjekte eingehen und anhand dieser ästhetischen Strategie die moderne Melancholie in der zeitgenössischen Kunst betrachten. Dafür habe ich ohne jeglichen Anspruch auf Vollständigkeit eine kleine Auswahl an Beispielen getroffen, die für mich relevant erscheinen.

2. Die Melancholie und ihre Entwicklung im Laufe der Geschichte

Die folgenden Seiten sollen versuchen, einen groben Überblick über die Geschichte der Melancholie zu geben. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit werden verschiedene Facetten, Definitionen und Konnotationen des Begriffes der Melancholie quer durch die abendländische Geschichte (der Kunst) beleuchtet. Um es in Ludger Heidbrinks Worten auszudrücken: „Nicht nur findet sich das Problem der Melancholie an den verschiedensten Orten und in den unterschiedlichsten Definitionen wieder, sondern es scheint gleichsam zum Wesen der Melancholie zu gehören, sich dem ordnenden und analysierenden Zugriff zu entziehen. Im folgenden (sic) soll deshalb auch nicht geklärt werden, *was* denn die Melancholie genau ist, als vielmehr, *wie* sie sich innerhalb der verschiedenen Epochen bemerkbar macht [...].“¹

2.1 Die Schwarze Galle und die Entstehung des Begriffes

Schon seit mehr als 2000 Jahren beschäftigt die Melancholie die Gemüter der Menschheit, wird der Begriff „melancholia“ samt seinen Ableitungen doch zum ersten Mal bereits im Jahre 414 v. Chr. vom griechischen Komödiendichter Aristophanes verwendet² und scheint dann in gleicher Art und Weise auch in etwa zur selben Zeit in Polybos Abhandlung „Über die Natur des Menschen“ in der hippokratischen Schriftensammlung Corpus Hippocraticum auf.³

Der Ursprung dieser ersten Theorie über die Melancholie findet sich in der Humoralpathologie oder Viersäftelehre. Demnach sollen in allen Menschen vier Körpersäfte fließen, deren Gleichgewicht zuständig für die Gesundheit des Einzelnen ist. Diese vier Säfte bezeichnen jeweils das Blut, den Schleim (das Phlegma), die gelbe Galle sowie die schwarze Galle, welche schlussendlich für die Melancholie verantwortlich zeichnet. Diese Theorie lässt sich mit dem Versuch der Ärzte und Philosophen dieser Zeit erklären, „die Angst, Traurigkeit und Irrungen des Geistes auf eine natürliche Ursache zurückzuführen, deren Erklärung

¹ Ludger Heidbrink, Melancholie und Moderne, München 1994, Seite 25

² Vgl. Paul Demont, Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 34

³ Vgl. Ludger Heidbrink, Melancholie und Moderne, München 1994, Seite 25

überzeugend genug sein sollte, alle mythischen Deutungen zu verdrängen. Weder die Götter noch Dämonen noch die geheimnisvolle Nacht würden die Vernunft der betroffenen Menschen trüben und verdüstern, was sie peinige, sei vielmehr eine Substanz, die sich in ihren Körpern im Übermaß angesammelt habe und deren Auswirkungen, vergleichbar denen eines dunklen, schweren Weines, nicht rätselhafter seien als die Trunkenheit.“⁴

Demzufolge lässt sich der melancholische Gemütszustand an einem Ungleichgewicht dieser vier Körpersäfte festmachen, vor allem aber an der sich im Übermaß angesammelten schwarzen Galle, die die Ärzte in den Exkrementen untersuchter Patienten festzustellen glaubten. Somit ist die Melancholie also krankhaft bedingt. Gewöhnlich besitzt die Galle eine gelbe bis grüne Farbe, allerdings glaubten die Griechen auch, dass im Falle einer Erhitzung bzw. Austrocknung der Galle diese eine dunkle, bis schwarze Farbe annehmen könne.⁵ Die Auswirkungen dieses „melancholischen Leidens“ reichten unter anderem von Niedergeschlagenheit und Tobsucht, Trübsinn und Raserei, Hautkrankheiten und Epilepsie bis hin zu Wahnsinn und Demenz.⁶ Gerade die psychischen Defekte waren dabei wichtig für eine Diagnostizierung: „Wenn Furchtgefühl und Traurigkeit lange Zeit anhält, ist das Leiden Melancholie.“⁷

Die Bedeutung des Wortes Melancholie lässt sich auf seine etymologischen Wurzeln zurückführen. Nicht nur sind die beiden griechischen Wörter *cholé* (Galle) und *cholos* (Zorn) miteinander verwandt, das Verb *mélancholan* ist zudem eine Erweiterung des Verbs *cholan*, welches mit „schlecht gelaunt sein“, „aufbrausen“ und - im allgemeinen Sinne - „verrückt sein“ übersetzt werden kann. Auch steckt die Farbe Schwarz (*melas*) - und mit ihr die im Französischen immer noch erhaltene Beschreibung einer Gemütsverfassung: *avoir les idées noires* (trüben Gedanken nachhängen) - in diesem Begriff.

Allerdings führte die Entwicklung einer Charakterlehre durch Aristoteles und seine Schüler in weiterer Folge zur Beschreibung des „melancholischen Charaktertyps“, welche im berühmten aristotelischen Problem die Frage aufwarf, warum sich alle hervorragenden Männer in Philosophie, Politik, Dichtung und den Künsten als Melancholiker erweisen.

Wie in Aristoteles *problemata physica* vermerkt, kann ein Übermaß an lufthaltiger und kalter schwarzer Galle zu Schlagflüssen, Erstarrungen, Depressionen oder Angstzuständen führen.

⁴ Jean Starobinski, Die Tinte der Melancholie, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 24

⁵ Vgl. Paul Demont, Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 34

⁶ Vgl. Ludger Heidbrink, Melancholie und Moderne, München 1994, Seite 25

⁷ Hippokrates, Sämtliche Werke, München 1895, Bd. 1, Kap. X, 12. zitiert in: Paul Demont, Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 35

Ist die schwarze Galle hingegen übermäßig erwärmt, so zeigt sich das in übersteigerten Hochgefühlen mit Gesang, Ekstasen, Aufbrechen von Wunden und anderem.⁸

„Ob und auf welche Weise die schwarze Galle das Wesen des Menschen beeinflusst, ist vom „Temperament“ (das heißt von der individuellen „Mischung“ und der Zusammensetzung der Körpersäfte) und den Umständen abhängig, aber auch davon, wie kalt oder warm sie ist und auf welche Teile des Körpers sie in besonderem Maße einwirkt. [...] Ob ein Melancholiker allerdings tatsächlich zu außergewöhnlichen Leistungen fähig ist, scheint davon abzuhängen, ob es möglich ist, ein Gleichgewicht im Ungleichgewicht herzustellen [...]. Ein Mensch am Rande des Wahnsinns, dem es dennoch gelingt, seinen Zustand zu stabilisieren – das ist der Mensch, der aus der Masse herausragt.“⁹

Mit der berühmten aristotelischen Frage¹⁰ „wird die grundlegende Ambivalenz von pathologischem Versagen und genialischer Befähigung benannt, die für die gesamte Melancholietradition der abendländischen Kultur charakteristisch wird.“¹¹

2.2 gestus melancholicus

„Der zu Boden gesenkte Kopf, der zu schwer an der Fülle der Gedanken zu tragen scheint.“¹²

Das äußere Erscheinungsbild beziehungsweise die typische Körperhaltung eines der Melancholie verfallenen Menschen wurde im sogenannten *gestus melancholicus* manifestiert. „Du, den Ellenbogen auf das Knie, das Kinn in die Hand gestützt.“¹³ So beschrieb Théophil Gautier die Geste in Zusammenhang mit Dürers Melancholiedarstellung, die sich im Laufe der Jahrhunderte als charakteristische Darstellungsform in der bildenden Kunst durchzusetzen vermochte.

⁸ Vgl. Paul Demont, Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 34ff

⁹ Ebd., Seite 36

¹⁰ Ludger Heidbrink verweist hier auf die Ausführungen von H. Flashar, laut dem nach dem Stand der Forschung dieser Teil der aristotelischen Probleme Theophrast von Lesbos zugeschrieben werden müssen; Melancholie und Moderne, München 1994, Seite 26, Fußnote 3

¹¹ Ludger Heidbrink, Melancholie und Moderne, München 1994, Seite 26

¹² Paul Demont, Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 34

¹³ Vgl. Ebd., Seite 34



Abb. 1 links: *Grabstele des Demokleides*, 1. Viertel des 4. Jhdts v. Chr.
 Abb. 2 rechts: *Ajax*, Römisches Werk, Anfang der Augusteischen Epoche

Abb.1: „Die Haltung, in der ihn der Bildhauer zeigt, verrät seine tiefe Betrübniß: seine rechte Hand, die an seiner Wange liegt, stützt seinen gesenkten und nach rechts geneigten Kopf. Der ganze untere Teil muss blau bemalt gewesen sein und das Meer dargestellt haben, das der Soldat traurig betrachtet: In seinen Fluten musste er wohl sein Leben lassen.“¹⁴

Abb.2: „Als man im trojanischen Krieg nicht ihm, sondern Odysseus die Waffen des getöteten Achill zusprach, geriet Ajax dermaßen in Wut, dass er von einem Anfall mörderischen Wahnsinns ergriffen wurde. Von Athene getäuscht, griff er eine Schafherde an, verfiel schließlich in Depressionen und nahm sich das Leben. Und selbst in der Unterwelt, so ist bei Homer zu lesen, blieb er schwermütig, schweigsam und verschlossen – ein prägnanter Fall also, um nachträglich eine Melancholie zu diagnostizieren.“¹⁵

¹⁴ Alain Pasquier, *Trauer und Melancholie und ihre Darstellung in der griechischen Kunst*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 49

¹⁵ Paul Demont, *Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 34



Abb. 3: Hieronymus Bosch, *Johannes der Täufer in der Wüste*, 15. Jhdt.

2.3 Acedia und des Teufels Werk

„Für die christliche Kirche bildet die Melancholie das unverantwortbare Risiko einer weltlichen Verführung, die zur Unterwanderung der spirituellen Askese und Infragestellung des theologischen Glücksversprechens führt.“¹⁶

Zur Zeit des Mittelalters ist das melancholische Leiden – vor allem im christlichen Kontext – übermäßig negativ behaftet. Der Begriff der Melancholie wird von dem der Acedia abgelöst, welche mit dem beginnenden 5. Jahrhundert aufkommt und sich vor allem in Europas Klöster breit macht. Diese so genannte Mönchskrankheit, wie Jahrhunderte später Charles Baudelaire in den *Fusées* die „Ahnin des romantischen Weltschmerzes“ bezeichnet, gerät dann in der Zeit von der Renaissance bis zur Romantik so gut wie in Vergessenheit und wird erst wieder im 19. Jahrhundert durch Philosophen, Historiker, Psychiater und Schriftsteller wie Baudelaire und vor allem auch Gustave Flaubert wiederbelebt. Diese fanden durch die damalige Wiederentdeckung des Mittelalters ein neu aufflammendes Interesse am Gedankengut der Mönche.¹⁷

Ableiten lässt sich der Begriff Acedia vom griechischen Wort *akèdia*, welches die Vernachlässigung und Gleichgültigkeit sowohl anderen gegenüber, als auch gegenüber sich

¹⁶ Ludger Heidbrink, *Melancholie und Moderne*, München 1994, Seite 28

¹⁷ Vgl. Yves Hersant, *Acedia und ihre Kinder*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 54

selbst bezeichnet. Durch die Latinisierung des griechischen Ursprungwortes kommt zudem noch die Bedeutung des römischen *taedium vitae* hinzu, das von Seneca untersuchte Gefühl, dass das Leben „immer die gleiche Sache“ ist. Außerdem beeinflussten auch ähnliche Worte wie *acidus* (sauer) und *accido* (widerfahren, zustoßen) die Bedeutung des Begriffs Acedia.

„Die[se] semantische Komplexität verzehnfacht sich im Christentum, wenngleich das Wort in einem speziellen Sinn gebraucht wird: Mönche in ihren Gemeinschaften [...] setzen sich der Gefahr der Acedia aus, sie sind zum „weißen Märtyrertum“ bestimmt, einer Qual, die sie an die Grenzen der Belastbarkeit treibt und in deren Verlauf sie von Gewissensbissen gepeinigt werden.“¹⁸

Schon im 4. Jahrhundert nach Christus sind in den Schriften von Evagrius Schilderungen solcher Leiden zu lesen, welche er mal einem Dämon, mal einem schlechten Gedanken zuschreibt. Dabei ist der Dämon der Acedia, auch als Mittagsdämon bezeichnet, der drückendste von allen. Er zwingt den Mönch, die Augen unablässig aufs Fenster zu richten, flößt ihm Hass ein gegen seinen Aufenthaltsort, gegen sein Leben und gegen die Arbeit, die seine Hände verrichten.

„Acedia macht es dem betroffenen Mönch unmöglich, ruhig in einem Zimmer zu bleiben, er spürt plötzlich, dass die Zeit endlos ist, dass sie stagniert, dass es kein Fenster in die Zukunft gibt und dass er sich in einem paradoxen Raum befindet, dessen Enge er als unermessliche Wüste wahrnimmt.“¹⁹

In anderen zeitgenössischen Schriften ist zu lesen, dass die Opfer überraschend von Acedia befallen werden, dadurch eine schreckliche geistige Lähmung eintritt und dann ausgerechnet diejenigen an der Suche nach dem Seelenheil verzweifeln, die am intensivsten danach streben.²⁰

„Da haben wir die Unglücklichen, die dazu gebracht wurden, sich zu hassen, der Natur Gewalt anzutun und vor allem einen Gott zu vernachlässigen, der sie vernachlässigt.“²¹

Acedia, die Mutter zahlreicher Laster, wurde letztlich vor allem durch die im Jahre 420 verfassten Schriften vom Kirchenvater Johannes Cassianus zur Todsünde deklariert.

Trotz der in der mittelalterlichen Acedia-Entwicklung erkennbaren drei Haupttendenzen (*Tristitia*: Reduzierung des Wortes Acedia auf eine Art Traurigkeit, *Pigritia*: Reduzierung des Wortes Acedia auf die „Faule Langsamkeit, Trägheit“ und *Melancholia*: Acedia geht mit der Melancholie eine enge Verbindung ein) ist doch bei allen Differenzen eines sicher: immer ist

¹⁸ Yves Hersant, Acedia und ihre Kinder, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 55

¹⁹ Ebd., Seite 55

²⁰ Vgl. Ebd., Seite 55

²¹ Ebd., Seite 55

der Teufel im Spiel: „Es ist das Böse, das alles in Gang setzt. Acedia ruft den Teufel herbei, der eine umso schwärzere Galle auslöst, als er ja selber melancholisch ist, oder aber der Teufel inspiriert Acedia, und die Melancholie ruft den Teufel, in dem sie den Boden (eigentlich spricht man vom Bad: *melancholia balneum diaboli*) für ihn bereitet. Eine weitere Möglichkeit ist, dass der Teufel im Menschen schwarze Galle hervorruft, die ihn in den Zustand der Acedia versetzt [...]“²²



Abb. 4 links: Geertgen Tot Sint Jans, *Johannes der Täufer in der Einöde*, um 1480-1485

Abb. 5 rechts: Hieronymus Bosch zugeschrieben, *Die Versuchung des Hl. Antonius*, nach 1490

Abb.5: „In sich versunken sitzt der alte, bärtige Eremit neben einem Strauch in der von fantasievollen Dämonen bevölkerten Wüste. [...]“

Die gebeugte Haltung und das gesenkte Haupt von Antonius suggerieren Schwermut. Die Teufelswesen halten Abstand, anstatt ihn, wie in den Quellen beschrieben und bei Bosch selbst oft dargestellt, zu verlocken und zu quälen. Sie alle wirken isoliert und niedergeschlagen, den Kampf gegen Antonius haben sie bereits verloren. So macht die Komposition deutlich, dass der Eremit über die unchristlichen Drohungen erhaben ist. Der Maler konzentriert sich ganz auf die Darstellung der Seelenverfassung des Antonius. Der einsame Eremit ist derartig in seine Gedanken, in seinen Glauben versunken, dass ihn keine Qual und keine Versuchung mehr erreichen kann. Den im Wasser erscheinenden Teufel in Gestalt einer nackten Frau nimmt er nicht wahr.

²² Yves Hersant, *Acedia und ihre Kinder*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 57

In einer Zeit, in der der Glaube an den Teufel und die Hölle noch allgegenwärtig war, hat der Maler in diesem Bild möglicherweise seine Idealvorstellung eines gläubigen Christen ausgedrückt.²³

2.4 Saturns Gefolgschaft

„Die Milz hat im Körper dieselbe Stellung wie Saturn in der Welt. Denn Saturn streut mit seinen Strahlen übersinnliche Kräfte aus, welche alle Teile der Welt durchdringen. Durch diese haften und bleiben die Formen an der Materie. Ebenso geht von der Milz die Kraft der Schwarzgalle, die kalt und trocken ist, aus, und die läuft mit dem Blut durch die Adern in alle Teile des Körpers, durch sie gerinnt die Feuchtigkeit des Blutes und haften die Teile aneinander.“²⁴

2.4.0 Das astrologische Zeitalter

Ist im Mittelalter vor allem der Teufel Grund zur melancholischen Verstimmung des Menschen, so wird dieser mit Beginn des astronomischen Zeitalters im Humanismus und der Renaissance vom Planeten Saturn abgelöst. Dessen Einfluss auf das Temperament des Menschen bzw. eine feste Planetenzuordnung auf die 4 Temperamente des Menschen sind bereits seit dem 9. Jahrhundert anhand eines arabischen astrologischen Textes von Abû Ma'sûs nachweisbar.²⁵ „Die Farbe der schwarzen Galle ist dunkel und schwarz, ihre Natur gleich der Erde kalt und trocken. Die Farbe Saturns ist ebenfalls dunkel und schwarz, weshalb auch die Natur Saturns kalt und trocken sein muß (sic).“²⁶ Im Abendland gilt Saturn vor allem im späten Mittelalter, zur Zeit des Humanismus und in der Renaissance, als „Urheber des melancholischen Gemüts.“²⁷

Zudem erfolgt zur Zeit des Humanismus eine Wiederentdeckung und bewusst klassizistische Behandlung der antiken Götter, allen voran Saturn, dessen vormalige „Bilder des armen Bauern, des bösen Kinderfressers, des klugen Rechners, aber auch selbst die des triumphalen Zeitgottes oder des würdigen Städtegründers den Bedürfnissen einer Kultur nicht genügen konnten, in der die antiken Götter wieder zu wirklichen Göttern wurden. Die

²³ Catharina Hasenclever, Acedia, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 64

²⁴ F. Dieterici, Die Anthropologie der Araber, Leipzig 1861, Seite 61, zitiert in: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Saturn und Melancholie, Frankfurt am Main 1992, Seite 206

²⁵ Vgl. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Saturn und Melancholie, Frankfurt am Main 1992, Seite 203ff

²⁶ Ebd., Seite 204

²⁷ Jörg Völlnagel, Melancholie und Alchemie, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 104

italienische Renaissance verlangte nach einem Saturnbild, das nicht nur die beiden Seiten des saturnischen Wesens, das Böse und das Traurige wie das Erhabene und Tiefsinnig-Kontemplative, in sich vereinigte, sondern auch jene „ideale“ Form aufwies, die nur durch ein Wiederanknüpfen an echt antike Vorbilder erreichbar schien.“²⁸

2.4.1 Genie und Wahnsinn: zur doppelten Natur Saturns

„Im Kern des melancholischen Leidens besteht also nicht nur ein tiefer Widerspruch zwischen dessen Manifestation bei ein und demselben Menschen, den es in die Extreme des Genies und der Bestie, der Erhöhung und der Erniedrigung treibt, sondern es besteht auch ein soziologischer Widerspruch zwischen einer adeligen Melancholie und einer gemeinen Melancholie, der bewirkt, dass derselbe Saft hier in der zivilisierten Welt die geistigen Bestrebungen der großen Genies speist, ja sie gottgleich werden lässt, und dort in der wilden Welt die kannibalischen Triebe von monsterähnlichen Kreaturen nährt.

Diese Ambivalenz zwischen viehischer Niedergeschlagenheit und göttlichem Enthusiasmus könnte die Bedeutung der mit Saturn verbundenen Ambivalenz erhellen und zweifellos vertiefen.

Denn dessen Natur ist eine doppelte.“²⁹

Betrachtet man die Fülle an Saturn zugeschriebenen Eigenschaften, die sich vor allem auf spätantike Quellen zurückführen lassen, so wird ein wirrer und widersprüchlicher Eindruck geweckt. Mal soll Saturn trocken sein, mal feucht. Mal verweist er auf tiefste Armut, gleichzeitig aber auch auf großen Besitz. Weitere Widersprüche sind Betrugerei und Wahrhaftigkeit, die unter ihm geborenen sind Sklaven, Verbrecher und Gefangene, jedoch aber auch Herrscher und Weise...

Blickt man allerdings zurück zu den Anfängen der Saturn-Geschichte, so lichtet sich das widersprüchliche Chaos. Abû Ma'sars beispielsweise sieht den Saturn als einen der sieben, mit dämonischer Macht ausgestatteten, Planeten. Diesen Planeten sind bestimmte Klassen von Menschen, Tieren, Pflanzen, Mineralien, Berufen, biologische oder meteorologische Vorgänge, Körperveranlagungen, Charaktere und Handlungen des Alltages zugeschrieben, welche wiederum – je nach Stellung am Himmel und Position zueinander in ihrer Wirkung

²⁸ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Saturn und Melancholie, Frankfurt am Main 1992, Seite 309

²⁹ Jean Clair, Aut deus aut daemon. Die Melancholie und die Werwolfskrankheit, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 121

verstärkt oder geschwächt – einen entscheidenden Einfluss auf das Schicksal der Menschen und den Verlauf aller irdischen Ereignisse haben. Das Wesen dieser Planeten wird jedoch nicht nur durch die von der antiken Naturwissenschaft ihnen zugeschriebenen astronomischen und physikalischen Eigenschaften bestimmt, sondern auch durch das, was die griechische Mythologie von den jeweiligen Göttern überliefert.³⁰

„Schon in den Quellen, aus denen die Saturnvorstellung der arabischen Astrologie hervorgegangen ist, waren die Wesenszüge des uralten lateinischen Flurgotts Saturnus zusammengefloßen mit denen des Kronos, des von Zeus gestürzten und entmannten Sohns Uranos, sowie mit denen des Chronos, der schon im Altertum mit jenen beiden gleichgesetzten Gottheit.“³¹

Aut deus aut daemon: Anhand dieser beiden widersprüchlichen Aspekten, „Engel des Himmels oder Dämon der Hölle“³² wird noch 1607 die im *typus melancholicus* herrschende Spannung beschrieben. Der Autor greift hier zurück auf eine Formulierung von Bovillus, welcher in der 1531 erschienenen *Proverbia vulgaria* schreibt: „sub Saturno nati aut optimi aut pessimi“³³ - die unter dem Saturn geborenen sind entweder die Besten oder die Schlechtesten.³⁴

Bereits Marsilio Ficino erkennt in seiner 1482 erschienenen *De vita triplici*, dass die Melancholie ganz Gegensätzliches auszulösen vermag: „ad utrumque extremum melancholia vim habet.“³⁵ „Saturn ist der Dämon der *extremitas*. Doch diese beiden konträren Zustände, diese seit Aristoteles bekannte zweipolige Zirkularität der Krankheit im Gemüt desselben Menschen, der bald vom Furor der Furcht niedergeschlagen, bald vom manischen Delirium geschüttelt wird, werden in der Renaissance und im 17. Jahrhundert voneinander abgespalten, unterschieden und gewissermaßen neu auf zwei verschiedene soziale Kategorien verteilt: dem genialen Menschen kommt der platonische *furor* zu, dem Ficino zu neuer Ehre hilft, der Enthusiasmus, der ihn dem Formlosen und Finsteren entreißt, dem Wilden aber nur der

³⁰ Vgl. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Saturn und Melancholie, Frankfurt am Main 1992, Seite 209f

³¹ Ebd., Seite 210

³² Jean Clair, *Aut deus aut daemon*. Die Melancholie und die Werwolfskrankheit, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 119

³³ C. Bovillus, *Proverbiorum vulgarium libri tres*, Paris 1531, folg. 109, zitiert in: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Saturn und Melancholie, Frankfurt am Main 1992, Seite 366

³⁴ Vgl. Jean Clair, *Aut deus aut daemon*. Die Melancholie und die Werwolfskrankheit, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 119

³⁵ André Chastel, *La tentation de saint Antoine ou le songe du mélancolique*, in: ders., *Fables, formes, figures*, Paris 1978, Bd. 1, Seite 140, zitiert in: Jean Clair, *Aut deus aut daemon*. Die Melancholie und die Werwolfskrankheit, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 119

mörderische *furor*. Dem Ersten das Vorrecht der Götter, dem Zweiten die Besessenheit durch Dämonen.“³⁶

2.4.1.0 Zur Entstehung des modernen Geniebegriffs

„Man mußte (sic) zu einer völlig neuen Anschauung gelangen, die die Vorstellung vom Wesen und vom Wert des melancholischen Zustands grundsätzlich veränderte, [...] damit schließlich jener „Mode-Melancholiker“ entstehen konnte, der sich nicht nur die Maske der Melancholie, sondern auch die des Tiefsinns vorhält.

Diese geistige Nobilitierung der Melancholie bedeutet offenbar etwas ganz anderes als ihre Interpretation als subjektiver Gefühlszustand.“³⁷

Der humanistische Mensch ist selbstbestimmt, seine Emanzipation und Aktivierung seiner Persönlichkeit ist - im Gegensatz zum gottesfürchtigen Menschen des Mittelalters, dessen Ziel ein transzendentes ist - ein irdisches Ziel, welches er mit rationaler Methode zu erlangen wünscht. Diese Rechtfertigung durch Bildung und Erkenntnis sowie die Meinung, dass die Freiheit ein menschliches Privileg ist, das auf einem weltimmanenten, rational geleiteten Willen basiert, hängt mit der Rückbesinnung auf die antike Geisteskultur und ihren Virtus-Begriff zusammen. „In allen diesen Fällen aber bedeutet dieser Freiheitsbegriff die Entfaltung der Persönlichkeit in einen exemplarischen Typus eines bestimmten Menschenideals, nicht aber die Selbsterfüllung des Individuums in seiner seelischen Einmaligkeit.“³⁸

Die humanistische, vom Menschen geordnete Welt ermöglicht das Ideal von der Selbstgenügsamkeit des menschlichen Geistes. „Gemeint ist das Ideal des kontemplativen Lebens, in dem sich jene Autarkie des menschlichen Geistes am reinsten zu verwirklichen schien; denn nur die „vita contemplativa“ beruht auf der Selbstbezogenheit und Selbstgenügsamkeit eines Erkenntnisprozesses, der seinen Sinn in sich selbst trägt.[...]. Dieses neue Ideal hat seinen konkreten Ausdruck in einem dem Mittelalter fremden Menschentypus gefunden, in dem des „homo literatus“ oder „Musarum sacerdos“, der im öffentlichen wie im privaten Leben nur sich selbst und seinem Intellekt verpflichtet ist.“³⁹

³⁶ Jean Clair, *Aut deus aut daemon. Die Melancholie und die Werwolfskrankheit*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 119

³⁷ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie*, Frankfurt am Main 1992, Seite 351

³⁸ Ebd., Seite 353

³⁹ Ebd., Seite 354f

Nicht ohne Grund erkennt die deutsche Renaissance gerade in der Melancholie den überzeugendsten Ausdruck der Kontemplation. Ebenso geht die Bekenntnis zu Saturn als Schutzgott der Kontemplation einher mit der wehmutsvollen Einsicht, dass „Trübsinn und Überdruß (sic) die ständigen Begleiter tiefgründiger Forschung sind“⁴⁰. „Denn insoweit sich die vom Humanismus erstrebte Autarkie des Geistes im Rahmen einer christlichen Kultur zu verwirklichen suchte, bedeutete dies eben so sehr Gefährdung als Befreiung. [...] Denn in dem Maße, in dem sich die menschliche Vernunft auf ihre „Gott-ähnliche“ Macht berief, mußte (sic) sie sich auch ihrer natürlichen Grenzen bewußt (sic) werden.“⁴¹

Gegenüber stehen sich im 14. und 15. Jahrhundert jene, die „im Vollgefühl ihrer neu erworbenen Freiheiten jeglichen Einfluß (sic) der Sterne erbittert bekämpfen“⁴² und die eisernen Verfechter nahezu okkulten Astrologiepraktiken, gegenüber. Auch gibt es jene, die einen Ausgleich zu finden versuchen zwischen einer theoretischen Bejahung der Freiheitsüberzeugung, welche in der Praxis allerdings nicht ganz nachvollziehbar zu sein scheint, und einer theoretisch verworfenen, in der Praxis aber nicht ganz überwundenen Sternenfurcht. Das hat zur Folge, dass der freie Mensch der Renaissance die Astrologie entweder bekämpfen muss, oder aber ihr zum Opfer fällt.⁴³

„So vollzieht sich die Geburt des neuen, humanistischen Bewußtseins (sic) in einer Atmosphäre des intellektuellen Widerstreits. Indem er sich statuiert, sieht sich der autarke „homo literatus“ zwischen den Extremen einer manchmal bis zur Hybris gesteigerten Selbstbejahung und eines manchmal bis zur Verzweiflung verschärften Selbstmitleids hin- und hergerissen. Doch gerade die Erfahrung dieses Dualismus läßt (sic) ihn eine neue geistige Form entdecken, die durch diesen tragisch-heroischen Zweispalt bestimmt ist: die geistige Form des modernen Genies.“⁴⁴

Die Nobilitierung der Melancholie findet schlussendlich in dem Renaissancephilosophen Marsiglio Ficino ihren krönenden Höhepunkt, „dessen Werk ‚De vita triplici‘ als umfassende Diätetik des saturnischen Charakters und als erstes Therapiebuch des Intellektuellen gelesen werden muß (sic!). Im Zeichen des Saturn, der zum Schutzgott der florentinischen Akademie ernannt wird, versammeln sich die *homines literati*, die aufgrund der Schwerkraft und Erdverbundenheit der schwarzen Galle tiefer in die Geheimnisse des Universums eindringen,

⁴⁰ E. Wolf, in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum I, 1919, Seite 457, zitiert in: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Saturn und Melancholie, Frankfurt am Main 1992, Seite 356

⁴¹ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Saturn und Melancholie, Frankfurt am Main 1992, Seite 356

⁴² Ebd., Seite 357

⁴³ Vgl. Ebd., Seite 352ff

⁴⁴ Ebd., Seite 358

als es Vernunft oder Imagination jemals vermögen. Ficino verbindet die platonische und aristotelische Melancholielehre mit den astrologischen Theorien des Saturn zu einem Modell der geistigen Genialität, an dessen höchster Stufe, im Stande divinatorischer Kontemplation, sich Philosophen, Dichter und Wissenschaftler befinden, während Künstler und Mathematiker, dem Mars und dem Jupiter zugeordnet, auf einer niedrigeren Stufe verortet werden.“⁴⁵

2.4.1.1 Die Werwolfskrankheit

„Der Schöpfer, das Genie, der Held, sie erkennen sich im Zeichen des Saturn. Auf den Dörfern und in ländlichen Gegenden hingegen mündet das gleiche von einem Überschuss an schwarzer Galle gekennzeichnete Ungleichgewicht der Säfte bei den armen, meist bäuerlichen Schichten, die in dienender Stellung leben und eine mündliche Überlieferung pflegen, in einem Verhalten, das sie vertiert und zu Ausgeburten des Teufels macht.“⁴⁶

Dieser mörderische *furor*, diese Besessenheit durch Dämonen in Form der Werwolfskrankheit wird noch bis ins 17. Jahrhundert verfolgt. Der Werwolf wird als Geschöpf des Teufels angesehen und vom Ausgang der Renaissance bis zu Beginn des Klassischen Zeitalters gefoltert und auf Scheiterhaufen verbrannt. Erst mit Ende des 16. Jahrhunderts gibt es Erwidern auf die Verfechter der Hexenverfolgung, die versuchen, die Werwölfe als Opfer von Sinnestäuschungen, die durch einen melancholischen Zustand hervorgerufen werden, erscheinen zu lassen. Somit kommt es bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts zu einer ideologischen Streiterei zweier Parteien. Denen, die an eine teuflische Besessenheit der Werwölfe glauben, stehen jene gegenüber, die sich für eine rationale und humorale Erklärung der Werwolfskrankheit einsetzen.⁴⁷

⁴⁵ Ludger Heidbrink, *Melancholie und Moderne*, München 1994, Seite 28

⁴⁶ Jean Clair, *Aut deus aut daemon. Die Melancholie und die Werwolfskrankheit*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 119

⁴⁷ Vgl. Ebd., Seite 119f



Abb. 6: Lucas Cranach d. Ä., *Der Werwolf*, 1510-1515

„Cranach bietet mit diesem Holzschnitt eine in der Kunst seltene Darstellung des Werwolfs („Wer-“, vom lateinischen *vir*, also Mann-Wolf oder Wolfs-Mensch.) Gemäß dem verbreiteten Aberglauben und den Volkssagen, es gäbe Menschen, die sich einbildeten, Wölfe zu sein, stellt Cranach einen Mann mit den Merkmalen und Utensilien einer solchen Verwandlung – Wolfsfell und Gürtel – dar. Ovid beschreibt in den *Metamorphosen* (I, 219-239), wie Zeus den frevelhaften König Arkadiens, Lyakon, der ihm einen seiner Söhne als Speise vorsetzte, zur Strafe in einen Wolf verwandelte. Was in der Antike als Götterfluch Zeus galt, nimmt für den Menschen im Mittelalter die Züge einer dämonischen Metamorphose an. Ab dem 16. Jahrhundert ist das Phänomen auch Bestandteil medizinischer Abhandlungen (Koepplin/Falk 1974-1976, S. 594). Johannes Weyer (1515/16-1588) widmet sich als Erster den Symptomen einer Krankheit, als deren Ursache eine besondere Form der Melancholie erachtet wurde. Nach Lyakon heißen Menschen, die an dem Wahn leiden, in einen reißenden Wolf verwandelt zu werden, Lyakontropen.“⁴⁸

2.5 homo melancholicus

„Der Einfluß (sic) des Saturn ist nun nicht mehr alleiniger Grund, vielmehr liegt das melancholische Temperament schon in der intellektuellen Existenz selbst beschlossen.“

⁴⁸ Sabine Pénot, Saturn/Kronos: Die Werwolfskrankheit, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 159

2.5.0 Melencolia I

„In Dürers Kupferstich von 1514 zeigt sich die Melancholie als Resultat des humanistischen Wissensdranges, der an seine Grenzen gestoßen ist.“⁴⁹

Dürers *Melencolia I* zählt mit Sicherheit zu den bekanntesten und - für die weitere Melancholieforschung und Entwicklung – einflussreichsten Melancholiedarstellungen in der Geschichte der Kunst. Im Zuge meiner Diplomarbeit ist es mir nicht möglich, mich ausreichend genug mit diesem wichtigen Werk auseinanderzusetzen, um seiner Wirkungsgeschichte gerecht zu werden. Dieses Kapitel soll lediglich versuchen, einen groben Überblick über die Bedeutung und weitere Einflussnahme des Bildes auf nachkommende Künstlergenerationen in Hinblick auf die traditionelle Melancholieentwicklung zu geben.⁵⁰

2.5.0.0 Bildbeschreibung



Abb. 7: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514

⁴⁹ Ludger Heidbrink, *Melancholie und Moderne*, München 1994, Seite 29

⁵⁰ Anmerkung des Autors: für eine intensivere Auseinandersetzung mit Dürers *Melencolia I* verweise ich unter anderem auf: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie*, Frankfurt am Main 1992 und Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürer und seine Nachfolger*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 90

Die Melancholie sitzt hier, verkörpert von einer geflügelten Frau, im Freien vor einem fensterlosen Gebäude. Es ist recht dunkel, ein Komet und ein Regenbogen tauchen die Küstenlandschaft in ein dämmerhaftes, geheimnisvolles Licht. Die Haltung der Frau lässt sich mit dem *gestus melancholicus* beschreiben – ihr Kopf liegt in der linken Hand, dessen Arm wiederum von ihrem linken Knie gestützt wird. Der rechte Arm ruht in ihrem Schoß, auf ein geschlossenes Buch gelegt. In der Hand hält sie einen Zirkel. Die Frau scheint tief in Gedanken versunken, ihr Blick schweift in die Ferne. „Ganz ihrer Meditation hingegeben, erweckt Dürers Melancholiefigur, obzwar geflügelt, durch ihre massigen Körperformen wie durch ihr stoffreiches Kleid den Eindruck eines schweren, unbeweglichen, aber auch unbeteiligten Dasitzens.“⁵¹ Neben der Melancholiefigur sind ein schlafender Hund und ein geflügeltes Kind zu sehen, beide werden aber von ihr nicht beachtet. „Ebenso wenig Aufmerksamkeit wie dem Kind und dem Hund schenkt die Melancholiefigur aber auch all den Handwerksgeräten und deren Erzeugnissen, die in bedrängender Fülle um sie herum verstreut sind.“⁵² Zu sehen sind ein Feuertopf sowie die dazugehörige Feuerzange, davor, eine Stufe niedriger, liegt ein Hammer. Rechts davon ist ein unregelmäßig geometrisch behauener Stein zu sehen. „Davor liegen eine Kugel, Modellholz, Hobel, Zange, Säge, Lineal. Vier Nägel und ganz rechts ein Blasebalg, von dem allein die Spitze zu sehen ist, während der eigentliche Blasebalg vom Rock der Melancholiefigur bedeckt wird. Aber nicht nur vor und unterhalb der Melancholiefigur, sondern auch neben und über ihr befinden sich Gerätschaften.“⁵³ Links neben ihr lehnt ein Mühlstein am Gebäude, über dem Putto und der Melancholiefigur ist eine ausbalancierte Balkenwaage, eine Sanduhr mit Sonnenuhr sowie eine Zugglocke befestigt. An der Wand unter der Glocke ist ein Zahlenquadrat zu sehen. Die Architektur des Gebäudes ist fensterlos und ohne Schnörkel. An der Rückseite lehnt eine Leiter, die sowohl aus unbestimmter Tiefe als auch in unbekannte Höhen emporragt. Zwischen den Sprossen ist die dahinterliegende Küstenlandschaft zu sehen. Das Meer scheint leer und ruhig unter dem Schein des Himmels, der „von einer doppelten Lichterscheinung eines Kometen und eines Regenbogens – wohl ein Mondregenbogen – beherrscht wird.“⁵⁴ Links oben ist ein durch die Luft fliegendes fledermausartiges Tier zu sehen. Der Titel des Kupferstichs ist in die ausgebreiteten Flügel dieses Tieres eingeschrieben. Datiert und monogrammiert wurde das Bild rechts unten an einer Stufe aus Stein, auf welcher die Melancholiefigur sitzt.⁵⁵

2.5.0.1 Deutungen

„Dürers Melancholiekupferstich ist offenkundig eine ebenso stimmungshafte wie ausgeklügelte Bildsumme der philosophischen Grundüberzeugungen des europäischen

⁵¹ Peter-Klaus Schuster, Melencolia I. Dürer und seine Nachfolger, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 90

⁵² Ebd., Seite 90

⁵³ Ebd., Seite 90

⁵⁴ Ebd., Seite 90

⁵⁵ Vgl. Ebd., Seite 90

Humanismus“⁵⁶, dessen allegorische Bildsprache auffallend stark zeitgenössischen geläufigen Traditionen folgt.⁵⁷

Im Folgenden wird den bisherigen Deutungen von Dürers *Melencolia I* von Burton, Giehlow, Warburg, Panofsky und Saxl eine neue Deutung von Peter-Klaus Schuster gegenübergestellt.

Für Robert Burton, den Verfasser der *Anatomy of Melancholy* von 1621, ist Dürers *Melencolia I* eine „enzyklopädisch umfassende Darstellung sämtlicher Aspekte des melancholischen Temperaments, all seiner intellektuellen Begabungen wie seelischer Belastungen: ‚[...] and as Albertus Durer paints Melancholy, like a sad woman leaning on her arm with fixed looks, neglected habit, & c. held therefore by some proud, soft, sottish, or halfmad [...] and yet of a deep reach, excellent apprehension, judicious, wise & witty.‘⁵⁸ (‚[...] und wie Albertus Dürer die Melancholie malt, wie eine traurige Frau, die auf ihren Arm lehnt, mit starrem Blick, vernachlässigter Kleidung & cetera, wird dann von einigen für stolz, mild, betrunken oder halbirr gehalten [...] und doch von großer Tiefe, hervorragendem Verständnis, besonnen, weise & geistreich.‘)⁵⁹

Auch der Kunsthistoriker Karl Giehlow war der Meinung, Dürers *Melencolia I* fasse völlig Widersprüchliches zu einem Bild zusammen. Was Giehlow als bloßes Zusammenstellen melancholischer Eigenschaften sah, versuchte dann Aby Warburg in eine Reihenfolge zu bringen. „Dürers Kupferstich, so Warburg, zeige die Personifikation des melancholischen Temperaments nach ihrem erfolgreichen Ringen mit den dunklen Mächten, also Wahnsinn, Trübsal, Trägheit und Trauer. All diese melancholischen Belastungen habe Dürers sinnende Frau durch Nutzung der besonderen Begabung des Melancholikers zu den Wissenschaften und Künsten siegreich überwunden. Dürers Blatt ist für Warburg ein Trostblatt, weil es den Sieg des melancholischen Geistes über die ihn ständig bedrohende melancholische Verdüsterung anzeige.“⁶⁰

Erwin Panofsky und Fritz Saxl, beides Schüler Warburgs, teilen dessen Ansicht nicht. Vielmehr nehmen sie wieder Gühlow's Aspekt des Widersprüchlichen auf und bezeichnen Dürers Kupferstich als eine Synthese aus der Todsünde *acedia* und dem *typus geometriae* aus

⁵⁶ Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürer und seine Nachfolger*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 96

⁵⁷ Vgl. Ebd., Seite 96

⁵⁸ Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*, Seite 451, zitiert in: Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürer und seine Nachfolger*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 91

⁵⁹ Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürer und seine Nachfolger*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 91

⁶⁰ Ebd., Seite 92

dem Zyklus der sieben freien Künste. Doch gehen die beiden noch einen Schritt weiter, sie sehen „dieses melancholische Genie bei Dürer am Ende seines Wissensstrebens angelangt, resigniert durch die Einsicht seiner geistigen Beschränktheit gegenüber dem Göttlichen und deshalb wieder in melancholische Verzweiflung und Dumpfheit zurückgefallen.“⁶¹ Des weiteren greifen dann Klibansky, Panofsky und Saxl zurück auf das 1510 von Agrippa von Nettesheims verfasste dreiteilige System saturnischer Melancholie und setzen Dürers *Melencolia I* aufgrund des Titels auf die unterste Stufe dieser Melancholie-Hierarchie.⁶² „Dürers Kupferstich [...] zeige jenen Zustand, wenn die zu Genialem befähigende melancholische Inspiration in das unterste Seelenvermögen des Menschen, in sein *imaginatio* dringt. Dieser Mensch leistet nach Agrippa Hervorragendes als Handwerker, Maler und Architekt, kann aber nicht zu jenen göttlichen Geheimnissen vordringen, die der melancholisch inspirierten Ratio oder gar dem melancholischen *mens*, den höheren Seelenvermögen des Menschen, offen stehen. Gegenüber diesen höheren Stufen melancholischer Begabung, bei Agrippa den Dichtern, Philosophen und Propheten vorbehalten, zeige Dürers Kupferstich *Melencolia I* das melancholische Genie auf unterster Stufe, untätig, gelähmt und in Trübsinn über seine Wissensohnmacht.“⁶³

Dieser Interpretation widerspricht allerdings Peter-Klaus Schuster, denn Dürers Melancholiefigur ist umgeben von einer Vielzahl an Gegenständen, die auf die höchste mathematische Kunst, nämlich die der Astronomie, hinweisen.

Somit geht ihr Tätigkeitsbereich laut Schuster weit über den des *imaginatio* hinaus in den Bereich der Ratio. „Das heißt, Panofskys Erklärung des Titulus des Dürer'schen Melancholiekupferstiches liegt im Widerspruch zur eigenen Deutung. Wo Geometrie als rationale Wissenschaft getrieben wird, kann keineswegs die unterste Melancholiestufe nach Agrippa dargestellt sein. Dies gilt noch weit mehr für die Astronomie als der würdigsten Kunst der Mathematik, deren Erkenntnisvermögen bis zu den höchsten Himmelsphänomenen emporreicht.“⁶⁴

Wie bereits erwähnt, sitzt Dürers Melancholiefigur umgeben von einer Vielzahl an Geräten in geheimnisvoller Dunkelheit und blickt unbestimmt in den Himmel, der „von einem Mondregenbogen auffällig durch die hellen Strahlen eines Kometen beherrscht [wird]. Kometen aber waren trotz der gerade in Nürnberg von Regiomontanus unternommenen

⁶¹ Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürer und seine Nachfolger*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 92

⁶² Vgl. Ebd., Seite 91ff

⁶³ Ebd., Seite 92

⁶⁴ Ebd., Seite 92

Versuche für die Dürerzeit in ihrem Lauf noch nicht exakt berechenbar. Sie wurden deshalb als *stellas errantes*, als Irrsterne bezeichnet. Dürers Melancholiefigur meditiert also angesichts eines nach dem Stand damaliger Forschung für sie unlösbaren Problems. Sie ist an das Ende des damaligen menschlichen Wissens gelangt.“⁶⁵

Allerdings deutet Schuster dieses „an die Grenzen des Wissens stoßen“ nicht als faustische Verzweigung, sondern vielmehr ist er der Meinung, dass Albrecht Dürer die Erkenntnis des Nichtwissens als höchstes Wissen gilt.

Zu dieser Ansicht gelangt Peter-Klaus Schuster durch eine eingehende Auseinandersetzung und ikonographische Deutung von Dürers *Melencolia I*.

Auf diese⁶⁶ möchte ich hiermit noch einmal explizit verweisen, da ich nun im Zuge meiner Diplomarbeit, die in diesem ersten Kapitel nur einen groben Überblick über die Geschichte der Melancholie und ihre Erscheinungsformen geben soll, an meine Grenzen des Möglichen gestoßen bin.

2.5.0.2 zur Wirkungsgeschichte

„Zwar gab es bereits vor Dürer in zahlreichen Temperamentszyklen Darstellungen geistig tätiger Melancholiker, einige sogar im Gestus des aufgestützten Kopfes. Und doch hat erst Dürer mit seiner meditierenden Melancholiefigur über eine Vielzahl von Geräten jenen Typus des tief sinnigen Melancholikers geschaffen, der seitdem das Bild der Melancholie bestimmte. Selbst wenn in Temperamentenzyklen am Melancholiker seine Untätigkeit illustriert werden soll, dann geschieht dies seit Dürer fast ausschließlich im Rahmen eines intellektuellen Milieus.“⁶⁷

Ausgehend von Dürers Zeitgenossen, die das Motiv des Gegensatzes „zwischen Tugendfestigkeit und irdischer Unbeständigkeit“⁶⁸ unmittelbar aufgreifen, kommt es im Laufe der Kunstgeschichte immer wieder zu Beeinflussungen, Inspirationen und Rückbesinnungen durch bzw. auf Dürers berühmten Melancholiekupferstich. Einerseits wurde „Dürers Melancholieblatt geradezu zum Prototyp für die Darstellung menschlicher Fähigkeiten und

⁶⁵ Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürer und seine Nachfolger*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 93

⁶⁶ Ebd., Seite 90ff

⁶⁷ Ebd., Seite 99

⁶⁸ Ebd., Seite 97

zum Inbegriff der Weisheit“⁶⁹, andererseits sind „die von der Dürer-Forschung so einseitig als Kennzeichen der Resignation aufgefassten Geräte am Boden [...] auch als Ausweis der Untätigkeit der Melancholiefigur verstanden worden.“⁷⁰

Im 17. Jahrhundert dann ist die Einsicht der allwaltenden Vergänglichkeit („Alles ist Vanitas“) häufig auf Bildmotive aus Dürers *Melencolia I* zurückzuführen. Beispielsweise die Vergänglichkeitsmahnung inszeniert im Kontrast der (älteren) Melancholiefigur und dem (jüngeren) Putto.

Des Weiteren diene die zur Dämmerung bzw. Nachtzeit im Freien sitzende Melancholiefigur Dürers geradezu unvermeidlich unzähligen Nacht-Darstellungen als Vorbild, deren Geheimnisvolles und Unheimliches in manchen Bildern noch mit Hinweisen auf Tod und Verwesung verstärkt wird. Dieser Aspekt der Vergänglichkeit wurde dann, wenn Melancholie Einsicht in diesen stiftete, als *Süße Schwermut* wieder zur Tugend. „Spätestens Ende des 18. Jahrhunderts gilt die Melancholie dann jenseits aller Tugend- und Lastererwägungen als die eigentümliche Seelenverstimmung des Genies, häufig [...] gepeinigt von den dunklen Visionen seines künstlerischen Gemüts und zumeist als einsamer Außenseiter der Gesellschaft stigmatisiert.“⁷¹

Die „Sehnsucht nach dem Göttlichen“, eine der vielseitigen melancholischen Stimmungen, wurde bereits im 16. Jahrhundert bei Antonio Francesco Doni zur „Sehnsucht der Verlassenen nach ihrem Geliebten. Das 19. Jahrhundert entwickelte in direktem Rückgriff auf Dürer daraus dann das Porträt der schwärmerisch Sentimentalen.“⁷²

Im 20. Jahrhundert sind es vor allem die Surrealisten und Zeitkritiker, die auf Dürers Melancholiekupferstich zurückgreifen. Beispielsweise findet sich der Polyeder des Dürerstichs in Arbeiten von Alberto Giacometti wieder. Auch Anselm Kiefer hat sich immer wieder stark mit Dürers *Melencolia I* auseinandergesetzt und seine Dürerkenntnis und Kenntnis der Dürerliteratur stark in seine Arbeiten einfließen lassen.⁷³

⁶⁹ Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürer und seine Nachfolger*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 98

⁷⁰ Ebd., Seite 98

⁷¹ Ebd., Seite 100

⁷² Ebd., Seite 100

⁷³ Vgl. Ebd., Seite 97ff

2.6 Joy of Grief oder Die englische Krankheit in der elisabethanischen Zeit

„Nicht mehr zählt, was jemand denkt, sondern ob es aus tiefster Traurigkeit entspringt; nicht mehr folgt aus dem Genie Melancholie, sondern ist Genie, wer sich melancholisch fühlt.“⁷⁴

Im 16. und 17. Jahrhundert wird das elisabethanische England von einer regelrechten Modewelle ergriffen, in der die Melancholie zum Ausdruck einer individuellen, aber auch imaginären Genialität wird. Shakespeares dramatische Figur des Hamlet beispielsweise vereint in Schicksal und Charakter alle Züge der elisabethanischen Krankheit: „eine Fantasie, die von einem nach Rache verlangenden Geist und von Todesgedanken beherrscht wird, eine ans Pathologische grenzende, von Mordlust getriebene und dennoch wankende Entschlossenheit, ein grausamer Eros, der nur allzu schnell in Raserei verfällt, mit der er sein Gegenüber demütigt, ein Gewissen, das beständig zwischen quälender Selbstanklage und unbändiger Auflehnung gegen die Verfehlungen anderer schwankt, und schließlich eine unüberwindliche Neigung, ein zunehmend verschlungeneres und verhängnisvolleres Netz der Intrigen selbst zu schmieden beziehungsweise von Freunden und Feinden am Hof von Dänemark schmieden zu lassen, aus dem es letztlich keinen anderen Ausweg gibt als ein Massensterben.“⁷⁵

Ein exemplarischer Künstler des elisabethanischen Zeitalters ist Nicholas Hilliard. Sein gesamtes Werk „symbolisiert diese Zeit des Raffinements und des Blutes.“⁷⁶ Mindestens jeder Zweite von Hilliard porträtierte Mann wurde hingerichtet, ist im Duell getötet worden oder auf dem Schlachtfeld gefallen. Hilliard zeigt Menschen, „deren Leben, ihrem Wesen entsprechend, nicht selten eine ständige Folge von blutigen und erbarmungslosen Kämpfen war. [...] Die Günstlinge sind kultiviert und feinsinnig, aber sie töten und morden mit einer unglaublichen Kühnheit. [...]

Die elisabethanische Melancholie ist eine Melancholie der Mörder“.

⁷⁴ Ludger Heidbrink, *Melancholie und Moderne*, München 1994, Seite 30

⁷⁵ Marc Fumaroli, *Wege aus der Melancholie: Die Rückkehr des Lächelns im Frankreich der Klassik, Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 208

⁷⁶ Olivier Meslay, *Die Elisabethanische Melancholie*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 127



Abb. 8: Nicholas Hilliard, *Henry Percy, 9. Earl of Northumberland*, um 1594

„An den Balken einer römischen Waage bildet eine Kugel, von der man nicht weiß, ob sie aus Glas oder aus Eisen ist, ein perfektes Gleichgewicht mit einer Feder. Letztere stellt das Leid dar, das, selbst wenn es leicht wiegt, ebenso schwer ist wie die Kugel, welche ihrerseits die Hoffnung repräsentiert. Der erste von einer Hecke begrenzte Hof, in dem sich Henry Percy (auf einem erhöhten Stück Wiese) ausgestreckt hat, stellt den Garten der Wissenschaft dar, der zweite kleinere, den Bäume begrenzen, repräsentiert die Philosophie. Henry Percy, 9. Earl of Northumberland, trug wegen seines Interesses an der Chemie, die zu dieser Zeit noch mit der Alchimie verbunden war, den Beinamen Wizard Earl, der Hexer-Graf. Er, der wie Christopher Marlowe und Sir Walter Raleigh Mitglied der School of Night, eines Geheimzirkels von Freidenkern, war, erscheint heute als außerordentliche Persönlichkeit, als Mann der Wissenschaft und mutiger und geistig unabhängiger homme de lettres. Etwa zehn Jahre nachdem Hilliard dieses Portrait ausgeführt hatte, wurde Percy nahezu fünfzehn Jahre im Tower zu London eingesperrt, da man ihn zu Unrecht anklagte, sich 1605 an der „Pulverschwörung“ (Gunpowder Plot), im Zuge derer das Parlament zerstört werden sollte, beteiligt zu haben. Mithilfe seiner Frau widerstand er allen Versuchen, sich ein Geständnis abpressen zu lassen. Sein eigener Vater, wie übrigens auch sein Onkel, wurden (sic) im Tower zu London ermordet.

Die Melancholie ist eng mit der Gestalt des Henry Percy verbunden. Seine Vorliebe für die Wissenschaften, die Bedeutung, die er dem Studium beimaß, die mit dem Temperament eines Melancholikers, der sich über die Weltabgeschiedenheit freut, ertragene lange Kerkerhaft haben ihn immer schon zu einem beispielhaften Melancholiker gemacht.“⁷⁷

⁷⁷ Olivier Meslay, Die Elisabethanische Melancholie, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 166

2.7 Barock und Rokoko

2.7.0 Barock und Apokalypse - Vanitas

„Die Melancholie wird zum Signum einer Epoche, in der das Individuum aus dem göttlichen Plan der Geschichte hinausgetreten und in die Leere der einer Welt hineingestellt ist, die keinen Bezug zur transzendentalen Heilsordnung mehr besitzt. Der apokalyptische Charakter des Barock besiegelt das Ende von der Vorstellung eines sinnhaften Daseins und offenbart statt dessen die Todesverfallenheit allen Lebens, das in der Immanenz der entzauberten Welt gefangen bleibt.“⁷⁸

„Während in der Renaissance die melancholische Welterschließung mit dem humanistischen Wissensideal noch eine unverbrüchliche Einheit bilden konnte, zerschellen im Barock die Hoffnungen der menschlichen Vernunft an der Katastrophalität einer Zeit, deren konfessionell-politische Kämpfe und soziale Kriege den Niedergang des eschatologischen Geschichtsvertrauens einleiten.“⁷⁹

Die Melancholie zeigt sich allerdings nicht so sehr innerhalb der Unterschichten, sondern hauptsächlich im entstehenden Bürgertum und in denjenigen Teilen des Adels, die durch den neuen Feudalismus von der praktischen Macht abgeschnitten sind. In erster Linie aber wird die Melancholie zum Problem des höfischen Lebens, welches durch seine strikten Verhaltensreglementierungen exakt jene Langeweile zur Folge hat, die offiziell verboten wurde.

„Die Auflösung des eschatologischen Geschichtsvertrauens und die Resignation an der Leere des Daseins haben zur Folge, daß (sic) das steuernde und ordnende Vermögen menschlicher Vernunft zunehmend angezweifelt wird. Die Melancholie stellt dabei nicht nur ein subjektives Lebensgefühl dar, sondern wird zu einem Daseinszustand, der – gleichsam losgelöst vom Individuum – auf die Welt übertragen wird, die darin ihre gottlose Eigenwertigkeit freigibt.“⁸⁰

Außer der Erkenntnis der Hinfälligkeit des Menschen und der Kontingenz der Geschichte zeichnet sich der Barock „auch durch das *Reflexivwerden* der Melancholie, in der der Mensch sich seiner Eingebundenheit in die kreatürliche Ordnung der Dinge bewußt (sic) wird und – im Gegenzug zum Verlust der Heilsgewißheit (sic) – nun die Geschichte selbst in die Hand zu

⁷⁸ Ludger Heidbrink, *Melancholie und Moderne*, München 1994, Seite 30

⁷⁹ Ebd., Seite 30

⁸⁰ Ebd., Seite 31

nehmen beginnt“⁸¹ aus. „Aus diesem Grund besitzt die Melancholie, wie sie in der barocken Vanitas-Malerei versinnbildlicht wird, zugleich den Status einer Tugend: die ethische Dimension der Schwermut, in der sich die Absage an die Welt mit der Einsicht in ihre Eitelkeit und Leere verbindet, beruht auf der Fähigkeit des melancholischen Bewußtseins (sic), noch in der Negativierung der Welt deren geheime Symmetrie zu erkennen. Die barocke Melancholie ist sowohl Ausdruck einer subjektivierten Kritik der sinnentleerten Neuzeit, deren Kehrseite der Beginn des geschichtlichen Handelns bildet, als auch das Resultat eines tiefgreifenden Ordnungsverlustes, der zum ersten Mal die Probleme einer sozialen Schwermut und anthropologischen Dimension der Melancholie aufwirft.“⁸²



Abb. 9: Sebastian Stoskopff, *Große Vanität*, 1641

„Stoskopff ruft hier nicht nur alle typischen Vanitasmotive (blanker und zahnloser Schädel, Sanduhr und so weiter) auf, sondern sammelt als wahrer Entomologe die artificialia der gesamten menschlichen Denk- und Schöpfungskraft: von den reichen Goldschmiedearbeiten über den Himmelsglobus und den Zirkel, die Laute und die Bücher bis hin zu dem Stich nach Jacques Callot (der Zani aus der *Commedia dell'arte*) und dem schwarzgoldenen Helm. Die Objekte sind nicht realistisch im Bildraum verankert, werden aber durch die vier auf die Schiefertafel im Vordergrund geschriebenen Verse miteinander verbunden:

*„Kunst, Reichtum, Macht und Kühnheit stirbet,
Die Welt und all ihr Thun verdirbet,
Ein ewiges kommt nach dieser Zeit,
Ihr thoren flieht die Eitelkeit.“*

⁸¹ Ludger Heidbrink, *Melancholie und Moderne*, München 1994, Seite 31

⁸² Ebd., Seite 31f

Die prunkvolle Präsentation dieser schönen und glänzenden Objekte lässt ihre Leere sonderbar widerhallen. Darstellung und Dargestelltes, die Virtuosität des Malers und die Erfindungskraft des Menschen sind zu eben diesem Schicksal der Sinnentleerung bestimmt: All diese leeren Hüllen sind absurde Elemente einer verrückten Sammlung toter Objekte geworden. Der Mensch, dessen Schädel demonstrativ in die Mitte des Bildes gerückt wurde, ist gerade noch als Briefbeschwerer zu benutzen. Stoskopff erneuert mit dieser Darstellung des Todes der Wissenschaft und der Kunst sowie der Ohnmacht des schöpferischen Menschen gegenüber der Zeit den Vanitasgedanken, den Dürer in seiner *Melencolia I* mit der verwahrlosten Unordnung der Instrumente versinnbildlicht hatte. Das Gedicht, ganz im Stil eines Andreas Gryphius, ist ein konzentrierter Ausdruck der barocken Vergänglichkeitsobsession.⁸³



Abb. 10: Antonio de Pereda y Salgado, *Allegorie der Vergänglichkeit*, um 1634

„Reichtum und Macht symbolisieren die edlen Güter, die wir auch der rechten Bildseite ausgebreitet finden. An Vergänglichkeit und Tod erinnern die Utensilien der linken Hälfte. Ein geflügelter Genius hält in seiner linken Hand eine Kamee mit einem Profilbildnis Karls V., [...] mit seiner rechten Hand weist er auf den Globus, der die Ausdehnung des habsburgischen Weltreiches illustriert. Seit dem Tod Karls V. waren jedoch mehr als siebenzig Jahre vergangen, und wie alle irdischen Güter hatte auch sein Reich keinen Bestand vor der Ewigkeit. „Nil omne“ („Alles nichts“) lautet demgemäß die Devise des Bildes, die zwischen Totenschädel und Stundenglas zu lesen ist. Alle Macht gilt nichts, wenn sie nur auf irdische Güter gerichtet ist. Diese melancholische Allegorie auf die Vergänglichkeit weltlichen Strebens, möglicherweise im Auftrag des spanischen Hofes entstanden, schuf Pereda zu einer Zeit, als die glänzende Führungsrolle des Hauses Habsburg politisch und insbesondere in Spanien auch wirtschaftlich im Niedergang begriffen war.“⁸⁴

⁸³ France Nerlich, *Die Anatomie der Melancholie. Das Zeitalter der Klassik*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 257

⁸⁴ Jörg Völlnagel, *Die Anatomie der Melancholie. Das Zeitalter der Klassik*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 258

2.7.1 Die süße Melancholie im Frankreich des 18. Jahrhunderts

„MELANCHOLIE bedeutet auch eine angenehme Träumerei, ein Behagen, das man an der Einsamkeit findet, um seinen Gedanken nachzugehen, über seine Geschäfte, seine Vergnügen oder seine Missvergnügen zu sinnieren. Die Dichter und die Liebenden bewahren ihre Melancholie in der Einsamkeit. Klagende Verse sind die Frucht einer süßen Melancholie.“⁸⁵

Im Allgemeinen begegnet das Frankreich des 18. Jahrhunderts der Melancholie eher zurückhaltend, Darstellungen in der Bildenden Kunst sind selten – und wenn, dann lässt sich in dieser Zeit der Sondertypus einer „Süßen Melancholie“ erkennen. Besonders zwei veröffentlichte Gedichte des Engländers John Milton tragen zu einer neuen, positiven Konnotation der Melancholie bei.

„Während des 18. Jahrhunderts erweitert der semantische Bereich der Vokabel „Melancholie“ sich über die medizinische und philosophische Sphäre hinaus in das komplexere Reich der Gefühle. Frankreich, das bis dahin die Exzesse des melancholischen Furors konsequent aus seinen Grenzen verbannt zu haben schien, bemühte sich nun um die Entwicklung einer eigenständigen Ikonografie für diesen neuen Begriff der „süßen Melancholie“.⁸⁶

Dieses Universum der süßen Melancholie, „das „kokett“, „amourös“, „träumerisch“ oder „unruhig“, sein mag“⁸⁷, neigt sich allerdings immer der Einsamkeit zu.

Der wichtigste Vertreter dieser süßen Melancholie in der bildenden Kunst ist der Maler Jean-Antoine Watteau. Schon zu Lebzeiten wird er als Melancholiker mit einem „unruhigen, instabilen, vor allem aber nachdenklichen und vergeistigten Charakter angesehen.“⁸⁸

Doch ab den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts wird ihm der Kontrast zwischen „dem düsteren, versonnenen Temperament des Malers und der beklagenswerten Leichtigkeit seines gemalten Werkes“⁸⁹ vorgeworfen.

⁸⁵ Antoine Furetière, Dictionnaire universel, Den Haag/Rotterdam 1690, zitiert in: Guillaume Faroult, „Die süße Melancholie“ gemäß Watteau und Diderot. Darstellungen der Melancholie in der bildenden Kunst im Frankreich des 18. Jahrhunderts, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 274

⁸⁶ Guillaume Faroult, „Die süße Melancholie“ gemäß Watteau und Diderot. Darstellungen der Melancholie in der bildenden Kunst im Frankreich des 18. Jahrhunderts, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 274

⁸⁷ Ebd., Seite 278

⁸⁸ Ebd., Seite 275

⁸⁹ Ebd., Seite 275



Abb. 11 links: Jean-Antoine Watteau, *Mezzetin*, um 1727
 Abb. 12 rechts: Jean-Antoine Watteau (und Jean-Francois Millet, genannt Francisque Sohn), *Landschaft mit Flötenspieler*, um 1716/17

2.8 Aufklärung

„Der aufklärerische Geist duldet keine schwermütigen Dissidenten, keine schwarzgalligen Schwärmer, keine manischen Fanatiker und keine trauernden Religionisten.“⁹⁰

Zur Zeit der Aufklärung „gerät die Melancholie erneut auf den Index der verbotenen Gemütsverfassungen. [...] Resolut wird jede Form melancholischer Abtrünnigkeit geahndet, bekunde sie sich im sektiererischen Trauergebot der Pietisten, im Enthusiasmus der Poeten oder den emphatischen Spekulationen der Forscher. Das rationalistische Selbstverständnis des Vernunftzeitalters sorgt für eine Stigmatisierung des Melancholikers, der zum gesellschaftlichen Außenseiter erklärt und aus den Machtzentren verbannt wird.“⁹¹

⁹⁰ Ludger Heidbrink, *Melancholie und Moderne*, München 1994, Seite 32

⁹¹ Ebd., Seite 32

2.9 Der Spleen von Dandy und Flaneur

„Dem Spleen eignet eine gewisse Eleganz, etwas von Dandytum. Einen Spleen zu haben, gilt als Ausdruck von Intelligenz, von Kennerschaft, von Zivilisiertheit, während „Melancholie“ im 19. Jahrhundert noch zu sehr nach Krankheit klingt, um stolz darauf zu sein.“⁹²

Das Wort „Spleen“ wurde aus dem Lateinischen entlehnt und bezeichnet die Milz, welche als das Organ der Schwarzen Galle somit mit der humoralpathologischen Vorstellung und der entsprechenden Temperamentlehre verbunden ist. Ausgehend vom England des 16. Jahrhunderts „verbreitet sich der Spleen – nicht nur das Wort und die mit ihm verbundene Idee, sondern auch die Attitüde – über ganz Europa. Zuerst popularisiert von Matthew Green (1697-1737) in seinem Werk *The Spleen* (1737), überquert das Wort im 19. Jahrhundert den Ärmelkanal und findet im Frankreich der Romantik eine neue Heimat.“⁹³

Ein neu auftauchendes Phänomen zeigt sich in der Gestalt eines melancholischen Einzelgängers, dem des Dandys oder Flaneurs. „Während der Dandy sich mit elitären Verhaltensweisen schmückt, die mit dem Zerfall der Ständegesellschaft zu frei verfügbaren Größen geworden sind, um so seine Gelassenheit und ästhetische Unbeteiligtheit zur Schau zu stellen, widmet sich der Flaneur den Errungenschaften des Kapitalismus, indem er die Passagen und Kaufhäuser der Großstädte durchstreift, um die Waren und Ausstellungsstücke als verschlüsselte Ausdrucksformen der industriellen Epoche zu entziffern. Beide sind Melancholiker, die der modernen Welt, der sie ihre Existenz verdanken, den Kampf angesagt haben: sie sind die Heroen einer untergehenden – aristokratischen und individualistischen – Vergangenheit, die in der Gegenwart noch einmal auf rituellem Weg zum Leben erweckt wird.“⁹⁴

„In der für den Dandy und den Flaneur charakteristischen Haltung, dem spleen, vollzieht sich der Wandel der Melancholie zu einer Protestform gegen die industrielle Gesellschaft, der der Spiegel ihrer eigenen krisenhaften Verfassung vorgehalten wird.“⁹⁵

⁹² Oliver Meslay, Die Melancholie elisabethanischer Mörder, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 129

⁹³ Ebd., Seite 129

⁹⁴ Ludger Heidbrink, Melancholie und Moderne, München 1994, Seite 35

⁹⁵ Ebd., Seite 36



Abb. 13 links: Phillip Otto Runge, *Selbstbildnis im blauen Rock*, 1805

Abb. 14 rechts: Anonym, *Porträt eines Künstlers in seinem Atelier*, 1. Viertel des 19. Jhdts

Abb. 13: „Den Rücken leicht gebeugt, den Arm auf das rechte Bein und das Kinn auf die rechte Hand gestützt, blickt uns der auf einem einfachen Stuhl sitzende Runge mit ernstem Gesicht aus dunklen Augen an. Neben dem schimmernden Blau seines Rockes, das eine geradezu beruhigende Wirkung verbreitet, ist das Selbstporträt vollkommen auf das Gesicht und die ans Kinn gelegte rechte Hand fokussiert – der Gestus des Sinnierens und der Nachdenklichkeit wird somit zum eigentlichen, vom Maler intendierten Attribut seiner Selbstdarstellung.“⁹⁶



Abb. 15: Henry Wallis, *Tod Chattertons*, 1856

⁹⁶ Jörg Völlnagel, *Spleen und Ideal. Das Porträt*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 356

„Wallis malte das Bildnis des toten Dichters im Jahr 1856. Das Fläschchen mit Arsen ist aus der leblosen Hand des jungen Mannes gegliitten, zerrissene Manuskriptseiten zeugen von einer Nacht der Verzweiflung und Resignation. Das Gemälde wurde zu einem überwältigenden Erfolg und machte seinen Schöpfer berühmt. John Ruskin lobte es als „vollkommen und überwältigend...Betrachten Sie es in allen Einzelheiten, denn es ist eines jener Gemälde, bei dem der Künstler mit Erfolg versuchte, uns ein reales Geschehen, in diesem Falle den wohl feierlichsten Akt, vor Augen zu führen. Dafür sollten Sie sich etwas mehr Zeit nehmen.“

In seinem kurzen Leben lernte Thomas Chatterton sämtliche Spielarten der Melancholie kennen. Erst vierzehnjährig erfand der 1752 als Halbweise in Bristol geborene Chatterton den fiktiven Dichter Thomas Rowley, der im 15. Jahrhundert in Bristol gelebt hätte. 1769 gelingt es ihm, Horace Walpole eine Zeit lang mit einer frei erfundenen Abhandlung zur Malerei zu täuschen, die angeblich von einem gewissen „T. Rowleie“ stammte. Im selben Jahr werden einige seiner Werke veröffentlicht. Im April 1770 übersiedelte der inzwischen Siebzehnjährige nach London, ein Ortswechsel, in den er große Hoffnungen und Erwartungen setzte. Vier Monate später wird er tot aufgefunden. Aus Verzweiflung über den ausbleibenden Erfolg und seine bittere Armut hatte er sich das Leben genommen.“⁹⁷

2.10 Die Romantische Melancholie

„Parallel zu den anthropologischen, literarischen und philosophischen Erkundungsgängen vollzieht sich Ende des 18. Jahrhunderts eine erneute Aufwertung der Melancholie, die vor allem im Geniegedanken des Sturm und Drang und in der Liebes- und Todessehnsucht der Romantik zum Ausdruck kommt. [...] Weltschmerz und Sentimentalität bleiben die vorherrschenden Reaktionsweisen auf das Entzweiungsgeschehen der modernen Gesellschaft, das durch die kulturellen und sozialen Wandlungsprozesse nach 1800 forciert wird. So hält die Tendenz zum Eskapismus, zur Innerlichkeits- und Naturflucht an, was sich in der Bedeutung der Landschaftsmalerei, insbesondere im Phänomen der „Ruinensentimentalität“ zeigt, aber auch in allgemeinen Privatisierungstendenzen und dem – gerade in Deutschland – verbreiteten Desinteresse an Öffentlichkeit und Politik.“⁹⁸

2.10.0 locus melancholicus oder die Landschaft als Zustand der Seele

„Indem man durch seine Werke nach und nach all jene Gefühle weckt, von denen man selbst berührt worden ist, kann man in der Seele des Betrachters Schrecken oder Schwermut, Ruhe oder Unruhe, Traurigkeit oder Fröhlichkeit, aber immer auch Bewunderung und

⁹⁷ Olivier Meslay, Spleen und Ideal. Das Porträt, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 362

⁹⁸ Ludger Heidbrink, Melancholie und Moderne, München 1994, Seite 35

Begeisterung hervorrufen. Der Künstler fertigt also nicht das kalte Porträt der unbedeutenden und unbeseelten Natur; er malt sie, um die Seele anzusprechen, verbunden mit einer gefühlvollen Handlung und einem bestimmten Ausdruck, der jedem empfindenden Menschen leicht zu vermitteln ist.“⁹⁹

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird die „heroische Landschaft“ an die Spitze der Genre-Hierarchie gestellt. Das neue Landschaftsportrait soll in seiner Erzählung, die nun historisch, religiös oder mythologischen Inhalts ist, die Vision einer neu komponierten Natur vermitteln. Ziel ist es, Landschaften zu malen, welche direkt die Seele des Betrachters zu berühren vermögen.¹⁰⁰ „Über die verschiedenen Schulen, Gruppierungen und Strömungen hinaus war die Ansprache der Seele für alle zum wichtigsten Ziel und Zweck des Kunstwerkes geworden.“¹⁰¹ Die Geisteshaltung dieser Künstler und zeitgenössischen Philosophen bezieht sich unter anderem beispielsweise auf die beinahe 100 Jahre früher erscheinende Theorie John Lockes, nach dem jede Erkenntnis auf den Sinnen gründet und dort schlussendlich auch ihren Ursprung findet. „Gemäß Lockes These, dass „nichts im Verstand ist, was nicht vorher in den Sinnen war“, wird der Landschaftsmaler durch seine realistische oder idealisierte Vorgehensweise also unweigerlich die Seele des Bewunderers seiner Werke berühren und einen direkten Dialog mit ihr führen, wenn er ihr eine wirklichkeitsgetreue Nachbildung der Natur zeigt oder indirekt mit ihr kommunizieren, indem er ihre Vorstellungskraft durch eine „Neukomposition“ dieser Natur anspricht.“¹⁰²

⁹⁹ Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage* par P.H. de Valenciennes, Paris Jahr VIII [1800], S.582, zitiert in: Vincent Pomarède, „Die Lust an der Melancholie“ (Senancour). Die Landschaft als Zustand der Seele, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 319

¹⁰⁰ Vgl. Vincent Pomarède, „Die Lust an der Melancholie“ (Senancour). Die Landschaft als Zustand der Seele, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 318f

¹⁰¹ Ebd., Seite 319

¹⁰² Ebd., Seite 319



Abb. 16: Pierre-Henri de Valenciennes, *Byblis, in eine Quelle verwandelt*, 1792

„*Byblis, in eine Quelle verwandelt*, ist von einer kaum bekannten Legende aus Ovids *Metamorphosen* inspiriert. Sie schildert das Schicksal einer jungen ionischen Prinzessin, die sich in den eigenen Bruder verliebt, eine Liebe, die dieser heftig zurückweist. Aus Mitleid über das Schicksal der jungen Frau, die in ihrer Verzweiflung weinend herumirrt, wird sie von den Göttern in einen Quelle verwandelt. [...]

Das Sujets dieses Gemäldes, eine leidenschaftliche und moralisierende Variation über das Thema der verbotenen Liebe, ist wahrhaft melancholisch, was nicht allein auf den buchstäblich aus dem Gleichgewicht gebrachten Geisteszustand der Protagonistin zurückzuführen ist, sondern auch auf die poetische Darstellung des Gehölzes, durch das frisch ein dort entspringender Bach fließt.“¹⁰³



Abb. 17: Caspar David Friedrich, *Blick auf Arkona mit aufgehendem Mond*, Um 1805/06

¹⁰³ Vincent Pomarède, *Die Landschaft als Spiegel der Seele*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 369

„Schon die Zeitgenossen schätzten an der Kunst Friedrichs die Fähigkeit, tiefe Empfindungen auslösen zu können. Gelobt wurde die fluide Zartheit und verhaltene Innerlichkeit seiner Zeichnungen, die neuartige Intensivierung von Landschaftsdarstellung und der damit verbundenen Stimmungen: „Dieser Künstler weiß seinen Zeichnungen einen gewissen, fast möchte man sagen, melancholischen Ton mitzuteilen, der seine Wirkung auf den Beschauer niemals verfehlen wird“, heißt es 1806 in einer Rezension. Und ein anderer Rezensent vermerkt, dass in Friedrichs Blatt eine „grenzenlose Einsamkeit, eine freudenleere Verödung“ herrschte, „die aber weder an Bitterkeit und Herbe, noch an Empfinderei und Weichherzigkeit grenzt“. (zit. Nach Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 66)¹⁰⁴



Abb. 18: Caspar David Friedrich, *Mönch am Meer*, 1808-1810

„Ganz allein steht auf einer kahlen Landspitze ein Mann und starrt hinaus auf das weite, schwärzliche Meer. Unter dem immensen, dunkelblau verhangenen Himmel, der allein vier Fünftel der Bildfläche ausfüllt, nimmt er sich winzig und verloren aus.“¹⁰⁵

¹⁰⁴ Gregor Wedekind, Die Landschaft als Spiegel der Seele, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 375

¹⁰⁵ Ebd., Seite 376



Abb. 19: Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, 1822

Sie [zwei junge, sich umarmende Frauen und ein Mann] sind das Medium der im Bild zum Ausdruck gebrachten Empfindung, des ergreifenden Friedens in der Abendstimmung, die durch das sanfte Wogen des Meeres und das leise Ziehen des Lichtes zu einer geisterhaft erfüllten Sphäre wird, in der das heimliche Weben sehnsüchtiger Wünsche im Übergang des sinkenden Tages der Nacht entgegengleitet. Die Reglosigkeit der drei sinnenden Menschen wird zu einem zeitenthobenen Warten, einem Zustand von schmerzlich wehmütiger Melancholie, die sie über sich selbst erhebt und an einer unbestimmten Ferne teilhaben lässt.¹⁰⁶



Abb. 20: Caspar David Friedrich *Der einsame Baum*, 1822

¹⁰⁶ Gregor Wedekind, *Die Landschaft als Spiegel der Seele*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 378

2.10.1 Die Melancholie der Ruinen

„Die Ruinen, Ort des Kampfes der Natur gegen die Kunst des Menschen, erwecken das Gefühl süßer Melancholie [...]. Diese Art des Vergnügens wird aus dem Gefühl unserer Unzulänglichkeit geboren, die, wie wir gesagt haben, einer der Triebe unserer Melancholie ist.“¹⁰⁷



Abb. 21 links: Hubert Robert, *Die Tempelruine – Bauern, um einen Kochtopf versammelt*, spätes 18. Jhdt./frühes 19. Jhdt.

Abb. 22 rechts: Caspar David Friedrich, *Kirchenruine im Wald*, um 1831

2.10.2 Zur Erhabenheit der Melancholie

Gegen Ende der klassischen Epoche zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird das Gefühl Melancholie oft mit der Beschreibung einer Landschaft verglichen. Strömende bzw. stille Gewässer und Felsen sind oft mit der Melancholie in Verbindung gesetzt worden.

Immanuel Kant prägte diese Epoche dann mit einer weiterreichenden Vorstellung, als er 1785 den Vorschlag machte, den Begriff der Melancholie mit dem der Erhabenheit gleichzusetzen. Indem Kant die Thesen über das Schöne und Erhabene eines Edmund Burke (1729-1797)

¹⁰⁷ Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, Paris 1784, Étude XII, zitiert in: Vincent Pomarède, „Die Lust an der Melancholie“ (Senancour). Die Landschaft als Zustand der Seele, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 320

weiterentwickelte und an die vorherrschende Ästhetik und Moral anpasste, kam er zu dem Schluss, dass „der, dessen Gefühl ins Melancholische einschlägt, vorzüglich ein Gefühl für das Erhabene hat. [...] Alle Rührungen des Erhabenen haben mehr Bezauberndes an sich als die gaukelnden Reize des Schönen.“¹⁰⁸ Kant definiert beide Begriffe ausführlich und besteht darauf, dass das Erhabene sowohl mit einigem Grausen einhergeht als auch rührt, während das Schöne reizt. „Kant vertrat also die Idee, dass die Melancholie „in gewisser Weise das erhabenste aller menschlichen Gefühle ist“¹⁰⁹, und diese gegenseitige Durchdringung von melancholischem Temperament und Erhabenem sollte im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu einer der Grundlagen der Landschaftstheorie werden.“¹¹⁰



Abb. 23: Pierre-Henri de Valenciennes, *Der Ausbruch des Vesuvs am 24. August des Jahres 79 n. Chr. unter der Herrschaft von Titus*, 1813

„Das schönste Beispiel dieser wechselseitigen Durchdringung von Erhabenheit und Melancholie ist sicherlich [dieses hier], ein im Salon von 1814 ausgestelltes Gemälde, in dem Valenciennes bewusst oder unbewusst von der rationalistisch-strengen Vorgehensweise abließ, um eine theatralische Schreckensversion der Natur zu entfesseln, die sehr nahe an die Vorstellung herankam, welche bereits die Romantiker begeisterte: der Maler stellte hier beide Spielarten der Melancholie – die

¹⁰⁸ Immanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, in: *des. Vorkritische Schriften 2: 1757- 1777*, hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1912, Neudruck Berlin 1969, Seite 220, zitiert in: Vincent Pomarède, „Die Lust an der Melancholie“ (Senancour). *Die Landschaft als Zustand der Seele*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 321

¹⁰⁹ Giacomo Leopardi, *Das Gedankenbuch*, München 1985 (*Zibaldone di pensieri*, entstanden 1817-1832, erstmals publiziert unter dem Titel *Pensieri di varia filosofia e bella letteratura*, 7 Bde., Florenz 1898-1900), zitiert in: Vincent Pomarède, „Die Lust an der Melancholie“ (Senancour). *Die Landschaft als Zustand der Seele*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 321

¹¹⁰ Vincent Pomarède, „Die Lust an der Melancholie“ (Senancour). *Die Landschaft als Zustand der Seele*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 321

zornige und die süße – nebeneinander, indem der neben der *furia*, der Naturgewalt des ausbrechenden Vulkans, zugleich das Gefühl des Mitleids für das menschliche Schicksal des römischen Schriftstellers Plinius d. Ä. darstellte, der inmitten der giftigen Rauchschwaden den Tod findet.“¹¹¹

2.11 Melancholie und Moderne

„Es ist diese Ambivalenz der melancholischen Haltung, die im 20. Jahrhundert zum Gegenstand verschiedener Kontroversen wird.“¹¹²

„Während bis Ende des 19. Jahrhunderts das Problem der Melancholie vorrangig unter theologischen, anthropologischen und medizinischen Aspekten behandelt worden ist, treten nun verstärkt soziologische und ästhetische Gesichtspunkte in den Vordergrund. Eine Folge dieser Gewichtsverlagerung besteht darin, daß (sic) die Melancholie zu einem klassenspezifischen Phänomen wird, was sich vor allem in den Kontroversen um die „Dekadenz“ der bürgerlichen Kultur und den Realismus sozialistischer Kunst zeigt, die in verschiedenen Zusammenhängen – so unter anderem in der Expressionismusdebatte – geführt worden sind. [...]

Der Komplex der Melancholie löst sich vielmehr von seinen historischen Wurzeln ab und wird zu einer frei modifizierbaren Größe der *Selbstreflexion*, in der das ästhetische Subjekt sich seiner besonderen Daseins- und Welterfahrung, aber auch seiner individuellen Ohnmacht bewußt (sic) wird.“¹¹³

3. Das Melancholische im Werk von Gregory Crewdson und Bill Henson

Nach einer ausführlichen Einleitung in die Geschichte der Melancholie möchte ich mich nun dem Melancholischen im Werk von Gregory Crewdson und Bill Henson widmen. Der erste Teil dieses Kapitels umfasst die beiden Teilkapitel *Gregory Crewdson* und *Bill Henson* und soll eine generelle Heranführung an das Werk der beiden Künstler sein. Auf eine kurze biografische Einleitung folgen eine Werkbeschreibung mitsamt thematischen Schwerpunkten, Verweise auf Vorbilder und Inspirationen sowie ein Einblick in die Technik ihres fotografischen Arbeitens.

¹¹¹ Vincent Pomarède, „Die Lust an der Melancholie“ (Senancour). Die Landschaft als Zustand der Seele, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 323

¹¹² Ludger Heidbrink, Melancholie und Moderne, München 1994, Seite 37

¹¹³ Ebd., Seite 37

Im zweiten Teil, *Inszenierte Melancholie – Crewdson und Henson im Vergleich*, möchte ich die melancholischen Aspekte in den Fotografien der beiden Künstler hervorheben und analysieren. Dies basiert auf einem vergleichenden Verfahren der beiden künstlerischen Werke im Allgemeinen sowie anhand von ausgewählten Bildbeispielen.

3.1 Gregory Crewdson

*„...in all of my photographs I'm very much interested in creating tension; between domesticity and nature, the normal and the paranormal, or artifice and reality, or what's familiar and what's mysterious. We could call that an interest in the uncanny: the terrifying and the familiar.“*¹¹⁴

3.1.0 Biografische Daten

Gregory Crewdson wurde 1962 in Brooklyn, New York geboren. Seine erste Erfahrung mit der Fotografie als künstlerisches Medium macht Crewdson als Zehnjähriger bei einer Diane Arbus Retrospektive im Museum of Modern Art in New York. Später beginnt er ein Bachelorstudium in Fotografie an der State University of New York, welches er 1985 abschließt. Drei Jahre später erhält er den Master of Fine Arts, ebenfalls in Fotografie, an der Yale University. Für sein Abschlussprojekt portraitiert er Anwohner im Gebiet um Lee, Massachusetts, wo seine Familie ein Ferienhaus besitzt. Seit 1991 sind die Arbeiten Crewdsons in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen zu sehen, heute lebt und arbeitet er in Lee, New Haven, und New York.¹¹⁵

3.1.1 Oeuvre

“I'm drawn to photography by some irrational desire to create an image of the perfect world. I strive to create that perfection through obsessive detailing, through a weird kind of realist vision. When the mystery of the photograph emerges, my irrational need to create a perfect

¹¹⁴ Gregory Crewdson, Interview with Bradford Morrow, in: Gregory Crewdson. Dream of Life, Ediciones Universidad de Salamanca 1999, Seite 20

¹¹⁵ http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_172.html, Stand 11.02.2008

world meets up with some kind of failure to do so. This collision between failure and compulsion to make something perfect creates an anxiety that interests me.”¹¹⁶

Die bis ins kleinste Detail geplanten und inszenierten großformatigen Fotografien des amerikanischen Künstlers Gregory Crewdson zeigen „die vordergründig idyllische Welt des ländlichen Amerika und seiner Kleinstädte als einen abgründigen kinematografischen Traum voller dunkler und rätselhafter Momente“¹¹⁷. In erster Linie sind es Situationen des Alltäglichen, in denen gewisse Details verändert und dadurch entfremdet werden. Die amerikanische Vorstadt wird dabei von Crewdson immer wieder als Kulisse gewählt. Meist spielen sich die Szenen in der Dämmerung, bei anbrechender Dunkelheit ab. Seine Arbeiten werden oft als magisch, unheimlich oder mysteriös beschrieben und zielen auf verborgene Wünsche und die Dramen des Unbewussten.¹¹⁸

In seiner ersten Serie von Arbeiten *Natural Wonder* (1992-1997) präsentiert er Vögel, Insekten und verstümmelte Körperteile in einer surrealen und doch realen Umgebung.¹¹⁹ *Hover*, seine nächste Serie (1995-1997) besteht aus Schwarz-Weiß Fotografien, die aus der Vogelperspektive eigentümliche Situationen auf den Straßen und in den Hinterhöfen von Lee, Massachusetts, zeigen. In seinen drei letzten Serien, *Twilight* (1998-2001) *Dreamhouse* (2002) und *Beneath the Roses* (2003-2005), mit welchen ich mich im Zuge meiner Diplomarbeit beschäftigen werde, arbeitet Crewdson wieder mit Farbe und einem größeren Format. Diese riesigen, spektakulären und immens aufwendigen Fotografien erinnern oft an Bilder, die Filmen entsprungen sein könnten.¹²⁰

3.1.1.0 Das Unheimliche

*“Mystery is at the center of each Twilight’s narrative; a knowledge of the existence of something we cannot penetrate, of the manifestations of the profoundest reason and the most radiant beauty, which are only accessible to our own reason on its most elementary form.”*¹²¹

¹¹⁶ Gregory Crewdson, Interview with Bradford Morrow, in: Gregory Crewdson. *Dream of Life*, Ediciones Universidad de Salamanca 1999, Seite 19

¹¹⁷ Stephan Berg, Martin Hentschel, Urs Stahel und Martin Hochleitner, Vorwort, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 6

¹¹⁸ Vgl. Magdalena Kröner, im Gespräch mit Gregory Crewdson, Nur weil es niemals geschehen ist, bedeutet es nicht, dass es nicht real ist, in: *Kunstforum International*, Band 169, 2004, Seite 175

¹¹⁹ http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_172.html, Stand 11.02.2008

¹²⁰ Ebd., Stand 11.02.2008

¹²¹ Darcey Steinke, *Dream of Life*, in: Gregory Crewdson. *Dream of Life*, Ediciones Universidad de Salamanca 1999, Seite 14f

Um den hier verwendeten Begriff des Unheimlichen im Freud'schen Sinne zu verstehen, bedarf es folgender Definition: In seinem 1919 erschienenen Aufsatz über das Unheimliche¹²² kam Freud „zu dem Ergebnis, dass das Gefühl des Unheimlichen dann entsteht, wenn aus etwas Vertrautem überraschend etwas hervorgeht, auf das wir nicht gefasst gewesen sind. Er bezieht sich auf eine Definition Schellings, wenn er meint, das Unheimliche sei nichts als die Wiederkehr des Verdrängten in vertrauter Gestalt.“¹²³ Also ist das Unheimliche Freud zufolge, das einst Vertraute, das verdrängt und sich unbewusst verborgen hielt. „Im unheimlichen Erlebnis kehrt das Verdrängte in entfremdeter Form wieder.“¹²⁴

Auf diesen Aufsatz und Freuds Definition des Unheimlichen aufbauend, konstruiert Crewdson „komplexe und detailreich ausgemalte Bildwelten, in denen er die Ikonografie der Landschaft und des suburbanen Amerika als Metaphern für seine Neurosen, Ängste und Sehnsüchte benutzt.“¹²⁵ „I'm not that interested in either as subjects as much as I'm interested in using the iconography of nature and the American landscape as surrogates or metaphors for psychological anxiety, fear or desire.“¹²⁶

Das Unheimliche, Gegenstand aller Bilder von Gregory Crewdson, ist laut dem Künstler allerdings eher fühlbar als sichtbar¹²⁷ und wird durch das Einbrechen von Verdrängtem, Unheimlichem und Unerklärbarem in die vermeintliche Idylle der heilen Vorstadt-Welt evoziert. Durch die Zerstörung dieser Illusion wird die eigene kleine Welt der Protagonisten nachhaltig und unwiederbringlich destabilisiert.¹²⁸

Crewdsons Interesse für das Unbewusste und Verborgene entwickelte sich bereits in seiner Kindheit. Oft versuchte er, den Gesprächen zwischen seinem Vater, der Psychoanalytiker war, und dessen Patienten, zu lauschen. Er habe außer einem entfernten, unbestimmten Murmeln nie etwas hören können, aber seine Fantasie wurde bestimmt von diesen Momenten genährt.¹²⁹

¹²² Vgl. Sigmund Freud, Das Unheimliche (1919), in: Gesammelte Werke, Bd. XII, Frankfurt am Main 1999, S.229-268

¹²³ Andrea Winklbauer, Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?, in: Skug, Journal für Musik, 22.07.2004, http://www.skug.at/index.php?Art_ID=2747, Stand 20.03.2008

¹²⁴ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Unheimlich>, Stand 20.03.2008

¹²⁵ Stephan Berg, Martin Hentschel, Urs Stahel und Martin Hochleitner, Vorwort, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 6

¹²⁶ Gregory Crewdson, Interview with Bradford Morrow, in: Gregory Crewdson. Dream of Life, Ediciones Universidad de Salamanca 1999, Seite 21

¹²⁷ Vgl. Gregory Crewdson, im Gespräch mit Magdalena Kröner, Nur weil es niemals geschehen ist, bedeutet es nicht, dass es nicht real ist, in: Kunstforum International, Band 169, 2004, Seite 177

¹²⁸ Vgl. Stephan Berg, Die dunkle Seite des amerikanischen Traum, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 10

¹²⁹ Vgl. Silvia Feist, In die Seele leuchten, in: Die Zeit, 32/2006, http://www.zeit.de/2006/32/In_die_Seele_leuchten?page=all, Stand 11.02.2008

„Ich benutze das Alltägliche, das wir glauben, so gut zu kennen, dass wir ihm keine Beachtung mehr schenken, bis sich plötzlich etwas daran verändert. Die weißen Holzhäuser der Vorstädte mit den Autos in den Einfahrten, eine Ranch, die Familie am Esstisch – sie sind natürlich auch Ikonen des amerikanischen Alltags, die zu etwas Befremdlichem werden.“¹³⁰

„Crewdson zeigt uns ein Amerika am Ende des amerikanischen Traumes. Eine Zone im Zwielight („Twilight“), wie auch der Titel einer seiner Werkserien treffend heißt. Die Menschen seiner Bilder haben sich eingerichtet in einer Welt, die sie heiß herbeigesehnt und für die sie hart gearbeitet haben. Es ist die amerikanische Suburbia, die idyllische Vorstadt, ein ländliches Paradies, fernab von Lärm, Schmutz und Kriminalität der Citystraßen. Eine geordnete Welt, wo alte Werte wie Ehrlichkeit und Wahrheit, Familie und Nachbarschaftshilfe, Treue und Solidarität die gesellschaftlichen und menschlichen Beziehungen regieren. Aber leider ist dieser Traum längst ausgeträumt.“¹³¹

Bereits in frühen Arbeiten von Crewdson ist eine bestimmte Einsamkeit und Beziehungslosigkeit zu erkennen, beispielsweise das leere Wohnzimmer oder das verlassene Frühstücksgedeck. Finden Menschen auf seinen Bildern zusammen, so bleiben sie sprachlos, kommunizieren in keinsten Weise miteinander. In der Werkserie *Hover* hält das Chaos und die Verwirrung Einzug in gepflegten Vorgärten und kleinstädtischen Straßen. In den verstärkt erzählerischen Serien *Twilight*, *Dream House* und *Beneath the Roses* spielt sich das Drama dann sowohl im Innenraum als auch im Außenraum ab. Wahnsinn, Zerstörung und Bedrohung lauern hier überall, wobei sich der Wandel vom Normalen in den Ausnahmezustand in den letzten beiden Serien subtiler vollzieht.¹³²

„Das Unerklärliche, das in dieser ebenso suggestiven wie doppelbödigen Arbeit eine zentrale Rolle spielt, zeigt sich dabei wesentlich als Ausbruch einer ungebändigten und

¹³⁰ Gregory Crewdson, im Gespräch mit Magdalena Kröner, Nur weil es niemals geschehen ist, bedeutet es nicht, dass es nicht real ist, in: *Kunstforum International*, Band 169, 2004, Seite 176

¹³¹ Michael Stoeber, Gregory Crewdson 1985-2005, in: *Kunstforum International*, Band 178, 2005, Seite 307

¹³² Vgl. Ebd., Seite 308

*unbezähmbaren Natur innerhalb eines brüchig und unverständlich gewordenen zivilisatorischen Zusammenhangs.*¹³³

Zum ersten Mal ist der Einbruch des Unheimlichen und Surrealen in das Alltägliche deutlich in Crewdsons Werkserie *Natural Wonders* zu erkennen. Hier tummeln sich fette Maden auf einem Haufen, Schmetterlinge hängen an blonden Haarzöpfen oder türmen sich zu einem Berg auf, Vögel blicken auf einen perfekt gelegten Kreis aus Eiern. Doch auch in vielen späteren Arbeiten sind es immer wieder Naturelemente, die in seine Bilder „einbrechen und die zivilisierte Ordnung aus dem Lot bringen: Wasser, Erdhaufen und Pflanzen, die unkontrolliert wachsen.“¹³⁴ In *Hover* ist es beispielsweise der aus loser Erde gezogene Kreis in einem Vorgarten, oder die in regelmäßigem Abstand gepflanzten Blumen auf der asphaltierten Straße. Auch in der *Twilight*-Serie sehen wir Wohnzimmer, die mit unzähligen Blumen und Pflanzen, sogar mit Rasenstücken vollkommen begrünt wurden. In *Dream House* und *Beneath the Roses* quellen Blumen aus stehenden Autos oder bedecken zerstörte Rosenstöcke Bett und Schlafzimmerboden. „Die schützende Zelle des Hauses hat ihre bergende Funktion verloren und ist zum unsicheren Ort geworden, der von verdrängten Energien und Kräften beherrscht ist.“¹³⁵

3.1.1.3 Ausdruckslosigkeit

„Die Menschen auf den Fotografien bleiben stumm und selbst als Handelnde merkwürdig teilnahmslos. Wie hypnotisiert und unfähig zur Kommunikation starren sie auf die Geschehnisse vor ihnen. Weder Schrecken noch Freude bewegt sie, während sich die Ordnung ihrer kleinen Welt Stück für Stück auflöst.“¹³⁶

Immer wieder sind auf den Bildern Crewdsons Menschen zu sehen, „die innehalten, als seien sie vom Blitz getroffen“¹³⁷. Eine Frau steigt aus ihrem Taxi, die Autotür ist noch offen, und sie steht wie erstarrt mitten auf der Straße. Ein Mann, sein Aktenkoffer steht neben dem soeben verlassenen Auto, hält seine Hände in den strömenden Regen und bewegt sich nicht. Eine andere Frau steht nackt und wie hypnotisiert in einem Schlafzimmer und blickt ins

¹³³ Stephan Berg, Martin Hentschel, Urs Stahel und Martin Hochleitner, Vorwort, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 6

¹³⁴ Magdalena Kröner, im Gespräch mit Gregory Crewdson, Nur weil es niemals geschehen ist, bedeutet es nicht, dass es nicht real ist, in: Kunstforum International, Band 169, 2004, Seite 176

¹³⁵ Stephan Berg, Die dunkle Seite des amerikanischen Traum, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 14

¹³⁶ Ebd., Seite 14

¹³⁷ Michael Stoeber, Gregory Crewdson 1985-2005, in: Kunstforum International, Band 178, 2005, Seite 308

Leere. „Der Fotograf ist nicht auf der Spur des Wesens seiner Porträtierten. Vielmehr porträtieren die Fotografierten unausgelebte Seelenlagen des Fotografen. Der gibt dazu Regieanweisungen. So sitzen, stehen, liegen und knien sie in seinen Bildern: in sich versunken, vereinzelt, verloren. Erstarrt in einem Moment des Grübelns oder der Scham. Wie herausgerissen aus Träumen oder häufiger aus Albträumen.“¹³⁸ Crewdson greift „auf die Populärmythen des Hollywood-Kinos zurück und erschafft daraus suggestive Bilder einer sich selbst entfremdeten, in die Bodenlosigkeit der eigenen kollektiv beschädigten Psyche blickenden amerikanischen Gesellschaft. Dass dieser Blick auf ein Ich, das sich selbst zum Anderen geworden ist, durch den Vater des Künstlers, der Psychoanalytiker war, quasi präformiert wurde, ist in vielen Texten und auch von Crewdson selbst immer wieder angeführt worden.“¹³⁹

3.1.1.4 Vergleiche und Assoziationen, Inspirationen und Vorbilder

Einfluss auf die Arbeit Crewdsons hatten viele. Aber als eines seiner größten Vorbilder nennt Gregory Crewdson Edward Hopper. „Hopper has been a huge influence on me. His work is grounded in an American sensibility that deals with ideas of beauty, theatricality, sadness, rootlessness and desire. [...] He used to liken his own paintings to the single frames of films. There is always suggestion of framing in his pictures [...]. Hopper’s narratives occur in moments that are forever suspended between a “before” and an “after” – elliptical, impregnated moments that never really resolve themselves. There is an enormous reservoir of psychological anxieties in his work, a sense of stories repressed beneath the calm surfaces.“¹⁴⁰ Diese Worte Crewdsons über das Werk des Malers Edward Hopper lesen sich beinahe wie eine Beschreibung von Crewdsons eigener fotografischer Arbeit.

Neben Edward Hopper sind es aber in Ansätzen auch die Fotografen Walker Evans, Garry Winogrand oder William Egglestone, deren realistisch-dokumentarische Haltung in den Arbeiten Crewdson zu spüren sind.¹⁴¹ Vor allem aber „bezieht sich Crewdson [...] auf die Populärmythen des Kinos, um damit die dunklen seelischen Abgründe und geheimen

¹³⁸ Silvia Feist, In die Seele leuchten, in: Die Zeit, 32/2006, http://www.zeit.de/2006/32/In_die_Seele_leuchten?page=all, Stand 11.02.2008

¹³⁹ Stephan Berg, Die dunkle Seite des amerikanischen Traum, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 10

¹⁴⁰ Gregory Crewdson, Aesthetics of Alienation, Tate Issue 1, Summer 2004, <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue1/article10.htm>, Stand 11.02.2008

¹⁴¹ Vgl. Stephan Berg, Martin Hentschel, Urs Stahel und Martin Hochleitner, Vorwort, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 6

Sehnsüchte seiner Protagonisten visuell zu fassen.“¹⁴² Filme von David Lynch und Stephen Spielberg, wie beispielsweise das Sciencefiction-Märchen *E.T.* und *Close Encounters of the Third Kind (Unheimliche Begegnung der dritten Art)*, sind hier besonders zu erwähnen. „Vor allem in den Serien *Twilight* (1998-2002), *Dream House* (2002) und *Beneath the Roses* (2003-2005) verdichtet der Fotograf filmische Erzähllogik bis zu dem Punkt, an dem ein einziges Foto potenziell die narrative Breite eines gesamten Spielfilms repräsentiert.“¹⁴³

Nicht zu vergessen ist aber auch Sigmund Freud, dessen Worte aus seinem berühmten Aufsatz über *Das Unheimliche* „Gregory Crewdson als Schlüssel zu seinem Werk gerne zitiert: ‚Weil das Heimliche unheimlich geworden ist.‘ Denn den wahren Schrecken stellt nicht das Fremde und Exotische dar, sondern das Vertraute und Gewohnte, das uns fremd und unheimlich geworden ist.“¹⁴⁴

3.1.2 Zur Technik

Gregory Crewdsons großformatige Fotografien verlangen solch enormen technischen, finanziellen und personellen Aufwand wie man ihn von großen Film-Produktionen kennt. Neben dem Kameramann, der Produktionsmanagerin und einem Zuständigen für die Koordination der Schauplätze gehören Computergrafiker zum Team, die pro fertige Fotografie fünf bis sechs Negative kombinieren. Nur so lässt sich, auch trotz der Verwendung einer Großformatkamera, die makellose Tiefenschärfe, die so typisch für Crewdsons großformatige Bilder ist, erreichen.

Zur Auswahl seiner Protagonisten steht ihm eine Casting Agentur zur Verfügung¹⁴⁵, für die Werkserie *Beneath the Roses* arbeitet Crewdson sogar mit bekannten Hollywood-Schauspielern: „Ich hatte vorher immer unbekannte Leute eingesetzt, erst Freunde und Bekannte, doch denen wurde das stundenlange Ausharren in den unmöglichsten Positionen irgendwann zu viel. Meist tüfteln wir tagelang an einem Foto herum. Du brauchst professionelle Schauspieler, um auch nach einer langen Zeit oder bei immer neuen Versuchen einen bestimmten Gesichtsausdruck oder eine bestimmte Körperhaltung zu erreichen, die auf den Punkt die Stimmung wiedergeben, die ich haben möchte.“¹⁴⁶

¹⁴² Stephan Berg, Martin Hentschel, Urs Stahel und Martin Hochleitner, Vorwort, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 6

¹⁴³ Ebd., Seite 6

¹⁴⁴ Michael Stoeber, Gregory Crewdson 1985-2005, in: Kunstforum International, Band 178, 2005, Seite 309

¹⁴⁵ Vgl. Ebd., Seite 306

¹⁴⁶ Gregory Crewdson, im Gespräch mit Magdalena Kröner, Nur weil es niemals geschehen ist, bedeutet es nicht, dass es nicht real ist, in: Kunstforum International, Band 169, 2004, Seite 179

Einen wichtigen Teil der Crew machen auch die Lichttechniker aus. In fast allen Bildern und Motiven von Gregory Crewdson „ist das Licht ein zentraler Bestandteil der dramatischen Komposition“¹⁴⁷. Durch die Zusammenarbeit mit Richard Sands, der auf viele Jahre Erfahrung als Lichttechniker in Hollywood zurückblicken kann, bekam Crewdson die Möglichkeit seine Vorstellungen perfekt umzusetzen und außerdem von Sands eigenen Ideen zu profitieren, was seine Arbeit eigenen Angaben zufolge enorm weiter brachte.¹⁴⁸ „Hinter jedem Bild steckt ein riesiger Aufwand: Lichtkräne auch für die Beleuchtung von Innenaufnahmen, eine endlose Zahl von Scheinwerfern, Nebel, um mehr Kontrast zu erzeugen. Wir entwickeln für jedes Motiv eine regelrechte Lichtchoreographie.“¹⁴⁹

3.2 Bill Henson

*“Looking at Henson’s pictures, I know they are good because I am thronged with eyes blinking from being in a long dark and with voices stammering after long silence. The dim tonality of the prints feels considerate of these eyes, and their muteness feels patient with these voices. Writers often remark on the “tenderness” of Henson, and this must be what they mean. It is a peculiar quality for art so devastatingly melancholic.”*¹⁵⁰

3.2.0 Biografische Daten

„Henson was a wunderkind.“¹⁵¹ Seine erste Einzelausstellung hatte der 1955 geborene Künstler bereits mit 19 in der renommierten National Gallery of Victoria in Melbourne. Aufgewachsen ist Bill Henson in den Suburbs von Melbourne, er erinnert sich an seine vielen Streifzüge durch das von Pferdekoppeln und Gewässern definierte Gelände. „A great no-man’s-land for kids to muck around in.“¹⁵² Nach Abschluss der Highschool begann Henson ein Kunststudium am Melbourne’s Prahran College, das er aber nie abschloss. Nachdem Henson eigenen Angaben zufolge selten in den Kursen und Seminaren erschien, jedoch alle paar Wochen einen Stapel neuer Fotografien den beiden begeisterten Kursleitern Athol Smith

¹⁴⁷ Magdalena Kröner, im Gespräch mit Gregory Crewdson, Nur weil es niemals geschehen ist, bedeutet es nicht, dass es nicht real ist, in: Kunstforum International, Band 169, 2004, Seite 181

¹⁴⁸ Vgl. Gregory Crewdson, im Gespräch mit Magdalena Kröner, Nur weil es niemals geschehen ist, bedeutet es nicht, dass es nicht real ist, in: Kunstforum International, Band 169, 2004, Seite 181

¹⁴⁹ Ebd., Seite 181

¹⁵⁰ Peter Schjeldahl, Bill Henson: Mnemosyne, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 283

¹⁵¹ Sebastian Smee, Light versus dark, in: The Independent, 15. März 2003,

http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20030315/ai_n12677098/, Stand 25.01.2008

¹⁵² Bill Henson, in: Ebd., Stand 25.01.2008

und John Cato präsentierte, rieten ihm diese das Studium abzubrechen und auf eigene Faust an seiner Arbeit weiterzumachen. Für Henson, der von sich selbst behauptet, nicht in einem institutionellen Umfeld arbeiten zu können, schien dieser Rat der richtige zu sein und somit verließ er 1974 das College.

In diesem Jahr zeigte Athol Smith eine Auswahl von Hensons Arbeiten den Zuständigen in der National Gallery of Victoria. Kurz darauf widmete ihm die Galerie seine erste Einzelausstellung mit 40 Bildern, aber es waren dann eine Installation in der Art Gallery of New South Wales in 1981 und eine Ausstellung in der Pinacotheca Gallery in Richmond im Jahre 1985, die die Aufmerksamkeit einer ganzen Reihe von Kritikern, Kuratoren und Sammlern auf sich zogen.

Henson lebt und arbeitet in Melbourne, sein Ausstellungsregister ist beachtlich, doch trotz seines bereits 30 Jahre andauernden Erfolgs spricht er nur sehr ungern über sich und seine Arbeit.¹⁵³

3.2.1 Oeuvre

„Bill Henson's work is a compelling blend of romantic fulfillment and melancholic uncertainty.“¹⁵⁴

„ Australian artist Bill Henson is a passionate and visionary explorer of twilight zones, of the ambiguous spaces that exist between day and night, nature and civilization, youth and adulthood, male and female. His photographs of landscapes at dusk, of the industrial 'no-man's land' that lies on the outskirts of our cities, and of androgynous girls and boys adrift in the nocturnal turmoil of adolescence are painterly tableaux that continue the tradition of romantic literature and painting in our post-industrial age. Were it not for Henson's primary, almost devotional need to elicit empathy for his troubled human subjects, there's a feeling that nothing would prevent the black in his photographs from completely absorbing his attention and extinguishing his work.“¹⁵⁵

Seine Arbeiten sind schwer zu beschreiben, jedoch in hohem Maße bewegend. Menschen werden zu Lichtklecksen in einer Dunkelheit, die nahe am Limit der visuellen Lesbarkeit liegt. Deren undefinierbarkeit wird durch den anonymen Schauplatz zu trostloser Stunde

¹⁵³ Vgl. Sebastian Smee, Light versus dark, in: The Independent, 15. März 2003, http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20030315/ai_n12677098/, Stand 25.01.2008

¹⁵⁴ Edmund Capon, Bill Henson: Mnemosyne, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 8

¹⁵⁵ Dennis Cooper, in: Bill Henson: ambiguous spaces of adolescence, in: Pavement Magazine, 2003, <http://www.pavementmagazine.com/billhenson.html>, Stand 23.01.2008

noch zusätzlich unterstrichen. Menschenansammlungen warten an Kreuzungen namenloser Städte, nackte Jugendliche scheinen sich in zerbombte Randgebiete von Industriestädten zurückzuziehen, suburbane Landschaften in den frühen Morgenstunden wirken unecht und entfremdet.

Die sorgfältig editierten und arrangierten Bildserien scheinen immer nahe daran vorbei zu wirken, dem Betrachter eine Anfang-bis-Ende Erzählung zu bieten. Hensons Arbeiten zu beschreiben gleicht dem Versuch, Träume zu beschreiben. Flüchtig, vergänglich, niemals gänzlich verständlich.¹⁵⁶

George Alexander bezeichnet Hensons Werk als schön, wobei jedoch hier Schönheit nicht verwechselt werden soll mit dem lediglich Hübschen und Netten. Für Alexander hat Hensons Schönheit nichts mit dem hergestellten Glanz und Glamour der Fashionwelt zu tun, Hensons Schönheit habe eine festnagelnde, aufspießende Kraft, eine, die rationalen Intellekt und aufgeräumte Moral zu zerstören und zunichte zu machen vermag.¹⁵⁷

3.2.1.0 Naked Youth

Ein immer wiederkehrendes Motiv in Hensons Arbeiten ist der jugendliche Mensch. Dieser spannungsgeladene Übergang vom Kind zum Erwachsenen ist eine Zeit, die Henson stark interessiert.

„The reason I like working with teenagers is because they represent a kind of breach between the dimensions that people cross through. The classical root of the word “adolescence” means to grow towards something. I am fascinated with that interval, that sort of highly ambiguous and uncertain period where you have an exponential growth of experience and knowledge, but also a kind of tenuous grasp on the certainties of adult life.”¹⁵⁸

Teenager scheinen eine Kategorie zu sein, von welcher sowohl die Kultur als auch die Fotografen gleichermaßen besessen sind. Unzufriedene Jugendliche, wie etwa in Nan Goldins Werk, die sich eine Maske aus Sex, Erwachsensein, Verführung und cooler Raffinesse überzustülpen versuchen. George Alexander¹⁵⁹ sieht diese Jugendlichen auch bei Bill Henson: hübsche junge Nymphen, unbeholfene Jugendliche, hässliche Entchen und *teen-angels*

¹⁵⁶ Vgl. George Alexander, Bill Henson the art of darkness: a critical perspective, in: Bill Henson Education Kit, Art Gallery of New South Wales 2005, Seite 4

¹⁵⁷ Vgl. Ebd., Seite 4

¹⁵⁸ Bill Henson, Interview by Dominic Sidhu, Nocturne: The Photographs of Bill Henson, in: EGO Magazine, published August 29, 2005, http://www.egothemag.com/archives/2005/08/bill_henson.htm, Stand 23.01.2008

¹⁵⁹ Vgl. George Alexander, Bill Henson the art of darkness: a critical perspective, in: Bill Henson Education Kit, Art Gallery of New South Wales 2005, Seite 5

vermitteln übermäßige Desorientierung und frühe Hangovers. Die Bilder von diesen wie erstarrten Jugendlichen scheinen genau das heraufzubeschwören, was sowohl am Schönsten als auch am Verstörendsten an ihnen ist. Gänzlich gleichgültig gegenüber der Kamera entwickeln sie sich von Gänseküken zu Göttinnen, „marked by desires indistinguishable from indifference, in a brittle alloy of cynicism and idealism.“¹⁶⁰

Seine Bilder mit den meist nackten Jugendlichen haben wohl die hitzigsten Debatten zu Hensons Werk ausgelöst. "I would like to think we're used to those images by now," so der Direktor der Gallery of New South Wales, Edmund Capon, in Hinblick auf eine bevorstehende Henson Retrospektive. "The wonderful thing about the adolescent works is how they capture that fundamental moment of uncertainty, with one foot still in childhood, the other exploring an aspect of adulthood. The work is so overwhelming and compelling that it should transcend any superficial reaction."¹⁶¹

Henson selbst zeigt sich recht gleichgültig gegenüber den Kontroversen, die seine Arbeiten hervorgerufen haben: "It was never really much of an issue for me, I'd like to think that when these people, wherever they were, found themselves in front of the actual work, all of that hype and borrowed indignation dissipated, but of course occasionally the pictures have no doubt upset some people. I'm much more interested in the profound and unexpected ways in which we all react to life around us than what might or might not be controversial."¹⁶²

In Hensons Bildern ist auch etwas Melancholisches zu spüren, ein Verlangen, eine Traurigkeit. Seine Arbeiten sieht der Künstler als Portraits von Erinnerungen: "Everyone carries their childhood around inside of them for the rest of their lives."

Die Sprache der Nacktheit und des Portraits kennen wir von jeher, aber für Henson ist es weit mehr als nur die bloße Darstellung des Körpers: "It's an interior landscape, a lost domain made up of our past experiences, our fears and longings. Any language of the nude, or portraiture, really only becomes interesting when we feel that we are seeing some part of ourselves. And I think in the arts this can come unexpectedly - as though one has suddenly remembered some fundamental thing about oneself - and the shock of it heightens our sense of mortality."¹⁶³

¹⁶⁰ George Alexander, Bill Henson the art of darkness: a critical perspective, in: Bill Henson Education Kit, Art Gallery of New South Wales 2005, Seite 5

¹⁶¹ Edmund Capon, zitiert in: Ashley Crawford, Henson's art of darkness, in: The Age, 26. Juni 2004, <http://www.theage.com.au/articles/2004/06/24/1088046216923.html>, Stand 23.01.2008

¹⁶² Bill Henson, zitiert in: Ebd., Stand 23.01.2008

¹⁶³ Bill Henson, zitiert in: Ebd., Stand 23.01.2008

Hensons Interesse für die unbekanntenen Dimensionen und Intervalle zwischen Kind und Erwachsensein unterstreicht er noch, indem er seine Jugendlichen in sogenanntem *no man's land* fotografiert. So wie in der Phase des Erwachsenwerdens beim Menschen faszinieren ihn auch hier diese aufgeladenen *in-between* Intervalle: „The reason behind the ambiguity or unknown dimension to the landscape element in all my pictures is that I've always been fascinated with intervals in the landscape, the no man's land between one thing and another thing. It is like the vacant lot between the shopping mall and the petrol station.

All those kind of intervals in the landscape are a universal theme. It does not matter which country you're in, they are everywhere. What is interesting is that this is also where kids naturally go to muck around. Kids naturally gravitate toward that sort of interval in the landscape. I suppose, as we grow older, all those places sort of become a bit of a lost domain.“¹⁶⁴

*“The central truth about these images is that they are at once awesomely beautiful and gravely disturbing.“*¹⁶⁵

Eine Besonderheit von Hensons Bildern ist deren stetig auftauchende Ambiguität. Gegensätzliches wie nahezu dekadente Schönheit einerseits und Elend und Schmutz andererseits scheinen in seinen Fotografien vereint zu sein. Seine Bilder sind auf eine eigenartige Weise melancholisch, jedoch durchtränkt mit einer poetischen Lyrik.¹⁶⁶

Die Gesichter der fotografierten Jugendlichen scheinen zwischen Familiarität und Anonymität zu schwanken. Auch die Dynamik einer sich ständig verlagernden emotionalen Nähe zu den Teenagern bezeichnet eine Ambiguität von Distanz und Intimität. „One thing that I'm very much aware of and have always found of critical importance is sensing the distance between oneself and the subject. I think that creating something which is intensely intimate without being at all familiar is sort of central to how photography works. [...] Photography to me is about finding that intensely intimate element without any presumption of familiarity. That

¹⁶⁴ Bill Henson, Interview by Dominic Sidhu, *Nocturne: The Photographs of Bill Henson*, in: EGO Magazine, published August 29, 2005, http://www.egothemag.com/archives/2005/08/bill_henson.htm, Stand 23.01.2008

¹⁶⁵ Michael Heyward, *Bill Henson: Mnemosyne*, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 240

¹⁶⁶ Vgl. Ashley Crawford, *Henson's art of darkness*, in: *The Age*, 26. Juni 2004, <http://www.theage.com.au/articles/2004/06/24/1088046216923.html>, Stand 23.01.2008

really is about distance or, if you like, the gap between yourself and the subject; and how you charge and electrify that gap. I suppose it has to be at once an unbridgeable gulf and, at the same time, something which has such a tender, proximate breathing presence, that it almost feels as though it's not separate from oneself.”¹⁶⁷

Edmund Capon beschreibt Hensons Bilder als sorgfältig choreografierte Momente spannender Dramen, als wahrhaftige Symphonien von Dekadenz und Schönheit, von Elend und Überfluss, von mysteriöser Dunkelheit und ominösem Licht, von stiller Besessenheit und subversiver Ekstase.¹⁶⁸ In einem Beitrag zu Bill Henson im Pavement Magazine wird seine Arbeit wie folgt portraitiert: “His work dictates its own paradoxes about the world in an inspired effort to record its contradictions - tender yet violent, seductive yet terrifying - alluring, irresistible images that disturb while drawing the viewer in, curious and defenseless. It is this tension that Henson accomplishes in his work, when the ‘air seems charged with something between expectation and anxiety.’ Life is always there, to cajole, intrude, and awaken.”¹⁶⁹

3.2.1.3 Light and Dark/Chiaroscuro

Henson ist ein Meister des Lichts und des Schattens in der Tradition der großen europäischen Meister. “It is what is not clearly delineated but, in fact, just suggested. Rather than the clearly described surface detail of a highlight of skin, or the surface of a tree or something, it's when the light slides off into a sort of half shadow and darkness. It is the way in which you somehow have something, but do not have it, that offers the greatest potential.”¹⁷⁰ In seiner Arbeit schafft er es, das Formale und Klassische mit den ungeschönten Dramen des Alltags zu verbinden. Seine kraftvollen Fotografien sind sowohl malerisch als auch filmisch.¹⁷¹

Hier möchte ich jedoch nur einleitend die Besonderheiten von Hensons Umgang mit Licht und Dunkel anschnitten, da ich der Bedeutung des Lichts in den Werken der beiden Künstler Henson und Crewdson in weiterer Folge ein eigenes Kapitel widme.

¹⁶⁷ Bill Henson, Interview by Dominic Sidhu, Nocturne: The Photographs of Bill Henson, in: EGO Magazine, published August 29, 2005, http://www.egothemag.com/archives/2005/08/bill_henson.htm, Stand 23.01.2008

¹⁶⁸ Vgl. Edmund Capon, Bill Henson: Mnemosyne, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 8

¹⁶⁹ Bill Henson: ambiguous spaces of adolescence, in: Pavement Magazine, 2003, <http://www.pavementmagazine.com/billhenson.html>, Stand 23.01.2008

¹⁷⁰ Bill Henson, Interview by Dominic Sidhu, Nocturne: The Photographs of Bill Henson, in: EGO Magazine, published August 29, 2005, http://www.egothemag.com/archives/2005/08/bill_henson.htm, Stand 23.01.2008

¹⁷¹ Vgl. George Alexander, Introduction, in: Bill Henson Education Kit, Art Gallery of New South Wales 2005, Seite 3

*“Of course Bill Henson deals with images but in his handling of body, light, shadow and texture he is far more a creator than mere recorder of images and experiences. His works are paintings in all but technique.”*¹⁷²

Immer wieder wird auf den unverkennbaren Einfluss der großen Malermeister vergangener Jahrhunderte hingewiesen, der in Hensons Fotografien erkennbar ist. Speziell seine bereits erwähnte Vorliebe für dramatische Lichtverhältnisse im Stil Caravaggios wird oft betont. Seine Fotografien werden generell als sehr malerisch beschrieben. “He chemically re-works his prints with calculated processing and subtle tonings. He may agitate the developing tray to create smoky effects or evaporate the sharpness of planes by bringing two tone masses together. He thereby turns the very medium that was supposed to overturn painting back into an almost painterly practice.”¹⁷³

Edmund Capon beschreibt Hensons immerzu nächtliche Bilder als dunkel, klangvoll und geladen mit einer verführerischen Bedrohung, die Bilder seien gotisch in ihrem eindrucksvollen und intensiven Mysterium und barock in ihrer nachgiebigen und beinahe greifbaren Lust.¹⁷⁴

Im Bereich der Fotografie nennt Henson als eines seiner größten Vorbilder O Winston Link: “For me probably American’s greatest photographer. His utter love for his subject turned industrial nightscapes into the most Romantic and haunting poetry – right up there with Rothko for me. And absolutely no ‘attitude’, no political dimension to the work at all.”¹⁷⁵

Auch ist Henson ein sehr belesener Mann, manche seiner Inspirationen und Vorbilder sind in der Literatur zu finden.¹⁷⁶ Beispielsweise bestehen die Begleittexte zu seinen Ausstellungen manchmal ausschließlich aus literarischen Zitaten. Einmal von Elias Canetti: „Mountains as a blue horizon in the distance. Tender, untouchable pride.“, ein andermal aus Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*: „And suddenly he was saying under his breath, ‚We have a second home, where everything we do is innocent.‘“ Aber der Schriftsteller, von dem Henson wirklich eingenommen ist, ist der späte W. G. Sebald. Es ist interessant zu hören weshalb,

¹⁷² Edmund Capon, Bill Henson: Mnemosyne, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 8

¹⁷³ George Alexander, Bill Henson the art of darkness: a critical perspective, in: Bill Henson Education Kit, Art Gallery of New South Wales 2005, Seite 4

¹⁷⁴ Vgl. Edmund Capon, Bill Henson: Mnemosyne, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 8

¹⁷⁵ Bill Henson, zitiert in: Sebastian Smee, Light versus dark, in: The Independent, 15. März 2003, http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20030315/ai_n12677098/, Stand 25.01.2008

¹⁷⁶ Vgl. Sebastian Smee, Light versus dark, in: The Independent, 15. März 2003, http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20030315/ai_n12677098/, Stand 25.01.2008

wenn auch nur für die Einsicht, die dadurch in die Arbeit von Henson gewährt wird: „Sebald writes as if he were in a trance. Or at least, the odd effect of the writing f suggests that he, or us - one or the other - is dreaming.“¹⁷⁷

3.2.2 Zur Technik

Henson arbeitet ausschließlich analog. Das Negativ sieht er nicht als Endprodukt von welchem die Fotografien nur noch abgezogen werden müssen, sondern als Teil eines Prozesses. Er legt besonderen Wert darauf, die Abzüge selbst herzustellen, da in dieser Phase oft erst das endgültige Bild zu entstehen vermag. Bereits 1975 beschrieb Jennie Boddington die Bilder von Hensons erster Ausstellung in der National Gallery of Victoria mit folgenden Worten: „It is remarkable that, so young, his armoury of technical skill is so narrowly focused and accurately directed to serve his needs. He does his own colour processing in his bedroom: how could he expect other technicians to capture the elusive qualities he seeks?“¹⁷⁸

Henson selbst sagte, dass er es noch nie verstanden habe, wie manche Menschen den Prozess, in dem tatsächlich etwas hergestellt, etwas geschaffen wird, einer anderen Person überlassen können. Er ist der Meinung, dass man - vor allem - durch die eigentliche Produktion der Fotografie erst verstehen lernt, um was es in dem Bild gehen mag.

“I always shoot on negative film because it has potential for far greater extremes in lighting situations. And also, negative film is designed to be half the process, the second half being the making of the print. More often than not, I make test prints and let them sit around in a kind of semi-finished state. Gradually, my ideas start to shift as to what this image could be about and how I should modulate it formally and technically. It is quite a lengthy process. I go into the darkroom, change the density of some areas, or maybe change the emphasis between various elements within the picture, and push it around. The exhibition prints don't look anything like the original negative that came out of the camera. My work is all done in the traditional manner in the darkroom; there's no digital technology in there mainly because I do not find it useful for my work.“¹⁷⁹

¹⁷⁷ Bill Henson, in: Sebastian Smee, Light versus dark, in: The Independent, 15. März 2003, http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20030315/ai_n12677098/, Stand 25.01.2008

¹⁷⁸ Jennie Boddington, Bill Henson: Mnemosyne, Zurich-Berlin-New York, Seite 34

¹⁷⁹ Bill Henson, Interview by Dominic Sidhu, Nocturne: The Photographs of Bill Henson, in: EGO Magazine, published August 29, 2005, http://www.egothemag.com/archives/2005/08/bill_henson.htm, Stand 23.01.2008

3.3 Inszenierte Melancholie (Crewdson und Henson im Vergleich)

Wenn ich hier versuchen werde, in den Fotografien von Gregory Crewdson und Bill Henson eine Ästhetik der Melancholie zu erkennen und zu beschreiben, so möchte ich deutlich auf das erste Kapitel meiner Arbeit verweisen mit der Feststellung, dass es *die* Melancholie nicht gibt. Im Laufe der Geschichte (der Kunst) hat sich der Begriff und der Gefühlszustand Melancholie immer wieder verändert, Definitionen und Konnotationen unterliefen einem steten Wandel. In Bezug auf dieses Phänomen möchte ich darauf hinweisen, dass die Ästhetik der Melancholie in den Arbeiten von Crewdson und Henson durchaus eine andere sein kann und ich sie in meiner Analyse auf unterschiedliche Epochen des Melancholieverständnisses beziehen werde.

3.3.0 Formalästhetische Aspekte der Melancholie

Ohne auf den Symbolcharakter bzw. die Interpretation verschiedener Bildmerkmale im Werk von Crewdson und Henson einzugehen, möchte ich erst versuchen den Bildern anhand formalästhetischer Kriterien eine gewisse Ästhetik der Melancholie zu attestieren. Dies ist in erster Linie vor allem durch die für das Werk der beiden Künstler typische dämmerhafte Farbgebung und den besonderen Einsatz von Licht möglich. Mit der Bedeutung des Lichts werde ich mich im Laufe der nächsten Seiten intensiver auseinandersetzen und versuchen, einen direkten Zusammenhang zwischen Lichteinsatz – sowohl formalästhetischem als auch ikonografischem – und hervorgerufener melancholischer Grundstimmung aufzuzeigen.

3.3.0.0 Farbgebung und Licht

“It is not for nothing that twilight is [Henson’s] favourite time of day, that time when colour still functions as an agent of definition but when it has lost the capacity to distract the mind with any excess of sensuous, when everything has bled and receded into a music of diminuendo and the richest purple is merely the mauve tint of grey.”¹⁸⁰

“Henson’s delicate use of colour, which works by implication and suggestion, almost in fact as an illusion until we realise that those hints of blue and red and gold are heightening tonal contrasts apparently attained at first glance in black-and-white. It is a strange experience to

¹⁸⁰ Peter Craven, Bill Henson: Mnemosyne, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 356

see the paintings of Leonardo or Rembrandt almost entirely washed of colour in a sequence of photographs which knowingly exploits and echoes their mythic contours and outlines.”¹⁸¹

Bill Hensons Fotografien werden in erster Linie von einem dunklen, meist fast schwarzen Hintergrund dominiert. Das letzte Licht der Dämmerung schafft es nur noch, ein Stück Landschaft oder die Körper der fotografierten Jugendlichen zu beleuchten, die aus der Dunkelheit hervorbrechen. Alles andere verschwindet im Schwarz der Nacht. Die Dunkelheit und die gedämpften Farben evozieren eine bedrückte Stimmung, aber auf den ersten Blick scheint sich das Melancholische im Werk Bill Hensons vor allem durch eine sich aufdrängende Ästhetik zu zeigen. Seine Bilder sind schön, aber um es noch einmal in den Worten von George Alexander auszudrücken: „The works are beautiful, but it is not beauty to be confused with the merely pretty and nice. Henson’s beauty is more beastly than the manufactured glitz you find in the fashion glossies, with their easily consumed symmetries. His beauty has a transfixing force, one that disturbs and foils both rational intellect and tidy morality.”¹⁸²



Abb. 24: Bill Henson, *Untitled LMO SH177 N2A*, 2000-03

¹⁸¹ Micheal Heyward, *Bill Henson: Mnemosyne*, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 240

¹⁸² George Alexander, *Bill Henson the art of darkness: a critical perspective*, in: *Bill Henson Education Kit*, Art Gallery of New South Wales 2005, Seite 4



Abb. 25: Bill Henson, *Untitled CB/JPC SH112 N4*, 2000-03



Abb. 26: Bill Henson, *Untitled CB/KMC 4 SH72 N31A*, 1998-2000

Während in den Arbeiten von Bill Henson die Farben auf den ersten Blick beinahe gänzlich zurücktreten, wirken die Fotografien von Gregory Crewdson regelrecht farbenfroh. Doch auch hier herrschen in den meisten Bildern die gedämpften Töne der Dämmerungsstunden vor, die manchmal von intensiv beleuchteten Szenen unterbrochen werden. Blau, Violett, Grau, Grün und Schwarz dominieren hier das visuelle Erscheinungsbild. Es sind allesamt Farben, die Schwermut und Bedrücktheit stimmungsvoll zu vermitteln vermögen. Blau, die Farbe der Sehnsucht, geprägt durch die Dichtung der Romantik, ist ebenso Ausdruck von Melancholie. *Blue*, im Englischen, bedeutet traurig und melancholisch.¹⁸³ Auch die Farbe

¹⁸³ Vgl. Eva Heller, *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*, München 2000, Seite 49

Violett wird immer wieder als die Farbe der Melancholie und Schwermut bezeichnet.¹⁸⁴ „*L'heure mauve - die violette Stunde* war früher die elegante Bezeichnung für den späten Nachmittag, die Zeit des Zwilichts.“¹⁸⁵ Diese Bezeichnung wurde aber mittlerweile von der *blauen Stunde* abgelöst.

Dennoch werden diese melancholisch konnotierten Farben hier nicht vordergründig symbolhaft im Sinne einer beispielsweise violett gekleideten Protagonistin eingesetzt, sondern zeigen sich in erster Linie im Kontext der natürlichen Erscheinungen zur Dämmerstunde. Die Farbskala der Melancholie legt sich über die gesamte Szenerie und evoziert somit beim Betrachter ein schwer in Worte zu fassendes Gefühl einer schwermütigen Bedrücktheit und zugleich poetischen Stille.



Abb. 27: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05

¹⁸⁴ Vgl. hierzu unter anderem: <http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/allg/03.htm>, oder <http://www.farbe.com/violett.htm>, Stand 02.03.2008

¹⁸⁵ Eva Heller, *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*, München 2000, Seite 211



Abb. 28: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05



Abb. 29: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002

Crewdsons Bilder werden in der Regel eher als unheimlich und mysteriös denn als explizit melancholisch beschrieben, und dennoch möchte ich versuchen, auch in seinem Werk eine Ästhetik der Melancholie aufzuzeigen. Es ist in vielen Bereichen eine anders konnotierte Melancholie als die im Werk von Bill Henson, aber im Laufe meiner Analysen habe ich auch einige Parallelen in den Arbeiten der beiden Künstler festzustellen vermocht.

3.3.1 Inhaltliche Aspekte der Melancholie

Zusätzlich zur rein farblichen Komponente der Arbeiten Crewdsons und Hensons sind es auch inhaltliche Aspekte, die sich als melancholische Anzeichen interpretieren lassen. Dem

bewussten Umgang mit Licht in choreographischer und ikonografischer Hinsicht kommt eine enorme Bedeutung zu. Aber auch die nähere Auseinandersetzung mit den immer wieder vorkommenden Motiven und Symbolen in den Werken der beiden Künstler lässt das Erkennen melancholischer Aspekte zu.

3.3.1.0 Zur Choreografie des Lichts

Der Einsatz bzw. die Erscheinungsformen des Lichts als Mittel zur Erzeugung diverser Stimmungen spielen sowohl im Werk von Crewdson als auch in den Arbeiten von Henson eine elementare Rolle, allerdings ist die Herangehensweise der Künstler in Bezug auf die Lichtregie eine völlig unterschiedliche. Wie bereits in den Ausführungen zu Oeuvre und Technik der beiden Künstler beschrieben, sind die Fotografien Crewdsons bis ins kleinste Detail geplant und inszeniert. Ganz besonders der Einsatz des Lichts. Mit seinem Team eigens für die Lichtregie bleibt kein Platz für den Zufall, auf den entscheidenden Moment, den richtigen Augenblick wird nicht gewartet, sondern dieser wird mit einem Aufgebot an künstlichem Licht hergestellt.¹⁸⁶ Ganz im Gegensatz zu Henson, der seine *twilight zones* ausschließlich vor Ort und ohne zusätzlichen technischen Lichtaufwand aufnimmt. Dennoch wird auch hier dem Licht und der Stimmung, die es hervorruft, nicht weniger Bedeutung beigemessen. Im Gegenteil: Hensons Choreographie des Lichts findet, wenn man so will, in der Dunkelkammer statt, wo er aus den Negativen seine malerischen, perfekt hell-dunkel nuancierten Fotografien herstellt.

3.3.1.0.0 Natürliches Licht

Natürliches Licht ist sowohl bei Crewdson als auch bei Henson vor allem zur Zeit der sogenannten *Blauen Stunde* vorhanden, zur Dämmerungszeit, wenn die Sonne hinter dem Horizont verschwunden bzw. noch nicht hervorgekommen ist und das restliche Tageslicht die Welt in ein blaues Licht getaucht zeigt. Manchmal ist es auch der Mond oder das entfernte Schimmern eines Abend- oder Morgenrots, das im Hintergrund den Horizont erhellt.

¹⁸⁶ Vgl. Gregory Crewdson, im Gespräch mit Magdalena Kröner, Nur weil es niemals geschehen ist, bedeutet es nicht, dass es nicht real ist, in: Kunstforum International, Band 169, 2004, Seite 181



Abb. 30: Bill Henson, *Untitled CL SH 446 N15*, 2000-03



Abb. 31: Bill Henson, *Untitled CL SH366 N18A*, 2000-03



Abb. 32: Bill Henson, *Untitled CL SH440 N20*, 2000-03



Abb. 33: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002



Abb. 34: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05



Abb. 35: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05

Der kunsthistorisch relevanten Symbolik dieser Dämmerstunde werde ich das gesamte Teilkapitel (*Abend- Dämmerung*) widmen.

3.3.1.0.1

Künstliches Licht

Bei Henson sind es mal die Lichter der Stadt im Hintergrund, verschwommene, nicht im Detail auszumachende Punkte, mal eine einsame Straßenlaterne oder das diffuse Leuchten einer Werbefläche. Hauptsächlich aber kommt der Einsatz von künstlichem Licht erst in der Präsentationsform seiner Bilder, in der Ausstellung, zu tragen. Obwohl es die Fotografien per se nur indirekt betrifft, halte ich diesen Aspekt dennoch für erwähnenswert, da er auf die Bildbetrachtung einen entscheidenden Einfluss hat. Bill Hensons Arbeiten sind ohne den direkten Bezug zum Ausstellungsraum schwer zu beschreiben, denn der Künstler will, dass die Besucher seine Bilder in einem schattenhaften Dunst sehen, denn das ist, um es in Bill Hensons Worten auszudrücken, "what makes the pictures work. [...] When the detail is uncertain and something is missing, that's when the picture starts to expand in your imagination. I want to go against the whole idea of the brightly lit showroom where everything is accessible. When you turn the lights down, people drop their voices, they slow down, and it all affects the thoughts and feelings you have about the show."¹⁸⁷

¹⁸⁷ Bill Henson zitiert in: Ben Cubby, Images that stir the mind, in: The Sydney Morning Herald, January 7, 2005, <http://www.smh.com.au/news/Arts/Images-that-stir-the-mind/2005/01/06/1104832242070.html>, Stand 29.02.2008

Der Aspekt des Melancholischen wird hier also auch auf die Art der Präsentation übertragen. Der Ausstellungsbesucher begibt sich in einen halbdunklen, dämmerhaft beleuchteten Raum und wird mit den Fotografien von Bill Henson konfrontiert. Deren Spiel mit Licht und Schatten wird durch die inszenierte Beleuchtung des Ausstellungsraumes betont bzw. die Wirkung der Bilder wird verstärkt. Nicht nur durch den offensichtlich physischen Effekt, sondern auch durch die Tatsache, dass der Betrachter auf sich selbst und die ausgestellten Arbeiten zurückgeworfen wird. Man könnte sagen, die Wahrnehmung konzentriert sich auf das Wesentliche, aber sie wird auch manipuliert. Ein verdunkelter Raum wirkt sich auf den Betrachter aus. Wie Henson schon festgestellt hat, die Stimmen werden leiser, man bewegt sich langsamer, man sieht die Bilder anders, nimmt sie anders wahr. Die Dunkelheit in Hensons Bildern hat zur Folge, beinahe von den Fotografien aufgesogen zu werden. Hell beleuchtete Stellen hingegen scheinen einem entgegenzuspringen. Die Bildbetrachtung findet beinahe andächtig statt. Die vordergründige Ästhetik der Arbeiten reizt – oder vielmehr: sie rührt. „Aesthetics trumps sociology every time. One senses it in the rhythm of his pictorial arrangements, his juxtaposing of the intimate and the impersonal, of the poignant and bland, up close and yet behind glass.“¹⁸⁸



Abb. 36: Jon Reid, *Bill Henson Ausstellung in der Art Gallery of NSW, 2007*

Gregory Crewdson reichert seine Dämmerungsbilder bewusst mit künstlichem Licht an, das in allen vorstellbaren Variationen seinen Einsatz findet. Die Fenster hell erleuchteter Wohnzimmer geben Licht an die einbrechende Dunkelheit ab, Straßenlaternen werfen ihr Licht auf die Straße, eine Vielzahl an Stehlampen und Taschenlampen kommen zum Einsatz. Aber auch Lichtquellen von unbekannter Herkunft strahlen vom Himmel herab oder aus

¹⁸⁸ George Alexander, *Bill Henson the art of darkness: a critical perspective*, in: *Bill Henson Education Kit*, Art Gallery of New South Wales 2005, Seite 5

Kanaldeckeln heraus und betonen das Schwinden des natürlichen Tageslichts, indem sie das dem Lichtkegel Angrenzende mit dunklen Schatten überziehen. Es ist der Übergang vom Tag zur Nacht, der hier beleuchtet wird.



Abb. 37: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002



Abb. 38: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002



Abb. 39: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Dream House*, 2002

3.3.1.1 Zur Ikonografie des Lichts

*„In Crewdsons exakt geplanten Inszenierungen figuriert das Licht als natürliche, künstliche, symbolische und übernatürliche Erscheinung. Ob Geheimnisvolles, Unbekanntes und Mystisches, ob Sonne und Mond oder die in den Fotografien abgebildeten Straßenlaternen, Autoscheinwerfer, Taschenlampen, Luster, Wandleuchten, Toilettenschränke, Stehlampen und Glühbirnen: Crewdson setzt das Licht variantenreich ein und erzeugt mit ihm eine Fülle an unerklärlichen Stimmungen.“*¹⁸⁹

Aber auch die Fotografien von Bill Henson lassen sich auf ikonografische Bedeutungen des Lichts untersuchen, kann beispielsweise in Bezug auf seine starken Hell-Dunkel-Betonungen eine Parallele zu einer Technik der Spätrenaissance- bzw. Barockmalerei, des Chiaroscuro, gezogen werden.

3.3.1.1.0 Symbolisches Licht und übernatürliche Erscheinungen

Wenn von symbolischem Licht im Werk von Gregory Crewdson gesprochen wird, so könnte es für einen Teil als „Hopper-Symbolik“ gedeutet werden. Edward Hopper hatte stets einen großen Einfluss auf die Arbeit von Crewdson, wie der Fotograf selbst oft betont.¹⁹⁰ Der Maler war ein Meister des Lichts. In seinen Bildern, so Crewdson, werden die Geschichten erst

¹⁸⁹ Martin Hochleitner, Zur Ikonografie des Lichts im Werk Gregory Crewdson, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 150

¹⁹⁰ Vgl. Gregory Crewdson, Aesthetics of Alienation, Tate Issue 1, Summer 2004, <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue1/article10.htm>, Stand 11.02.2008

durch seine gezielte Lichtführung erzählt. „And there is an extraordinary sense of light in Hopper’s work. On the surface it appears to be realistic, but there is something particular about his light that, to me, makes his paintings feel more psychologically-based. There are these very ordinary situations, and the light is being used as a narrative code to reveal the story. It also provides some possibility of transformation of the ordinary, which gives the images a certain theatricality.”¹⁹¹ In den Worten von Jean Clair wurde Hopper zu dem Maler, „der die Eigenart der nordamerikanischen Welt am kraftvollsten und bestrickendsten wiedergegeben hat: ihre physischen Kennzeichen, ihre endlosen Räume, das gleißende Licht, die Trostlosigkeit der Suburbs, aber auch das Einsamkeitsgefühl ihrer Bewohner und zuallererst jener Eindruck von einer endlosen Erwartung, die diese erstarren lässt [...]“¹⁹² Ganz in Hoppers Tradition ist das Werk von Gregory Crewdson zu sehen, dessen Fotografien vielleicht als Weiterführung der Hopper’schen metaphysischen Malerei zu verstehen sind, möchte ich mich hier jedoch ausschließlich auf den Einsatz von Licht konzentrieren. Das Licht ist die Erzähkraft von Crewdsons Fotografien. Vor allem wenn dem Licht, wie es Martin Hochleitner beschreibt, selbst eine tragende Rolle zu kommt. Dies ist der Fall „wenn nämlich durch den Ausgangsort, die Form oder die Intensität des Lichtstrahls auf eine metaphysische Ebene, die das menschliche Erkenntnisvermögen übersteigt, abgezielt werden soll. In diesen Fällen ist die Lichtquelle nicht ersichtlich: Sie liegt weit außerhalb des Bildes oder bleibt in einer architektonischen Situation verborgen.“¹⁹³ In Hochleitners Interpretation scheinen die Protagonisten in Crewdsons Fotografien allerdings in die Situation eingeweiht zu sein, der Künstler stelle seine Akteure als Zeugen besonderer Vorkommnisse dar und hole das Licht dadurch in die sinnlich-körperliche Erfahrbarkeit zurück.¹⁹⁴

Offensichtlich ist für Hochleitner eine filmische Gegenwirklichkeit im Werk von Gregory Crewdson, durch eine dem Kino entlehnte Lichtregie wird eine ganze Reihe an übernatürlichen und fiktionalen Zusammenhängen beschrieben.

Was weniger offenkundig scheint, ist die ikonografische Tradition des Lichts, welche sich auf das Werk von Gregory Crewdson beziehen lässt. „Zu dieser Tradition gehört etwa die christliche Symbolik mit Szenen der Apotheose, Verklärung, Epiphanie und der Verkündigung an Maria. In entsprechenden Bildprogrammen steht das Licht für die

¹⁹¹ Gregory Crewdson, *Aesthetics of Alienation*, Tate Issue 1, Summer 2004, <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue1/article10.htm>, Stand 11.02.2008

¹⁹² Jean Clair, *Die Geschichte als Melancholischer Entwurf*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 482

¹⁹³ Martin Hochleitner, *Zur Ikonografie des Lichts im Werk Gregory Crewdson*, in: *Gregory Crewdson 1985-2005*, Hannover 2007, Seite 150

¹⁹⁴ Vgl. Ebd., Seite 150

Manifestation des Göttlichen, beziehungsweise für die Begegnung mit dem Überirdischen. So fließen etwa bei der Verkündigungsszene mit Maria und dem Engel Gabriel im kanonischen Darstellungsschema häufig Strahlen vom oberen Bildrand herab. Verbunden mit der Taube des Heiligen Geistes, vergegenwärtigt das Licht die Präsenz Gottes, egal ob er in dieser Szene als Halbfigur, als göttliche Hand oder überhaupt nicht dargestellt ist.

Dem im Licht angelegten Unterschied zwischen der Welt der Menschen und der Sphäre Gottes entspricht die im Mittelalter getroffene Differenzierung zwischen der menschlichen Vernunft als ‚lumen naturale‘ und der durch göttliche Offenbarung bewirkten Einsicht (‚lumen supranaturale‘). So waren etwa Mitglieder von Mysterienbünden davon überzeugt, dass nur Eingeweihte ‚das Licht sehen könnten‘, während Außenstehende in Finsternis wandeln müssten. Gregory Crewdsons Bilder vermitteln eine ähnliche Differenzierung und definieren zudem vergleichbare Rezeptionsmuster: So scheinen auch hier nur die Personen in den Fotografien um die Ursache beziehungsweise den übernatürlichen Charakter der jeweiligen Situation Bescheid zu wissen.“¹⁹⁵

In Hochleitners Sinne ließe sich das Werk von Gregory Crewdson also auch mit einer göttlichen Erhabenheit verbinden. Aber auch Kate Best bringt Crewdsons Fotografien, speziell in Bezug zu den filmischen Spezialeffekten, mit einer Ästhetik des Erhabenen in Verbindung. “The work of American photographer Gregory Crewdson is also informed by a reworking of Sublime aesthetics, in particular the rich tradition of cinematic special effects that use excess and hyperbole to suggest realms beyond human articulation and comprehension.”¹⁹⁶ Crewdsons Bilder sind eine stark sinnliche Erfahrung, sie lösen Erstaunen, Ehrfurcht, zuweilen auch Schrecken aus.

¹⁹⁵ Martin Hochleitner, Zur Ikonografie des Lichts im Werk Gregory Crewdson, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 150f

¹⁹⁶ Kate Best, The Magic Hour, in: Twilight – Photography in the Magic Hour, London 2006, Seite 30



Abb. 40: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002



Abb. 41: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002



Abb. 42: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05

3.3.1.1.1

Chiaroscuro und das geheimnisvolle Licht des Barock

*“The photograph has to suggest, not prescribe. Any work of art needs to do that. From my point of view, art is what almost goes missing in the shadows.”*¹⁹⁷

Kunsthistorische Parallelen zur Malerei des Barock sind sowohl in Hensons als auch Crewdsons Fotografien zu finden. Das Werk beider Künstler erinnert an eine „düstere Melancholie Caravaggios – die einmal kurz vor der Besinnungslosigkeit steht, einmal von Blitzen durchzuckt wird und einmal zwischen den Extremen des nackten Fleisches und der göttlichen Erleuchtung zerrissen wird.“¹⁹⁸

Bei Crewdson ist aber nicht nur “das für diese Epoche charakteristische Wechselspiel von Licht und Dunkelheit gemeint, sondern auch die erstmalige Schaffung eines ‚geheimnisvollen‘ Lichts, in das Figuren gebettet wurden. Gleichzeitig begann das Licht im Barock ‚dunkler‘ zu werden, um nach immer kleiner werdenden ‚Lichtflecken‘ wie bei Caravaggio schließlich ein mystisches inneres Leuchten durch Rembrandt vorzuführen. Als für Letzteren die künstlichen Lichtquellen als Symbole für die Wahrheit erschöpft waren, projizierte er das Licht nach innen. Spätestens hier wurde das Licht als bisheriges

¹⁹⁷ Bill Henson, Interview by Dominic Sidhu, *Nocturne: The Photographs of Bill Henson*, in: EGO Magazine, published August 29, 2005, http://www.egothemag.com/archives/2005/08/bill_henson.htm, Stand 23.01.2008

¹⁹⁸ Marc Fumaroli, *Wege aus der Melancholie: Die Rückkehr des Lächelns im Frankreich der Klassik*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 215

Universalsymbol für Gott zu einem immer individuelleren Zeichen der eigenen, menschlichen Seele.“¹⁹⁹

Im Werk von Henson ist es in erster Linie dieses Spiel mit Licht und Schatten, das an die Malerei des Barock erinnert: “This drama of portraiture in repose is itself intensely dramatic and Henson has done wonders to make his camera suggest the gradations and modulations of a painterly apprehension. It is drama full of shadows and chiaroscuro, of Rembrandtian depths of brown and gold and blackest green.”²⁰⁰ Diese Spannung zwischen den beinahe alltäglichen Szenen von desillusionierter Jugend und deren wahrnehmbare Transzendenz wird vor allem durch Hensons expliziten Verweis auf die historische Malerei von Titian und Caravaggio, das besondere Licht und die Positionierung seiner Figuren sowie durch den Einsatz von dramatischen Lichteffekten, die seine Landschaften begleiten, verstärkt.²⁰¹ “The softness of this light, sensual and moody, resonates in its intensity. The masterful composition of his photographs combined with lush and seductive lighting yield a dark and angry clarity; and he wields the mysteries created by the fragments of Caravaggio or Baudelaire.”²⁰²

Edmund Capon beschreibt das Werk von Henson als ein Streben nach unwahrscheinlicher Schönheit. Diese Schönheit ist nicht eine der Perfektion, sondern eine Schönheit geboren aus Verletzlichkeit, Ungewissheit und einem beinahe symphonischen Rhythmus. Wenn so etwas möglich wäre, schreibt Capon, so würden diese zwischen Sinnlichkeit und Entartung schwebenden Bilder ein Requiem begleiten. “We are familiar with the notion of beauty out of suffering, of the power of the pieta, and there is no denying the intent to invoke such emotions in the compositions of naked, often smeared and seemingly defiled, always exposed, adolescents who are nonetheless very much of our times. The pervasive nocturnal tones evoke the masterful complexions of Titian and Rembrandt thus further confusing the dialectic but enriching the visual impact.”²⁰³

Auch Judy Annear beschreibt Hensons frühe Arbeiten als einen Versuch, die angeborene Unbeholfenheit in der Schönheit von Kindern und Jugendlichen zu veranschaulichen.²⁰⁴ „This effect remains crucial in Henson’s work for the melancholy we feel in response to the brevity of their beauty and for the recognisable intensity of their feelings.”²⁰⁵

¹⁹⁹ Martin Hochleitner, Zur Ikonografie des Lichts im Werk Gregory Crewdson, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 152

²⁰⁰ Peter Craven, Bill Henson: Mnemosyne, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 356

²⁰¹ Vgl. Kate Best, The Magic Hour, in: Twilight – Photography in the Magic Hour, London 2006, Seite 29

²⁰² Bill Henson: ambiguous spaces of adolescence, in: Pavement Magazine, 2003, <http://www.pavementmagazine.com/billhenson.html>, Stand 23.01.2008

²⁰³ Edmund Capon, Bill Henson: Mnemosyne, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 9

²⁰⁴ Vgl. Judy Annear, Bill Henson: Mnemosyne, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 10

²⁰⁵ Ebd., Seite 10

Auf den nächsten Seiten soll auf einige sich wiederholende Motive in den Werken der beiden Künstler eingegangen werden. Durch eine kunsthistorische Betrachtung können diese in einen melancholischen Kontext gebracht werden und tragen so zu einer gesamten Ästhetik der Melancholie bei.

“Der von der Abenddämmerung gefärbte Himmel ist ein [...] bezeichnendes Element [der Melancholie]. Der crepuscolo della sera, genauer gesagt, das dritte Viertel des Tages zwischen drei und neun Uhr nach Mittag, ist ein traditionelles Attribut der Melancholie. Der pythagoreischen Lehre von den vier Temperamenten zufolge ist dies die Tageszeit, in der im Körper der Kreislauf der schwarzen Galle, der atra bilis, der mélaina cholé vorherrscht. Sie entspricht im Zyklus der Jahreszeiten dem Herbst, der dem Winter vorausgeht, sowie im menschlichen Leben dem Alter, das dem Tod vorausgeht. Auf psychologischer Ebene symbolisiert dieser Dämmerzustand der Natur den Dämmerzustand einer rat- und tatenlosen Seele, die sich außerstande sieht, die Wirklichkeit in den Griff zu bekommen.“²⁰⁶

Die Dämmerung, ganz besonders die Abenddämmerung, ist eine Zeit, wenn die Empfindsamkeit steigt und eine mit Möglichkeiten beladene Atmosphäre entsteht. Quer durch die Mythen und volkstümlichen Traditionen aus aller Welt ist es die Zeit der Dämmerung, wenn die bösen Geister und Kreaturen der Nacht sich zu regen beginnen. Das Ende des Tages sieht uns in den Schutz unserer Häuser zurückkehren, vielleicht weg von der Bedrohung einer sich ändernden Außenwelt. Die Dämmerung bezeichnet die Schwelle zwischen dem Familiären und dem Unbekannten, dem Behaglichen und dem Gefährlichen, den unbestimmten Grenzbereich zwischen Hoffnung und Furcht. Und mit jedem Untergehen der Sonne lässt sich eine Parallele zum Abklingen des eigenen Lebens ziehen.²⁰⁷

In der Geschichte der Kunst kommt der (Abend-)Dämmerung wiederholt eine besondere Bedeutung zu. „The other-worldly quality of twilight has attracted artists throughout history, often resulting in technically ambitious attempts to record its ambiguity and fleeting beauty. In addition, twilight’s visceral appeal can be linked to notions of transience and mysterious

²⁰⁶ Jean Clair, Maschinismus und Melancholie, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 440

²⁰⁷ Vgl. Martin Barnes, The Gloaming, in: Twilight – Photography in the Magic Hour, London 2006, Seite 22

psychological states. It is used to present or facilitate the subversion and transgression of normality, the darker side of fantasies or the fairy-tale gone awry. It is especially the liminal state – the exploration of a transition from one state to another – that is the most fertile ground for art that is set at twilight. At this threshold hard facts become elusive, and an evocative obscurity reigns.”²⁰⁸

Speziell zur Zeit der Romantik mit der Entstehung der Landschafts-porträts wird die Stunde der Dämmerung stark emotional aufgeladen. Die Natur wird zum Sinnbild für den Zustand der menschlichen Seele.²⁰⁹

„*Twilight*, der Titel der bislang berühmtesten Fotofolge des Künstlers [Gregory Crewdson], lässt sich dabei durchaus als Leitbegriff für das gesamte Werk verstehen, handelt es sich doch eigentlich bei allen Arbeiten um Botschaften aus einer Dämmerzone, in der die Schatten länger werden und das künstliche Licht der Straßenlaternen das natürliche Licht ersetzt. Es ist die Stunde, in der die Überzeugungskraft der Ratio nachlässt und die Fantasie ihre eigenen Geschichten spinnt, kurz vor dem Goya’schen Schlaf der Vernunft und den Ungeheuern, die er gebiert.“²¹⁰

Auch die Bilder Hensons wissen von der Zeit der Dämmerung zu profitieren. Die starken hell-dunkel Kontraste verstärken einerseits die Dramatik der Fotografien, andererseits auch die Intimität. Die hellen Körper der fotografierten Personen scheinen aus der Dunkelheit hervorzubrechen bzw. darin zu verschwinden. In erster Linie aber ist das Licht der Dämmerung Mittel zum Ausdruck von Atmosphäre und Emotionen. „Henson uses light as a creative agent, employing the transforming power of natural illumination, in particular, as an emotional reflector for his subjects. [...] Henson favours twilight or the operatic effects characteristic of stormy weather. The photographs are often so dark they require an ocular and mental adjustment and, even then, tantalizing complexities contained within each work only emerge with repeated viewings. This dim luminescence does not immediately reveal detail but seduces the viewer by creating a scene in which form and meaning fluctuate.

Choosing the precise moment when light evokes a specific atmosphere or emotion is the concern of those who base their work in the landscape rather than the controlled environment of the studio. Henson has photographed indoors but his interior work, whether in studios or in old buildings, also veers towards the chiaroscuro that can be found under certain conditions in the natural world. The means by which he achieves the illumination may be natural, artificial

²⁰⁸ Martin Barnes, *The Gloaming*, in: *Twilight – Photography in the Magic Hour*, London 2006, Seite 10

²⁰⁹ Vgl. Vincent Pomarède, „Die Lust an der Melancholie“ (Senancour). *Die Landschaft als Zustand der Seele*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 318ff

²¹⁰ Stephan Berg, *Die dunkle Seite des amerikanischen Traum*, in: *Gregory Crewdson 1985-2005*, Hannover 2007, Seite 14

or chemical (created through the alchemy of the darkroom) but it all serves to imbue prosaic details with a greater resonance.”²¹¹

3.3.1.2.1

Suburbia und No man's land

In den Arbeiten von Gregory Crewdson ist es die depressive Atmosphäre trostloser Kleinstädte, die hier zutage kommt. Katy Siegel beschreibt dies wie folgt: „An den Schauplätzen für *Beneath the Roses* tritt die soziale Realität auf, kleine Orte im Nordosten der Vereinigten Staaten, die aussehen, als hätte die örtliche Fabrik dicht gemacht, als seien die Hauptstraßen leer, weil alle im Wal-Mart sind. Die geparkten Autos in diesen Szenen, ob schrottreife Kisten, die kaum mehr den täglichen Weg zur Arbeit schaffen, oder gut gepflegte Liebhaberstücke, stammen nicht aus der Requisite oder von Sammlern, sondern werden täglich von realen Leuten gefahren. Diese Orte gibt es wirklich. [...] Wie ‚zufällig‘ sickert in diesen Fotografien die Kleinstadtdepression durch – eine Depression, die nicht unbedingt von individuellen Neurosen herrührt. Ich kenne keine Bilder, die das Leben der Arbeiterschicht in Amerika schonungsloser, vorbehaltloser und unsentimentaler zeigen als Crewdsons Fotos von Thrifty Bundle oder dem Oasis Liquor Store²¹², von leeren Einkaufsstraßen mit Schaufenstern, die ‚Unabhängiges Leben‘ oder ‚Schwangerschaftsservice‘ anbieten. Zum ersten Mal erweitert er sein Szenarium über das individuelle, private Heim hinaus auf den gemeinschaftlichen Raum der Geschäftswelt und des öffentlichen Lebens. In seinem Bestreben, eine subjektive Vision in Bilder umzusetzen, erfasst Crewdson verblüffenderweise eine soziale Realität, so wie die Hollywood-Filme, die er sich zum Vorbild genommen hat, [die] genug Realität enthalten, um beim Publikum anzukommen.“²¹³

²¹¹ Isobel Crombie, Bill Henson: Mnemosyne, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 382

²¹² Vgl. Abb. 44

²¹³ Katy Siegel, Die reale Welt, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 90



Abb. 43: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05



Abb. 44: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05



Abb. 45: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05

Auch in Hensons Fotografien spielen verlassenene Plätze und Intervalle in der Landschaft eine wichtige Rolle. Wie schon in der Beschreibung von Hensons Oeuvre erwähnt, vergleicht der Künstler diese ausgewählten Zonen mit dem Abschnitt des jugendlichen Lebens, das genauso ein Intervall, dem zwischen Kind und Erwachsensein, darstellt.

“As much as there is to admire in Henson's cinematic vision and superb technical craft, his mastery of visual metaphor is equally awe-inspiring. These are forgotten places, neglected areas and urban wastelands barely illuminated by dim streetlights. These bleak spaces of destruction and despair are metaphors for the dark side of the modern human condition, of society adrift beyond repair, resulting in a tension between beauty and the grotesque.”²¹⁴

Diese verlassenenen und vernachlässigten Plätze könnten im weitesten Sinne als die zeitgenössische Idee der *Romantischen Ruinensentimentalität*²¹⁵ gesehen werden. Es ist allerdings nicht so sehr die Todessehnsucht, sondern vielmehr das nahe Beisammensein dieser Widersprüche von Schönheit und Zerfallenheit. „The connection between people and their movements, built forms, landscape and sky, light and dark, colour and black and white – and across these subject groupings – are constantly reinvented in Henson’s images. In a sense, the differing subjects are not different from each other at all: the arcane remoteness of Egyptian temples²¹⁶ can be paralleled with the ruins of less ancient cities. As viewers we cannot actually experience these structures even if we can identify them; we can only imagine them and their purpose through their effect. The familiar suburban environments of the 1985/86 series will one day leave ruins, too, for others to ponder.”²¹⁷

3.3.1.2.2

Die unbezähmbare Natur (der Romantik)

Nicht nur durch den Verweis auf die Ruinensentimentalität, sondern auch durch die Erhabenheit der Natur in den Werken von Henson und Crewdson, bei Letzterem im Sinne einer unbezähmbaren Natur, lassen sich Parallelen zur Romantik ziehen.

“The landscapes and skies Henson depicts are common, yet, as in the paintings of the German Romantics, they can be charged with magnificence and mystery. Henson’s symbology tends toward the universal and relates to aspects of Romanticism through the broad preoccupation with the transcendent effects of beauty and nature, light and dark and this

²¹⁴ Bill Henson: ambiguous spaces of adolescence, in: Pavement Magazine, 2003, <http://www.pavementmagazine.com/billhenson.html>, Stand 23.01.2008

²¹⁵ Vgl. Ludger Heidbrink, *Melancholie und Moderne*, München 1994, Seite 35

²¹⁶ Anmerkung des Autors: Eine frühere Serie von Henson wurde in Ägypten und in den australischen Suburbs fotografiert, vgl. hierzu *Untitled 1985/86*, in: Bill Henson: *Mnemosyne*, Zurich-Berlin-New York 2005

²¹⁷ Judy Annear, *Bill Henson: Mnemosyne*, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 12

resonates through Henson's images. The effect of the night, when the senses are heightened and nature seems more alive despite the nocturnal silence and the leaching of colour, is a critical aspect. The Romanticist interest in creating an effect of sublimity through the loss of self within nature and the spiritual is more formal, traditional and nostalgic than the loss depicted in Henson's work. In his images, the old and the new, nature and culture, can be equally overwhelming, beautiful and diabolical, but never nostalgic. Henson's work has, therefore, a closer relation to contemporary notions of the sublime, in which the dissolution of the self can lead to a deeper understanding of the imaginary within our responses to nature and culture."²¹⁸

Auch Kate Best verweist auf die romantische Komponente der Erhabenheit in Hensons Fotografien: „The quiet melodrama of Henson's photographs, and in particular his handling of light to suggest transcendent effect, also suggests a contemporary reworking of a Romantic sense of the Sublime, when Nature's grandeur provokes a sense of astonishment, terror and awe. Twilight functions here as an extraordinary illumination, creating dramatic chiaroscuro effects and conjuring up supernatural events and worlds."²¹⁹



Abb. 46: Bill Henson, *Untitled CL SH451 N3*, 2000-03

²¹⁸ Judy Annear, *Bill Henson: Mnemosyne*, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 12

²¹⁹ Kate Best, *The Magic Hour*, in: *Twilight – Photography in the Magic Hour*, London 2006, Seite 30



Abb. 47: Bill Henson, *Untitled CL SH366 N18A*, 2000-03

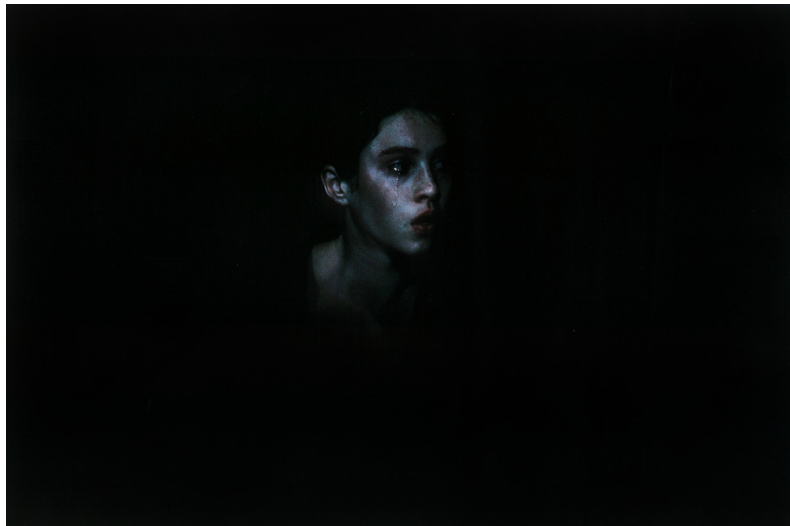


Abb. 48: Bill Henson, *Untitled JPC SH203 N29A*, 2000-03

Während in den Arbeiten von Henson die unbezähmbare Natur trotz all ihrer Kraft eher subtiler in Erscheinung tritt, so inszeniert Crewdson hingegen in seinen Arbeiten immer wieder ein Spiel, „in dem die Natur Regeln folgt, die sich menschlichem Verständnis entziehen und in dem schlussendlich die Natur den Raum des Menschen überwuchert und erobert.“²²⁰ “Crewdson evokes psychological states of anxiety, fear, wonder and desire through the interplay of nature and man’s effort to remain dominion over it.”²²¹

²²⁰ Stephan Berg, *Die dunkle Seite des amerikanischen Traum*, in: *Gregory Crewdson 1985-2005*, Hannover 2007, Seite 12

²²¹ Kate Best, *The Magic Hour*, in: *Twilight – Photography in the Magic Hour*, London 2006, Seite 30



Abb. 49: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002



Abb. 50: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002



Abb. 51: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002

3.3.1.2.3

der entrückte Mensch

*Das Sinnbild der Melancholie als „die Figur einer einsamen, träumerischen oder bedrückten Frau [...], die in eine endlose und vielleicht auch gegenstandslose Meditation versunken ist“.*²²²

Immer wieder wurde im Laufe der Kunstgeschichte die Melancholie als Allegorie dargestellt. Die wohl bekannteste Personifikation dieses Temperamentes ist in Dürers Kupferstich *Melencolia I* zu sehen, mit welchem ich mich im Kapitel 2.5.0 eingehend beschäftigt habe. Hier wird die Melancholie als diese in sich versunkene, nachdenkliche Frauengestalt gezeigt, die quer durch die Kunstgeschichte immer wieder Gegenstand diverser Melancholiedarstellungen wurde. In diesem Licht betrachtet lassen sich vielleicht auch die Protagonisten der beiden Künstler Bill Henson und Gregory Crewdson mit der kunsthistorischen Melancholietradition in Verbindung setzen, denn neben der Farbgebung und Lichtsituation ist mit Sicherheit zu einem großen Teil der Ausdruck der Protagonisten in den Werken der beiden Künstler für das Hervorrufen einer eigentümlichen Bedrücktheit verantwortlich. Die Körperhaltung der Personen entspricht vielleicht nicht unbedingt jener der klassischen Melancholiefigur, auch sind es nicht nur weibliche Figuren, aber die

²²² Jean Clair, *Maschinelismus und Melancholie*, in: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 441

Beschreibung jenes Geisteszustandes – *einsam, träumerisch oder bedrückt, in eine endlose und vielleicht auch gegenstandslose Meditation versunken*²²³ trifft sehr wohl auf den Großteil von Hensons und vor allem Crewdsons Protagonisten zu.

Während es in Bill Hensons Fotografien vorrangig Jugendliche sind, so zeigen sich im Werk von Gregory Crewdson Menschen aller Altersklassen. Oft sind die Protagonisten nackt, so gut wie immer wirken sie abwesend, in sich versunken. „[Crewdsons] Protagonisten habe sich verlaufen. Nichts ist so omnipräsent wie die leeren, verzweifelten Augen aller Beteiligten. Starren Blickes fixieren sie einen Punkt der jenseits des Gezeigten zu sein scheint. Sie verharren ruhig in ihren oft wirren Posen und doch lässt sich das Brodeln unter den Fassaden erahnen. Konflikte werden angedeutet, Handlungsstränge erzählt aber nie beendet. Crewdson lässt Platz für Interpretation.“²²⁴ Jean Clairs Beschreibung des *furor melancholicus* scheint sich direkt auf die Protagonisten in Crewdsons Bilderwelten zu beziehen, so sehr sind die Parallelen zu deren Starrezustand zu fühlen: „Vor allem jedoch zeichnet sich dieser *furor melancholicus* durch einen Zustand des Stupors²²⁵ aus, in dem die Realität demjenigen, der sie anschaut, plötzlich fremd geworden zu sein scheint, das Denken offenbar keinen Zugriff mehr auf die Dinge und die sichtbare Welt ihren Sinn eingebüßt hat – genauer gesagt, scheint die physische Welt, die Welt der Phänomene einen nicht entzifferbaren Sinn zu bergen, eine buchstäblich metaphysische Bedeutung, deren Unzulänglichkeit uns untröstlich zurücklässt.“²²⁶

²²³ Vgl. Jean Clair, Maschinismus und Melancholie, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 441

²²⁴ <http://swelements.wordpress.com/page/2/>, Stand 03.03.2008

²²⁵ Anmerkung des Autors: „Der Stupor ist ein Starrezustand des ganzen Körpers bei wachem Bewusstsein, Bewegungen werden nicht oder nur sehr langsam ausgeführt. Nahrung und Flüssigkeit werden nicht oder bestenfalls unter intensiver pflegerischer Hilfe aufgenommen. Es sind keine körperlichen oder psychischen Aktivitäten erkennbar, obwohl der betroffene Mensch Umweltreize wahrnimmt und verarbeitet. Trotz Wachheit reagiert er nicht auf Kommunikationsversuche; er wirkt starr und ausdruckslos bei extremer innerer Gespanntheit.“ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Stupor>, Stand 03.03.2008

²²⁶ Jean Clair, Maschinismus und Melancholie, in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 442



Abb. 52: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Dream House*, 2002



Abb. 53: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Dream House*, 2002



Abb. 54: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05

Eine weitere Melancholie auslösende Komponente in Crewdsons Bildern ist die vorherrschende Kommunikationslosigkeit, die sich durch sein gesamtes Werk zieht. Immer wieder sind Personen zu sehen, die in ihrer Entrücktheit Protagonisten einer eigenen Welt zu sein scheinen, die deren Gegenüber wohl wahrzunehmen scheinen, allerdings unfähig sind, mit ihnen in Kommunikation zu treten. Der leere, losgelöste Gesichtsausdruck ist bezeichnend für die völlige In-Sich-Versunkenheit der einsamen Protagonisten. So auch in der Serie *Dream House*, für welche Crewdson bekannte Gesichter aus Hollywood in seine Bilder setzte: „Durch die breit im kollektiven Gedächtnis verankerten Gesichter der Stars vermischen sich oft an Edward Hopper gemahnenden Szenen häuslicher Einsamkeit und Kommunikationslosigkeit mit den Bildern aus Filmen, in denen man diese Schauspieler schon einmal gesehen hat, zu einem unentwirrbaren Bündel von Fiktionen.“²²⁷

Stephan Berg, Martin Hentschel, Urs Stahel und Martin Hochleitner beschreiben Crewdsons Werk als „bestechende Bilder einer in die Bodenlosigkeit der eigenen kollektiv beschädigten Psyche blickenden Gesellschaft, die sich selbst ebenso entfremdet ist wie dem fragil gewordenen Wirklichkeitszusammenhang, durch den sie sich somnambul und wie hypnotisiert bewegen.“²²⁸



Abb. 55: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Dream House*, 2002

²²⁷ Stephan Berg, Die dunkle Seite des amerikanischen Traum, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 18

²²⁸ Stephan Berg, Martin Hentschel, Urs Stahel und Martin Hochleitner, Vorwort, in: Gregory Crewdson 1985-2005, Hannover 2007, Seite 6f



Abb. 56: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Dream House*, 2002



Abb. 57: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05

Auch in Hensons Fotografien wirken die Protagonisten, vorrangig Jugendliche, meist seltsam entrückt. „His images capture a moment of transition: dusk, the nature of adolescence and the loss of innocence. But there is also a melancholy and longing, a sadness. For Henson these works are portrayals of memories. ‘Everyone carries their childhood around inside of them for the rest of their lives,’ he says. The language of the nude and the portrait has been with us for time immemorial, but for Henson it goes beyond a simple depiction of the body. ‘It’s an interior landscape, a lost domain made up of our past experiences, our fears and longings’, he says. So personal and unique are these experiences that they often have no meanings for others. ‘Any language of the nude, or portraiture, really only becomes interesting when we feel that we are seeing some part of ourselves,’ he says. ‘And I think in the arts this can come unexpectedly – as though one has suddenly remembered some fundamental thing about

oneself – and the shock of it heightens our sense of mortality. This is not morbidity I'm talking about. In fact, we become more alive. This is the affect of art upon everyone down through time.”²²⁹

Aber neben dem persönlichen Blick des Betrachters auf seine eigene Vergänglichkeit, welche er in diesen Jugendlichen zu erkennen vermag, ist es auch Hensons formalästhetischer Umgang mit Licht und Schatten auf den Gesichtern der Protagonisten, der einen melancholischen Unterton beim Betrachter provoziert. “The delineation of face and figure shows Henson’s particular comprehension of the role of shadow in masking eyes and revealing the vulnerability of skin and bone. [...] If the eyes are, as has been said for centuries, windows of the soul, the eyes of Henson’s subjects are usually obscured in some way. In *Untitled 1983/84* the eyes can reflect shards of light; in more recent works they may be masked with tears. But often the eyes are dark pools, the shadow filling the eye sockets from brow to cheekbone.”²³⁰ Diese Darstellung hält laut Judy Annear das „Disengagement“ zwischen Subjekt und Betrachter aufrecht, es stimuliert sogar des Betrachters Verlangen nach dem Verständnis dieses unerwiderten Blickes. „The perpetual void between self and other is emphasized despite the youthfulness and fragility of the subjects.”²³¹ Tatsächlich bleiben die meisten Blicke auf die Jugendlichen in Hensons Bilder unerwidert. Die wenigen Jugendlichen, die mit dem Bildbetrachter Augenkontakt aufzunehmen scheinen, wirken entrückt und in sich versunken. Aufgelöst in deren eigener Welt, in die der Betrachter einzutauchen versucht – im Gegensatz zu den inneren Welten der Crewdson’schen Protagonisten, diese bleiben dem Betrachter verschlossen.

²²⁹ Ashley Crawford, Henson’s art of darkness, in: *The Age*, 26. Juni 2004, <http://www.theage.com.au/articles/2004/06/24/1088046216923.html>, Stand 23.01.2008

²³⁰ Judy Annear, *Bill Henson: Mnemosyne*, Zurich-Berlin-New York 2005, Seite 10

²³¹ Ebd., Seite 10



Abb. 58: Bill Henson, Ausschnitt aus *Untitled, CB/JPC SH112 N4*, 2000-03



Abb. 59: Bill Henson, Ausschnitt aus *Untitled CB/KMC 4 SH72 N31A*, 1998-2000



Abb. 60: Bill Henson, Ausschnitt aus *Untitled JPC SH203 N29A*, 2000-03

Nach Abschluss der Untersuchung des Melancholischen in den Werken von Gregory Crewdson und Bill Hensons möchte ich mich im folgenden Kapitel abschließend noch kurz mit der Melancholie in der zeitgenössischen Kunst im Allgemeinen beschäftigen.

4. Das Phänomen der Melancholie bzw. des „Disengagement“ in der Kunst heute

“[...] if depression is indeed the disorder that “discloses the mutations of individuality at the end of the twentieth century”, then art – one of the important fields of deployment of subjectivity – must somehow be affected by this evolution.”²³²

In ihrem Buch *The Aesthetics of Disengagement – Contemporary Art and Depression* beschreibt Christine Ross das Phänomen der modernen Melancholie bzw. Depression in der zeitgenössischen Kunst. Faktoren wie Langeweile, Stille, Brüche in der Kommunikation, der Verlust von Genuss und Wohlgefallen, sowie das Erlöschen der Möglichkeit des Einzelnen sich zu erinnern und zu projizieren, zu träumen, zu verlangen und zu fantasieren haben längst den Weg in die Kunst gefunden und definieren eine Ästhetik, die von Christine Ross als eine Serie depressiver Inkraftsetzung gesehen werden.²³³

²³² Christine Ross, *The Aesthetics of Disengagement*, Minnesota 2006, Seite xviii

²³³ Vgl. Ebd., Seite xv

Mit ihrem Buch möchte Ross anhand einer Reihe ausgewählter Beispiele bildender Künstler und Künstlerinnen aufzeigen, dass die zeitgenössische Kunst nicht gänzlich vom Phänomen der Depression isoliert gesehen werden kann. „The objective of the book is, rather, to show how contemporary art cannot be isolated from the depressive paradigm, to attempt to historicize the subject contemporary art represents, performs, assumes, and addresses instead of reducing it, as is still much too often the case in the field of art history and new media, to an abstract, disembodied, acultural position or entity.“²³⁴

Ross ist der Meinung, dass die Depression mehr ist als nur eine Eigenschaft der Kunst an der Wende des 21. Jahrhunderts oder eine wissenschaftlich definierte Gruppe von Symptomen, welche in die Kunst transponiert wurden. Laut Ross ist die Depression sowohl eine Frage, die der Kunst präsentiert wird, als auch ein Paradigma, in welchem die Kunst aktiv teilnimmt. „At such, it is a means by which contemporary art has redefined itself through the deployment of new subjects (both in and before the image) whose subjectivity is shaped not so much by laws of desire as by rules of disengagement, subjects mobilized by the repeated task yet concomitant fatigue of being a self without others.“²³⁵

Um ein Verständnis für die Relevanz dieser Thematik zu erlangen, soll erst die Depression als Nachfolgerin der Melancholie im Allgemeinen etwas näher beleuchtet werden und im darauffolgenden Kapitel auf den Begriff des „Disengagement“, wie ihn Ross definiert hat, eingegangen werden.

4.1 Depression oder Die moderne Melancholie

„*Melancholia is the main notional ancestor of depression.*“²³⁶

“Statistics are quite overwhelming as to the current rate of depression. The World Health Organization has established that psychiatric disorders are now the third most common type of disease and that the leading mental disorder is depression [...]. According to the National Institute of Mental Health, major depression is the leading cause of disability worldwide.“²³⁷

Laut einem Artikel in der deutschen Wochenzeitung *Die Zeit* erfüllen, je nach Definition, zwischen vier und acht Millionen Deutsche die Kriterien einer behandlungswürdigen Depression, europaweit gesehen sind dies sogar 33,4 Millionen Menschen. Diese Zahlen sind

²³⁴ Christine Ross, *The Aesthetics of Disengagement*, Minnesota 2006, Seite xix

²³⁵ Ebd., Seite xv

²³⁶ Ebd., Seite xxvii

²³⁷ Ebd., Seite xvi

erschreckend, und doch sind sie jährlich im Begriff des Steigens. Die Weltgesundheitsorganisation bezeichnet die Schwermut bereits als eine moderne Volkskrankheit. Keine andere Erkrankung, ausgenommen Herz-Kreislauf-Leiden, kostet in den entwickelten Ländern mehr gesunde Lebensjahre. Studien zeigen zudem, dass vor allem in den hoch industrialisierten Ländern die an einer Depression Erkrankten zunehmen. In welchem konkreten Zusammenhang das steht, ist nicht eindeutig geklärt, Vermutungen gibt es mehrere. Einerseits könnte die Entwicklung Reaktion auf Stress in der Gesellschaft sein: „Als die Sowjetunion zusammenbrach und mit ihr die Lebens- und Zukunftspläne ganzer Völker, fiel Wolfgang Rutz, dem Regionalbeauftragten der WHO für Europa, auf, dass in vielen osteuropäischen Staaten ein ganzes „Cluster“ an Krankheiten und Verhaltensweisen schlagartig zunahm. „Dazu gehörten Depressionen, aber auch Alkoholmissbrauch, Selbstmorde, Herz-Kreislauf-Erkrankungen, Risikoverhalten und Gewaltbereitschaft“, zählt Rutz auf. „Es war wie ein Seismograf für den Stress in der Gesellschaft.“ Viele dieser Dinge sind auch im Rest Europas auf dem Vormarsch.“²³⁸ Aber auch die Ernährung - „Moderne, fabrikgefertigte Lebensmittel enthalten kaum noch die ungesättigte Fettsäure Omega-3, die vor allem in Nüssen und Fisch vorkommt und die eine wichtige Rolle in der Nervenkommunikation spielt“²³⁹ - oder das religiöse Verhalten kann eine Rolle spielen, heutzutage sehen weniger Menschen Gott als den Lenker ihres Lebens. „Studien in Amerika zufolge erkranken regelmäßige Kirchgeher nur halb so oft an Depressionen wie Menschen, die nie einen Fuß in ein Gotteshaus setzen. Ist Schwermut also der Preis für Säkularisierung und Industrialisierung?“²⁴⁰ Einen weiteren Faktor sehen die Forscher aber auch darin, dass die Bereitschaft gestiegen ist, sich Hilfe zu suchen. War vor noch gar nicht so langer Zeit die Angst vor einer Stigmatisierung zu groß, so werden seelische Qualen heute bereitwilliger zugegeben. Das könnte auch erklären, warum Frauen laut Statistiken häufiger an Depressionen leiden als Männer – vielleicht suchen sie sich nur eher Hilfe.²⁴¹

Depressive Störungen stehen mit einer Reihe von mehr oder weniger präzisen Symptomen in Verbindung. Experten sprechen von Traurigkeitsgefühl, Schwermut, Hoffnungslosigkeit in Verbindung mit einem Gefühl der Wertlosigkeit, Freudlosigkeit, Reizbarkeit oder negative Gedanken in Bezug auf sich selbst, seine Welt und die Zukunft, Rückzug, Hemmung und Innerlichkeit, Müdigkeit, Antriebslosigkeit, reduzierte Energie und verminderte Motivation, Rastlosigkeit oder verlangsamte Bewegungen, Schwierigkeiten bei mentalen Prozessen wie

²³⁸ Ute Eberle, Wenn das Ich erstarrt, in: Die Zeit, 11.03.2004, <http://www.zeit.de/2004/12/M-Depressionen>, Stand 08.04.2008

²³⁹ Ebd., Stand 08.04.2008

²⁴⁰ Ebd., Stand 08.04.2008

²⁴¹ Vgl. Ebd., Stand 08.04.2008

Konzentration, Erinnerung, Entscheidungsfindung sowie sprachliche Schwierigkeiten. Des Weiteren werden auch vegetative Symptome wie Einschlafschwierigkeiten, Schlafstörungen oder zu viel Schlaf, Gewichtsverlust oder –Zunahme, und – möglicherweise – Suizidgedanken bzw. Suizid genannt.²⁴² Diese Erscheinungsformen sind mannigfaltig und bezeichnen eine Palette von hindernden Zuständen wie schwere und leichte Depression sowie eine Unzahl an weiteren mentalen Störungen. Diese ansteigende Vielfalt mag vielleicht an der Art der Behandlung mit Antidepressiva liegen, die ihrerseits auf mehrere Krankheiten anzuwenden sind und deshalb den Begriff der Depression zu erweitern vermögen. „The Prozac²⁴³ generation of antidepressants not only has made treatment by medication more accessible and more generalized but also has significantly increased the number of disorders that may be generically regrouped under the term *depression*.“²⁴⁴ Des Weiteren stellt Ross fest, dass die Unterscheidung zwischen normaler und krankhafter Reaktion auf Verlust oder Stress überraschenderweise banalisiert wurde durch die systematische Kategorisierung der Depression als Krankheit im Hauptnachschießwerk, welches Ärzte in Nordamerika und mittlerweile auf der ganzen Welt als Hilfe zur Diagnose von mentalen Krankheiten heranziehen. Hierbei handelt es sich um „the American Psychiatric Association’s *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*“, bereits in der überarbeiteten vierten Auflage verfügbar. Kurz gesagt, laut Ross lässt sich der Status der Depression mit dem der Nervenschwäche gegen Ende des 19. Jahrhunderts vergleichen, welche ebenso als Ausgangspunkt für alle möglichen Krankheiten anzusehen war.²⁴⁵

“Because of its vagueness and high rate of occurrence, depression is now one of the privileged categories through which the contemporary subject is being defined and designated, made and unmade, biologized and psychologized. Although the contemporary subject can never be fully defined, deducted, anticipated, or homogenized into a single affective state, sociological studies show how much subjectivity and depressive disorders are increasingly convoluted. In other words, depression says something about who we are, who we think we are, and who we want to be or don’t want to be, consciously and unconsciously, even if “we” must always be situated in terms of gender, race, and culture.”²⁴⁶

²⁴² Vgl. Christine Ross, *The Aesthetics of Disengagement*, Minnesota 2006, Seite xvii

²⁴³ Anmerkung des Autors: „Prozac - hierzulande unter dem Namen Fluoxetin bekannt - wurde in den 1980er Jahren als "Glückspille" gefeiert. Das Antidepressivum gehört zur Gruppe der so genannten Selektiven Serotonin-Wiederaufnahme-Hemmer (SSRI), die in den Stoffwechsel des "Glücksbotenstoffs" Serotonin eingreifen - und auf diese Weise die Stimmung heben.“ Aus: <http://science.orf.at/science/news/120897>, Stand 08.04.2008

²⁴⁴ Christine Ross, *The Aesthetics of Disengagement*, Minnesota 2006, Seite xvii

²⁴⁵ Vgl. Ebd., Seite xvii

²⁴⁶ Ebd., Seite xviii

4.2 Die Ästhetik des „Disengagements“

“Disengagement. There, I believe, is the meeting point of contemporary art and depression.”²⁴⁷

Ausgehend von der Frage, wie die Kunst für das Thema der Depression relevant sein kann, deckt Ross in ihrem Buch anhand ausgewählter Beispiele zeitgenössischer Kunst eine sich wiederholende Ästhetik auf, die durchaus als das verbindende Glied zwischen Schwermut und zeitgenössischer Kunst zu sehen ist. Nicht nur, so Ross, werden bereits etablierte Bedeutungen von Depression in der Kunst ständig wiederholt und infrage gestellt, sondern die Kunst schafft auch ihrerseits neue Bedeutungen für die Depression. Als den besonderen Beitrag der Kunst sieht sie hier die ästhetische Ausarbeitung einer besonders hervortretenden Eigenschaft einer depressiven Störung: „Disengagement“. Hier ist laut Ross die Verbindung zwischen zeitgenössischer Kunst und Depression zu erkennen. *“The depressive paradigm is never as manifest as in artworks that adopt as their own aesthetic rules, but for the sake of probing these very rules, the disengaging symptoms of the depressed – the withdrawal into the self, the radical movement of protection of the self from the other, the subject’s signaling (through reduced nonverbal communication) to “keep my distance”, the *huis clos* sense of isolation, the rupture of communicational intersubjectivity, perceptual insufficiency. The artistic reiteration of depressed disengagement, I contend, transforms disengagement into an aesthetic strategy of disclosure of the ways in which individuality and depression intertwine today; more important, it uses disengagement to reach the depressed viewer. In this process, art not only changes aesthetics but also casts doubt on some of the leading scientific understandings of depressive disorders.”²⁴⁸*

Wie und wodurch sich diese Ästhetik des „Disengagements“ in der zeitgenössischen Kunst äußert, soll anhand ausgewählter Strategien erläutert werden.

4.2.0 Der Ich-Fokus

„[...] the other becomes somewhat peripheral to the self. To marginalize the other is to protect oneself from the losses that come about in any relationship with any other.”²⁴⁹

²⁴⁷ Ebd., Seite xviii

²⁴⁸ Ebd., Seite xviii

²⁴⁹ Ebd., Seite xxii

„I contend that art’s original contribution to contemporary debates about depression lies in its fundamental concern for the subject, a subject that art increasingly stages and addresses following a paradigm of depressiveness and whose depressive symptoms are transposed in the actual constitution of the image. Such a symptomatology shatters the relational function of aesthetics as it also complexifies prevalent scientific evaluations of depressive disorders in which the depressed’s protection against loss is considered to be the antinomy of creativity and *poesis*. Depression, critically, and creativity are not necessarily incompatible.“²⁵⁰

Als einen wichtigen Punkt, wie die Kunst am Paradigma der Depression teilnimmt, sieht Ross die Inszenierung des depressiven Subjektes. Diese Inszenierung repräsentiert das Subjekt der Depression als ein von Identitätsfragen besessenes Individuum, welches so mit sich selbst beschäftigt ist, dass das persönliche Umfeld nebensächlich oder irrelevant wird.²⁵¹ Auf den genderspezifischen Kontext, den Ross hier mit dem Beispiel der künstlerischen Performances von Vanessa Beecroft aufzeigt, möchte ich im Zuge meiner Diplomarbeit allerdings nicht eingehen, sondern vielmehr versuchen, diese theoretischen Ansätze der Ich-Bezogenheit des Subjektes auf weitere Beispiele in der zeitgenössischen Kunst anzuwenden, beziehungsweise dadurch auch rückblickend die Ästhetik der Melancholie am Beispiel des *entrückten Menschen* im Werk von Gregory Crewdson und Bill Henson zu unterlegen.

4.2.1 „Disengagement“ als Beschaffenheit des Bildes

Ein weiterer Aspekt des depressiven Symptoms materialisiert sich als „Disengagement“ in der Beschaffenheit des Bildes. Dieser Vorgang bedeutet laut Ross die Zerstörung der relationalen Eigenschaft von Ästhetik. Durch diese Zerstörung wird versucht, das unersättliche Bedürfnis des Depressiven, sich selbst vor den Verlusten zu schützen, die durch jede Beziehung mit jemand anderem zustande kommen, deutlich zu machen. Wenn man, so stellt Ross hier die Frage, nun Jean-Marie Schaeffers Definition von Ästhetik als an sich relational folgt - als ein verkörpertes Verfahren, dessen grundlegendes Merkmal in der Einstellung oder Haltung des Betrachters gegenüber dem Kunstwerk liegt, was Schaeffer den kognitiven Akt des Urteilsvermögens nennt – was kann dann über eine Ästhetik gesagt werden, die sich ihrer relationalen Eigenschaft entleert? Diese Frage ist laut Ross wichtig für die ästhetische Inkraftsetzung der Depression, dessen Hauptcharakteristikum nicht nur die Geringschätzung der Intersubjektivität, sondern auch die der Bild-Betrachter Beziehung ist. “[The] exploration

²⁵⁰ Ebd., Seite xxvii

²⁵¹ Vgl. Ebd., Seite xxviii

of the image screen as a protective surface that actively disengages the viewing subject from the represented subject acutely discloses [the] depreciation and the concomitant reformulation of aesthetics as a nonrelational practice in an era of depressed subjectivity. Art has become a producer of depressive screens that ‘conserve the living under its *inanimate* form’ so as to introduce the viewer into an experience of rejection and denial, one that is lived in relation to a represented subject obsessed with the need to preserve itself from the possible loss of the other.”²⁵²

Neben diesen beiden ästhetischen Strategien führt Ross auch noch eine dritte Strategie an, deren Gegenstand die ästhetische Erneuerung der symptomatischen Funktion des Bildes innerhalb der Strategie des „Disengagements“ ist. Das heißt, das Bild als Symptom ist als bloßes Zeichen gedacht, als zusammenfassende Semantik, welche jegliche Interpretation missbilligt, aber Wahrnehmungs- oder Gedächtnisregeneration zu begünstigen vermag. Depressive Symptome wie Wahrnehmungsmangel und Gedächtnisschwund werden in der Kunst also entweder im Bild repräsentiert oder im Betrachter aktiviert. Als Beispiele führt Ross hier zwei Installationen von Douglas Gordon (*24 Hour Psycho* [1993]) und Rosemarie Trockel (das Triptychon *Eye, Sleepingpill* und *Kinderspielplatz* [1999]) an. Auf diese dritte ästhetische Strategie möchte ich im Zuge meiner Diplomarbeit allerdings nicht eingehen, sondern mich auf die erste beschriebene Strategie stützen und mittels dieser einige ausgewählte Beispiele der zeitgenössischen bildenden Kunst beleuchten.

4.3 Ausgewählte Beispiele der Gegenwartskunst

Auf den nächsten Seiten möchte ich versuchen, das „Disengagement“ (vor allem in der Darstellung des losgelösten, entrückten Subjektes) anhand einiger Arbeiten ausgewählter zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen zu illustrieren. Ich möchte hierbei nicht auf die einzelnen Themen und Ideen der Künstler und Künstlerinnen eingehen, sondern vielmehr nur den Aspekt der ästhetischen Strategie des „Disengagements“ aufzeigen. Diese Betrachtung ist in erster Linie eine Subjektive, das von mir persönlich als melancholisch Empfundene soll in den Kontext der ästhetischen Strategie des in sich versunkenen Menschen eingebettet werden. Es mag sein, dass die nun präsentierten Werke dadurch einseitig betrachtet werden, es soll aber nicht mein Vorhaben bzw. mein Wunsch sein, den Themen und Ideen des gesamten künstlerischen Oeuvres der folgenden Personen gerecht zu werden.

²⁵² Ebd., Seite xxix

„These children have no interest in us, no wish to engage or charm us. [...] Even when they stare out of the frame, they do not seem to see us. But mostly their gaze is turned inward, at once clear and glassy-eyed, transparent and opaque.“²⁵³

Loretta Lux' Porträts kleiner Kinder wirken seltsam befremdlich. Einerseits sehen und bewundern wir die ästhetische Schönheit der Bilder, andererseits lösen die schwermütig dreinblickenden Kinder eine schwer beschreibbare melancholische Stimmung im Betrachter aus.



Abb. 61: Loretta Lux, *Paulin*, 2002

„In *Paulin* (2002), a girl sits poised in the sand, delicate amidst shells and rocks scattered on the shore, each as sharply in focus as the cheerful geometry of her dress, or the smoothness of her neatly combed hair, set against a Quattrocento sky. The opacity of the girl's gaze evokes what's missing. Included is the blue-green bruising below the surface of the translucent porcelain flesh. This balancing act, between inclusion and exclusion, opacity and translucency, gives these images their power. There is no story here but rather elements of narrative arranged meticulously.“²⁵⁴

²⁵³ Francine Prose, Loretta Lux, New York 2005, Seite 6

²⁵⁴ Nola Tully, Carefully Composed Inconsistency, in: The New York Sun, 12.05.2005
http://www.lorettalux.de/images/press-lore_lux.pdf, Stand 18.04.2008



Abb. 62 links: Loretta Lux, *Boy in a Blue Raincoat 2*, 2001
 Abb. 63 rechts: Loretta Lux, *Milo1*, 2004



Abb. 64 links: Loretta Lux, *Troll 1*, 2000
 Abb. 65 rechts: Loretta Lux, *Isabella*, 2001

4.3.1 Ron Mueck

*„Muecks Skulpturen sind Porträts von Seelenzuständen, und nach dem anfänglichen Staunen über ihre Lebensechtheit ist es gerade ihr Innenleben, dem unsere Anhaltende Aufmerksamkeit gilt.“*²⁵⁵

Auch die Arbeiten des Künstlers Ron Mueck bewirken nach einem ersten Staunen über die perfekte Illusion ein melancholisches Empfinden beim Betrachter. Das „Disengagement“ der in sich gekehrten Figuren Muecks ist durch die hyperrealistische Darstellung vielleicht sogar

²⁵⁵ Susanna Greves, Ron Mueck – Realismus neu definiert, in: Ron Mueck, Ostfildern-Ruit 2003, Seite 22

noch befremdlicher, da der Betrachter mit einem scheinbar lebensechten Subjekt konfrontiert wird.



Abb. 66 links: Ron Mueck, *Ghost*, 202 x 65 x 99 cm, 1998

Abb. 67 rechts: Ron Mueck, *Big Man*, 205,7 x 117,4 x 209 cm, 2000

Abb. 66: "Die Skulptur, die der Künstler *Ghost* nennt, spiegelt vollkommen ihre Psyche der Verlegenheit, der Scham, des Unbehagens und der Zurückgezogenheit. Das übergroße Mädchen im Badeanzug ist sich auf geradezu unheimliche Weise bewusst, dass sie ausgeschlossen, dass ihre körperliche, auffallend überbetonte Unzulänglichkeit ihr eigenes Gespenst geworden ist. Alles an dieser Erscheinung verkörpert Abseitsstehen, Verlust der Gleichwertigkeit, die Verborgeneheit des Sich-Nicht-Einlassens, die unverborgene Empfindung, nicht erobert zu werden: Parabel einer Niederlage. Und auch hier ist alles Beschreibende verbannt. Die komplementären Codes, die Kleidung, die Mode, die Flut der gesellschaftlichen Konventionen, die Ereignisse des gegenwärtigen Kulturprozesses lassen sich in Muecks Skulpturen nicht einlösen. Es gibt nichts zu übersetzen. Das ganze sekundäre Denken ist angehalten. An seine Stelle tritt eine einzige Metapher, die des dichten Schweigens, in dem die Stimmen des Draußen schon zum Vorhof einer anderen Welt gehören."²⁵⁶

²⁵⁶ Heiner Bastian, Bemerkungen über einige Skulpturen von Ron Mueck, in: Ron Mueck, Ostfildern-Ruit 2003, Seite 46f



Abb. 68: Ron Mueck, *Boy*, 490 x 490 x 240 cm, 1999

4.3.2 AES+F

“But there is no bravery, no illusion, no eagerness in their protagonists’ attitude; just indifference and boredom. As the artists have stated, ‘This world celebrates the end of ideology, history and ethics.’”²⁵⁷



Abb. 69: AES+F, *Tondo #22*, aus der Serie *Last Riot*, 2005-2007

Abb. 70: AES+F, *Tondo #2*, aus der Serie *Last Riot*, 2005-2007

²⁵⁷ Rodrigo Alonso, AES+F, in: Vitamin Ph. *New Perspectives in Photography*, London 2006, in: AES. AES+F, St. Petersburg 2007, Seite 49, Randtext



Abb. 71: AES+F, *Tondo #5*, aus der Serie *Last Riot*, 2005-2007

Abb. 72: AES+F, *Tondo #17*, aus der Serie *Last Riot*, 2005-2007



Abb. 73: AES+F, #6, aus der Serie *Action Half Life*, 2003-2005



Abb.74: AES+F, #7, aus der Serie *Action Half Life*, 2003-2005

„The use of such young, ‘perfect’ bodies suggests a universe where getting older is no longer an option; a universe caught in a controlled, eternal present. The absence of pain and suffering in the

struggles implies that emotions and sentiments are also outlawed. The use of children feels disturbing despite the austere, classical aura of the images.²⁵⁸

4.3.3 Muntean / Rosenblum

„Characters of Muntean / Rosenblum photographs, drawings and paintings are often ruled by weak emotions, such as frustration, confusion, a sense of being lost, daydreaming and absent-mindedness. These are hardly definable states of mind, not strong emotions that are easy to visualize. Muntean / Rosenblum paintings are allegories of sorts, but their construction is such that they rigorously avoid clearly defining their subject.”²⁵⁹



Abb. 75 links: Muntean / Rosenblum, *Untitled (Certain sensations are slumbers...)*, 2002
Abb. 76 rechts: Muntean / Rosenblum, *Untitled (We do what there is to do...)*, 2005

²⁵⁸ Rodrigo Alonso, AES+F, in: Vitamin Ph. New Perspectives in Photography, London 2006, in: AES. AES+F, St. Petersburg 2007, Seite 48f, Randtext

²⁵⁹ Adam Szymczyk, The Sublime Void To Die For, in: To Die For. Muntean / Rosenblum, Amsterdam 2002, Seite 6

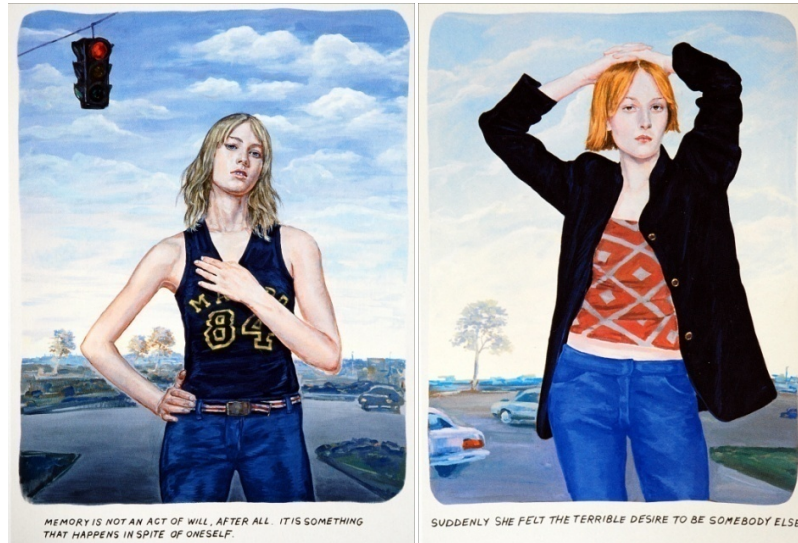


Abb. 77 links: Muntean / Rosenblum, *Untitled (Memory is not an act...)*, 2003

Abb. 78 rechts: Muntean / Rosenblum, *Untitled (Suddenly she felt the terrible...)*, 2001



Abb. 79 links: Muntean / Rosenblum, *Untitled (The great landscapes belong...)*, 2003

Abb. 80 rechts: Muntean / Rosenblum, *Untitled (Unfortunately our forever...)*, 2003

„Diese jungen Leute, in Posen und Posituren, die wir als gezwungen oder natürlich ansehen mögen, sind ständig im Begriff, etwas darzustellen, eine Rolle auszuagieren, von der sie nicht sicher wissen, ob sie diese überhaupt spielen wollen. Stets präsent ist ein trauriger Unterton, der in eine Welt eindringt, in der die Zeit fortschreitet und die Protagonisten das sein werden, was sich ändert. Vielleicht aus diesem Grunde erscheint alles, selbst die Stürme, so statisch; es mag auch erklären, warum die Figuren, sogar in den Videos, so skulpturenhaft, so starr sind in ihrem Zwang, diesen „Un-Ort“ zu bewohnen, der insofern ein wichtige Etappe ist, als sich die Wege notwendigerweise trennen werden.“²⁶⁰

²⁶⁰ Rafael Doctor, Roncero, Einführung, in: Muntean / Rosenblum. *Make death listen*, Zürich 2006, Seite 7

5. Resümee und Ausblick

Ziel dieser Arbeit war es, das Melancholische im Werk von Gregory Crewdson und Bill Henson aufzuzeigen und zu analysieren. Für diese Analyse war es notwendig, im ersten Teil dieser Arbeit in die Melancholie und ihre Entwicklung im Laufe der Geschichte der Kunst einzuführen, wobei die erste und wichtigste Erkenntnis dieser Untersuchung ergeben hat, dass es *die* Melancholie als solche nicht gibt und der Begriff derselben im Laufe der Geschichte (der Kunst) in unterschiedlichsten Variationen und Bedeutungen verwendet wurde. Die antike Humoralpathologie, die den Ursprung eines jeden Leidens durch eine ungleichmäßige Verteilung der vier Körpersäfte sah, ist Mutter des Begriffs Melancholie, der sich aus den zwei griechischen Wörtern für schwarz und Galle zusammensetzt und somit den Ursprung des melancholischen Leidens in einem Übermaß des Gallensaftes verankert sah. Auf der weiteren Suche nach zeitgerechten Erklärungen des melancholischen Zustands wich die humoralpathologische Bestimmung der Antike im Mittelalter sodann der vom Teufel und somit von der Religion beherrschten Acedia. Diese Art der Melancholie war – vor allem im christlichen Kontext – äußerst negativ behaftet. Mit dem Aufkommen des Humanismus und der Renaissance verlor die Melancholie allerdings wieder an religiösem Kontext und wurde anhand der Astronomie zu erklären versucht. Saturn soll Einfluss auf den Menschen haben – doch dessen doppelte Natur vermochte den Menschen in den Wahnsinn zu treiben oder ihn zu genialen Höchstleistungen zu bringen. Der moderne Geniebegriff war entstanden und die Melancholie war nicht mehr negativ oder gar pathologisch behaftet, sondern vielmehr Ausdruck geistiger Nobilitierung. In Dürers Kupferstich *Melencolia I* aus dem Jahre 1514 „zeigt sich die Melancholie als Resultat des humanistischen Wissensdranges, der an seine Grenzen gestoßen ist.“²⁶¹ Die allegorische Darstellung der Melancholie ist mit Sicherheit eines der wichtigsten Werke in Bezug auf die weitere Melancholieforschung, allerdings war es mit im Laufe meiner Diplomarbeit nur ansatzweise möglich, darauf einzugehen.

Neben diesen recht allgemeingültigen Moden der Melancholievorstellungen gab es natürlich auch regionale und zwischenzeitliche Moden, die sich immer wieder einem Wandel unterzogen. Zur Zeit des elisabethanischen England war es *The Joy of Grief*, dem die jungen Männer der Gesellschaft zu verfallen hatten. Die Melancholie war Ausdruck einer individuellen, aber auch imaginären Genialität.

Auch in Frankreich war zur Zeit des Barocks von einer süßen Melancholie die Rede, ein behagliches Träumen und einsames Gedankenversunkensein. Allerdings zeigte sich die

²⁶¹ Ludger Heidbrink, *Melancholie und Moderne*, München 1994, Seite 29

Melancholie zur gleichen Zeit auch in der Todesverfallenheit des Lebens, alle Hoffnungen der menschlichen Vernunft zerschellten an einer Zeit, „in der das Individuum aus dem göttlichen Plan der Geschichte hinausgetreten und in die Leere der einer Welt hineingestellt ist, die keinen Bezug zur transzendentalen Heilsordnung mehr besitzt.“²⁶²

Die Romantik ihrerseits entwickelte wiederum eine süße Melancholie, die in der Liebes- und Todessehnsucht zum Ausdruck kam. Weltschmerz und Sentimentalität waren Gegenstand melancholischer Verstimmungen. In der Landschaftsmalerei wurde die Landschaft zum Zustand der Seele, das Erhabene fand den Weg in die Melancholie und wurde von Kant mit der Melancholie gleichgesetzt, da das erhabenste aller Gefühle gewissermaßen das der Melancholie ist.

Die Melancholie zeigt(e) sich also im Laufe der Zeit sowohl süß als auch bitter, heimlich und unheimlich, in verbotener und in modischer Manier, verstörend und befremdlich, aber auch sentimental reizvoll und anmutig.

Diese ambivalenten Empfindungen äußern sich vor allem auch in den Werken von Gregory Crewdson und Bill Henson. Im zweiten Teil meiner Diplomarbeit habe ich die fotografischen Arbeiten der beiden Künstler auf Aspekte der Melancholie untersucht und mich hierbei sowohl auf inhaltliche als auch formale Kriterien konzentriert.

Als formal ausschlaggebend halte ich nach Abschluss meiner Untersuchungen die Kriterien Licht und Farbe. Eine melancholische Grundstimmung wird in erster Linie durch den Einsatz von künstlichem und natürlichem Licht, der gewählten Tageszeit und der sich daraus ergebenden Farbskala hervorgerufen. Die gedämpften Töne der Dämmerung, Farben wie Blau, Grau, Grün und Violett, aber auch Schwarz, dominieren die Bilder. Die Zeit der Dämmerung ist mit Sicherheit eines der Hauptkriterien für die Melancholie in Crewdsons und Hensons Arbeiten, war sie doch quer durch die Geschichte immer wieder metaphorisch und symbolisch aufgeladen, besonders zur Zeit der Romantik und der damals weit verbreiteten Landschaftsmalerei.

Neben diesen formalen Kriterien spielt die Choreografie und Ikonographie des Lichts eine ebenso wichtige Rolle in Bezug auf das Auslösen melancholischer Stimmungen. Besonders Bill Henson bedient sich einer dramatischen Lichtführung, die durch starke Hell-Dunkel-Kontraste geheimnisvoll düstere Stimmungen hervorruft. Crewdsons Bilder sind angereichert mit allen möglichen Lichtquellen, sowohl sichtbaren als auch unsichtbaren. Sein Lichteinsatz ist oft verantwortlich für eine gewisse mystische, befremdliche Stimmung.

²⁶² Ebd., Seite 30

Weitere Aspekte der Melancholie sind in manchen immer wiederkehrenden Motiven erkennbar. Die bereits erwähnte Abenddämmerung ist hier besonders zu beachten, des weiteren die Trostlosigkeit der Vorstadt, die oft Ort der Handlung ist. Aber ebenso ist die unbezähmbare Natur, vor allem im Werk von Gregory Crewdson, zu erwähnen, die sich der Gewalt des Menschen entzieht und somit ihre Erhabenheit zurück in Erinnerung ruft.

Letztendlich ist es aber das Motiv des disengagierten, entrückten Menschen, das hauptsächlich für das Empfinden einer melancholischen Stimmung verantwortlich zeigt. Die Protagonisten in Crewdsons und Hensons Werken sind in ihrer eigenen Welt versunken, die äußere Realität scheint ihnen fremd geworden zu sein. Als weitere melancholische Komponente zählt auch die oft fehlende Kommunikation der dargestellten Subjekte.

Eines ist nach Abschluss meiner Untersuchungen mit Sicherheit augenscheinlich – die Melancholie, so schwer sie auch fassbar bzw. zu definieren sein mag – wird zumeist von einer Ambivalenz begleitet. Bilder, die als melancholisch beschrieben werden, lösen gemischte Empfindungen aus – oder um diesen Satz umzukehren, melancholische Empfindungen beruhen auf gemischten Empfindungen. Der vermeintliche Gegensatz von schlichter Schönheit und Befremdlichkeit scheint sich in der Melancholie zu manifestieren. Ein unheimliches Schaudern geht überein mit schlichter Bewunderung.

Die Melancholie hat durchaus ihren Weg in der zeitgenössischen Kunst fortgesetzt und ist auch heute fixer Bestandteil von Kunst (und Kultur). Wieso das so ist, habe ich versucht mithilfe der ästhetischen Strategie des „Disengagements“ von Christine Ross zu erläutern, die besagt, dass die allgegenwärtige „moderne Volkskrankheit“ Depression unweigerlich ihren Weg in die Kunst gefunden hat und die zeitgenössische Kunst somit keinesfalls isoliert von dem Phänomen der Depression betrachtet werden kann. Das verbindende Glied zwischen Kunst und Depression ist laut Ross das „Disengagement“, das sich sowohl im dargestellten Subjekt als auch im Bild bzw. Kunstwerk an sich äußern kann. In Bezug auf meine Analyse der Werke von Crewdson und Henson ist allerdings das „Disengagement“ des dargestellten Subjektes von größerer Bedeutung für die Darstellung melancholischer Empfindungen.

Was uns allerdings an der Ästhetik des Melancholischen so reizt bzw. rührt und weshalb wir auf diese ästhetischen Reize reagieren, das wäre durchaus Thema für eine weitere Untersuchung, die an meine Arbeit angeknüpft werden könnte. Vielleicht lässt sich die hier vorliegende Arbeit mit einem Zitat abschließen, um gleichzeitig den Impuls für diese weiteren Fragestellungen zu geben:

„Das Konzept der ‚gemischten Empfindungen‘ könnte durchaus für eine moderne Ästhetik wieder fruchtbar gemacht werden. Es bietet sich an, um eine Reihe jener Paradoxien zu

beschreiben, die immer dann auftreten, wenn wir uns ästhetischen Reizen aussetzen, auf die wir nicht mit eindeutigen Gefühlen oder Urteilen, sondern mit einer Mischung unterschiedlichster Empfindungen reagieren.“²⁶³

²⁶³ Konrad Liessmann, Reiz und Rührung – Über ästhetische Empfindungen, Wien 2004, Seite 34

6. Anhang

Literaturverzeichnis

- Aaronson, Deborah (Hrsg.): *Twilight. Photographs by Gregory Crewdson*, Abrams, New York 2002
- Barnes, Martin und Best, Kate (Hrsg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*, Merrell Publishers Ltd, 1st edition, London 2006
- Bastian, Heiner (Hrsg.): *Ron Mueck*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003
- Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007
- Bovier, Lionel, Roncero, D. Rafael Doctor und Rubio, Agustín Pérez (Hrsg.): *Muntean / Rosenblum. Make death listen*, JRP / Ringier, Zürich 2006
- Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005
- Crewdson, Gregory: *Gregory Crewdson. Dream of Life*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1999
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, in: *Gesammelte Werke Bd. XII*, S. Fischer Verlag, 6. Auflage, Frankfurt am Main 1986
- Grubb, Nancy (Ed.): *Loretta Lux*, Aperture Foundation, New York 2005
- Heidbrink, Ludger (Hrsg.): *Melancholie und Moderne: zur Kritik der historischen Verzweiflung*, Fink, München 1994
- Heller, Eva: *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*, Rowohlt, München 2000
- Henson, Bill: *Mnemosyne*, Scalo Verlag AG, Zürich 2005
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin und Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992
- Liessmann, Konrad Paul: *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*. WUV, Wien 2004
- Petrova, Yevgenia und Laks, Anna (Hrsg.): *AES. AES+F*, Palace Editions, St. Petersburg 2007
- Ross, Christine: *The Aesthetics of Disengagement – Contemporary Art and Depression*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006
- Van Duyn, Edna: *To Die For. Muntean / Rosenblum*, De Appel, Amsterdam 2002

Zeitschriften

Kröner, Magdalena: *Nur weil es niemals geschehen ist, bedeutet es nicht, dass es nicht real ist*, Künstlergespräch mit Gregory Crewdson, in: *Kunstforum International*, Band 169, Seite 174-185

Stoeber, Michael: *Ausstellungsreview zu 1985-2005 im Kunstverein Hannover*, in: *Kunstforum International*, Band 178, Seite 306-309

Internetquellen

Alexander, George: *Bill Henson. The art of darkness: a critical perspective*, in: *Bill Henson Education Kit*, Art Gallery of New South Wales 2005
http://www.artgallery.nsw.gov.au/ed/resources/ed_kits/bill_henson, Stand 20.04.2008

Banbury, Jen: *Welcome to Mr. Crewdson's Twilight Neighborhood*, Auszug aus dem *Conduit* Interview
http://conduit.org/pages/archive_issue12.html, Stand: 06.09.2007

Bill Henson: ambiguous spaces of adolescence, in: *Pavement Magazine*, 2003
<http://www.pavementmagazine.com/billhenson.html>, Stand 23.01.2008

Crawford, Ashley: *Henson's art of darkness*, in: *The Age*, 26.06.2004
<http://www.theage.com.au/articles/2004/06/24/1088046216923.html>, Stand 23.01.2008

Crewdson, Gregory: *Aesthetics of alienation*, in: *Tate Etc.*, Issue 1, Summer 2004
<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue1/article10.htm>, Stand: 04.10.2007

Crewdson, Gregory: Biografie
http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_172.html, Stand 11.02.2008

Cubby, Ben: *Images that stir the mind*, in: *The Sydney Morning Herald*, 07.01.2005
<http://www.smh.com.au/news/Arts/Images-that-stir-the-mind/2005/01/06/1104832242070.html>, Stand 29.02.2008

Eberle, Ute: *Wenn das Ich erstarrt*, in: *Die Zeit*, 11.03.2004
<http://www.zeit.de/2004/12/M-Depressionen>, Stand 08.04.2008

Feist, Silvia: *In die Seele leuchten*
http://www.zeit.de/2006/32/In_die_Seele_leuchten, Stand: 06.09.2007

<http://de.wikipedia.org/wiki/Stupor>, Stand 03.03.2008

<http://de.wikipedia.org/wiki/Unheimlich>, Stand 20.03.2008

<http://science.orf.at/science/news/120897>, Stand 08.04.2008

<http://swelements.wordpress.com/page/2/>, Stand 03.03.2008

<http://www.farbe.com/violett.htm>, Stand 02.03.2008

<http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/allg/03.htm>, Stand 02.03.2008

http://www.lorettalux.de/images/press-lore_lux.pdf, Stand 18.04.2008

Sidhu, Dominic: *Nocturne. The Photographs of Bill Henson*, in: *EGO Magazine*, 29.08.2005
http://www.egothemag.com/archives/2005/08/bill_henson.htm, Stand 23.01.2008

Smee, Sebastian: *Light versus dark*, in: *The Independent*, 15.03.2003
http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20030315/ai_n12677098/, Stand 25.01.2008

Winklbauer, Andrea: *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?*, in: *Skug, Journal für Musik*, 22.07.2004
http://www.skug.at/index.php?Art_ID=2747, Stand 20.03.2008

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Grabstele des Demokleides*, 1. Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr.
Attischer Stil, Pentelischer Marmor, 70 x 45 cm, Archäologisches Nationalmuseum, Athen
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 50

Abb. 2: *Ajax*, Römisches Werk Anfang der Augusteischen Epoche
Bronze, 29 x 33 cm; Bartspitze – Kalotte: 7,7 cm, Sammlung George Ortiz
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 51

Abb. 3: Hieronymus Bosch, *Johannes der Täufer in der Wüste*, 15. Jahrhundert
Öl auf Leinwand, Museo José Lázaro Galdiano, Madrid
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 55

Abb. 4: Geertgen Tot Sint Jans, *Johannes der Täufer in der Einöde*, um 1480-1485 Farbpigmente auf Eichenholz
42 x 28 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 65

Abb. 5: Hieronymus Bosch zugeschrieben, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, nach 1490
Öl auf Eichenholz, auf Hartfaserplatte aufgezogen, 26 x 19,4 cm, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 64

Abb. 6: Lucas Cranach d. Ä., *Der Werwolf*, 1510-1515
Holzschnitt, 16,2 x 12,7cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 159

Abb. 7: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514
Kupferstich (2. Zustand nach Meder), 23,7 x 18,7cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 136

Abb. 8: Nicholas Hilliard, *Henry Percy, 9. Earl of Northumberland*, um 1594
Miniatur auf Pergament, 25,7 x 17,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 167

Abb. 9: Sebastian Stoskopff, *Große Vanität*, 1641
Öl auf Leinwand, 125 x 165 cm, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Straßburg
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 257

Abb. 10: Antonio de Pereda y Salgado, *Allegorie der Vergänglichkeit*, um 1634
Öl auf Leinwand, 139,5 x 174 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 258

Abb. 11: Jean-Antoine Watteau, *Mezzetin*, um 1727
Öl auf Leinwand, The Metropolitan Museum of Art, New York
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 277

Abb. 12: Jean-Antoine Watteau (und Jean-Francois Millet, genannt Francisque Sohn), *Landschaft mit Flötenspieler*, um 1716/17
Öl auf Leinwand, 55 x 45,2 cm, Musée de Grenoble
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 298

Abb. 13: Phillip Otto Runge, *Selbstbildnis im blauen Rock*, 1805
Öl auf Eichenholz, 40 x 28,9 cm, Hamburger Kunsthalle
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 356

Abb. 14: Anonym, *Porträt eines Künstlers in seinem Atelier*, 1. Viertel 19. Jahrhundert
Öl auf Leinwand, 147 x 114 cm, Musée du Louvre, Paris, Département des Peintures
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 358

Abb. 15: Henry Wallis, *Tod Chattertons*, 1856
Öl auf Leinwand, 62,2 x 93,3 cm, Tate, London, Bequeathed by Charles Gent Clement 1899
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 362

Abb. 16: Pierre-Henri de Valenciennes, *Byblis, in eine Quelle verwandelt*, 1792
Öl auf Leinwand, 54 x 79cm, Musée des Beaux-Arts, Quimper
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 369

Abb. 17: Caspar David Friedrich, *Blick auf Arkona mit aufgehendem Mond*, Um 1805/06
Sepia über Bleistift, Pinsel in Braun, 60,9 x 100 cm, Albertina, Wien
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 375

Abb. 18: Caspar David Friedrich, *Mönch am Meer*, 1808-1810
Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 377

Abb. 19: Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, 1822
Öl auf Leinwand, 55 x 71 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 379

- Abb. 20: Caspar David Friedrich, *Der einsame Baum*, 1822
 Öl auf Leinwand, 55 x 71 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
 in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 379
- Abb. 21: Hubert Robert, *Die Tempelruine – Bauern, um einen Kochtopf versammelt*, 18. Jhdt./frühes 19. Jhdt.
 Öl auf Leinwand, 145 x 77 cm, Musée du Louvre, Département des Peintures
 in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 382
- Abb. 22: Caspar David Friedrich, *Kirchenruine im Wald*, um 1831
 Öl auf Leinwand, 70,5 x 49,7 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek
 in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 382
- Abb. 23: Pierre-Henri de Valenciennes, *Der Ausbruch des Vesuvs am 24. August des Jahres 79 n. Chr. unter der Herrschaft von Titus*, 1813
 Öl auf Leinwand, 148 x 196 cm, Musée des Augustins, Toulouse
 in: Clair, Jean (Hrsg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, Seite 370
- Abb. 24: Bill Henson, *Untitled LMO SH177 N2A*, 2000-03
 C-Type Print, 104 x 154 cm
 in: Barnes, Martin und Best, Kate (Hrsg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*, Merrell Publishers Ltd, 1st edition, London 2006, Seite 83
- Abb. 25: Bill Henson, *Untitled CB/JPC SH112 N4*, 2000-03
 C-Type Print, 104 x 154 cm
 in: Barnes, Martin und Best, Kate (Hrsg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*, Merrell Publishers Ltd, 1st edition, London 2006, Seite 91
- Abb. 26: Bill Henson, *Untitled CB/KMC 4 SH72 N31A*, 1998-2000
 C-Type Print, 104 x 154 cm
 in: Barnes, Martin und Best, Kate (Hrsg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*, Merrell Publishers Ltd, 1st edition, London 2006, Seite 95
- Abb. 27: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05
 Digitaler C-Type Print, 144,8 x 223,5 cm
 in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 73
- Abb. 28: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05
 Digitaler C-Type Print, 144,8 x 223,5 cm
 in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 67
- Abb. 29: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002
 Digitaler C-Type Print, 121,9 x 152,4 cm
 in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 46
- Abb. 30: Bill Henson, *Untitled CL SH446 N15*, 2000-03
 C-Type Print, 104 x 154 cm
 in: Barnes, Martin und Best, Kate (Hrsg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*, Merrell Publishers Ltd, 1st edition, London 2006, Seite 81
- Abb. 31: Bill Henson, *Untitled CL SH366 N18A*, 2000-03
 C-Type Print, 104 x 154 cm
 in: Barnes, Martin und Best, Kate (Hrsg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*, Merrell Publishers Ltd, 1st edition, London 2006, Seite 87

- Abb. 32: Bill Henson, *Untitled CL SH440 N20*, 2000-03
C-Type Print, 104 x 154 cm
in: Barnes, Martin und Best, Kate (Hrsg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*, Merrell Publishers Ltd, 1st edition, London 2006, Seite 97
- Abb. 33: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002
Digitaler C-Type Print, 121,9 x 152,4 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 37
- Abb. 34: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05
Digitaler C-Type Print, 144,8 x 223,5 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 62
- Abb. 35: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05
Digitaler C-Type Print, 144,8 x 223,5 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 68
- Abb. 36: Jon Reid, *Bill Henson Ausstellung in der Art Gallery of NSW*, 2007
- Abb. 37: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002
Digitaler C-Type Print, 121,9 x 152,4 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 38
- Abb. 38: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002
Digitaler C-Type Print, 121,9 x 152,4 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 51
- Abb. 39: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Dream House*, 2002
Digitaler C-Type Print, 73,7 x 111,8 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 53
- Abb. 40: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002
Digitaler C-Type Print, 121,9 x 152,4 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 41
- Abb. 41: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002
Digitaler C-Type Print, 121,9 x 152,4 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 47
- Abb. 42: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05
Digitaler C-Type Print, 144,8 x 223,5 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 80
- Abb. 43: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05
Digitaler C-Type Print, 144,8 x 223,5 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 64
- Abb. 44: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05
Digitaler C-Type Print, 144,8 x 223,5 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 79
- Abb. 45: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05
Digitaler C-Type Print, 144,8 x 223,5 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 76
- Abb. 46: Bill Henson, *Untitled CL SH451 N3*, 2000-03
C-Type Print, 104 x 154 cm
in: Barnes, Martin und Best, Kate (Hrsg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*, Merrell Publishers Ltd, 1st edition, London 2006, Seite 85

- Abb. 47: Bill Henson, *Untitled CL SH366 N18A*, 2000-03
C-Type Print, 104 x 154 cm
in: Barnes, Martin und Best, Kate (Hrsg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*, Merrell Publishers Ltd, 1st edition, London 2006, Seite 87
- Abb. 48: Bill Henson, *Untitled JPC SH203 N29A*, 2000-03
C-Type Print, 104 x 154 cm
in: Barnes, Martin und Best, Kate (Hrsg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*, Merrell Publishers Ltd, 1st edition, London 2006, Seite 89
- Abb. 49: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002
Digitaler C-Type Print, 121,9 x 152,4 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 50
- Abb. 50: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002
Digitaler C-Type Print, 121,9 x 152,4 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 42
- Abb. 51: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Twilight*, 1998-2002
Digitaler C-Type Print, 121,9 x 152,4 cm
in: Aaronson, Deborah (Hrsg.): *Twilight. Photographs by Gregory Crewdson*, Abrams, New York 2002, Plate 13
- Abb. 52: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Dream House*, 2002
Digitaler C-Type Print, 73,7 x 111,8 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 56
- Abb. 53: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Dream House*, 2002
Digitaler C-Type Print, 73,7 x 111,8 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 58
- Abb. 54: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05
Digitaler C-Type Print, 144,8 x 223,5 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 69
- Abb. 55: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Dream House*, 2002
Digitaler C-Type Print, 73,7 x 111,8 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 54
- Abb. 56: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Dream House*, 2002
Digitaler C-Type Print, 73,7 x 111,8 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 57
- Abb. 57: Gregory Crewdson, *Untitled*, aus der Serie *Beneath the Roses*, 2003-05
Digitaler C-Type Print, 144,8 x 223,5 cm
in: Berg, Stephan (Hrsg.): *Gregory Crewdson. 1985 – 2005*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2007, Plate 66
- Abb. 58: Bill Henson, Ausschnitt aus *Untitled, CB/JPC SH112 N4*, 2000-03
C-Type Print, 104 x 154 cm
in: Barnes, Martin und Best, Kate (Hrsg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*, Merrell Publishers Ltd, 1st edition, London 2006, Seite 91
- Abb. 59: Bill Henson, Ausschnitt aus *Untitled CB/KMC 4 SH72 N31A*, 1998-2000
C-Type Print, 104 x 154 cm
in: Barnes, Martin und Best, Kate (Hrsg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*, Merrell Publishers Ltd, 1st edition, London 2006, Seite 95
- Abb. 60: Bill Henson, Ausschnitt aus *Untitled JPC SH203 N29A*, 2000-03
C-Type Print, 104 x 154 cm
in: Barnes, Martin und Best, Kate (Hrsg.): *Twilight. Photography in the Magic Hour*, Merrell Publishers Ltd, 1st edition, London 2006, Seite 89

- Abb. 61: Loretta Lux, *Paulin*, 2002
 Ilfochrome Print
 in: Grubb, Nancy (Ed.): *Loretta Lux*, Aperture Foundation, New York 2005, Seite 61
- Abb. 62: Loretta Lux, *Boy in a Blue Raincoat 2*, 2001
 Ilfochrome Print
 in: Grubb, Nancy (Ed.): *Loretta Lux*, Aperture Foundation, New York 2005, Seite 25
- Abb. 63: Loretta Lux, *Milo 1*, 2004
 Ilfochrome Print
 in: Grubb, Nancy (Ed.): *Loretta Lux*, Aperture Foundation, New York 2005, Seite 87
- Abb. 64: Loretta Lux, *Troll 1*, 2000
 Ilfochrome Print
 in: Grubb, Nancy (Ed.): *Loretta Lux*, Aperture Foundation, New York 2005, Seite 17
- Abb. 65: Loretta Lux, *Isabella*, 2001
 Ilfochrome Print
 in: Grubb, Nancy (Ed.): *Loretta Lux*, Aperture Foundation, New York 2005, Seite 55
- Abb. 66: Ron Mueck, *Ghost*, 1998
 Mixed Media, 202 x 65 x 99 cm, Tate Gallery Liverpool
 in: Bastian, Heiner (Hrsg.): *Ron Mueck*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003, Seite 23
- Abb. 67: Ron Mueck, *Big Man*, 2000
 Mixed Media, 205,7 x 117,4 x 209 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, Joseph H. Hirshhorn Bequest Fund, 2001
 in: Bastian, Heiner (Hrsg.): *Ron Mueck*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003, Seite 19
- Abb. 68: Ron Mueck, *Boy*, 1999
 Mixed Media, 490 x 490 x 240 cm, Kunstmuseum Aarhus
 in: Bastian, Heiner (Hrsg.): *Ron Mueck*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003, Seite 8
- Abb. 69: AES+F, *Tondo #22*, aus der Serie *Last Riot*, 2005-2007
 Digitale Collage
 in: http://www.aes-group.org/last_riot2.asp?number=18, Stand 20.04.2008
- Abb. 70: AES+F, *Tondo #2*, aus der Serie *Last Riot*, 2005-2007
 Digitale Collage
 in: http://www.aes-group.org/last_riot2.asp?number=05, Stand 20.04.2008
- Abb. 71: AES+F, *Tondo #5*, aus der Serie *Last Riot*, 2005-2007
 Digitale Collage
 in: http://www.aes-group.org/last_riot2.asp?number=07, Stand 20.04.2008
- Abb. 72: AES+F, *Tondo #17*, aus der Serie *Last Riot*, 2005-2007
 Digitale Collage
 in: http://www.aes-group.org/last_riot2.asp?number=16, Stand 20.04.2008
- Abb. 73: AES+F, #6, aus der Serie *Action Half Life*, 2003-2005
 Digitale Collage
 in: http://www.aes-group.org/hl3_3.asp?number=01, Stand 20.04.2008
- Abb. 74: AES+F, #7, aus der Serie *Action Half Life*, 2003-2005
 Digitale Collage
 in: http://www.aes-group.org/hl3_3.asp?number=02, Stand 20.04.2008
- Abb. 75: Muntean / Rosenblum, *Untitled (Certain sensations are slumbers...)*, 2002
 Acryl auf Leinwand, 200 x 110 cm
 in: Bovier, Lionel, Roncero, D. Rafael Doctor und Rubio, Agustín Pérez (Hrsg.): *Muntean / Rosenblum. Make death listen*, JRP / Ringier, Zürich 2006, Seite 23

Abb. 76: Muntean / Rosenblum, *Untitled (We do what there is to do...)*, 2005

Acryl auf Leinwand, 200 x 110 cm

in: Bovier, Lionel, Roncero, D. Rafael Doctor und Rubio, Agustín Pérez (Hrsg.): *Muntean / Rosenblum. Make death listen*, JRP / Ringier, Zürich 2006, Seite 126

Abb. 77: Muntean / Rosenblum, *Untitled (Memory is not an act...)*, 2003

Acryl auf Leinwand, 115 x 85 cm

in: Bovier, Lionel, Roncero, D. Rafael Doctor und Rubio, Agustín Pérez (Hrsg.): *Muntean / Rosenblum. Make death listen*, JRP / Ringier, Zürich 2006, Seite 55

Abb. 78: Muntean / Rosenblum, *Untitled (Suddenly she felt the terrible...)*, 2001

Acryl auf Leinwand, 115 x 80 cm

in: Bovier, Lionel, Roncero, D. Rafael Doctor und Rubio, Agustín Pérez (Hrsg.): *Muntean / Rosenblum. Make death listen*, JRP / Ringier, Zürich 2006, Seite 16

Abb. 79: Muntean / Rosenblum, *Untitled (The great landscapes belong...)*, 2003

Acryl auf Leinwand, 200 x 155 cm

in: Bovier, Lionel, Roncero, D. Rafael Doctor und Rubio, Agustín Pérez (Hrsg.): *Muntean / Rosenblum. Make death listen*, JRP / Ringier, Zürich 2006, Seite 49

Abb. 80: Muntean / Rosenblum, *Untitled (Unfortunately our forevers...)*, 2003

Acryl auf Leinwand, 120 x 90 cm

in: Bovier, Lionel, Roncero, D. Rafael Doctor und Rubio, Agustín Pérez (Hrsg.): *Muntean / Rosenblum. Make death listen*, JRP / Ringier, Zürich 2006, Seite 54