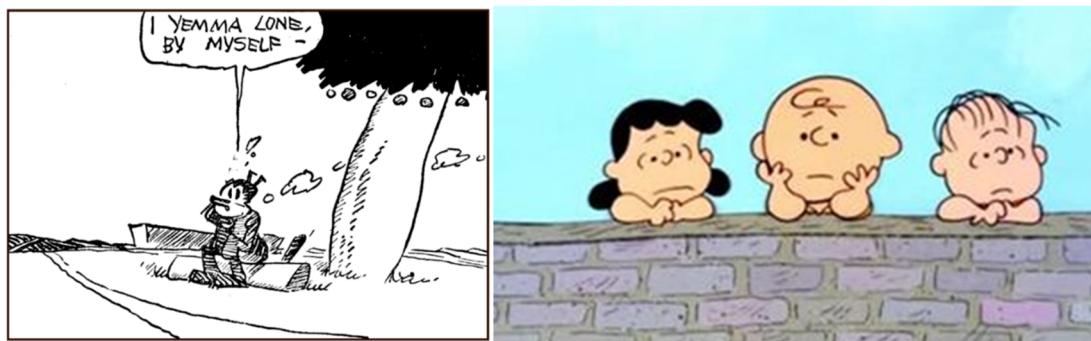


„Cartooning will break your heart.“

Über die Beziehung zwischen Comics und Melancholie
am Beispiel von „Krazy Kat“ und „the Peanuts“



Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades „Mag.art“ (Magister artium)
eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien
am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

bei ao. Univ.-Prof. Dr.phil. Renate Vergeiner

Katrin Brezansky-Günes

Wien, März 2020

LOOK 'IGNATZ'
LOOK AT THE
PERSON
READING
WHAT WE
IS SAYING -

YES -



Danksagung

Mein Dank geht an ao. Univ.- Prof. Dr.phil. Renate Vergeiner für ihre Betreuung und das Interesse, mit dem sie das Entstehen dieser Diplomarbeit begleitet hat.

Ich danke meinen Eltern für ihre Unterstützung während meines langjährigen Studiums und Hüseyin und meinen Kindern für ihre Geduld.



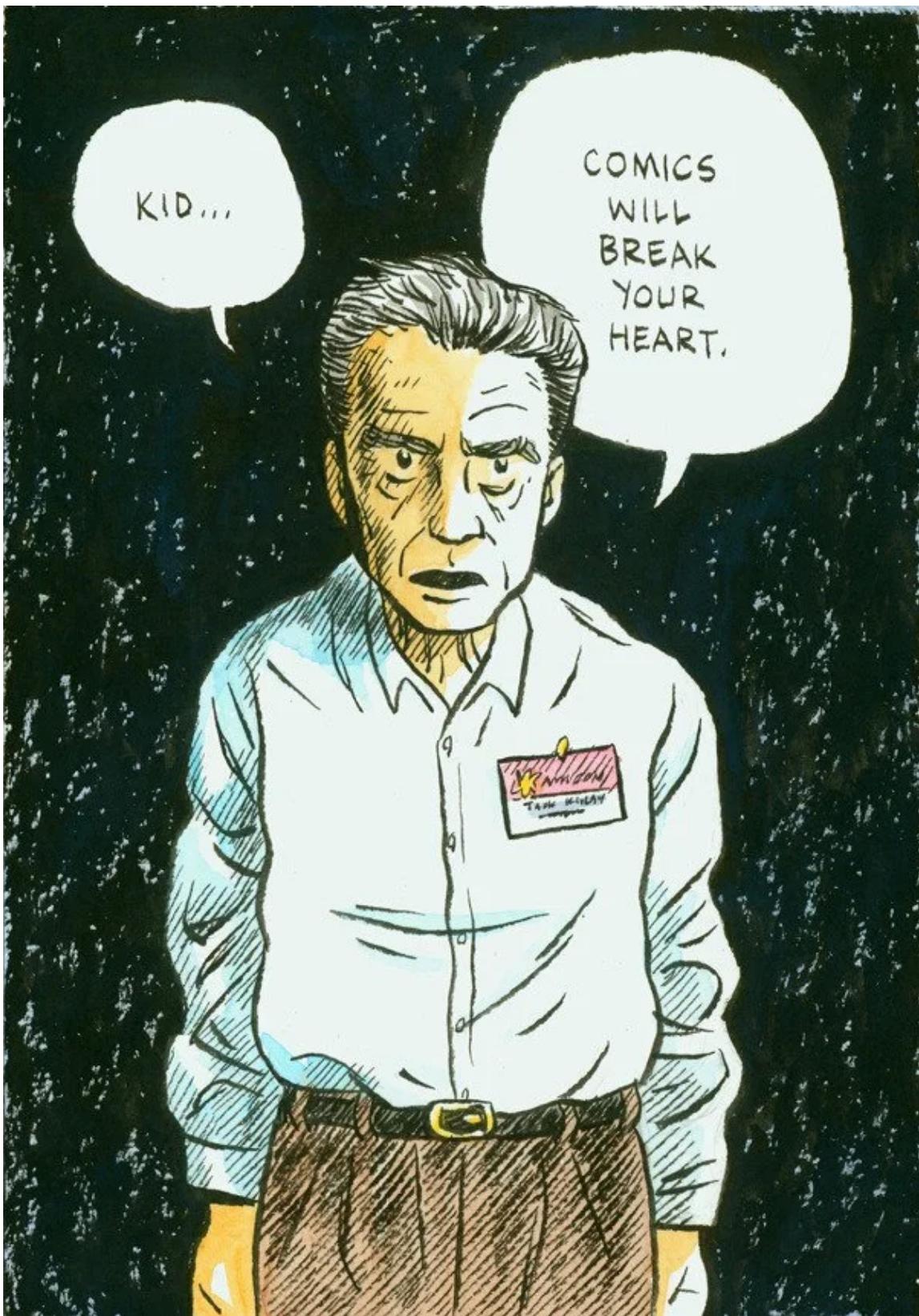


Abbildung 1: Dylan Horrocks 2013: Comics Will Break Your Heart: Jack Kirby (Jacob Kurtzberg, USA, 1917-1994)¹

¹ <https://hicksvillecomics.com/1702> (13.2. 2020)

Inhalt

| | |
|---|----|
| Einleitung..... | 7 |
| Forschungsgegenstand, Relevanz und Zentrale Fragestellungen | 13 |
| Struktur der Arbeit und Überblick..... | 15 |
| TEIL I: MELANCHOLIE | |
| 1. „Melancholia Generosa“— <i>Melancholie als schöpferische und geistige Veranlagung</i> | 17 |
| 1.1 Die Ambiguität des Melancholie-Begriffes in der abendländischen Tradition | 17 |
| 1.2 Melancholie als „Krankheit“ des genialen Menschen? | 23 |
| 2. EX ORIENTE LUX..... | 31 |
| 2.1 Der Einfluss der Arabisch-Islamischen Tradition auf den Melancholie-Begriff der Renaissance | 31 |
| 2.2 Islamische Medizin und Astrologie..... | 36 |
| 2.3 Der islamische Neu-Platonismus und die gnostischen Lehren des Orients | 40 |
| 2.4 Alchimie und Magik..... | 42 |
| 2.5 „Das westliche Exil“ | 43 |
| 2.6 Die Nobilitierung der Einsamkeit..... | 46 |
| 2.7 Ibn Tufayl: „Hayy ibn Yaqzan“ – der Autodidakt und die Gesellschaft | 48 |
| 2.8 Ibn Sinas „Hayy ibn Yaqzan“ als Allegorie der menschlichen Seele | 51 |
| 2.9 Innen- und Außenwelten..... | 52 |
| 3. Göttliche Raserei | 56 |
| 3.1 Liebe und Melancholie | 56 |
| 3.2 Liebe als Erkenntniskraft | 61 |
| 3.3 Der göttliche Geliebte und der vollkommene Mensch | 65 |
| 3.4 Der weise Narr..... | 66 |
| 3.5 Liebe und göttliche Raserei bei Ficinio und Bruno | 67 |
| 4. „Melancholia Imaginativa“ | 68 |
| 4.1 Der Status der Imagination als Grundlage einer „Melancholia Imaginativa“ | 68 |
| 4.2 Die Bedeutung der „Imagination“ bei Ibn Arabi..... | 69 |
| 4.3 Das Vokabular der Melancholie in Dürers Kupferstich B74 | 71 |
| 5. „Die Sprache der Melancholie“ | 76 |
| 5.1 Melancholie als kultureller Diskurs | 76 |
| 5.2 Trend zur Wiederkehr der Melancholie? | 82 |
| 5.3 Melancholie und Depression..... | 85 |
| 5.4 Melancholie als ästhetische Emotion..... | 87 |

TEIL II: COMICS

| | |
|--|-----|
| 1. Die Sprache der Comics | 92 |
| 1.1 „Comics“— eine Fehlbezeichnung? | 92 |
| 1.2 „Working Class Art Form“ | 95 |
| 1.3 Comics als hybride Texte | 98 |
| 2. Über die Motivation Comics zu schaffen..... | 101 |
| 2.1 Die melancholische Kompagnie | 101 |
| 2.2 George Herriman | 109 |
| 2.3 Charles Schulz..... | 112 |
| 3.Kind of what life is": Aspekte der Melancholie in auto-fiktionalen Comics | 120 |
| 3.1. Auto-Fiktion oder Sozio-Biographie? | 120 |
| 3.2 Subjektive Wahrheiten und Ironische Authentifizierung..... | 129 |

TEIL III: ANALYSE

| | |
|---|-----|
| 1. Der Einfluß von „Krazy Kat“ auf die Sprache des modernen Comics | 140 |
| 2. „I witch to be alone wit my tott“: Selbst-Reflexive Praxis in Krazy Kat..... | 152 |
| 3. Lebende Steine und unerwiderte Liebe – Sinnbilder melancholischer Lust | 157 |
| 4. „A space for thought“: Charlie Brown & The Peanuts | 162 |
| 5. Das Vokabular der Melancholie in „The Peanuts“ | 176 |
| Conclusio | 188 |

ANHANG

| | |
|------------------------------------|-----|
| Literaturverzeichnis..... | 196 |
| Interviews & Zeitungsartikel | 202 |
| Abbildungsverzeichnis | 205 |
| Abstract..... | 209 |

Einleitung



Abbildung 2: The Peanuts (Charles Schulz). „Life is very long.“

„Cartooning will destroy you. It will break your heart“, wird Charles Schulz², einer der berühmtesten Cartoonisten aller Zeiten regelmäßig von Comic-AutorInnen zitiert³.

Schulz, der nachweislich an Melancholie litt⁴ und diese auch offen als die treibende Kraft hinter seinem künstlerischen Werk bezeichnete⁵, schuf dabei mit Charlie Brown, Snoopy und den „Peanuts“ „ein melancholisches Meisterwerk und die längste Meditation über Einsamkeit, Versagen und Entfremdung in der amerikanischen Populärkunst“ (Vanity Fair 2015)⁶

Doch Schulz, der zweifelsohne als Ikone der Comic- und Cartoonszene gilt und dabei gerne als romantisches melancholisches Genie stilisiert wird⁷, ist dabei nicht allein. Denn die Grundbausteine eines Vokabulars der Melancholie in der Sprache der Comics finden sich bereits bei ihren frühesten Vertretern und Wegbereitern, wie etwa in George Herriman's Krazy Kat (1913-1944) und Winsor McCay's Serien „Little Nemo in Slumberland“ (1905-1910) und „Dream of the Rerebit Fiend“ (1904-1913).

² Vgl. „The Comics of Charles Schulz: The Good Grief of Modern Life.“ 2017. Jared Gardner, Ian Gordon (Hrsg.) University Press of Mississippi.

³ Chris Ware zitierte diese Aussage in mehreren Interviews, u.a. in einem Interview mit Keith Phipps. The Onion AV Club, (2.Mai 2001) abgedruckt in Braithwaite 2017: Chris Ware—Conversations.

⁴ Vgl. Johnson 1989 und Michaelis 2007

⁵ So soll Charles Schulz immer wieder verdeutlicht haben, dass seine Melancholie und seine existentiellen Ängste sein Arbeit an den Peanuts überhaupt erst ermöglicht haben., „Happiness is not funny.“

Vgl. Patricia Cohen 2007. The New York Times (2007/10/08)

https://www.nytimes.com/2007/10/08/books/08schu.html?_r=4&pagewanted=all&oref=slogin&oref=slogin (12.2.2020)

⁶ <https://www.vanityfair.com/culture/2015/11/the-existential-beauty-of-peanuts> (11.2.2020)

⁷ Vgl. Beaty 2012 und Singer 2019



Abbildung 3: *The Peanuts* (Charles Schulz): Das immer wiederkehrende Thema der fallenden Herbstblätter in „*The Peanuts*“ (v.a. zwischen 1960-1970) wurde inspiriert durch eine Serie von Strips über „Ottim Liffs“ in Herriman's *Krazy Kat*.⁸



Abbildung 4: *Krazy Kat* (George Herriman): „Waiting for the Autumn Leaf (Ottim Liff) to fall“. 1934.

Neben einer kritischen Auseinandersetzung mit der modernen Konsum-Kultur und urbanem Leben, stellten McCay und Herriman bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts Fragen über die Natur des Unterbewussten, der Imagination und unserer Wahrnehmung der Wirklichkeit (vgl. Roeder, Katherine 2014) und reflektierten mit graphischen Mitteln darüber, was ein Comic bzw. eine Zeichnung eigentlich ist und wie diese funktionieren.

⁸ Vgl. „Football and Ottim Liffs. Charlie Brown in Coconino.“ Tisserand, Michael in Garnder 2017. (S. 111-120)

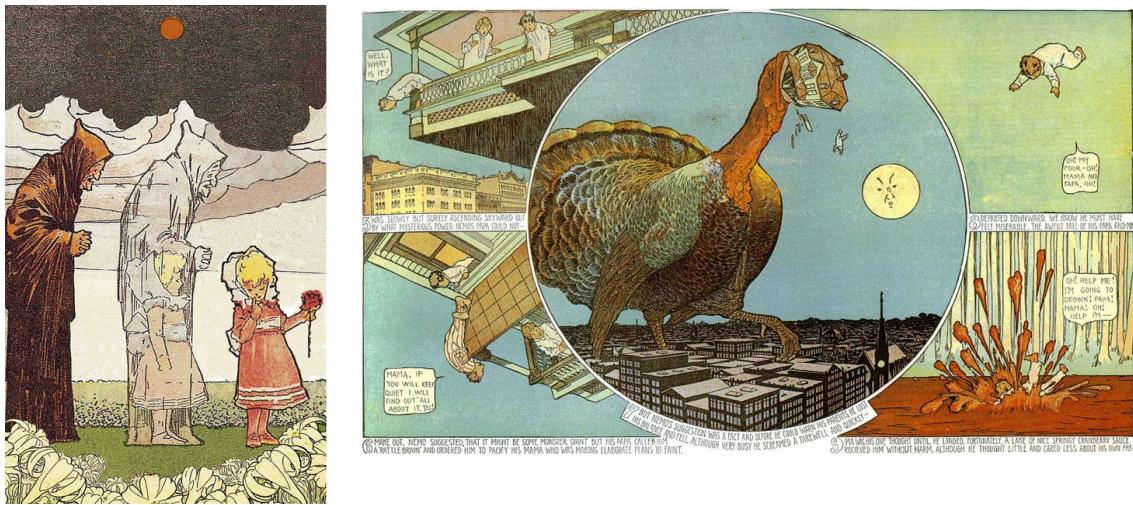


Abbildung 5: Winsor McCay: *Little Nemo in Slumberland* (1905-1910)

Von diesen ersten Stars der frühen Zeitungscomics, über die Zeichner erfolgreicher Klassiker wie Hergé, Franquin, Carl Barks oder Jack Kirby⁹, den Wegbereitern experimenteller Comics der Underground-Szene wie Robert Crumb, Harvey Pekar, Art Spiegelman und Lynda Barry, bis hin zu den Vertretern der alternativen Comics der Jahrtausendwende wie Julie Doucet, Seth, Adrian Tomine, Daniel Clowes, David Mazuchelli und Chris Ware finden sich Comic-KünstlerInnen, deren saturninisches Temperament sich deutlich in ihren Arbeiten wiederspiegelt, und die in ihrer Kunstform gleichzeitig sowohl die Ursache, als auch die Therapie ihrer schwarzen Verstimmungen identifiziert haben.

Besteht demnach eine besondere Beziehung zwischen der spezifischen Sprache der Comics und Vertretern der „melancholischen Kompagnie“, die insbesondere in alternativen Comics und Graphic Novels, die um die Jahrtausendwende entstanden sind, immer stärker in den Vordergrund rückt?

Im Zuge einer allmählichen Wandlung von den subkulturellen rebellischen Underground-Comix der 60er und 70er Jahre hin zu den intellektuell und formal reiferen Independent-Comics der späten 80er und 90er Jahre, gewannen die AutorInnen immer mehr Raum, um ihre subjektiven Erfahrungen und Erlebnisse auf der Comic-Seite Panel für Panel darzulegen und dabei zu vermitteln, wie sich Einsamkeit, nostalgische Introspektion, neurotische

⁹ Jack Kirby, dessen eigentlicher Name Jacob Kurtzman war und das Superhelden-Genre maßgeblich revolutioniert hatte wird ebenfalls häufig das berühmte Zitat in den Mund gelegt: „Kid, Comics will break your heart“, was vor allem im Kontext der damaligen schlechten Arbeits- und Zahlungsbedingungen für Comic-Zeichner zu verstehen ist.

Selbstzweifel und fragmentierte Identitäten im Kontext einer spätkapitalistischen, leistungsorientierten Konsum- und Erlebnisgesellschaft anfühlen.

„Rather than telling eventful stories about overcoming challenges and great achievements, alternative comics reversed expectations, focusing on failure and featuring depressive, melancholic characters (...) the super-hero is replaced by an introverted heir of the romantic hero in a world where jumping from a skyscraper is more likely to be an act of suicide than the triumphant flight we have come to expect from a comic book protagonist.“ (Schneider 2016: 53)

Wenn Chris Ware einen als Superheld kostümierten Mann gleich auf den ersten Seiten seiner preisgekrönten¹⁰ Erzählung: „Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth“ (2000) in den Tod springen lässt, kann das als ein ironischer Verweis gelesen werden, der eine Metaebene erzeugt, auf der über die enge Beziehung zwischen dem Medium Comics und dem Superhelden-Genre und die damit in Verbindung stehenden Erwartungen der Leserschaft reflektiert werden kann. Gleichzeitig stellt er aber auch die existentielle Melancholie als Topos in den Vordergrund, vor der weder Superhelden noch die gewöhnlichen Protagonisten des urbanen Alltags gefeit sind.

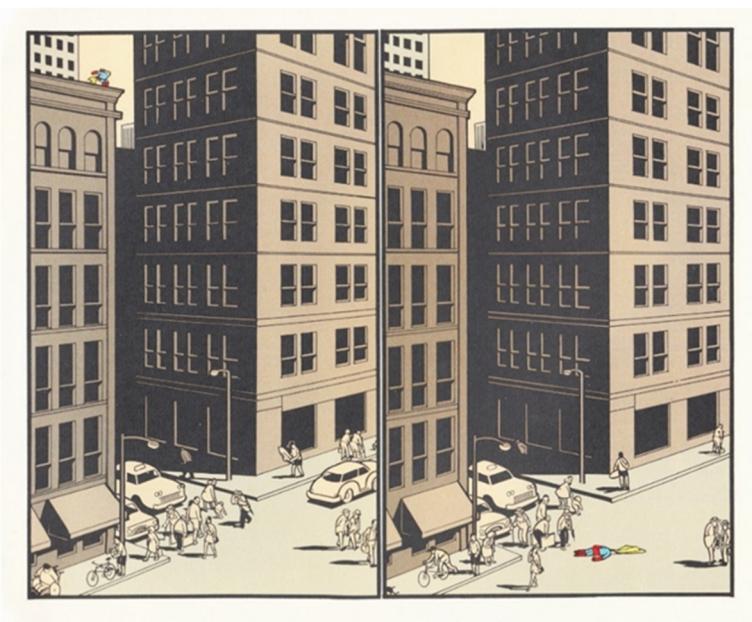


Abbildung 6: Doppelpanel aus Chris Ware: "Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth" 2000. Ein Mann im Superman-Kostüm springt in den Tod.

¹⁰ Mit „Jimmy Corrigan“ gewann 2001 zum ersten Mal ein Comic-Buch den bedeutenden britischen Guardian First Book Award.

„Whining characters involved in routine activities are no longer the exception; they are becoming as common as the very superheroes they were created to oppose.“
(Schneider 2016: 196)

Melancholie, so scheint es, tritt dabei in verschiedenster Form in Erscheinung – als Zustand, Grundstimmung und Erleben des in-der-Welt-Seins, aber auch als aktive Praxis des Widerstandes gegen die zunehmende Bedeutungslosigkeit der Beziehungen und Lebenszusammenhänge im frühen 21. Jahrhundert.

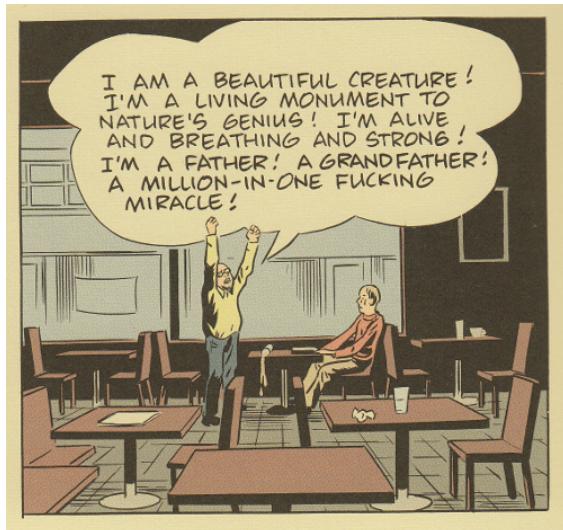


Abbildung 7: Daniel Clowes: „Wilson“ 2010.



Abbildung 8: Adriane Tomine: „Killing and Dying“ 2015.



Abbildung 9: David Mazzucchelli: „Astérios Polyp“ 2009.

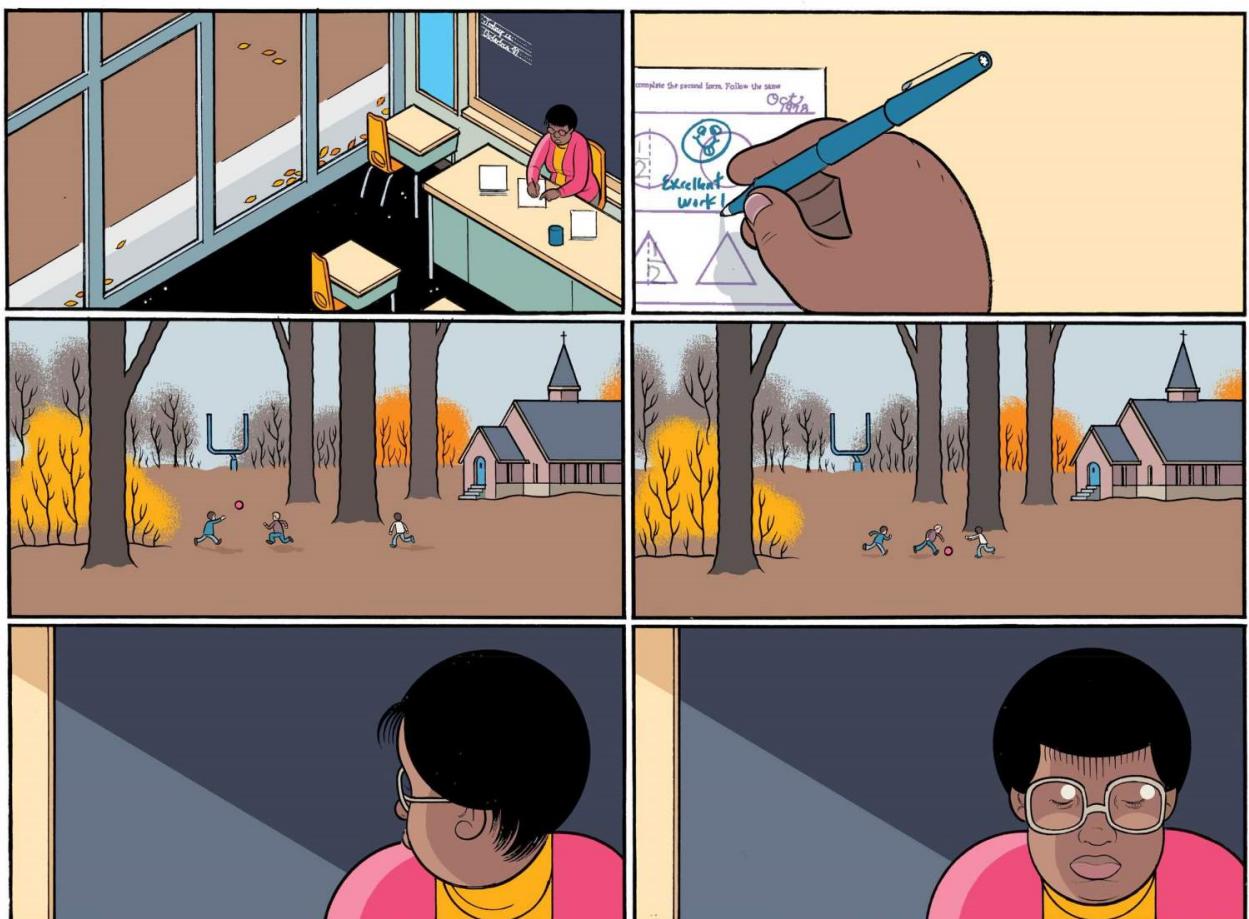


Abbildung 10: Chris Ware: "Rusty Brown" 2019.

Forschungsgegenstand, Relevanz und Zentrale Fragestellungen

Welche Beziehung verbindet Comics und Melancholie miteinander und wieso ist diese Beziehung, die den meisten Comic-ZeichnerInnen und Cartoonisten zumindest intuitiv völlig bewusst zu sein scheint, bisher noch so wenig untersucht worden?

Fragen, die ich mir zu Beginn dieser Arbeit gestellt habe, waren, welche Rolle Melancholie für die Motivation Comics zu schaffen spielt, welche Aspekte und Topoi der Melancholie sich in Comics & Graphic Novels identifizieren lassen, und wie die Sprache der Comics dazu beitragen kann, Melancholie Ausdruck zu verleihen.

Doch diese Fragestellung nach der Beziehung von Comics & Melancholie im Rahmen einer Diplomarbeit zu beantworten, erwies sich als eine große Herausforderung. Einerseits ist die Beziehung zwischen künstlerischer Praxis, Kreativität, Imagination und Melancholie ein Diskurs, der über viele Jahrhunderte hinweg in verschiedenen Disziplinen geführt wurde und von Ambiguität und wandelnden gesellschaftlichen Interpretationen geprägt ist, und demnach ein schwierig zu skizzierendes Forschungsfeld darstellt. Andererseits existiert in Bezug auf die Beziehung zwischen Melancholie und dem Medium der Comics kaum noch relevante Literatur¹¹ und so gut wie keine Theorienbildung, was die Forschungsrelevanz zwar verdeutlicht, gleichzeitig aber auch die Bedingungen für die Beantwortung der vorgeschlagenen Fragestellungen durch diese Ermangelung von Quellenmaterial und existierender Sekundärliteratur erschwert.

Die Fragen, auf die ich im Laufe dieser Arbeit Antworten finden möchte, sind nun folgende:

- Welche Beziehung besteht zwischen Melancholie und Comics?
- Welche Perspektiven auf den Melancholie-Diskurs der Gegenwart kann die Sprache der Comics eröffnen?
- Kann die Perspektive der Melancholie dazu beitragen, zu entschlüsseln, was Comics sind und wie sie funktionieren?

¹¹ Eines des wenigen Abhandlungen, die dieses Thema zumindest berühren ist Greice Schneider's „What happens if nothing happens at all“ (2016), eine Beschäftigung mit dem Thema der Langeweile und Ennui in Comics, in dem auch der Aspekt der Melancholie zumindest marginal behandelt wird. Es existieren zwar mittlerweile einige akademische Werke über autobiographische Comics, aber der Fokus scheint dabei zu allgemein, um hier der Spur der Melancholie in diesen Comics weiter auf den Grund zu gehen.

Diese Arbeit versteht sich als eine selbst-reflexive Meditation über die Natur der Melancholie im „Papier-Spiegel“ (Chris Ware) der Comics und gleichzeitig auch als eine Annäherung an die Sprache der Comics im Kontext melancholischer Praxis. Mein primäres Anliegen ist es dabei, die Relevanz der Melancholie im Zusammenhang mit der Entstehung und Entwicklung der Sprache der Comics deutlich zu machen und Perspektiven für weitere Forschungen in diesem Bereich zu eröffnen.

Das In-Beziehung-Setzen der jahrtausendumspannenden Diskurse über Melancholie mit dem relativ jungen Medium der Comics ermöglicht ein fruchtbare, interdisziplinäres Forschungsfeld, das sich sowohl innerhalb der rasant an Bedeutung gewinnenden akademischen Disziplin der Comicforschung verorten lässt, als auch einen Beitrag zur Melancholie-Forschung leisten kann, vor allem hinsichtlich der Evaluierung eines augenscheinlichen Trends zur Wiederkehr der Bedeutung der Melancholie in aktuellen populär-kulturellen Kontexten.¹²

Für den Analyseteil habe ich mich schließlich dazu entschieden, das Augenmerk zunächst vor allem auf zwei Comic-Strips zu legen, deren Einfluss auf die Entwicklung der Sprache der Comics und als wichtige Inspirationsquelle aller kommenden Generationen von Cartoonisten nicht hoch genug geschätzt werden kann. Zusammen genommen sind diese beiden Comic-Strips wegweisend für beinahe ein ganzes Jahrhundert Comic-Geschichte.

Diese beiden Strips sind George Herriman's „Krazy Kat“ (1913-1944) und Charles Schulz „The Peanuts“ (1950-2000), die nicht nur die moderne Sprache der Comics, sondern auch die Kunst der melancholischen Praxis in Form von Comics geprägt haben. Demnach erachte ich deren Analyse auch als Grundlage für die weitere Betrachtung der vielschichtigen Beziehung zwischen Comics & Melancholie.

Diese Strips sind des Weiteren von großer Bedeutung, da sich direkte und indirekte Verweise auf die Werke dieser Giganten der Comic-Szene in zahlreichen Werken späterer Comic-KünstlerInnen wiederfinden und diese demnach auch als Beispiel dafür herangezogen werden können, wie die Sprache der Melancholie und melancholische Praxis von den Anfängen des Mediums an, fest in der Tradition der Comics verankert sind.

¹² Vgl. Schmid 2012, Zehentbauer 2014, Hayer 2017, Bucher 2018, Sillem 2016

Struktur der Arbeit und Überblick

Die vorliegende Arbeit untergliedert sich in drei Teile.

Der erste Teil „*Melancholie*“ widmet sich einer theoretischen Annäherung an verschiedene Aspekte und Dimensionen des Melancholie-Begriffes und ihrer Verschränkungen mit künstlerischer und selbst-reflexiver Praxis, und betrachtet dabei sowohl historische als auch gegenwärtige Diskurse der Melancholie. Um der Komplexität und der kulturübergreifenden Dimension des Melancholie-Begriffes gerecht werden zu können, habe ich mich in diesem Teil der Arbeit auch darum bemüht, die Ansätze westlicher und östlicher Geistes- und Kulturgeschichte in Bezug auf ihr Verständnis der Melancholie miteinander zu verbinden und so auch zu verdeutlichen, welchen Einfluss die kreativen Leistungen orientalischer Denker der Spätantike und die Konzepte, die im Schmelziegel der muslimischen, jüdischen und christlichen Tradition in Al-Andaluz im 10.-15. Jahrhundert geformt wurden auf den europäischen Melancholie-Diskurs der Renaissance hatten. Diese Einflüsse spiegeln sich auch in Dürers Kupferstich *Melencolia I* wider, ein Werk, welches als grundlegend für die Entwicklung eines Vokabulars der Melancholie als kulturellen Diskurs betrachtet wird.

Der zweite Teil „*Die Sprache der Comics*“ beschäftigt sich mit den Missverständnissen und den Definitionsversuchen betreffend des Mediums der Comics und geht der Frage nach der persönlichen Motivation, Comics zu schaffen als Therapie gegen Melancholie und als Strategie der Resilienz nach, die sich vor allem in autofiktionalen Comics der Gegenwart äußert.

Der dritte Teil widmet sich mit einer Analyse des Vokabulars der Melancholie in dem avantgardistischen Zeitungs-Strip „*Krazy Kat*“ und den über fünfzig Jahren durchgehend erschienenen „*the Peanuts*“, die zusammen die Entstehung einer intellektuellen Tradition von Comics entscheidend geprägt haben, bei der auch die Melancholie, sowohl als zentrales Thema, als auch als Meta-Ebene eine wichtige Rolle spielt.

TEIL I

Melancholie



1. „Melancholia Generosa“— *Melancholie als schöpferische und geistige Veranlagung*

1.1 Die Ambiguität des Melancholie-Begriffes in der abendländischen Tradition

„Das Wort ‘Melancholie’ bezeichnet im modernen Sprachgebrauch recht unterschiedliche Dinge. Es ist der Ausdruck für eine Geisteskrankheit, die durch Angstzustände, tiefe Depression und Lebensüberdruss gekennzeichnet ist (...) Es ist ferner Ausdruck für eine auch im physischen Habitus kenntlich werdende Charakterveranlagung (...) Es ist schließlich auch Ausdruck für einen vorübergehenden Seelenzustand, der bald quälend, deprimierend, bald aber auch nur sanft-träg oder nostalgisch sein kann. In diesem Fall ist es eine rein subjektive Stimmung, die dann auf die Welt der objektiven Dinge übertragen werden kann.“ (*Saturn und Melancholie: Klibansky, Panofsky und Saxl 1992 (1964)*: 36)

Der Begriff der Melancholie¹³ in der abendländischen Geisteswelt ist von Vielschichtigkeit, Mehrdeutigkeit und Ambivalenz geprägt.¹⁴ Die Theorien und Spekulationen über das Wesen, den Ursprung und die Symptome von Melancholie, die über mehr als 2000 Jahre hinweg entwickelt wurden, sind dabei ebenso zahlreich, wie die Versuche Heilmittel und Behandlungsmethoden für diesen außergewöhnlichen geistigen Zustand zu finden, der einerseits mit Krankheit, Depression, Apathie oder Identitätsverlust und andererseits mit Genius, herausragender schöpferischer Kraft und göttlicher Inspiration assoziiert wurde.

Während bereits die Medizin des Altertums die Melancholie als pathologischen Zustand oder als chronische Krankheit identifiziert und ausführlich analysiert hatte, und im christlichen Sprachgebrauch diese mit teuflischer Beeinflussung und einer Todsünde gleichgesetzt wurde, sahen Dichter, Philosophen und Künstler in ihr eine Tugend oder wie Victor Hugo es formulierte: „das Glück, traurig zu sein“. Für Kierkegaard stellt die Schwermut „die tiefste

¹³ Weitere Synonyme für Melancholie sind Acedia, Tristitia, Hypochondrie, Weltschmerz, Nostalgie, Ennui, Schwermut, Trübsinn, Depression

¹⁴ So weisen Klibansky /Panofsky/Saxl in ihrem Vorwort zur deutschen Ausgabe ihres Klassikers „Saturn und Melancholie“ 1992 (orig. 1964) darauf hin, dass es kaum einen Begriff im abendländischen Denken gibt, der in seiner Vieldeutigkeit dem Begriff der Melancholie gleichkommt. (vgl. Klibansky us.a. 1992 S.12)

existentielle Grundbedingung des unter seiner Gottesferne leidenden Menschen“¹⁵ dar und für Schelling ist der „Schleier der Schwermut – die tiefe unzerstörliche Melancholie alles Lebens“ gar „über die ganze Natur ausgebreitet“¹⁶.

Wie Roland Lambrecht (1994) schreibt, erfasst Melancholie das existentielle Dazwischensein des Menschen – in seinem Zustand als post-natales und gleichzeitig prä-mortales Wesen¹⁷ – in seinem Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit und gleichzeitigem Verlangen nach Unendlichkeit. Ist die Vision des Melancholikers dabei überhöhter Einbildungskraft und einem Ungleichgewicht von Körpersäften geschuldet, wie dies die Ärzte und Philosophen der Antike und des Mittelalters vermuteten, welche einen Überschuss an „schwarzer Galle“ (daher auch der Begriff „melan-choli“ – „Schwarzgalligkeit“) für das melancholische Temperament verantwortlich machten oder dem Einfluss des Planeten Saturn, wie die astrologische und alchimistische Lehre der arabischen Spätantike nahelegte? Oder ist die Ursache der Melancholie vielmehr auf psychische, soziale oder kulturelle Faktoren zurückzuführen?

Melancholie erscheint je nach Kontext als ein kulturelles, psychisches, medizinisches, soziales, philosophisches, kosmologisches, historisches, oder theologisches Problem, kann eine Krankheit, eine charakterliche Disposition, eine vorrübergehende Stimmung, einen Gemütszustand oder eine Erfahrung beschreiben, und entzieht sich in jedem Fall der einfachen Benennung und Deutung, vielleicht gerade weil die Melancholie eng mit der Erfahrung des Unfassbaren und Unaussprechlichen zu tun hat, das sich dem Menschen nur in fliehenden Augenblicken offenbart und in ihm den Funken der Inspiration und der göttlichen Vision erscheinen lässt. Gleichzeitig wird die Melancholie aber auch mit dem Gefühl der Entfremdung von der Welt assoziiert, das in Folge Weltabgewandtheit, ein tiefes in sich Gekehrt-Sein und Depression bewirken kann. Das saturnische Temperament kann daher einerseits zu Apathie und Trägheit führen, andererseits aber auch zu Erleuchtung, denn ihr wohnt die Fähigkeit inne, die vergängliche materielle Welt zu transzendieren und unsere Sichtweise auf die Existenz zu transformieren.

¹⁵ Klibansky u.a. 1992, S. 13

¹⁶ Klibansky u.a. 1992, S. 15

¹⁷ Vgl. Lambrecht 1994: S. 177 (Melancholie: Vom Leiden an der Welt und den Schmerzen der Reflexion)

Bereits Robert Burton beschrieb im 17. Jahrhundert in seinem enzyklopädischen Ratgeber der Melancholie „*The Anatomy of Melancholy*“ (1621) den Zustand der Melancholie als anthropologische Konstante: „*Wer ist kein Narr? Wer ist frei von Melancholie?*“ und „*Welcher Wahn spukt in uns allen. Denn wir sind allesamt verrückt, nicht sporadisch, sondern immer*“. Melancholie kann demnach nicht nur als außergewöhnlicher oder pathologischer Zustand, sondern als ein Grundzug des Menschen allgemein in seinem Selbst- und Weltverständnis¹⁸ gedeutet werden.

„*Der Mensch erbt – durch seine bloße Existenz – all das Ungelöste, das auch das Geheimnis der Schöpfung ausmacht. Tag für Tag muss er sich mit dem unlösbar Zwiespalt zwischen dem Nichts und dem Etwas, dem Leben und dem Fehlen des Lebens auseinandersetzen. (...) Er kann nicht seine Geburt rückgängig machen und kann gleichzeitig nicht sterben.*“ (Földényi 2004: 382)

Eng verbunden mit der Melancholie des Menschen ist auch seine Suche nach Sinn, seine Fähigkeit zur Selbst-Reflexion und die Möglichkeit seinen Gedanken über sich selbst durch Sprache oder künstlerisches Schaffen Ausdruck zu verleihen. So schreibt Kristeva:

„*Für das sprechende Wesen ist das Leben ein Leben mit Sinn – bildet das Leben sogar den Höhepunkt des Sinns. Verliert es daher den Sinn des Lebens, ist auch das Leben selbst unweigerlich verloren: Ist der Sinn gebrochen, ist das Leben in Gefahr.*“
(Kristeva 2007 (orig. frz.: 1987): 14)

Eine Diskussion der Melancholie erstreckte sich demnach historisch über die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Bereiche und Disziplinen und findet sich in der Medizin, Psychiatrie, Geschichte, Philosophie, Theologie, Astrologie und Alchemie, Literatur und Kunst wieder, und wurde auch von der feministischen¹⁹, marxistischen²⁰ und postmodernen²¹ Kritik als Topos wiederentdeckt.

Insbesondere nach Sigmund Freuds Abhandlung „Melancholie und Trauer“ (1917), hat der Melancholie-Diskurs im Westen dabei eine paradigmatische Wende erfahren und wurde seitdem überwiegend mit dem Begriff der klinischen Depression gleichgesetzt und damit

¹⁸ Vgl. Engelhardt u.a. 1990: Melancholie in Literatur und Kunst S. 1

¹⁹ Vgl. Kristeva: „Schwarze Sonne, Depression und Melancholie“ (1986)

²⁰ Vgl. Walter Benjamin: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ 1925

²¹ Vgl. Michel Foucault: „Wahnsinn und Gesellschaft“ (1961) und Paul Gilroy: „Postcolonial Melancholia“ 2004.

weitgehend von ihren ursprünglichen mythologischen und inspirativen Konnotationen befreit.

„In der Psychoanalyse Freuds war die Melancholie schließlich als eine narzisstische Form der Objektbeziehung, als eine spezifische Liebesunfähigkeit und Selbstunsicherheit erschienen.“ (Engelhardt u.a. 1990: 4)

Der verklärte poetische Melancholie-Begriff der Renaissance und der Romantik („Melancholia Generosa“) wurde seitdem abgegrenzt von dem pathologischen Begriff der „Melancholia“ als Form der Depression und schien mit dieser Reduktion auf die Pathologie viel von seiner ursprünglichen kulturellen Relevanz einzubüßen.

Sybille Krämer (1994) sieht die Paradoxie der Melancholie darin begründet, dass sie entweder als stigmatisierende pathologische Erscheinung oder als nobilitierende Auszeichnung des genialen Menschen in Erscheinung treten kann. „Die Melancholie gilt als Störung oder als ingeniose Steigerung des Denkens.“²² So wurde der Überschuss der schwarzen Galle und der ursprünglich humoralpathologische Begriff der „Melancholie“ im Mittelalter unter dem „acedia“-Diskurs als moralische Gefährdung der Christenheit diskutiert und das verdüsterte Gemüt als Sünde interpretiert. Sehr wohl war die Kirchenobrigkeit sich dabei des oppositionellen Potentials bewusst, welche solch eine desintegrierende Geisteshaltung gegenüber den theologischen Dogmen hervorbringen konnte und stigmatisierte den vor sich hingrübelnden Schweremüter wohl auch aus Angst vor „der Missachtung eines normativen Kanons“²³

Eine vollkommene Umdeutung dieses Melancholie-Verständnisses in der abendländischen Geisteswelt bewirkte hingegen erst der neuplatonische Renaissance-Gelehrte Marsilio Ficinio, der den melancholisch dispositionierten Menschen unter das Sternzeichen des Saturns setzte, der für Inspiration und Imagination, sowie für die Fähigkeit des metaphysisch-spekulativen Denkens Pate steht. Ficino verbindet die neu-platonische Saturnauffassung für immer mit der Genialität des melancholischen schöpferischen Menschen – eine Idee, die sich in Ansätzen bereits bei Aristoteles finden lässt – und wird so zu einem Vordenker der intellektuellen Elite des Humanismus, die die Souveränität des

²² Krämer, Sybille: „Melancholie: Skizze zur epistemologischen Deutung eines Topos. (Zeitschrift für Philosophische Forschung 48 (3): 397-419 (1994): 399

²³ Krämer 1994: 405

menschlichen Geistes, wenn auch ewig schwankend zwischen Selbstbejahung und Selbstzweifel als Wert für sich wiederentdeckte²⁴.

„So vollzieht sich die Geburt des neuen, humanistischen Bewusstseins in einer Atmosphäre des intellektuellen Widerstreits (...) zwischen den Extremen einer manchmal bis zur Hybris gesteigerten Selbstbejahung und eines manchmal bis zur Verzweiflung verschärften Selbstzweifels hin- und hergerissen. Doch gerade die Erfahrung dieses Dualismus lässt ihn eine neue geistige Form entdecken, die durch diesen tragisch-heroischen Zwiespalt bestimmt ist: die geistige Form des modernen Genies.“ (Klibansky u.a. 1992: 258)

Das moderne Genie vereint demnach die Polarität zwischen Enthusiasmus und Ekstase einerseits und Schwermut und Depression andererseits in sich, eine reale Erfahrung, die viele Saturnkinder und Melancholiker bezeugen konnten und gleichsam zu dem Lebensgefühl des geistig befreiten Menschen erhoben wurde, der sich doch immer im Widerstreit mit einer Gesellschaft befindet, die von ihm Anpassung verlangt und dessen geistige Anstrengungen nur in geringem Maße wertschätzen kann.

„Doch dieses neue Bekenntnis zu einer positiven Sicht des Saturn und der Melancholie ist von Anfang an begleitet – bzw. bedingt – von einem nie zuvor bekannten Bewusstsein ihrer Polarität, das jener optimistischen Anschauung eine tragische Note und dem Lebensgefühl des Renaissancemenschen eine eigentümliche Spannung verleiht.“ (Klibansky u.a. 1992: 359)

Während ein Leben in Hingabe zu Forschung und Erkenntnis (*vita contemplativa*) im mittelalterlichen Verständnis nie von einer Zuwendung zum göttlichen Wesen getrennt war und eine rein selbstbezogene Meditation als gefährlich betrachtet wurde, die zu Sünd- und Lasterhaftigkeit führen konnte, so entdeckte die Renaissance im Wert des geistigen und forschenden Lebens einen Sinn für sich und entwickelte das Ideal eines neuen Menschentypus, der nun nicht mehr Gott, sondern nur sich selbst und seinem Intellekt verpflichtet ist (*vita speculativa*). Doch womöglich liegen gerade darin auch die Einsamkeit und Tragik als Schattenseite dieses neuen Lebensgefühls begründet, die wiederum als feine Note des Genies im Sinne einer vorrübergehenden melancholischen Stimmung vor allem im

²⁴ Vgl. Krämer 1994: 406

Kontext der spätmittelalterlichen poetischen Melancholie bis ins 19. Jahrhundert hinein immer wieder in Mode kommen sollte. Vorrübergehende oder scheinbar grundlose traurige Verstimmungen und Tristesse wurden in diesem Zusammenhang häufig mit einem melancholischen Lebensgefühl assoziiert, das in dem poetischen Melancholie-Gefühl der Moderne zum Ausdruck kommt.

„ein sich beständig aus sich selbst heraus erneuerndes Doppelgefühl, in dem die Seele ihre eigene Einsamkeit genießt, um sich durch eben diesen Genuss ihrer Einsamkeit erneut bewusst zu werden, die Freude im Kummer, die trauervolle Freude, der traurige Luxus des Leids (...) Dieses moderne Melancholiegefühl ist im Wesentlichen ein gesteigertes Ich-Gefühl, das das Ich die Achse ist, um die sich jene Kugel von Lust und Wehmut dreht.“ (Klibansky u.a. 1992: 338)

Folglich leidet ein Mensch, der ein vollkommeneres Bewusstsein von sich selbst hat, stärker an melancholischen Zuständen, als der Durchschnittsmensch, was wiederum als ein Merkmal einer ingeniosen Veranlagung und überragenden Begabung gedeutet werden kann.

Lepenies (1969: XXI) sieht die Rolle der modernen Intellektuellen als „Angehörige der klagenden Klasse“ bzw. der „geheimen Gesellschaft der melancholischen Kompagnie“ (Jacobsen zitiert nach Lepenies 1969:7) darin, aus ihrer melancholischen Disposition heraus die Welt wie sie ist zu kritisieren, nur um eine bessere Welt entwerfen zu können, aus der wiederum jeder Urgrund der Melancholie verschwinden soll.

„Der Intellektuelle klagt über die Welt, und aus dieser Klage entsteht das utopische Denken, das eine bessere Welt entwirft und damit die Melancholie vertreiben soll. Deswegen ist aus den Utopien die Melancholie verschwunden. Mehr noch: in Utopia herrscht ein rigoroses Melancholie-Verbot. (...) Dieses Melancholieverbot findet sich bei Robert Burton ebenso wie bei Campanella, bei Morus wie in George Orwells Dystopie 1984.“ (Lepenies 1969: XXI)

Die Paradoxie liegt hier gerade darin begründet, dass der melancholische Intellektuelle aus seiner Handlungshemmung heraus, die ihn davon abhält zum Revolutionär zu werden, eine bessere Gesellschaft in seinem Geiste entwirft, in dem nun aber scheinbar gerade das zwanghafte Glück „zum obersten Ziel staatlichen Handelns“ erklärt wird und der Zustand des Unglücklichseins und der Melancholie unterdrückt wird.

Dem verklärenden, romantischen Zustand des melancholischen Genies und einer Nobilitierung der Melancholie, steht demnach immer wieder auch der Begriff der Melancholie, assoziiert mit einem „anomischen“, unangepassten Verhalten gegenüber, das als eine Abweichung oder gar Bedrohung einer produktiven, bürgerlichen konformen Lebensweise gesehen wird. Diese potenzielle Gefahr, die vom Melancholiker ausgeht, besteht allerdings nicht in revolutionärem oder politischem Bestreben, sondern in seiner grüblerischen Weltabgewandtheit, seinem Rückzug in sich selbst und tiefer Kontemplation, die sich den Bürgerpflichten wie Fleiß, Arbeit und konsensual geprägter Pietät subtil widersetzt.

Je nach gesellschaftlicher Bewertung kann solch eine Haltung entweder als bedrohlich für die gesellschaftliche Ordnung stigmatisiert und pathologisiert, oder als ein Triumph des genialen und schöpferischen Individuums über die engen begrenzten Normen der jeweiligen Gesellschaft glorifiziert und nobilitiert werden.²⁵

1.2 Melancholie als „Krankheit“ des genialen Menschen?

„Melancholy must be given special note because it was singled out and set apart from the other humors, by some writers including Agrippa. On the one hand it was the most base and ugly of the four temperaments. On the other hand, it was looked upon as something akin to the divine inspiration that possessed the oracles of the ancient world.“ (Appendix zu Agrippas: „3 Books of occult Philosophy“, Tyson 2004: 731)²⁶

Etwa 400 vor Christus verfassten Autoren wie Galen und Hippokrates Werke, die die ursprünglich – wahrscheinlich pythagoräisch beeinflusste – kosmologische vier Säfte Lehre in einen systematischen Zusammenhang mit der Medizin bringen würden. Die vier Säfte aus denen der Mensch zusammengesetzt ist, sind demnach folgende:

²⁵ vgl. Krämer 1994: 408.

²⁶ Agrippa's „De Philosophia Occulta“ wurde erstmals 1531 in Antwerpen gedruckt, aber ein Manuskript des Werkes zirkulierte wahrscheinlich schon im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts und dürfte bereits Dürer bekannt gewesen sein, der sich in seinem Werk Melencolia I, auf die erste Art der drei von Agrippa klassifizierten Stufen der Melancholie bezogen haben darf, welche auch als Quelle für Inspiration und Genius dienen kann.

Blut (Frühling), Gelbe Galle (Sommer), Schwarze Galle (Herbst), Phlegma (Winter). Die vier-Säfte Lehre der Medizin in Verbindung mit einem naturphilosophischen System spielte bis in das Mittelalter und die Renaissance eine wesentliche Rolle für das Verständnis von Gesundheit und Krankheit.

„Man ist ganz gesund, wenn sich sowohl einzelne dieser Eigenschaften zueinander, als auch alle zusammen in einem harmonischen Gleichgewicht befinden, und vor allem, wenn sie sich verbinden“ (Über die Natur des Menschen, Galen)²⁷

Die schwarze Galle wird dabei nicht nur mit dem Herbst und dem Greisenalter assoziiert, sondern deren Überschuss soll den geistigen Zustand der Melancholie bewirken, die wiederum zu Apathie, Wahn oder Manie führen kann. Nun ist dieser geistige Ausnahmezustand historisch und kulturell unterschiedlich bewertet worden. Doch bereits im Altertum findet sich ein Hinweis auf die Wertschätzung bzw. den Heroismus, der mit der Melancholie verbunden wurde.

So schrieb bereits Plato in seinem fiktiven Dialog *Phaidros*, wo er seinem Lehrer Sokrates folgendes in den Mund legt:

„Wenn freilich ohne Einschränkung gälte, dass der Wahnsinn ein Übel ist, dann wäre dieses wohlgesprochen: nun aber entstehen uns die größten Güter aus einem Wahnsinn, der jedoch durch göttliche Gunst verliehen wird.“ (Plato, Phaidros)²⁸

Platons „göttlicher Wahn“, der sich in der Ekstase von Philosophen, Dichtern und Liebenden manifestiert und die Schau überirdischer Ideen ermöglicht, war von ihm selbst allerdings noch nicht mit der Melancholie, als trübender und moralisch schwächender Zustand bedingt durch einen Überschuss schwarzer Galle, assoziiert worden, die er durchgehend negativ als Eigenschaft des schlechtesten und tyrannischen Menschentypus bewertete. (vgl Klibansky 57). Die für die griechische Antike paradox anmutende These, den medizinischen Begriff der Melancholie mit der philosophischen Konzeption der Mania und des göttlichen Wahns zu vereinigen, findet sich erst in der berühmten Schrift wieder, die langläufig Aristoteles zugeschrieben wird (Problem XXX, 1)

²⁷ zitiert nach Klibansky 1992 [1964]: 47

²⁸ Ibid: 56

„Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen? Und zwar einige in solchem Maße, dass sie sogar unter den von der schwarzen Galle verursachten krankhaften Anfällen litten (...)“²⁹

Bereits seit Aristoteles steht Genialität demnach in der Nähe zur Melancholie und wurde auch als die „Krankheit“ der Philosophen und anderer herausragender Menschen der Kunst und des Intellekts bezeichnet.

Der berühmte Arzt Rufus von Ephesus (ca.100 n.Chr.) griff diese Verbindung zwischen mentaler Krankheit und übermäßigem intellektueller und kreativer Aktivität ebenfalls in seinem Werk „Über die Melancholie“, das für die nächsten fünfzehn Jahrhunderte Medizingeschichte wegweisend sein würde, auf.

„Diejenigen, die scharfsinnig und von besonderer Auffassungsgabe sind, verfallen leicht in melancholische Stimmungen, weil sie leicht erregbar, vorrausschauend und von lebhafter Einbildungskraft sind.“ (Rufus von Ephesus)³⁰

Die Frage, die Rufus aber bereits stellt und die bis heute nicht ausreichend gelöst scheint, ist ob nun die Melancholie die Ursache für intellektuelle Begabung darstellt, oder, ob das lange und intensive Nachdenken Auslöser der Melancholie ist.

Rufus Abhandlung „Über die Melancholie“ stellt auch die wesentliche Verbindung zur Melancholie-Literatur der arabisch-islamischen Welt dar, denn sie wurde bekanntermaßen ausführlich studiert von *Ishaq ibn Imran* (9.Jh. n.Chr.), der Rufus Schrift als „das einzige antike Werk, das einen zu befriedigen vermöchte“³¹ bezeichnet hat. Ibn Imrans umfassende Abhandlung „Melancholie“ wurde im 11. Jahrhundert übersetzt bzw. plagiiert von

²⁹ Ibid: 59

³⁰ zitiert nach Klibansky u.a. 1992: 103

³¹ Klibansky u.a. 1992 S. 102

Constantinus Africanus³², der vermittelt über die Schule von Salerno³³ die gesamte Medizin des abendländischen Mittelalters maßgeblich prägte.³⁴

Der italienische Humanist Marsilio Ficino scheint im 15. Jahrhundert im Abendland der erste Autor zu sein, der das, was Aristoteles die Melancholie der geistig überragenden Menschen nannte, als identisch mit Platons „göttlichem Wahn“ wiedererkannte (vgl. Klibansky 1992: 374) und somit die Melancholie auch mit göttlicher Kontemplation verband.

„Er war es, der das Bild des genialen Melancholikers recht eigentlich geformt und dem übrigen Europa, vor allem den großen Engländern des 16. und 17. Jahrhunderts vor Augen gestellt hat – in dem magischen Helldunkel der christlich-neuplatonischen Mystik“ Klibansky u.a. 1992: 368)

In seinen drei Büchern über das Leben „*De triplici vita*“³⁵, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sind, schreibt er ausführlich über die Therapien und die Symptome des saturninischen Charakters. Ficino schien dabei bemüht, verschiedene bis dahin existierende Diskurse über die Melancholie zusammenzuführen und bezeichnete diesen bis dahin vorwiegend als Krankheit konzipierten Zustand schließlich als „einzigartige göttliche Gabe“, die das Denken nötigt „*forschend ins Zentrum seiner Gegenstände einzudringen, weil die schwarze Galle selbst dem Zentrum der Erde verwandt ist. Ebenso erhebt sie das Denken zum Verständnis des Höchsten, weil sie dem Höchsten unter den Planeten entspricht.*“³⁶

Ficino versucht dabei die gängigen Lehrmeinungen in Anlehnung an arabische Autoren und deren Behandlung von Melancholie in astrologischen, medizinischen und alchimistischen

³² Constantinus Africanus war ein tunesischer Berber, der über 40 Jahre lang die Wissenschaften der islamischen Welt von Bagdad bis Kairo studiert hatte und schließlich von Karthago aus nach Sizilien kam und dort als augenscheinlicher Konvertit zum Christentum seine Karriere an der Schule von Salerno begann.

³³ An der Schule von Salerno, einer der ersten medizinischen Universitäten in Europa, die nach islamischem Vorbild gegründet wurden und an deren Aufbau muslimische und arabische Gelehrte und Dozenten maßgeblich beteiligt waren, wurden die wesentlichsten Texte der arabisch-islamischen Medizin während des 10. – 13. Jahrhunderts gelehrt, ins Lateinische übersetzt und von hier aus in ganz Europa verbreitet.

³⁴ Constantinus übersetzte dabei nicht nur die damals nur mehr in arabischer Version erhaltenen Werke der antiken hellenistischen Medizin von Hippokrates und Galenos ins Lateinische, sondern auch die Schriften arabischer und persischer, jüdischer und islamischer Autoren wie Razes Ali ibn Massaouia, Ishaq ibn Imran, Ibn Sulaiman und Ibn Dschazzar. Diese Übersetzungen wurden bis ins 17. Jahrhundert als Lehrbücher der Medizin im Abendland verwendet und finden sich heute noch in den Bibliotheken Italiens, Deutschlands, Frankreichs und Englands.

³⁵ *De triplici vita* oder „*De Vita libri tres*“ („Drei Bücher über das Leben“) wurde wahrscheinlich verfasst zwischen 1480–1489 und im Jahre 1489 erstmals veröffentlicht und bis ins 17. Jahrhundert ständig nachgedruckt.

³⁶ (Ficino zitiert nach Klibansky 2015 [1964]: 374)

Werken zu vereinen, hebt dabei aber gleichzeitig auch die Idee einer positiven Melancholie-Auffassung als göttliche Kontemplation und die Wahlverwandtschaft zwischen dem Planeten Saturn³⁷, „der den Geist zu der Betrachtung höherer und geheimer Dinge anleitet“ und den „Geistesarbeitern“ hervor.

Diese Auffassung von Melancholie dürfte auch in Albrecht Dürers berühmtem Kupferstich B74 –besser bekannt als „Melencolia I“ (1514) zum Ausdruck kommen, der Melancholie jedenfalls nicht als trägen oder stumpfsinnigen Zustand, der in der christlichen Theologie in Form von „acedia“ als sündhafte Traurigkeit konzeptualisiert wurde, darstellte, sondern Ficinos Melancholie-Vorstellung als schicksalshafte Veranlagung des geistig-schöpferischen Menschen bildhaft weiterverarbeitete.³⁸

Im Jahre 1486 verfasste der Meisterschüler Ficinios, Giovanni Pico della Mirandola, im Alter von 23 Jahren eine Rede, die als Verteidigung seiner neunhundert Thesen gehalten werden sollte. Diese Rede, die er allerdings nie gehalten hat, sollte später unter dem Titel „Über die Würde des Menschen“ zu einem Manifest der Renaissance und des frühen Humanismus werden. Picos Rede beginnt mit folgendem Satz:

„Ehrwürdige Väter, ich habe in den Schriften der Araber gelesen, dass Abdallah, der Sarazener, auf die Frage, was ihm auf der Weltenbühne am bewundernswertesten erscheine, geantwortet habe: Nichts erscheine ihm wunderbarer als der Mensch. Damit stimmt er mit dem berühmten Satz des Hermes überein: «Ein grosses Wunder, o Asklepius, ist der Mensch.» (Pico, Oratio)

Es mag aus heutiger Sicht erstaunlich anmuten, dass Pico plante, seine Verteidigungsrede der neunhundert Thesen, die bereits vorab vom Klerus als ketzerisch verurteilt worden waren, mit einer direkten Referenz an einen „arabischen“ (wahrscheinlich meinte er aber einen persischen oder andalusischen) Autor zu beginnen, der bis heute nicht eindeutig identifiziert werden konnte. War der Zweck dieser unbestimmbaren Referenz, Provokation oder eine Demonstration des umfassenden Wissens, seines versatilen „globalen“ Geistes (*avant la lettre*), mit der er das anwesende Publikum beeindrucken wollte und sich selbst

³⁷ Das Konzept der Wahlverwandtschaft zwischen Melancholie und Saturn geht auf arabische Mediziner und Astrologen wie Abu Masar zurück der von Leo Africanicus gegründeten Schule von Salerno im 12. Jh. in die medizinischen Diskurse des Abendlandes übertragen

³⁸ Vgl. Engelhardt 1990:S. 9

damit am Ende einer langen Tradition, von antiken, hermetischen und „arabischen“ Denkern positionierte?

Auch im Rest seiner *Oratio* spart Pico nicht mit direkten Verweisen und Zitaten, arabischer und persischer Philosophen wie Ibn Sina, Ibn Bajjah, al-Farabi und Ibn Ruschd, sowie weitere dem Klerus „unbekannte Lehren“, und er maßt sich dabei an, die „Mysterien der christlichen Kirche“ im Lichte neu-platonischer und islamischer Philosophen neu zu interpretieren.

„Andere, die solche Gepflogenheiten billigen, sind jedoch in meinem Falle nicht damit einverstanden, dass ich, kaum vierundzwanzigjährig, es wage, eine Diskussion über die Mysterien höchsten der christlichen Religion, die tiefsten Argumente der Philosophie und ganz unbekannte Lehren vorzuschlagen(...) Unter den Arabern hat Averroes etwas Festes und Unerschütterliches, Avempace und Alpharabi sind ernst und überlegen, und in Avicenna lebt ein göttliches, platonisches Element.“ (Pico, Oratio)

Dabei zitiert Pico sogar direkt Muhammad [Mahomet], den Propheten und Religionsgründer des Islams. Die Lehre, auf die er sich hier bezieht ist dabei den prophetischen Überlieferungen und dem Koran zu entnehmen³⁹: Der Mensch ist frei erschaffen. Er hat die Wahl sich selbst zu formen. Wenn er seiner tierischen materiellen Natur den Vorzug gibt und nur seinen Trieben und Lüsten folgt, wird er degenieren, wenn er aber seiner spirituellen Natur folgt, die nach Wissen und Erkenntnis strebt, steht ihm das Tor dazu offen, eine höhere Position als die Engel zu erlangen. Er bedient sich dabei der Polarität von *Zahir* (äußeres, manifestes, Hülle) und *Batin* (inneres, verborgen-immantes, Bedeutung) und definiert demnach die Phänomene nicht über ihre äußere Erscheinung, sondern ihrer inneren Bedeutung entsprechend. So steht der Himmel für wahre Harmonie, das Tier für die sinnliche Triebseele, und der Engel für reingeistige Intelligenz. Nur der Mensch ist nicht eindeutig definiert. Seine Essenz ist die des Chameleons. Seine Natur ist die Wandelbarkeit selbst -- die Formbarkeit, die Plastizität seiner Seele. Die Essenz des Menschen ist demnach weder seine tierische Natur, noch seine engelsgleiche Intelligenz, sondern wesenhaft, seine

³⁹ So heißt es im Koran, über das Selbst/die Seele des Menschen:

„Bei der Seele und wie er sie geformt hat, und ihr Maßlosigkeit und Gottesbewußtsein eingegeben hat; Wahrlich erfolgreich sein, wird derjenige, der sie läutert (erzieht/ entwickelt); und enttäuscht sein wird derjenige, der sie verkümmern lässt.“ (Sura:91)

Und weiters: „So lasse, wer da will, den Weg zu seinem Schöpfer und Erhalter gehen (...)“

Freiheit, sich zu entscheiden, welche Form er annehmen will. Die Bedeutung des Menschen also ist nichts anderes als seine Freiheit und die Möglichkeit zur Entwicklung und dazu, sein Wesen selbst zu gestalten.

*„Diese Lehren beachtend, wiederholte Mahomet oft: «Wer sich von dem göttlichen Gesetz abwendet, wird Verdientermassen zum Tier.» Nicht die Rinde kennzeichnet die Pflanze, sondern ihre stumpfe gefühllose Natur; nicht die lederne Haut kennzeichnet das Lasttier, sondern seine tierische sinnliche Seele; wahre Harmonie, nicht die sphärische Rundung kennzeichnet den Himmel; geistige Intelligenz, nicht Trennung vom Leibe kennzeichnet den Engel. Siehst du einen Menschen, der ganz dem Bauch ergeben, wie eine Schlange am Boden kriecht, so ist das, was du erblickst, kein Mensch, sondern ein pflanzengleiches Gewächs.“ (Pico: *Oratio*)*

Das, den Menschen auszeichnende Merkmal, das ihm erlaubt, sich über die Gesetze der erschaffenen Natur zu erheben, die die pflanzliche und tierische Welt durchdringen und beherrschen und ihm schließlich ermöglicht, sich als geistig-schöpferisches Wesen selbst zu erschaffen, ist dabei der menschliche Intellekt. Doch wie ein Chamäleon kann sich dieser Intellekt entweder an der Form des göttlichen Intellekts orientieren und dessen Färbung annehmen und somit zum vollkommenen Menschen nach Vorbild der göttlichen Form aufsteigen, oder sich der materiellen Welt anpassen und so die Farbgebung der tierischen Form annehmen. Der menschliche Intellekt hat demnach die Potentialität jede Färbung anzunehmen, die er selbst wünscht und nach der er selbst strebt.

So vereint Pico in gewisser Weise auch die beiden konkurrierenden Wege, die dem Renaissance-Gelehrten noch offenstehen: Den Weg der „*Vita contemplativa*“—das Streben nach Erkenntnis göttlicher Wahrheit durch religiöse Askese, Zurückgezogenheit und Einsamkeit oder der „*Vita speculativa*“ – den Weg der lustvollen und nicht zweckgebundenen Spekulation des menschlichen Geistes, als Vorläufer für den modernen Intellektuellen, der sein Denken nicht mehr dem Ziel der Gottes- oder Selbsterkenntnis unterordnet. Denn, der Weg, den er vorschlägt ist zwar selbstbestimmtes, an keinen Dogmen orientiertes Denken, als eine wesentliche Voraussetzung für die Entwicklung des individuellen Geistes, dennoch ist aber Picos Verständnis der Würde des Menschen noch weit ab von dem säkularisierten Begriff der universalen Menschenwürde der Aufklärung und kann nicht losgelöst von einem spirituellen-metaphysischen Kontext gelesen werden.

„Missbrauchen wir nicht die Wahlfreiheit, die der Vater in seiner grosszügigen Milde uns gewährt hat, damit diese Wahlfreiheit sich nicht als schädlich, sondern als heilsam erweise. Möge unsere Seele vom heiligen Ehrgeiz ergriffen werden, nichts Mittelmässiges anzustreben, sondern das Höchste zu ersehnen und mit aller Kraft uns anzustrengen, dies zu erreichen. Denn wir können es, wenn wir es nur wollen! (Pico: Oratio)

Das, was nun aber die radikale Neuerung seines Menschenbildes ausmacht, und ihm auch den Vorwurf der Ketzerei seitens seiner christlichen Zeitgenossen einbrachte, war dabei aber nicht nur der Bezug auf den Menschen, als freies und selbstdenkendes Individuum im Zentrum der Schöpfung, sondern auch der Bezug auf ein spirituell-metaphysisches System, das dem des mittelalterlichen Klerus fremd war, bzw. diametral gegenüberstand.

Woher stammten also diese Lehren, auf die Pico gleich zu Anfang seiner Rede Bezug nimmt und zu seinem revolutionären Umdenken in Bezug auf die Würde des Menschen anregten? Dieser Frage nachzugehen, kann auch weiterhelfen, zu begreifen, was die Ursprünge und Gründe für die allmähliche Neubewertung des Melancholie-Begriffes hin zu einer „*Melancholia Generosa*“ und einer „*Melancholia Imaginativa*“ ausgehend vom 15. Jahrhundert sein könnten, die schließlich bis in die romantische und poetische Auffassung einer nobilitierenden Melancholie bis ins 18. Jahrhundert hinein eine tiefe Faszination auf Intellektuelle und Künstler des Abendlandes ausübte.

2. EX ORIENTE LUX

2.1 Der Einfluss der Arabisch-Islamischen Tradition auf den Melancholie-Begriff der Renaissance

„Gott liebt diejenigen, deren Herzen gebrochen sind.“
(Ausspruch des Propheten Muhammad)

Obwohl der massive intellektuelle Einfluss der übersetzten Schriften „arabischer Gelehrter und Wissenschaftler, die seit der ersten Jahrtausendwende (10. Jh.n. Chr.), aber vor allem ab dem 12. Jahrhundert von Süditalien und Spanien her auf die geistige Entwicklung des Abendlandes einwirkten, eigentlich gut dokumentiert und weitgehend bekannt ist, wird dieses Kapitel in den historischen Diskursen der Melancholie-Literatur meist marginalisiert oder stark relativiert. Die Leistungen und Ergebnisse der jahrhundertlangen Beschäftigung, Kommentierung und Disputation der Gelehrten aus Ländern der islamischen Zivilisation, werden dabei zumeist reduziert auf den reinen Transfer antiker Wissenschaften an das Abendland, ohne die originellen Leistungen und die vielfältigen heterogenen Denkströmungen zu berücksichtigen, die diese Gelehrten geprägt und hervorgebracht hatten.

Zunächst ist dabei festzuhalten, dass, wenn von „arabischem“ Einfluss gesprochen wird, hier prinzipiell auf die arabische Sprache, als Medium der Literatur und Wissenschaft Bezug genommen wird und nicht auf eine arabische Kultur und Nationalität. Denn ebenso wie im Abendland bis ins 17. Und 18. Jahrhundert hinein Latein als internationale Sprache der Wissenschaft fungierte, spielte diese Rolle das Arabische für eine multi-kulturelle und ethnisch höchst-diverse islamische Zivilisation, die sich von Indien und China im Osten bis nach Andalusien und Sizilien im Westen über drei Kontinente spannte. Die meisten der bis ins Abendland hin bekannten „arabischen“ Gelehrten und Wissenschaftler waren demnach persischen, türkischen, indischen, andalusischen oder afrikanischen Ursprungs, aber sie verfassten ihre Abhandlungen zum überwiegenden Teil in der arabischen Sprache.⁴⁰

⁴⁰ Pico della Mirandola konnte neben Latein und Griechisch, auch Hebräisch und Arabisch, das er unter dem seinen jüdischen Lehrern, wie dem Averroisten Elia del Medigo oder dem jüdischen Arzt und Humanisten

Wenn von „islamischem“ Einfluss gesprochen wird, ist hier nicht eine Religion im engeren Sinn gemeint, sondern ein Kulturraum, der eine gemeinsame islamische Weltanschauung zur Basis hatte, die sich nicht auf Dogmen vergleichbar mit denen des Magisteriums der christlichen Kirche stützte, sondern als gemeinsamen Nenner das Interesse an der Erweiterung menschlicher Erkenntnis der Welt, Selbsterkenntnis und die Basis eines existentiellen, allumfassenden Monotheismus verinnerlicht hatte.

„Wissen (‘ilm) galt im Islam als Haupttriebfaktor des religiösen und damit des gesamten menschlichen Lebens. Auch die religiösen Institutionen des Islams zeichneten sich durch eine hohe kulturelle Toleranz und Akzeptanz aus: Wissenschaftler, gleich welcher kulturellen oder religiösen Zugehörigkeit, mussten vonseiten der Theologie nicht mit negativen Reaktionen oder gar Sanktionen rechnen.“ (Billig, 2017, S. 38)

Es ist dabei wesentlich, sich vor Augen zu halten, dass das intellektuell-gesellschaftliche Klima der damaligen islamischen Welt eine gänzlich andere Vorbedingung für ihre Gelehrten bereitete, als das religiöse Milieu des abendländischen Mittelalters. Während im Abendland die Intellektuellen und Gelehrten einen langsamem Kampf der Emanzipation gegen die Dogmen der Kirche und ihrem Magisterium führen mussten, um überhaupt erst die Möglichkeit der Entfaltung rationaler Wissenschaften und des freien Denkens gewährleisten zu können, war die Situation im Andalusien des 10.- 12. Jahrhunderts eine, die von Politik und religiöser Obrigkeit gestützt den freien wissenschaftlichen Diskurse massiv begünstigte. Selbst die, im Abendland für ihre scholastischen (manche mögen behaupten säkularistischen) Ansätze gerühmten Gelehrten, wie Averroes (Ibn Rushd) waren Zeit ihres Lebens als höchste, vom Hof selbst bestellte religiöse Autoritäten tätig. Auch Ibn Tufail war als Vorgänger von Ibn Rushd ein Angestellter des Hofes, was ihn aber keineswegs darin hinderte, in seinem Werk implizite Kritik an der Gesellschaft, in der er lebte und an dem beschränkten Verständnis von Religiosität seiner Zeitgenossen zu üben.

Alemano studiert hatte. Generell gelten jüdische Gelehrte und ihre Übersetzungen arabischer Texte ins lateinische als wesentliche Vermittler und Bindeglied zwischen der arabisch-islamischen Tradition und dem mittelalterlichen Abendland.

Vielleicht ist das auch der Grund, wieso sich im geistigen Klima der islamischen Welt nie die Notwendigkeit eines Widerstreits zwischen der „*vita contemplativa*“ die dem religiösen geistigen und asketischen Streben verpflichtet ist und einer „*vita speculativa*“ findet.

Denn die Erkenntnis und das Streben nach Gott war aus islamischer Sicht nie einer Elite oder einem Magisterium vorbehalten, sondern durchdrang das Bestreben und die Alltagsreligiosität der Menschen vom König bis zum Handwerker in gleicher Art und Weise. Bücher und öffentliche Bibliotheken waren allen zugänglich. Die Gebetshäuser waren gleichzeitig Lernstätten und erste Universitäten, die Wissen auf beinahe demokratische Weise jedem zugänglich machten, der sich die Zeit dafür nahm. Nach Wissen zu streben galt als grundlegende Pflicht des religiösen Menschen und als eine Voraussetzung für einen aufrchten Glauben, wie dies in zahlreichen weitverbreiteten Überlieferungen des Propheten Muhammad verdeutlicht wird. So heißt es beispielsweise: „Das vollständigste Leben ist ein Leben, basierend auf Wissen“ und „Wer sich selbst erkannt hat, der hat bereits seinen Herren erkannt.“⁴¹

Aus diesen Grundsätzen heraus, die sich aus der Religion selbst ergeben, konnte sich eine lebhafte Gelehrsamkeit und Diskussionskultur entwickeln, die selbstständiges Denken begünstigte und keinen Widerspruch zwischen der Lust zu Denken und zu Lernen und dem spirituellen Bestreben, Gott zu erkennen und zu dienen, sah, sondern diese beiden Grundbedürfnisse zu ihrer Vereinigung führte.

Der arabisch-islamische Einfluss auf den Erkenntnishorizont des Abendlandes im Allgemeinen und auf den Melancholie-Diskurs im Besonderen, kann hier vor allem aus zwei Richtungen beobachtet werden, welche auch die keineswegs homogenen geistigen Strömungen reflektieren, die die Spätantike⁴² der islamischen Zivilisation geprägt hatten.

Das ist einerseits der Einfluss der islamischen Medizin, Astrologie und der peripatetischen Philosophie, die das System hellenistischer Wissenschaften aufgegriffen und über die

⁴¹ Insbesondere diese letzte weitverbreitete, doppeldeutige Überlieferung hat den islamischen Gelehrten, Philosophen und Mystikern einerseits auf den Stellenwert der Selbsterkenntnis verdeutlicht, andererseits aber auch darauf hingewiesen wie schwierig es ist, diese Stufe zu erreichen, denn wer kann sich schon anmaßen Gott erkannt zu haben?

⁴² Der Orientalist Thomas Bauer (2018) entwirft in seinem Buch „Warum es kein islamisches Mittelalter gab: Das Erbe der Antike und der Orient“ die These, dass die die Spätantike im islamischen Reich als direkte Erben und Fortsetzung der antiken Tätigkeiten bis ins 11. Jahrhundert fortgedauert hat und es demnach kein „islamisches Mittelalter“ entsprechend der Epochenmerkmale abendländischer Prägung gab.

Jahrhunderte weiterentwickelt, systematisiert, kritisiert, sowie durch völlig originelle Überlegungen und Forschungen befruchtet hatten, und andererseits der Einfluss des islamischen Neu-Platonismus, der Alchimie und der islamischen Mystik, die ein Wiedererwachen des Interesses an esoterischen und magischen Wissenschaften unter Renaissance-Gelehrten wie Pico della Mirandola, Marsilio Ficino oder Agrippa von Nettesheim ausgelöst hatte.

Während der Einfluss der astrologischen und medizinischen Theorien des Orients das Abendland seit dem 10.-12. Jahrhundert vor allem über Süd-Italien und über die rege Übersetzungstätigkeit ausgehend von Toledo erreicht hatte, relativ gut dokumentiert ist, so ist bis heute der Einfluss des andalusischen Erbes im theoretischen und kulturellen Bereich auf die abendländische Gedankenwelt des Mittelalters und der Renaissance bisher nur wenig untersucht worden. Doch gerade in diesem Einflussbereich dürfte auch eine Konzeption und Weiterverarbeitung eines Melancholie- Begriffs zu finden sein, der nicht nur die frühen Humanisten inspiriert hatte, sondern auch die europäischen Intellektuellen bis ins 18. und 19. Jahrhundert hinein.⁴³

„Zu Beginn des 11. Jahrhunderts war die Region eines der wichtigsten Zentren der muslimischen Welt geworden. Als das zweifellos kultivierteste Land Europas besaß und pflegte Al-Andalus alle damals bekannten Wissenschaften. (...) Die Mauren verwandelten die iberische Halbinsel in eine der erfolgreichsten Ökonomien ihrer Zeit. Cordoba und Toledo wurden der westliche Arm einer großen kulturellen Explosion; wissenschaftliche Erkenntnisse, die ihren Ursprung in Indien, China und der hellenistischen Welt hatten, wurden von den arabischen Gelehrten aufgespürt und in Zentren des Lernens übersetzt, verfeinert und ergänzt. (...) Die geografische Lage von al-Andalus ermöglichte es ihm, eine Brücke zwischen Ost und West zu bilden, da Texte aus dem antiken Griechenland, Rom und der Mittelmeerkultur allgemein verbreitet wurden und viele verschiedene Völker an dem Prozess der Übersetzung beteiligt waren.“ (Hirtenstein 2008: 27-28)

An diesem Übersetzungsprozess waren vor allem spanische und italienische Juden maßgeblich beteiligt, die in den meisten Fällen Übersetzungen vom Arabischen ins

⁴³ Vgl. Fletcher (2006:147)

Lateinische über den Umweg des Hebräischen tätigten und auch als wandernde Lehrer, sowohl in kulturellen Zentren der islamischen Welt wie Toledo und Cordoba, aber auch des lateinischen Abendlandes, insbesondere im aufstrebenden Florenz als Lehrer und Vermittler tätig waren.

„Am Ende des 13. Jahrhunderts waren die meisten Werke zur Mathematik, Astronomie, Medizin und Philosophie auf Lateinisch greifbar – das Ausmaß des europäischen Interesses kann an der Tatsache gemessen werden, dass diese Werke von Männern wie Thomas von Aquin, Albertus Magnus und Roger Bacon studiert und ausführlich zitiert wurden.“ (Hirtenstein 2008: 31)

Die Tragödie, die im Jahre 1492 ihren Ausgang nahm, war dabei nicht nur die blutige Zerschlagung der maurischen Kultur und die radikale Zurückdrängung aller islamischen Einflüsse, sondern auch die systematische Vertreibung der Juden, womit sich das Abendland versuchte, seiner beiden „Eltern“ zu entledigen – nämlich dem jüdischen und muslimischen Denken, das überhaupt erst die Grundlage seiner eigenen Emanzipation gelegt hatte.

„It [Al-Andalus] is also a time present, a component of, and an essential ingredient in, all our histories; for it stands explicitly or implicitly in all our European narratives. It is a seed of Europe itself. The same Europe we take as a matrix for the West, for without al-Andalus and its first renaissance in Arabic—encompassing Arts and Literature, Sciences and Technology, Philosophy—there would be no Europe as we know it.“⁴⁴

„Viele Ideen, die später in der Renaissance in Europa auftauchten, wurden in diesem Schmelztiegel geformt und umgeformt. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die westliche Wissenschaft ihren Triumph arabischen Experimenten in Spanien verdankt. Diese wissenschaftlichen und philosophischen Ideen sollten die Grundlage des mittelalterlichen Weltbildes zerstören, wo alles durch Offenbarung gegeben wird (...)“ (Hirtenstein 2008: 28)

Das Jahr 1492 markiert hierbei eine bemerkenswerte Zäsur, die auch die geistige, kulturelle und moralische Entwicklung des Abendlandes entscheidend prägen würde.

⁴⁴ Gonzalez-Ferrin, Emilio (2014): „The Disobedient Philosopher: Subtle Humanistic Insurgence in Ibn Tufayl“ https://www.academia.edu/12634784/Ibn_Tufayl_-_Disobedient_Philosopher

Denn „*bis zum Jahre 1492 war die Auflösung der maurischen Einflüsse abgeschlossen, das heißt, die iberische Halbinsel und Europa hatten ihr zukünftiges Geschick festgelegt*“ (Hirtenstein 32). Das Jahr 1492 markierte also nicht nur den Aufbruch von Columbus nach Amerika und legte damit auch den Grundstein für den westlichen Kolonialismus der Neuzeit, sondern besiegelte auch den endgültigen Bruch eines möglichen friedlichen, auf Toleranz und Austausch basierenden, Wissenstransfers zwischen Orient und Okzident, denn durch die blutige Reconquista wurde „*innerhalb dreier Monate jede mögliche Koexistenz der drei Religionen in Spanien zerschlagen.*“ (Hirtenstein 2008: 32)

Während die direkte Übernahme technologischer Errungenschaften muslimscher Zivilisationen wie in der Seefahrt, der Weltvermessung und Kartographie eindeutig belegt ist, und die Eroberungsfeldzüge der Spanier und Portugiesen überhaupt erst ermöglichten, so blieben aber vor allem die kulturellen und ethischen Einflüsse des andalusischen Geistes auf das Abendland bisher relativ unerforscht. Gerade die Untersuchung des Einflusses des umfassenden Melancholie-Verständnisses, welches nicht nur die Gelehrten, sondern auch die Literatur, Kunst, Musik und Dichtung des Orients durchdrungen hatte, auf die Denker und Dichter des Abendlandes könnte hier auch dazu beitragen eine entscheidende Lücke zu schließen und diese Verbindung im Denken der drei großen abrahamitischen Kulturen über die Brücke des Melancholie-Diskurses wiederherzustellen. Gleichzeitig könnte so eine Untersuchung auch ganz neue Impulse liefern, für die Frage nach den Ursprüngen der gradueller positiveren Neu-Bewertung der Melancholie unter den Denkern und Künstlern der Renaissance.

2.2 Islamische Medizin und Astrologie

In Bezug auf medizinische und astrologische Diskurse, lässt sich vor allem der direkte Einfluss der Schule von Salerno, einer der ersten Universitäten in Europa, die nach islamischem Vorbild gegründet wurde und an deren Aufbau muslimische und arabische Gelehrte und Dozenten maßgeblich beteiligt waren, beobachten. Hier wurden die wesentlichsten Texte der arabisch-islamischen Medizin während des 10. – 13. Jahrhunderts gelehrt, ins Lateinische übersetzt und von hier aus in ganz Europa verbreitet. Diese Schule, die auch als erste medizinische Fakultät in Europa gilt, stand unter dem Einfluss von Constantinus

Africanus, einem tunesischen Berber, der über 40 Jahre lang die Wissenschaften der islamischen Welt von Bagdad bis Kairo studiert hatte und schließlich von Karthago aus nach Sizilien kam und dort als augenscheinlicher Konvertit zum Christentum seine Karriere an der Schule von Salerno begann. Er übersetzte dabei nicht nur die damals nur mehr in arabischer Version erhaltenen Werke der antiken hellenistischen Medizin von Hippokrates und Galenos ins Lateinische, sondern auch die Schriften arabischer und persischer, jüdischer und islamischer Autoren wie *Razes Ali ibn Massaouia*, *Ishaq Ibn Imran*, *Ibn Sulaiman* und *Ibn Dschazzar*. Diese Übersetzungen wurden bis ins 17. Jahrhundert als Lehrbücher der Medizin im Abendland verwendet und finden sich heute noch in den Bibliotheken Italiens, Deutschlands, Frankreichs und Englands.

Die Melancholie-Schrift des *Ishaq Ibn Imran* rückt dabei vor allem die geistigen und seelischen Faktoren der melancholischen Krankheit in den Vordergrund und bemerkt die Gegensätzlichkeit der Symptome und Ursachen. Er sieht dabei in erster Linie „jede Art der Unmäßigkeit, als auch zu weit getriebenen Askese“ (Ibn Imran zitiert nach Klibansky u.a. 1992: 147), sowie eine Überanstrengung der Seele, die sich zu intensiv der geistigen Arbeit widmet, als Entstehungsgründe. Constantinus Africanus, der sich in seiner Abhandlung über Melancholie hauptsächlich auf Ibn Imran stützt schreibt weiter:

„Es gibt eine große Zahl heiliger und frommer Männer, die melancholisch werden wegen ihrer großen Gottesfürchtigkeit (...) oder wegen ihrer großen Sehnsucht zu Gott, bis diese Sehnsucht ihre Seele beherrscht und überwältigt; ihr ganzes Fühlen und Denken gilt Gott, der Betrachtung Gottes, seiner Größe und dem Beispiel seiner Vollkommenheit. Sie verfallen in Melancholie wie die Verliebten und Leidenschaftlichen, wodurch die Fähigkeiten der Seele wie die des Körpers geschädigt werden, da beide voneinander abhängen. Und es verfällt in Melancholie, wer sich überanstrengt beim Lesen philosophischer Bücher, Bücher über Medizin und Logik, die den Einblick in alle Dinge gestatten (...) Solche Menschen – Allah weiß es – nehmen die Melancholie in sich auf im Bewusstsein ihrer eigenen geistigen Schwäche und in ihrem Kummer darüber verfallen sie in Melancholie. (...) Ebenso wie die körperliche Überanstrengung zu schweren Krankheiten führt, von denen die Ermüdung die

leichteste ist, so führt geistige Überanstrengung zu schweren Krankheiten, deren schwerste die Melancholie ist.“⁴⁵

Während hier noch die Melancholie als eine Krankheit der Seele gesehen wird, die entweder mit geistiger Überanstrengung oder übermäßiger spiritueller Sehnsucht nach Gotteserkenntnis assoziiert wird, werden die nächsten Jahrhunderte der Melancholie-Forschung beinahe vollends von der humoralpathologischen 4-Säfte-Lehre basierend auf dem System von Ibn Sina (latinisiert als „Avicenna“) und dessen Kommentatoren beherrscht, die bis ins 17. Und 18. Jahrhundert hinein in Europa in Geltung geblieben ist. In Avicennas *Liber Canonis* (1555) wird diese später in immer lebhafteren Formen ausgemalte Grundtheorie folgendermaßen beschrieben:

„Und wir sagen, dass die Melancholie bewirkende schwarze Galle, wenn sie mit dem Blut gemischt ist, mit Freude und Lachen verbunden auftritt und nicht von heftiger Traurigkeit begleitet wird; ist sie aber mit dem Phlegma gemischt, so ist sie mit Trägheit, geringer Bewegung und Ruhe verknüpft; ist sie mit gelber Galle gemischt, so sind ihre Symptome Unruhe, Gewalttätigkeit, Besessenheit, und sie ist ähnlich der Mania. Und wenn sie reine schwarze Galle ist, dann ist die Nachdenklichkeit sehr groß, Unruhe und Besessenheit geringer, außer wenn der Kranke erregt und zum Streit gereizt wird und einen Haß nährt, den er nicht vergessen kann.“ (Avicenna, *Liber canonis*, Venedig, 1555, III, 1, 4, Kap. 19)⁴⁶

Eine andere Auffassung vertrat die Lehre von Averroes (arab.: *Ibn Ruschd*), auf der die scholastische Medizin basierte. Hier werden nicht die schädigenden Säfte für die Störungen verantwortlich gemacht, sondern die Krankheit auf ein geschädigtes Seelenvermögen zurückgeführt, das entweder das Gehirn als Ganzes oder auch nur partiell beeinträchtigen kann.

„Sollte die Ursache im vorderen Teil des Gehirns sein, dann wäre die Vorstellungskraft beeinträchtigt; sollte sie im mittleren Teil sein, dann wären Verstand und Denkvermögen beeinträchtigt; und sollte sie im hinteren Teil sein, dann wären

⁴⁵ Constantinus Africanus, *Opera*, Bd. I, pp. 283 f. zitiert nach Klibansky 1992:148

⁴⁶ zitiert nach Klibansky 1992: 154

Gedächtnis und Erinnerungsvermögen beeinträchtigt.“ (Colliget Averroys III, 60, 1514, zitiert nach Klibansky 157)

Dennoch darf die Temperamentenlehre „als einer der zählebigsten und in gewisser Weise konservativsten Bestandteile der modernen Bildung bezeichnet werden“⁴⁷ und hat sich bis in die populärphilosophischen Vorstellungen des 18. Jahrhunderts hinein in Form von Schemata zur Charakterbildung und völkerpsychologischer und zunehmend rassistischer Darstellungen stabil erhalten, wobei hier der Melancholiker grundsätzlich als minderwertiger Charaktertyp in Erscheinung tritt, der von Geiz, Verrat, Furchtsamkeit und Selbstmord geprägt ist.⁴⁸

Der astrologischen Tradition des *Abu Ma’schar* (9. Jahrhundert) folgend, wurde eine Zuordnung der Säfte, Farben und Planeten vorgenommen. Die schwarze Galle ist dunkel, schwarz, kalt und trocken und wird dem Saturn zugeordnet, auch wenn hier noch keine systematische in Beziehung Setzung mit den vier Säften vorgenommen wurde. So ist es vor allem auf die Saturn-Texte arabischer Astrologen wie *Abu Ma’schar* und *Al-Qabisi* (latinisiert: „Alcabitius“) (10. Jh.) zurückzuführen, dass die Melancholie stark mit dem Einfluss des Saturn assoziiert wird, der wiederum in der antiken Vorstellung mit der Gottheit Kronos/Chronos in Verbindung gebracht wurde, der von seinem Wesen her geprägt ist von innerer Gegensätzlichkeit und Ambivalenz.⁴⁹

„Der mythische Kronos zeichnet sich durch eine ganz bestimmte Physiognomie, nämlich die des trübsinnigen oder tiefsinnigen Alten aus, vor allem aber durch ganz bestimmte, häufig negative Charakterzüge. Diese menschlichen Eigenschaften ließen sich (...) zunächst durch unmittelbare Analogiesetzung auf das Wesen und Schicksal der Traurigen, Greisenhaften, Kinderlosen, Arglistigen usw. anwenden.“ (Klibansky u.a 1992 S. 225)

Während die Melancholie-Diskurse der Antike und des Mittelalters in medizinischen und astrologischen Kontexten aber überwiegend dominiert wurden von einer negativen Auffassung der Melancholie und des saturnischen Einflusses auf den Menschen, findet sich eine positive Umdeutung des Saturn-Bildes vor allem im Gedankengut der Neu-Platoniker,

⁴⁷ Ibid:196

⁴⁸ Ibid:196

⁴⁹ vgl. Klibansky 1992:211

das auch die frühen Humanisten maßgeblich beeinflusst hatte. Hier kommt es insbesondere zu einer Gleichsetzung des Kronos-Saturn mit dem reinen Geist (Nous) als Verkörperung der höchsten metaphysischen Ebene im neuplatonischen Stufensystem, womit Saturn zum Vertreter der reinsten und höchsten Denkenergie wird.⁵⁰

Haben die Kirchenväter des Mittelalters, die den antiken Vorstellungen den polemischen Kampf angesagt hatten, das melancholische Temperament demnach noch vorwiegend negativ mit Stumpfsinn, Lethargie, Trauer, Betrug, Geiz und Sündhaftigkeit assoziiert, tritt ab dem 15. Jahrhundert nun auch im Abendland eine positive Umdeutung des Melancholie-Begriffs als Wesenzug des erleuchteten, vernunftgeleiteten und kontemplativen geistigen Menschen ein. Als wesentliche Triebfedern für diese graduelle Neubewertung gelten die Schriften von frühen Renaissance-Gelehrten wie Marsilio Ficinio und sein Schüler Pico della Mirandola.

2.3 Der islamische Neu-Platonismus und die gnostischen Lehren des Orients

Während die Saturn- und Melancholie-Auffassung der Astrologie und der Medizin geprägt war von einer überwiegend negativen Sichtweise auf den Melancholiker, als den unglücklichsten und hoffnungslosesten unter den Sterblichen, begegnen wir in den neuplatonischen und gnostischen Lehren des Orients nun eine grundsätzlich positive und schließlich sogar nobilitierende Zuschreibung, die den Saturnkindern später auch im Gedankengut der Renaissance und des frühen Humanismus zukommen sollte.

Das, was im Kontext der Renaissance meist als „neuplatonisches Gedankengut“⁵¹ beschrieben wird, entspricht dabei einer in der Spätantike im gesamten Orient und später auch im Abendland weitverbreiteten, umfassenden metaphysischen Erklärung der Welt, die prinzipiell davon ausgeht, dass das höchste existentielle Sein, das eine vollkommene Einheit darstellt, sich „in gradueller Abstufung und Verzweigung zur Vielheit der irdischen Dinge auseinanderlegt.“(Klibansky 1992: 235)⁵².

⁵⁰ vgl. Klibansky 1992: 235-238

⁵¹ Der Begriff des „Neu-Platonismus“ an sich nicht unproblematisch, da dieser erst in der Neuzeit aufkam und ab dem 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum reflexiv und zu Beginn abwertend verwendet wurde, um bestimmte im Mittelalter und der Renaissance populäre metaphysische Theorien und gnostisches Gedankengut zu klassifizieren. (Vgl. Helmut Meinhardt: Neuplatonismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 6, Basel 1984, Sp. 754–756)

⁵² Dieses kosmologische Selbstverständnis, das die Lehre der vertikalen Schichten des Seins und die Möglichkeit des Aufstiegs der Seele von der an die irdischen Bedürfnisse geketteten Triebseele, über die aufstrebende

Die Emanation des All-Einen in alle niedrigere Sphären der Erscheinungen bis hinunter zur materiellen Welt, ermöglicht aber auch einen Aufstieg in die umgekehrte Richtung, von der materiellen Welt, deren niedrigste Ausformung die Welt der Mineralien darstellt, hinauf in die reingeistige bis hin zur Sphäre des All-Einen. Wesentlich ist dabei zu verstehen, dass alle niedrigeren Erscheinungsformen als Symbole gesehen werden, hinter denen sich höhere existentielle Bedeutungen verschleiern (arab.: „*tanzih*“: Transzendenz), gleichzeitig aber auch manifestieren (arab.: „*taschbih*“: Manifestation, Verkörperung). Prinzipiell wird davon ausgegangen, dass der kontemplativ-visionäre Intellekt des Menschen, der eng mit der Fakultät der Imagination verbunden ist, die Fähigkeit dazu besitzt, jene Symbole zu deuten und auf diese Weise zur Erkenntnis höherer metaphysischer Wahrheiten zu gelangen.

Auch die Planeten werden in diesem Sinn als Symbole höherer geistiger Ebenen verstanden, wobei hier kein Dualismus zwischen guten und schlechten Eigenschaften und Wirkungen der Planeten gesehen wird, wie etwa in der Astrologie, sondern alle Erscheinungen als Emanationen des All-Einen in unterschiedlichen Graden des Seins verstanden und demnach als grundsätzlich positiv zu bewerten sind (vgl. Klibansky 1992:235).

Dieses kosmologische Selbstverständnis, das die Lehre der vertikalen Schichten des Seins und die Möglichkeit des Aufstiegs der Seele von der an die irdischen Bedürfnisse geketteten Triebseele, über die aufstrebende erleuchtete Seele bis hin zur beruhigten reingeistigen Seele als Grundlage ihres Weltbildes genommen hat, hatte nicht nur einen entscheidenden Einfluss auf die arabischen, persischen, andalusischen und jüdischen Philosophen und Mystiker, sondern übte schließlich auch auf die Magiker des Abendlandes und die Renaissance-Gelehrten und frühen Humanisten eine enorme Anziehungskraft aus. Unter dem Deckmantel eines obskuren Sammelbegriffs wie des „Neu-Platonismus“ befinden sich Diskurse der Philosophen, Mystiker und Weisen, die antikes Wissen aufgegriffen haben und über Jahrhunderte hinweg mit unterschiedlichsten Theorien und neuen Synthesen befruchtet haben.

erleuchtete Seele bis hin zur beruhigten reingeistigen Seele als Grundlage ihres Weltbildes genommen hat, hatte nicht nur einen entscheidenden Einfluss auf die arabischen, persischen, andalusischen und jüdischen Philosophen und Mystiker, sondern übte schließlich auch auf die Magiker des Abendlandes und die Renaissance-Gelehrten und frühen Humanisten eine enorme Anziehungskraft aus. Unter dem Deckmantel eines relativ obskuren Sammelbegriffs wie des „Neu-Platonismus“ finden wir demnach viele verschiedene und keineswegs homogene Diskurse von Philosophen, Mystikern und Weisen, die antikes Wissen aufgegriffen haben und über Jahrhunderte hinweg mit unterschiedlichsten Theorien und neuen Synthesen befruchtet haben.

2.4 Alchimie und Magik

Aber nicht nur der strikte Rationalismus und die Vorstellung eines individualisierten Intellekts, den die islamischen Philosophen, basierend auf ihrer Rezeption von Aristoteles und Plato weiterentwickelt und vermittelt durch die islamische Philosophie schließlich das Abendland erreichte, stellte eine große Herausforderung für das christliche Magisterium dar, sondern auch das zunehmende Interesse der frühen Humanisten und Renaissance-Gelehrten an den okkulten Wissenschaften, die spätestens seit Ficinios Übersetzung des *Corpus Hermeticum* ins Lateinische, aber auch anderer Schriften wie dem „*Ghayat al Hakim*“ (lat.: *Picatrix*), eine Blütezeit unter den lateinischen Gelehrten erlebte und ihnen ein völlig neues Welt- und Menschenverständnis nahelegte. So heißt es in der Einleitung des *Ghayat al Hakim*:

„Weisheit, möge Allah dich segnen mein Schüler, ist sowohl eine Verpflichtung, als auch eine Tugend. Sie erleuchtet den Verstand und die Seele mit einem ewigen glanzvollen Licht, wenn sie danach suchen und sie erfassen und dabei die sterbliche Welt des Ursprungs hin zu jener höheren, nobleren Welt, in der sie wachsen werden und ihre Heimat finden, so dass Allah ihnen die Ursachen und Wirkungen der Welt näherbringt und die Gründe, die die Ursachen mit ihren Wirkungen verbinden. Gott ist immer unter ihnen anwesend, so dass ihnen stets bewusst ist, dass Er die Ursache der Welt ist und die Welt nichts als Seine Wirkung. Und der Grund für diese Wirkung ist Ihm zu dienen, indem Seine Existenz erkannt wird. Und Er (Gott) sagte: Ich habe die Dschinn und die Menschen nur geschaffen, um mir zu dienen⁵³ – und das bedeutet, Mich zu erkennen.“

(aus dem *Ghayat al Hakim*—"Das Ziel der Weisen" 11. Jh.)⁵⁴

Die geschaffene Welt der Natur wird dabei als ein Ort verstanden, der die Geheimnisse des Schöpfers offenbart. Die Natur zu erforschen mit der Absicht Gotteserkenntnis und letztlich ein Verständnis von der eigenen Position als Mensch in der Schöpfung zu erlangen, galt den Magikern und Alchimisten als ein Weg den göttlichen Schöpfungszweck des Menschen zu erfüllen. Dabei beeinflusste die „Magik“ und die Alchimie das Entstehen der modernen

⁵³ Siehe Qur'an: 51:56

⁵⁴ Attallah&Kiesel, 2002 engl. Übers. (orig. Arabisch 10.-11. Jh., Autor unbekannt)

Naturwissenschaften wahrscheinlich sogar stärker, als die Theorien der Mediziner und Philosophen, auch wenn dies im Bewusstsein des modernen Menschen kaum mehr eine Rolle spielt.

Dieses Gefühl der tiefgreifenden Verbundenheit und Einheit zwischen Natur, Schöpfer und Mensch und das Bewusstsein, dass der Mensch geschaffen wurde, um Erkenntnis zu erlangen, ermöglichte auch eine weitaus positivere Auffassung der Melancholie, als dies in einem peripatetisch oder medizinisch geprägten Umfeld der Fall war. Denn aus einem neuplatonischen und mystischen Verständnis ist Melancholie nicht als Krankheit, sondern viel eher als eine natürliche Veranlagung des Menschen zu begreifen, die sich in der Sehnsucht nach dieser verlorenen Einheit ausdrückt.

2.5 „Das westliche Exil“

Bereits die „Die Bruderschaft der Reinen“ (*Ikhwan as-Saffa*), eine religiös-politisch motivierte Vereinigung von Intellektuellen und Gelehrten im Basra des 10. Jahrhunderts, hatten sich intensiv mit dem Thema der Melancholie auseinandergesetzt und in Anlehnung an den berühmten Ausspruch des Propheten Muhammad interpretiert: „*Der Islam ist als Fremder/im Exil entstanden und er wird als Fremder/ins Exil zurückkehren. Gesegnet sind demnach die Fremden/Exilierten.*“

So nahmen die *Ikhwan-as-Safa*, die Idee des platonischen Höhlengleichnisses auf und machten eine Allegorie auf die Ignoranz ihrer Zeitgenossen daraus, welche die Gelehrten und Weisen ihrer Zeit dazu zwingt wahres Wissen verschlüsselt und im Geheimen weiterzugeben, was in ihrem Fall die Vision einer vollkommenen Übereinstimmung zwischen prophetischer Vision und rationalen systematischen Wissenschaften bedeutete.

„*We are asleep in the cavern of Adam, our father, while the vicissitudes of the age keep us resolving(...) Now is the time to return to our cavern, to take refuge in the observation of arcana and in concealment. That is the state of things described by the Prophet when he declared: Islam grew up in exile and will return to exile. Blessed are those who go into exile. (Ikhwan as-Safaa, IV: 300)*⁵⁵

⁵⁵ zitiert nach Hasanali 1995: 147

Der aufrichtig nach Wahrheit strebende Mensch, der die platonische Höhle verlassen hat, und das Licht gesehen hat, muss demnach vorbereitet sein, fortan als Exilierter unter seinen Zeitgenossen zu leben, die noch nicht die Reife erlangt haben, diese höhere Wahrheit zu erkennen und diese Vision der erleuchteten Menschen entweder verhöhnen, völlig missverstehen oder aktiv bekämpfen.

In seiner allegorischen philosophischen Abhandlung „Geschichten des westlichen Exils“ („*Qisṣat al-ghurba al-gharbiyya*“, 12.Jh.)⁵⁶ griff der persische Philosoph *Schihab ud-Din Suhrawardi*⁵⁷ dieses Thema des exilierten erleuchteten Menschen weiter auf. Er konzeptualisierte dabei in seiner eigens entwickelten philosophischen Terminologie den Abstieg der unsterblichen Seele in das dunkle Reich der Materie, die niedrigste Stufe der Existenz, die er als „westliches Exil“ bezeichnete, und deren Aufstieg in das östliche Reich des Lichts und der Erleuchtung, die er als eigentliche Heimat der Seele betrachtete. Diese Abhandlung stellte eine feste allegorische Assoziation der materiellen Welt mit dem „Westen“ und der spirituellen, existentiell höheren Sphäre der Erleuchtung des „Ostens“⁵⁸ her, eine Idee, die nicht nur unter persischen Denkern – vor allem der Schule von Isfahan (16. Jh.) – und unter Sufis große Popularität erlangen sollte, sondern bis nach Andalusien das islamisch-metaphysische Denken inspirieren würde.

Hier begegnen wir auch einem wesentlichen Thema, das nicht nur die muslimischen Gelehrten und Mystiker, sondern auch die Kunst und die Alltagskultur⁵⁹ der islamischen Zivilisation durchdringen würde. Nämlich die Idee, dass die Einsamen und von der Gesellschaft Exilierten⁶⁰ in besonderem Maße gesegnet sind und ihre Melancholie, ihre Entfremdung von der Welt und ihre Sehnsucht nach Rückkehr zu ihrem Ursprung eine

⁵⁶Lizzini 2019 : <https://plato.stanford.edu/entries/ibn-sina-metaphysics/> (11/02/2020)

⁵⁷ Marcotte 2019 <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/suhrawardi/>(11/02/2020)

⁵⁸ Dabei ist der Begriff „Ischraqiyun“ bzw. „Maschriqiyun“, den die Anhänger dieser Denkschule, Suhrawardi folgend, erhalten haben, aber auch in gewissem Sinne doppeldeutig. Denn er bezeichnet sowohl im philosophischen Sinn Anhänger der Ideen von Plato, also die islamischen „Neu-Platoniker“ im weiteren Sinn, im Gegensatz zu den „Maschscha‘un“—den Peripatetikern bzw. den Anhängern der Theorien von Aristoteles, die meist einen strikten Rationalismus vertraten, als auch Anhänger einer Form der Erkenntnis-Philosophie, die eng mit der Gnosiologie und der Mystik des Ostens und dem hermetischen Erbe der antiken Welt assoziiert wurden und die intuitive Erkenntnis basierend auf direkter Schau der Realität und Erleuchtung, den rationalen Methoden der Peripatetiker den Vorzug gaben.

⁵⁹ Dieses Konzept der „gesegneten Traurigkeit“ oder spirituellen Melancholie begegnet man bis heute vor allem in der islamisch geprägten Musik und der Dichtung der Sufis, wo Instrumente wie die Rohrflöte (Ney) oder das Saz (ein Vorläufer der europäisierten Laute oder Gitarre) dazu verwendet werden, um diesen Zustand zu evozieren oder aber auch zu heilen.

⁶⁰ Arab.: „*gharib*“

wahrhaft glückselige und gesegnete Traurigkeit ist. Das Phänomen des „*Hüzün*“⁶¹ als eine Art kollektives spirituelles Lebensgefühl beschrieb auch der türkische Schriftsteller Orhan Pamuk in seinen Erinnerungen an Istanbul⁶²:

*„Wenn man dieses Gefühl, das von allen Ecken und Winkeln und Menschen ausgeht und sich über die Stadt verströmt, erst einmal tief in sich aufgesogen hat und es wirken lässt, dann wird man irgendwann, wohin man auch blickt, in der Lage sein, es förmlich zu sehen so wie man an kalten Wintermorgen, wenn plötzlich die Sonne durchbricht, über den Wassern des Bosporus zitternd einen hauchdünnen Dunst aufsteigen sieht. *Hüzün*, das ist nicht die von einer Einzelperson empfundene Melancholie, sondern das von Millionen Menschen zugleich verspürte schwarze Gefühl, der *Hüzün* einer ganzen Stadt, ein Gefühl, das stolz verinnerlicht und Tag für Tag gemeinschaftlich erlebt wird.“⁶³*

Unter dem Begriff „*Huzn*“ (arabisch und persisch) oder „*Hüzün*“ (türkisch) ist demnach keine grundlose oder depressive Verstimmung zu verstehen, sondern ein Ausdruck spiritueller Reife, Weisheit und einer tiefen existentiellen Sehnsucht nach Vereinigung mit dem göttlichen Geliebten und nach metaphysischer Wahrheit, deren notwendige Kehrseite aber immer auch die Entfremdung von der Gesellschaft.

⁶¹ Vgl. Konuk 2011.

⁶²Vgl. Pamuk 2006: „Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt.“ (Übersetzt aus dem Türkischen von Gerhard Meier. Carl Hanser Verlag, München.

⁶³ Pamuk 2010. (Essay in der Süd-Deutschen Zeitung 19/05/2010: "Hüzün", das Istanbul-Gefühl)

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/essay-von-pamuk-huezuen-das-istanbul-gefuehl-1.894778-3>
(12/02/2020)

2.6 Die Nobilitierung der Einsamkeit

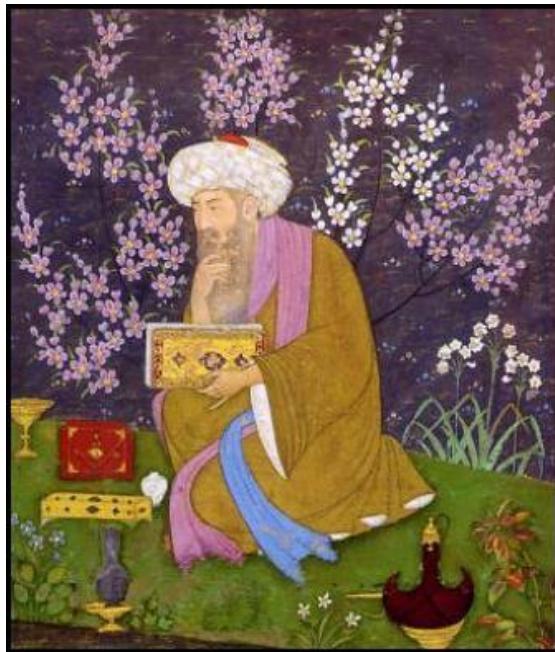


Abbildung 11: Muslimischer Gelehrter im Garten (Folio-Fragment Muhammad Ali 1610-15; Museum of Fine Arts, Boston)

Im Westen der islamischen Welt, und hier vor allem in Andalusien und dem maurischen Spanien waren zwei sehr unterschiedliche Philosophen wegweisend. *Ibn Massarah* (10. Jahrhundert) und *Ibn Bajjah*⁶⁴ (lat.: *Avempace*) (12. Jh.), die als die frühesten Philosophen Andalusiens gelten. Während *Ibn Massarah* nicht nur Philosoph, sondern auch Sufi-Meister war und einen entscheidenden Einfluss auf das Denken späterer andalusischer Mystiker wie *Ibn Arabi* haben sollte, prägte *Ibn Bajjah* eine Strömung der islamischen Philosophie, die sich später vor allem im Denken von *Ibn Ruschd* (lat.: *Averroes*) niederschlagen würde und schließlich zu einer epistemologischen Trennung zwischen „menschlichen“/humanistischen und göttlichen/heiligen Wissenschaften führen sollte, eine Denkweise, die auch die Scholastik des Abendlandes entscheidend prägte.

Interessanterweise trat aber gerade *Ibn Bajjah* mit einem Werk hervor, das sich stark der gnostischen Terminologie bediente, die auch Suhrawardi geprägt hatte. Denn er übernahm das Konzept des Einsamen und Exilierten, in Isolation und Zurückgezogenheit von der Welt lebenden geistigen Menschen, das dem Sufismus und der Gnostiologie zu eigen war und

⁶⁴ Ibn Bajjah war ausgebildet in Mathematik, Medizin und Astronomie, wenn sein größter Einflussbereich auch in den Sphären der Philosophie und seiner Wirkung auf das Denken von Averroes begründet liegt vgl. Montada 2018 : "Ibn Bajja [Avempace]", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2018 Edition) <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/ibn-bajja/> (12/02/2020)

wandte es auch auf den Wissenschaftler, dem der Rationalität verpflichtenden Gelehrten und sogar den Staatsmann an.

In seiner Abhandlung : „*Das Regime des Einsamen*“ bzw. „*Die Richtschnur des Einzelgängers*“(arab.: „*Tadbir al mutawahhid*“) bezeichnet er die Abgeschiedenheit, Einsamkeit und Isolation des Gelehrten, als die notwendige Bedingung der geistigen Arbeit und der Erlangung von Selbsterkenntnis. Denn es sind die Einsamen, die Einzelnen, die sich völlig von der Gesellschaft losgelöst haben und die vollständige Vereinigung mit dem aktiven Intellekt (‘*aql fa’āl*) erlangt haben und so Kontrolle über sich selbst und ihre sinnlichen Bedürfnisse erlangt haben, die in Wahrheit dazu qualifiziert sind, die Menschheit sowohl intellektuell, als auch politisch zu führen. *Ibn Bajjah* verbindet so das platonische Konzept mit *Ibn Farabis* Utopie des erleuchteten Philosophenkönigs, der allein dazu fähig wäre, eine wahrhaftig gerechte Gesellschaft anzuführen.⁶⁵

Ibn Bajjah entwickelt hier das Konzept des Einsamen, des Fremden (arab.: „*al-Gharib*“) und von seiner Gesellschaft exilierten Intellektuellen, das auch in Suhrawardis Konzept des „westlichen Exils“ eine wesentliche Rolle spielt, weiter und verleiht dabei diesem Typus Mensch eine ganz besondere Nobilitierung, die später von *Ibn Arabi* aufgegriffen und zu dem Konzept des „*Insan al-Kamil*“ – des vollkommenen Menschen -- weiterverarbeitet werden sollte.

⁶⁵ Diese Idee tritt auch bei Suhrawardi auf, weswegen die Philosophen in der Tradition der „Erleuchtung“ oft auch als politische Bedrohung erlebt wurden.

2.7 Ibn Tufayl: „Hayy ibn Yaqzan“ – der Autodidakt und die Gesellschaft

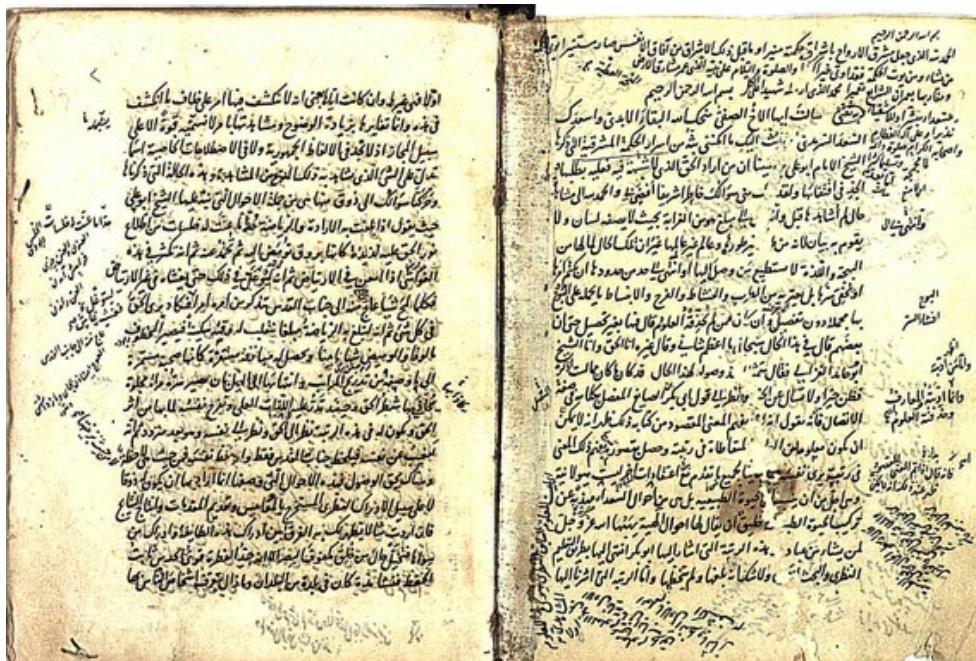


Abbildung 12: Die ersten beiden Seiten eines Manuskripts des Textes von Ibn Tufayls Hayy ibn Yaqzan, Süleymaniye Manuscript Library Directorate, Istanbul. Istanbul, Ayasofya 04807-001

Das Thema wurde aber im 12. Jahrhundert auch von einem weiteren andalusischen Philosophen *Ibn Tufayl* aufgegriffen und weiterverarbeitet, dessen philosophisch-allegorische Erzählung von *Hayy ibn Yaqzan*⁶⁶ im Abendland ausgehend vom 15. bis ins 19. Jahrhundert hinein eifrig rezipiert wurde. Die bekannte Erzählung von *Hayy ibn Yaqzan*, die in der westlichen Literatur nicht nur als Vorlage für Thomas Morus „Utopia“, sondern auch als direkte stilistische Vorlage für Defoe’s Roman *Robinson Crusoe* (und damit dem Genre der Robinsonaden allgemein) gedient hat, situiert Hayy zu Beginn des Narrativs auf einer einsamen Insel, wo er von Kindheit an bar jeden kulturellen oder institutionalisierten Einflusses aufwächst und so zum autodidaktischen Philosophen heranwächst und schließlich Kraft des eigenständigen Denkens seine spirituelle Reife erlangt. Er vollzieht dabei die evolutionären Stufen des selbstständig denkenden philosophischen Menschen von einem naiven Naturalismus, über einen wissenschaftlichen Rationalismus, hin zu einem erleuchteten, visionären Verständnis von sich Selbst und dem Göttlichen. Ibn Tufayl verpackte dabei in seinem fiktionalen Gedankenexperiment nicht nur eine Kritik an den verschiedensten Strömungen islamischer Philosophen seiner Zeit⁶⁷, sondern stellt vor allem

⁶⁶ Ibn Tufayl verfasste das Werk zwischen 1169 und 1184.

⁶⁷ So schrieb er beispielsweise: „Do not suppose that the philosophy which has reached us in the books of Aristotle and or in Avicenna’s Healing will satisfy you... or that any Andalusian has written anything adequate

auch den Wert und die Nobilität des eigenständig erworbenen Denkens des Menschen in den Vordergrund und verdeutlichte, dass der Weg höhere Erkenntnis zu erlangen, der in jedem Menschen inhärent angelegt ist notwendigerweise immer durch die Gesellschaft und Politik seiner Zeit behindert wird. Der wahrhaftig Intellektuelle wird in Folge immer dazu bereit sein müssen im Zustand eines gesellschaftlichen Exils leben zu müssen und zu einem Einzelgänger des Geistes zu werden – und findet doch gerade darin seine überragende Würde. Das Werk von Ibn Tufayl kann demnach nicht nur als Vorläufer des Genres des utopischen Romans oder der Robinsonade gesehen werden, sondern auch als erster Bildungsroman und je nach Definition auch als erster fiktionaler Roman schlechthin.

„Despite some attempts to talk about a “philosophical romance”, we’ll always be referring to it here as a novel because of its fictional prose, its narrative of considerable length, and the way its plot unfolds through the characters’ speech, actions and thoughts. It is also a novel by virtue of a clear fictional agreement between the author and the reader. We also suggest that perhaps we are in the presence of the first European novel, an assertion which will undoubtedly be contested because it’s not going to be easy for anyone to admit that the first European novel was written in Arabic.“⁶⁸

Erst im letzten Jahrzehnt wurde (hier vor allem von Seiten jüdischer und muslimischer Intellektueller) damit begonnen, den weitreichenden intellektuellen Einfluß von Ibn Tufayls Werk auf die Geistesgeschichte des Abendlandes zu untersuchen und systematisch akademisch aufzuarbeiten.⁶⁹

Obwohl eine vollständige Übersetzung des Werkes ins Lateinische offiziell erst an der Oxford Universität im 17. Jahrhundert⁷⁰ getätigten und unter westlichen Intellektuellen verbreitet wurde, waren bereits im 14. Jahrhundert mehrere Übersetzungen ins Hebräische im Umlauf, sowie ausführliche Kommentierungen des Werkes, wie die, des jüdischen Arztes Moses Narbonni.⁷¹ Einer der diese Übersetzungen und Kommentierungen besaß und studiert hatte

on this subject.... Our contemporaries are as yet at a developmental stage.“ (Ibn Tufayl, Hayy ibn Yaqzan, 2009, S. 99–100)

⁶⁸ Gonzalez-Ferrin, Emilio 2014: „The Disobedient Philosopher: Subtle Humanistic Insurgence in Ibn Tufayl“ https://www.academia.edu/12634784/Ibn_Tufayl_-_Disobedient_Philosopher

⁶⁹ Siehe Attar 2007; Hassanali 1995; Ben-Zaken 2011

⁷⁰ 1671

⁷¹ Zur Rezeptionsgeschichte von Ibn Tufayls Werk im Abendland siehe Attar 2007: The Vital Roots of European Enlightenment: Ibn Tufayl’s Influence on Modern Western Thought“. 2007

war ein italienischer jüdischer Humanist mit dem Namen Yohanan Allemanno, der sich im 15. Jahrhundert in Florenz angesiedelt hatte und sich Geld als Lehrer der florentinischen Intelligentsia zuverdiente. Einer seiner Schüler war niemand geringerer als Pico della Mirandola, den er in Hebräisch und Arabisch unterrichtet hatte, aber dem er auch seine Begeisterung für Ibn Tufayls Werk nahegebracht haben dürfte. Pico schien in der Erzählung über den autodidaktischen Philosophen, nachdem er selbst der Ketzerei bezichtigt worden war, Trost und Bestätigung gefunden haben und so veranlasste er selbst im Jahre 1493 eine vollständige Übersetzung des Narrativs von *Hayy ibn Yaqzan* vom Hebräischen ins Lateinische. Die Übersetzung dürfte sich dann auch unter den Intellektuellen Europas rasch verbreitet haben⁷² und inspirierte unter anderem auch Thomas Morus zu seinem Werk „Utopia“.⁷³



The Improvement of
HUMAN REASON,
Exhibited in the LIFE of
Hai Ebn Yokdan :

Written in *Arabick* above 500 Years
ago, by *Abu Jaafar Ebn Topbail.*

In which is demonstrated
By what Methods one may, by the meer
Light of Nature, attain the Knowledg
of things **Natural** and **Supernatural**;
more particularly the Knowledg of GOD,
and the Affairs of another Life.

Illustrated with proper FIGURES.

Newly Translated from the Original *Arabick*,
by *SIMON OCKLEY*, A. M. Vicar of
Swavesey, in *Cambridgeshire*.

With an APPENDIX,
In which the Possibility of Man's attaining
the True Knowledg of GOD, and
Things necessary to Salvation, without
Instruction, is briefly consider'd.

LONDON:
Printed for *W. Bay* at the East End of the Inner-
Walk of Exeter-Change. 1711.

⁷² Zur Übersetzungs und Rezeptions-Geschichte von Ibn Tufayl im Osten und Westen siehe auch Hasanali, Parveen 1995; „Texts, translators, transmissions : "Hayy ibn Yaqzān" and its reception in Muslim, Judaic and Christian milieux. 1995. PhD Thesis, McGill University.

⁷³ Die Erstveröffentlichung von „De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia – „Vom besten Zustand des Staates und der neuen Insel Utopia“ erfolgte 1516, weitere Drucke folgten 1517 in Paris und 1518 in Basel.

Ibn Tufayls Werk diente fortan auch als ein Manifest der selbstständig denkenden Autodidakten und Hayy wurde zur Symbolfigur des einsamen Intellektuellen, der von der Gesellschaft völlig missverstanden nach höherer Erkenntnis der Wahrheit strebt⁷⁴. Diese Wahrheit ist aber nicht etwas, das auf dem Weg einer empirischen experimentellen Naturwissenschaft (die erste Stufe in Hayys evolutionärem Erkenntnisweg) oder rein rationalistischer peripatetisch geprägter Philosophie (die zweite Stufe) erlangt werden kann, sondern letztlich nur durch tiefe Kontemplation, die den menschlichen Intellekt auf über den Weg der Vereinigung mit der aktiven Imagination, schließlich zur *Unio Mystica* mit dem göttlichen Intellekt führen kann und so in metaphysischer und visionärer Erkenntnis gipfelt.

2.8 Ibn Sinas „Hayy ibn Yaqzan“ als Allegorie der menschlichen Seele

Die allegorische Figur des *Hayy ibn Yaqzan*, dessen Name wörtlich „Leben, Sohn des Erwachten“ bedeutet, ist dabei aber keine Erfindung von Ibn Tufayl, sondern geht bereits auf Ibn Sina selbst zurück. Denn dieser schrieb gegen Ende seines Lebens, drei mystisch-allegorische Abhandlungen, die als die wesentlichste Quelle und als Bindeglied für das Denken „westlicher“ rationalistischer und „östlicher“ illuminativer Philosophie gelten sollten. Es sind diese zutiefst persönlichen, in experimenteller poetischer Sprache geschriebenen philosophischen Allegorien des 11. Jahrhunderts, die nicht nur das philosophische Denken von Suhrawardi im Osten oder Ibn Tufayl im Westen beeinflusst hatten, sondern auch die mystische Poesie von Farid ud- Din Attars „Konferenz der Vögel“ bis hin zu Maulana Dschalal-ud-Din Rumis allegorisch durchtränkter Liebeslyrik.

In diesen drei mystischen Abhandlungen entwickelt Ibn Sina die grundlegende Idee einer mystisch-philosophischen Symbolsprache, die Suhrawardi später zu einem kompletten metaphysischen System ausbauen würde und lädt die Intellektuellen seiner Zeit dazu ein auf eine Reise aufzubrechen—ausgehend von der rationalistisch von Aristoteles geprägten Philosophie hin zu einer Philosophie der unmittelbaren persönlichen Erfahrung durch Erleuchtung und mystische Vision (*hikmat al ischraqiyah*). Es ist die Reise vom „westlichen Exil“ der materialistischen Weltanschauung hin in Richtung des mystischen Orients, geprägt durch Erleuchtung und Prophetologie.

⁷⁴ Siehe Ben-Zaken 2011: Reading Ḥayy ibn-Yaqẓān: A Cross-Cultural History of Autodidacticism.

In Ibn Sinas Abhandlung über *Hayy ibn Yaqzan*, der ihm als eine Allegorie der menschlichen dient, wird Hayy vom Engel der aktiven Intelligenz besucht und dazu eingeladen, ihm auf die vertikale Reise Richtung Osten zu folgen und dabei die metaphysische Geographie durch eigene Erfahrung, und nicht nur durch rationale Spekulation, zu durchqueren⁷⁵. Der Kosmos hört dabei auf, für Hayy ein äußerliches Objekt zu sein, das durch den Verstand analysierbar oder die Wissenschaft kontrollierbar gemacht werden kann. Stattdessen erlebt Hayy unmittelbar durch persönliche (visionäre) Realisierung die Stadien und Grade der gefährlichen Erkenntnisreise und die Abgründe und die Abenteuer, die die menschliche Seele schließlich zur Realisierung von Selbsterkenntnis und göttlicher Wahrheit und damit zur vollkommenen Menschwerdung führen können. Hier liegt bereits die Anlage der Idee eines spirituellen-erkenntnistheoretischen Entwicklungsromans begründet, den Ibn Tufayl verstärkt durch das Setting der einsamen Insel weiter aufgreift. Der Mensch beginnt als naives Kind, sein Verstand eine *tabula rasa* und lernt durch die Erfahrungen in der materiellen Welt doch langsam die höhere Veranlagung seines Geistes kennen. Je mehr seine Erkenntnis über die Umwelt ihn zu einer Erkenntnis des eigenen Wesens und schließlich zu Erkenntnis transzenderer göttlicher Wahrheiten führt, desto missverständener und isolierter wird er von der Gesellschaft, ein Thema das bereits in der platonischen Philosophie stark verankert ist. Der vollkommene Mensch, der die vollständige Integration rationaler und gnostischer Wissenschaften durch persönliche, individuelle Realisierung und eigenständiges Denken erlangt hat, wird demnach notwendigerweise auch zu einem einsamen, sozial isolierten Menschen. Doch gerade daraus erwächst seine wahre Nobilität und Würde.

Es ist genau dieses Thema, das die islamischen Philosophen des Ostens, wie Ibn Sina und Suhrawardi und die des islamischen Westens wie Al-Ghazali, Ibn Tufail und selbst Ibn Ruschd eint und verbindet, wie unterschiedlich ihre Ansätze und Ergebnisse sonst auch sein mögen.

2.9 Innen- und Aussenwelten

In der orientalisch-islamischen Imagination prägte die Polarität zwischen Gesellschaft (dem westlichen Exil) und der Rückkehr in die metaphysische Heimat fortan eine spirituelle Geografie, die Mystiker, Philosophen und Künstler gleichermaßen inspirierte und thematisch

⁷⁵ Vgl. Corbin, Henry 1960: *Avicenna and the Visionary Recital*. (Princeton Legacy Library

einte. Es ist in gewisser Weise auch die Polarität zwischen Außen- und Innenwelten der menschlichen Erfahrung, die Pole zwischen „*Zahir*“ (manifest, äußerlich) und „*Batin*“ (verborgen, innerlich), wobei mit dem Inneren, Verborgenen stets eine höhere ontologische Existenzebene assoziiert wird.

Eine weitere Polarität findet sich manifestiert in der äußeren Umwelt aber auch zwischen menschlicher Gesellschaft und Natur, die in ihrer unberührten Form den Makrokosmos göttlicher Manifestation darstellt und zur Meditation und Kontemplation der göttlichen Zeichen und Symbole anregt. Hayys Insel ist so ein Ort, der die höchste Form der Kontemplation begünstigt, während die Zivilisation/Gesellschaft üblicherweise solch einen Prozess behindert. Die göttlichen Zeichen können demnach in der unberührten Natur direkt gelesen werden, während der Mensch in der Gesellschaft eine besondere Art der Rechtleitung in Form der Propheten und der Heiligen benötigt, die noch über den direkten Zugang zu den Innenwelten verfügen, und wiederum selbst als Prototypen des einsamen, von der Gesellschaft missverstandenen, nobilitierten Menschen gelten.

In Robinson Crusoes Inselroman, der Ibn Tufails Roman als direktes Vorbild gehabt hat, wird dieses Verhältnis zwischen Außen- und Innenwelt allerdings ins Gegenteil verkehrt. Man könnte fast sagen, Defoe hat hier eine kolonialistische Lesart des Narrativs von *Hayy ibn Yaqzan* vorgenommen. Der Rückzug auf die Insel stellt hier nicht mehr den Beginn einer inneren Erkenntnisreise dar, die zum Ziel die Vereinigung mit dem göttlichen Intellekt und Selbsterkenntnis zum Ziel hat, sondern lediglich die Unterwerfung und Objektifizierung und letztlich Domestizierung seiner natürlichen Umwelt und derjenigen, die ihn auf seiner Insel besuchen.

„*Thus, the island is also the inner self, and society is the outer. Hayy's exit from society and return to the island is an expression of his interiorization. Further, the island as inner being is totally reversed in the Robinsonades where it becomes the object of discovery – the extension of the new world.*“⁷⁶

⁷⁶ Hassanali 1995: 148



Abbildung 13: *Robinson Crusoe*, Lithographie von Currier & Ives, c. 1874.

Wenn hier demnach auch gewisse stilistische Parallelen zu erkennen sind, so haben die Robinsonaden vom Thema her doch kaum etwas mit Ibn Tufayls *Hayy* gemeinsam, bzw. wurde dieser Narrativ sogar völlig entgegen des Geistes des Werkes interpretiert.⁷⁷

Das Missverständnis beruht hier letztlich in dem gewaltigen Unterschied zwischen der Vorstellung, dass der Mensch aktiven Anteil daran hat und es ihm frei steht, sich selbst nach der göttlichen Form/Ebenbild zu erschaffen, oder ob der Mensch sich nach seinem eigenen Bild/seiner menschlichen Vorstellung selbst erschafft. Und dieser Unterschied wird sich in jedem Aspekt der Gesellschaft, Kunst, Philosophie etc. manifestieren, aber letztlich auch dazu führen, dass eine echte Metaphysik, die Suche nach Wahrheit und das spekulative, mystisch-visionäre Denken völlig unterbrochen wird, da der Mensch folglich beginnt, sich selbst als geschlossene Innenwelt zu begreifen und der Rückzug in diese Innenwelt nicht mehr in Erleuchtung und zum Aufstieg in höhere Welten münden kann, sondern unweigerlich zu schwarzer Melancholie, Depression und dem Gefühl von Bedeutungslosigkeit und Einsamkeit führen muss.

Während die Melancholie als „*Melancholia Generosa*“ und als „*Melancholia imaginativa*“ einen festen Platz im andalusischen Weltbild einnimmt und hier auch die Ideale der *vita*

⁷⁷ Ähnlich sehen wir den Transfer des arabisch-islamischen Denkens vermittelt durch die Renaissance und frühen Humanisten hin zu den Aufklärern und den Naturphilosophen des 17. Und 18. Jahrhunderts. Denn hier findet eine radikale Säkularisierung des aktiven Intellekts und des Konzepts der kontemplativen Imagination dar, deren primäre Aufgabe immer die Vereinigung mit dem göttlichen Intellekt war und nicht Selbstzweck des isolierten sich selbst nach seinem eigenen Vorstellung erschaffenden Menschen.

contemplativa und *vita spekulativa* des frühen Humanismus entscheidend beeinflusst hat, tritt demgegenüber das Ideal der „*vita activa*“ auf, das sich schließlich am deutlichsten im columbianischen Erforscher- und Eroberergeist manifestieren sollte.

„In gewisser Weise ist die Geschichte des Westens in den letzten fünfhundert Jahren die Geschichte des Triumphs des kolumbianischen Geistes der Entdeckung, Besetzung und Ausbeutung. (...) Columbus kann als ein Symbol für das menschliche Verlangen gesehen werden, das Unbekannte zu erforschen, dieses „zu erobern“ und für die eigenen Zwecke zu benutzen, mit wenig Rücksicht auf jede andere Perspektive. Der mangelnde Respekt für das, was man auf dieser Such findet, ist eine tragische Widerspiegelung der ursprünglichen Entfremdung, in diesem Fall der Zerstörung des andalusischen Ideals. Columbus selbst fand nie, wonach er suchte.“ (Hirtenstein 33)

3. Göttliche Raserei

3.1 Liebe und Melancholie

Der andalusische Universal-Gelehrte und Dichter des 11. Jh. Ibn Hazm schrieb die wahrscheinlich ausführlichste Abhandlung über die Liebe in arabischer Sprache -- *Tauq al-hamāma fī l-ulfa wa-l-ullāf* („Das Halsband der Taube über die Liebe und die Liebenden“) -- und bezeichnete in diesem weitestgehend poetischen und tagebuchartigen Werk, die Liebe als eine Krankheit, die gleichzeitig auch ihre eigene Medizin ist und als eine erstrebenswerte Krankheit, von der derjenige, der sie nicht besitzt, nicht gerne frei sein möchte.⁷⁸

„Liebe, mein werter Freund, ist eine unheilbare Krankheit und in ihr findet sich auch ihr Heilmittel, je nachdem wie damit umgegangen wird; Es ist ein angenehmer Zustand und eine Krankheit die ersehnt wird; denn wer frei von dieser Krankheit ist, der möchte nicht immun gegen sie sein und wer unter ihr leidet, der findet kein Verlangen danach von ihr geheilt zu werden. Sie lässt für einen Menschen schön erscheinen, was er zuvor vermieden hat und wofür er sich geschämt hätte und sie macht einfach für ihn, was ihm zuvor schweregefallen ist, auf eine Weise, die sogar angeborene Charaktermerkmale verändern kann und den Menschen von Grund auf transformiert...Alle Gegensätze werden darin vereint, wie kann also so eine Vielzahl von Bedeutungen letztlich definiert werden?“ (Ibn Hazm)⁷⁹

Von den *Ikhwan as-Safa* wurde die Liebe bereits im 10. Jahrhundert mit Platos göttlichem Wahn („dschunun ilahiy“) gleichgesetzt und dadurch auch eine enge Verbindung zur Melancholie („malankhuliyah“) hergestellt. In verschiedenen medizinischen Abhandlungen wird diese Form der Liebe als Krankheit behandelt und als eine bestimmte Ausformung der Melancholie. Die „Krankheit der Liebe“ ist dabei ähnlich wie die Melancholie von einer paradoxen Natur gekennzeichnet, denn neben der Fähigkeit durch sie zu höherer Wahrheit und Erleuchtung zu gelangen, wohnt ihr auch ein zerstörerisches Potential inne, denn sie kann die rationale Fakultät des Menschen außer Kraft setzen.

⁷⁸ Adang 2012: Ibn Ḥazm of Cordoba: The Life and Works of a Controversial Thinker: S. 348

⁷⁹ Ibid: S. 347-348

So wird Platos berühmter Satz: „*Ich verstehe nicht, was die Liebe ist, aber ich weiß, dass sie ein göttlicher Wahn ist, der weder gepriesen noch verdammt werden sollte.*“ (Plato, Symposium) einerseits in der Medizin und der Philosophie aufgegriffen, fand ihre produktivsten Weiterführungen aber auch in den Diskursen der Sufis und Mystiker.

Hier spielte vor allem das ursprüngliche Konzept von *al Hubb- al 'udhri*⁸⁰-- der Ethos einer keuschen, nicht-konsumierten Liebe, die in ihrem Liebesleiden, ihren Liebesdienst am Geliebten versteht und oft mit Loyalität bis in den Tod verbunden ist – eine wesentliche Rolle, die bereits in der Liebesliteratur der urbanen abbassidischen Gesellschaft aufblühte. Sie sahen in der *'Udhri*- Liebe die Liebe des Gottessuchenden Liebenden, der in jeder schönen Form der Welt, die göttliche Schönheit wahrnimmt und den ultimativen Geliebten so in der Manifestation der Schönheit der Welt erkennt. Wesentlich dabei ist aber, dass Gott nicht als ein Objekt der Liebe betrachtet oder reduziert werden kann. Vielmehr ist es Gott selbst, der die menschliche Liebe zu einer göttlichen Liebe transformiert und damit den Suchenden existentiell verwandelt. Die Liebe wird so nicht nur zu einer anziehenden Kraft, sondern zu der einzigen möglichen Brücke, die es ermöglichen kann die Welten des Manifesten und des Transzendenten zu überwinden, und so die Gegensätze und Widersprüchlichkeiten aufzulösen, die den Liebenden von dem Geliebten trennen.

Da sie den Verstand beeinträchtigt kann die Liebe in ihrer extremen Form aber auch als Krankheit begriffen werden, die den Geist, aber auch den Körper erfasst. Sie kann sich dem Menschen auf niedrigerer Ebene als Liebe zu Schönheit und Perfektion in der Schöpfung, als leidenschaftliche (erotische) Liebe zu einer jungen Frau oder einem jungen Mann manifestieren, wird aber letztlich in ihrem Ursprung immer verstanden als Manifestation der Anziehungskraft des Göttlichen. Diese irdische Liebe wird demnach vor allem in der Literatur und Dichtung als Metapher oder erste Stufe verwendet um die Liebe zum göttlichen Geliebten auszudrücken. Schreitet sie fort, kann sie dazu führen „verrückt“ zu werden.

So ist es auch kein Zufall, dass der Protagonist in dem berühmtesten persisch-arabischen Liebespos „Leila & Madschnun“ (1180), des Dichters Nizami, ein junger Mann namens Quais nach seiner Begegnung mit der schönen Leila fortan den Namen „Madschnun“ trägt, was nichts anderes bedeutet als „verrückt“. Dieser berühmte romantische Epos, der nicht nur

⁸⁰ Vgl. Encyclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/hubb-udhri> (12/02/2020)

zum Vorbild aller Liebesgeschichten des Orients wurde, sondern über Shakespeare's „Romeo and Juliet“, auch die Liebesliteratur des Abendlandes beeinflusst hat, erzählt die Geschichte von zwei jungen Menschen, Leila und dem begabten, gutaussehenden Qais, die bereits in der Kindheit in Liebe zueinander entbrannt waren. Doch aufgrund von Stammesunterschieden lehnen Leilas Eltern eine Ehe mit Qais ab und verhindern fortan jedes Zusammentreffen der beiden, woraufhin der liebeskranke Qais sich völlig in die Einsamkeit der Wüste zurückzieht und sich fortan in zu tiefest melancholischer Liebesdichtung ergeht, die bald von den Nomaden nah und fern verbreitet wird. Von nun an ist Qais nur mehr als „Madschnun-e- Leila“ (*Verrückter in Liebe zu Leila*) bekannt, denn er hat seine Identität völlig aufgegeben und sieht nichts anderes mehr in der Welt, als seine Geliebte oder Spuren von ihr. Wohin er auch geht und seinen Blick wendet, alles erinnert ihn nur an Leila und wird ihm so gleichzeitig auch zum Trost. Leila wird schließlich mit jemandem anderen verheiratet und stirbt selbst früh aus Kummer darüber. Qais findet ihr Grab und verweilt dort solange, bis er selbst aus Sehnsucht nach ihr stirbt.



Abbildung 14: Detail aus der Szene: Laila und Majnun in der Schule (15. Jh.) siehe Abbildung 16

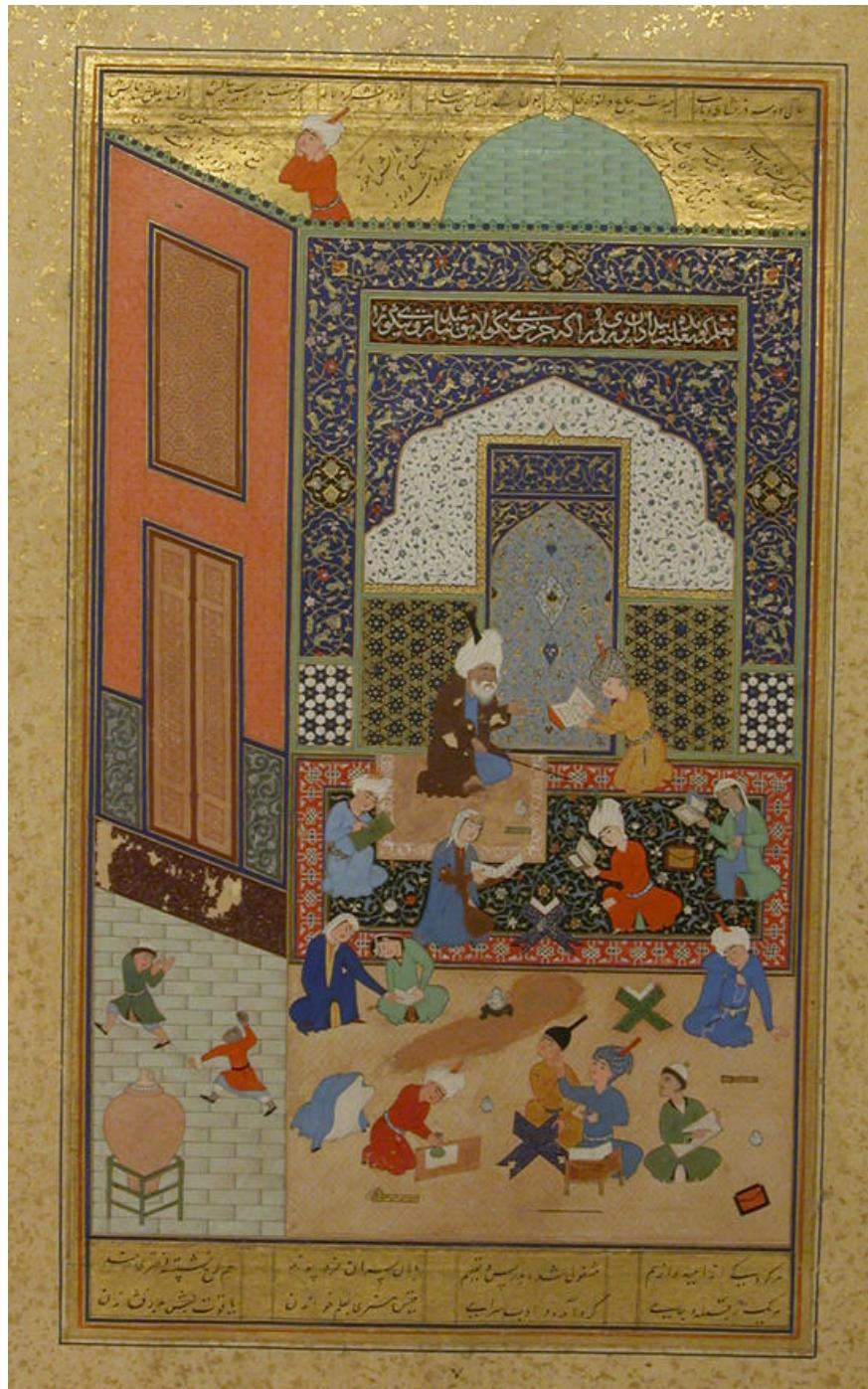


Abbildung 15: Leila und Qais treffen sich erstmals in der Schule aus: Nizami's „Laylā Majnūn“ (12. Jahrhundert). Manuskript von Sultan Muhammad Nur (15. Jahrhundert); Künstler: Shaikh Zada; Medium: Tusche und Wasserfarbe, Gold auf Papier; The Metropolitan Museum of Art, New York.

Die Resonanz und Verbreitung dieses Epos in der islamischen Welt war enorm und inspirierte zahlreiche dichterische Adaptionen, und regte Mystiker und Philosophen gleichermaßen dazu an, über das Wesen der Liebe zu spekulieren. So wird *Madschnun* zum Synonym des verrückten, liebeskranken Gottsuchenden, der sich selbst völlig vergessen hat, und Gott in allem sieht, sich sehndend nach Vereinigung mit ihm.



Abbildung 16: Nizami's Laylā Majnūn Muhammad Baqir 1557-8 (British Library IO Islamic 384): Layla besucht Majnun in der Wildnis; er lebt zurückgezogen von den Menschen und der Gesellschaft in Gegenwart der Natur

Qais' Vater versucht eine Lösung für seinen liebeskranken Sohn zu finden und rät ihm zur Pilgerfahrt nach Mekka aufzubrechen und dort um Heilung von seiner Krankheit zu bitten. Doch als Madschnun schließlich die Kaaba umrundet, wird ihm bewusst, dass es nichts Süßeres für ihn gibt, als das Verlangen nach der Liebe zu Laila, selbst wenn dieses Verlangen unerfüllt bleiben wird und ihn zerstören sollte.

„Sie sagen mir: Zerstöre deine Liebe für Leila in deinem Herzen! Aber ich bitte dich, mein Gott, lass sie noch stärker wachsen. Mein Leben soll geopfert werden für ihre Schönheit, mein Blut soll vergossen werden für sie, und obwohl ich schmerzvoll für sie verbrenne, wie eine Kerze, soll nicht ein Tag meines Lebens frei sein von diesem

Schmerz. Lass mich lieben, oh mein Gott, für die Liebe und mache meine Liebe noch hundert Mal stärker, als sie war und ist.“⁸¹

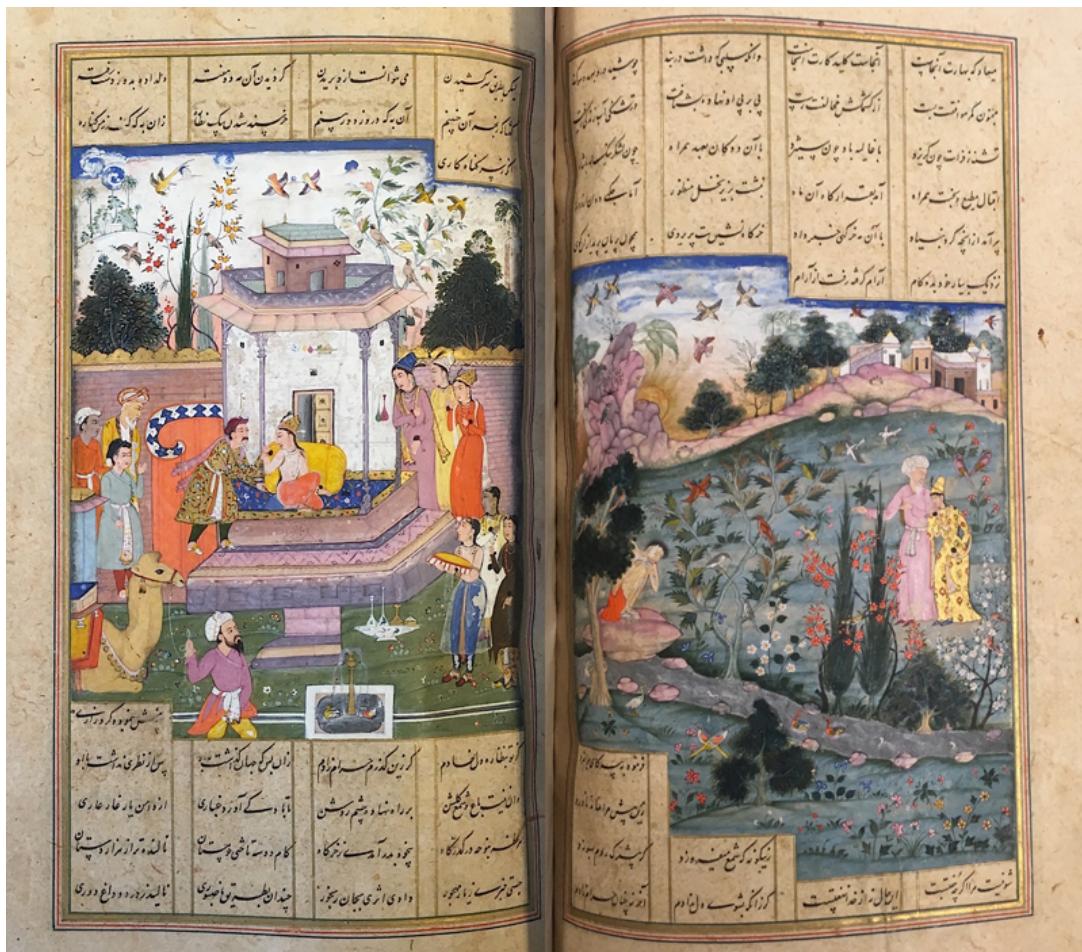


Abbildung 17: Illustrierte Poesie oder eine „Comic“ avant la lettre? Manuskript von Nizamis dichterischem Epos (12. Jahrhundert); Kalligraphie von Muhammad Baqir (15. Jahrhundert) (British Library IO Islamic 384)

3.2 Liebe als Erkenntniskraft

Diese Haltung gegenüber der melancholischen Liebe durchdringt die gesamte Sufi-Literatur und spiegelt sich auch in Ibn Arabis berühmtem Gebete wieder: „*Oh mein Gott, ernähre mich nicht durch die Liebe, sondern gewähre mir die Sehnsucht und das Verlangen nach Liebe.*“⁸² Denn nicht die Erfüllung, sondern die Intensivierung des tiefen Strebens nach dem Geliebten in der Welt und das Gefühl der Trennung von dem Geliebten, erlaubt dem Mystiker die

⁸¹ Nizami (1963 (orig. pers. 1180), S. 44.

⁸² Claude Addas: *Quest for the Red Sulphur, The Life of Ibn 'Arabî* (Cambridge: The Islamic Texts Society, 1994), S. 61.

höhere Stufe der Liebe zu erreichen, und er sieht nichts mehr in seinem Verlangen, außer die Sehnsucht nach Gott.

Ibn Arabi definiert dabei in Kapitel 178 der *Futuhat al Makkiyah* vier Arten bzw. Stufen der Liebe und definiert die Liebe selbst als „Göttliche Station“ („*Maqam Ilahi*“)(vgl. Hirtenstein 297 ff): Diese vier Arten sind: *Hubb* (reine ursprüngliche Liebe, die wie ein Samen eingepflanzt werden kann und Wachstum und Entwicklung hervorbringt); *Wadd* (beständige Liebe, die eine besondere Form der Zuneigung und Zuwendung impliziert), *‘Ischq* (überwältigende, Liebe, die den Verstand vernebelt oder berauben kann und sich in dem leidenschaftlichen Verlangen nach Vereinigung mit dem Objekt der Liebe äußert) und *Hawa* (begehrende, lustbetonte Liebe als eine starke Anziehungskraft, die ein Begehr im Menschen nach Schönheit weckt). Während „*Hawa*“ das (vorrübergehende) Begehrn dabei oft eher als etwas Negatives, den tierischen Trieben zugeordnetes und bewertet wird, gilt „*‘Ischq*“, jene brennende, leidenschaftliche Liebe, die den Verstand völlig überwältigen kann und den Menschen jeglicher Sinne beraubt, als göttliche Krankheit, die den Sufis und Gnostikern als Metapher für die höchste Form der Erkenntnis dient und den Menschen sein Ego völlig vergessen lässt, sich in Loyalität bis in den Tod äußert und im bedingungslosen Verlangen mit dem Geliebten vereint zu sein.

So erreicht *Madschnun* schließlich die Türe von Leila und bittet sie eintreten zu dürfen um endlich mit ihr vereint zu sein. Als sie fragt: „Wer ist da?“ ruft er „Ich bin da, dein Geliebter der sich so sehr nach dir sehnt. Ich möchte mit dir vereint sein.“ Doch die Türe bleibt verschlossen. Als er das nächste Mal zu ihrer Türe kommt und sie fragte „Wer ist da?“ ruft er nur: „Du bist da.“ Und die Tür öffnet sich.

Das Ziel für den Liebenden ist es, sich selbst zu überwinden, die Illusion seiner getrennten Ich-bezogenen Existenz aufzugeben und den göttlichen Geliebten als einzige Realität zu begreifen.

Doch eine wirkliche Definition der Liebe ist unmöglich, da es eine ebenso tiefe Erfahrung wie die Existenz an sich ist. So schreibt Ibn Arabi:

„Unter denen, die Liebe kennen und davon sprechen, ist Liebe etwas, das nicht definiert werden kann. Sie wird von jemandem bekannt, der sie in sich trägt, wenn sie sein eigenes Attribut ist, ohne zu wissen, was sie ist, und ohne ihre wahre Existenz zu

*leugnen. Wisse auch, dass Liebe nur wirkliche Kontrolle über jemanden ausübt, der in Liebe ist, wenn sie ihn taub macht für alles, was er hört, außer für die Worte des Geliebten, ihn blind macht, für alles, was er sieht, außer dem Angesicht des Geliebten, und verstummen lässt, außer wenn er vom Geliebten spricht.“(Ibn Arabi, *Futuhat al Makkiyah* II: 325)*

Aber Ibn Arabi nimmt noch eine andere Einteilung der Liebe in drei Stufen vor, die sich auf die metaphysischen Ebenen des Seins und der Erkenntnis beziehen.

So ist die erste Stufe die Liebe der gewöhnlichen Menschen, „deren Ziel die Vereinigung im Tiergeiste ist“ und im Akt der körperlichen Vereinigung endet „wobei sich die Leidenschaft der Liebe im ganzen Körper ausbreitet(...) wie Farbe das durchfärbte durchdringt“. Die zweite Stufe ist die Liebe der Seelen, die den Wunsch auslöst, so zu werden, wie der Geliebte und alle Rechte des Geliebten zu erfüllen und schließlich die dritte Stufe, die Göttliche Liebe, „die die Liebe Gottes für den Diener und die Liebe des Dieners für Gott ist“.

Menschliche Liebe betrifft die ersten beiden Stufen. Die natürliche, tierische Liebe, die Schönheit und Entzücken sucht und die geistige, dienende Liebe, die höherstehend ist, als die erste Stufe und oftmals auch mit dem Ideal der keuschen Liebe (*Hubb al 'udhri*) assoziiert wird, die loyal dient und den Wunsch hat dem Geliebten jedes Bedürfnis zu erfüllen. Die dritte Stufe aber ist Gott vorbehalten. Sie ist der höchste Ursprung und das höchste Ziel der Liebe gleichermaßen und vereint alle vier Formen der Liebe in Hinblick auf den göttlichen Geliebten bzw. den Mensch als Geliebten Gottes.

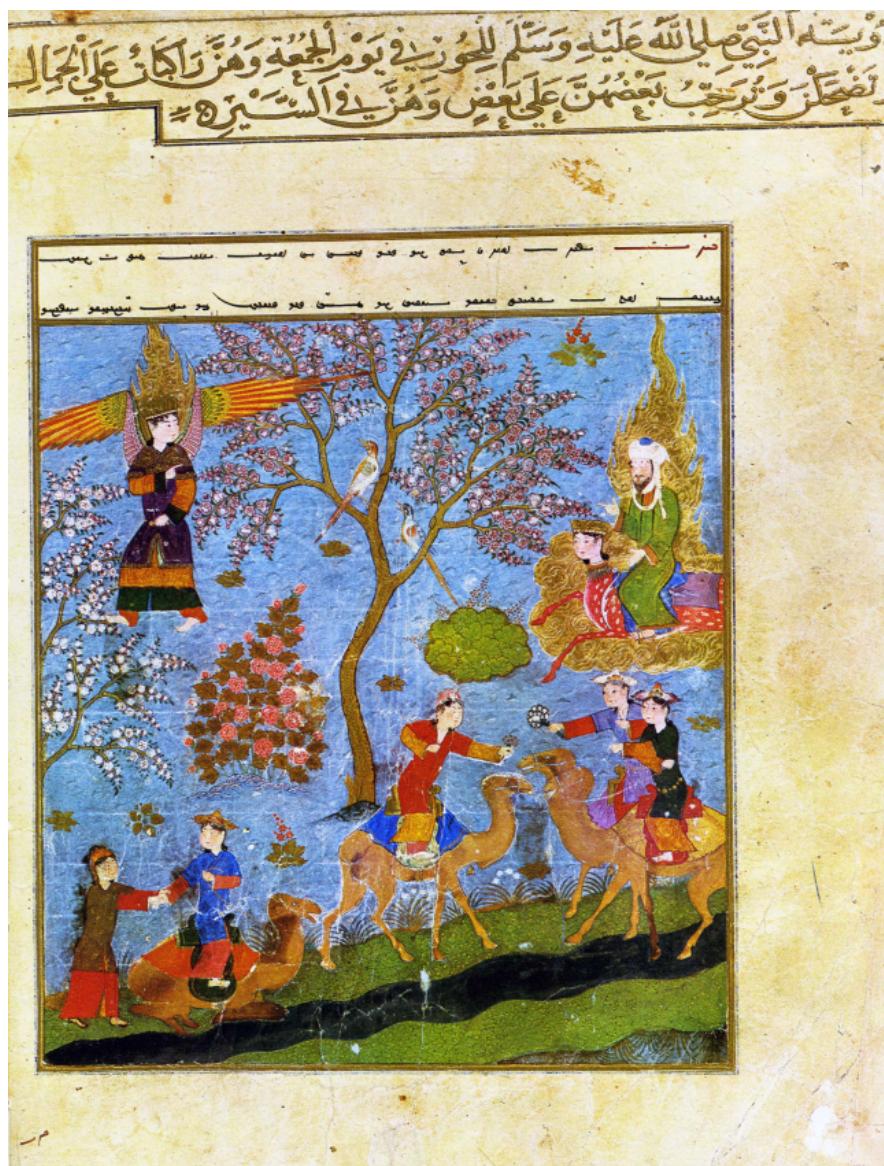


Abbildung 18: Miraj Namah (Schah Rukh, 15. Jahrhundert). Darstellung der Himmelsreise des Propheten Muhammad, die als Metapher für die Reise die gnostische Reise der Erkenntnis über Jahrhunderte hinweg die islamische Geisteswelt beflogt hat und ein reichhaltiges Werk von Spekulationen über die Stufen und Arten der Erkenntnis im Bereich der Philosophie und der Mystik hervorgebracht hat. Die Himmelsreise wird auch als Vereinigung des vollkommenen Menschen mit dem göttlichen Geliebten interpretiert.

Das Wissen von Gott geliebt zu sein kommt dem Zustand im Paradies zu sein gleich und wer diese Stufe der göttlichen Liebe kennt und erreicht hat, der wird sie in jeder Form, auch den niedrigeren Ebenen der Existenz völlig manifestiert und entschleiert vorfinden. Er wird die Realität nicht mehr durch die Augen des tierischen Daseins, noch durch die Vernunft des geistigen Menschen betrachten, sondern durch die Liebe, die seine ganze Existenz durchdringt, die Schleier entfernt und den wahren göttlichen Geliebten in allem erscheinen lässt. Solch ein liebender Mensch wird in jeder Hässlichkeit der Welt, nur die Schönheit des Geliebten erkennen und in jeder Traurigkeit oder Heimsuchung der Welt, nichts als einen Liebesbeweis.

Denn alle Bewegungen des Kosmos werden von der Anziehungskraft der Liebe bestimmt, die sich als umfassende Barmherzigkeit manifestiert, die den gesamten Kosmos durchdringt wie ein Atem („*Nafas ar-Rahman*“) oder sich durch die unstillbare leidenschaftliche Sehnsucht nach der Vereinigung mit dem Ursprung dieser Barmherzigkeit äußern kann.

3.3 Der göttliche Geliebte und der vollkommene Mensch

So stellt Ibn Arabi fest, dass geistige Liebe danach strebt „wie der Geliebte zu werden, zu erfüllen, was dem Geliebten gebührt, und Seinen Befehl zu kennen.“ (Hirtenstein S. 304).

Auch das mag eine Interpretation von „Gottes Chameleon“ sein, der Mensch, der die Färbung Gottes annimmt und dadurch zum göttlichen Menschen, zum „*Insan al-Kamil*“ zum vollkommenen Menschen wird, zum erleuchteten Menschen, der in Selbstaufgabe und der Vereinigung mit dem Urgrund der Existenz schließlich seinen Frieden gefunden hat.

Dieses Bestreben war dann auch das einenden Ziel der Philosophen, Gnostiker und Alchimisten, auch wenn deren Methoden über unterschiedliche Wege führten. Während die Philosophen die rationale Vernunft mit dem aktiven Intellekt und der Imagination vereinen wollten, suchten die Gnostiker den direkten Weg der Erleuchtung durch Erfahrung der Liebe und die Alchimisten sahen darin ihr Elixier der Glückseligkeit, der Glückseligkeit, dass die Materie transformiert und in ihr die höheren Grade der Existenz offenbart. Sie suchten den Weg der existentiellen Transformation über die Entschlüsselung der Zeichen in der natürlichen Welt und legten somit den Grundstein für die experimentellen Naturwissenschaften.

Doch welchen Weg er auch wählt, nur ein Mensch, der letztlich verinnerlicht hat, dass er als Individuum keine andere Existenz besitzt, als eine göttliche Wirklichkeit, kann in Ibn Arabis Verständnis zu einem vollkommenen Menschen („*Insan al-Kamil*“) werden, der dann zu einem Ort der Manifestation des göttlichen Wesens und seiner Attribute wird. Der vollkommene Mensch, ist dabei aber notwendigerweise immer auch der einsame und von der Gesellschaft exilierte Mensch, der von der Mehrheitsgesellschaft als verrückt angesehen wird und häufig in Volksliteratur und der Mystik in der Figur des „weisen Narren“ oder „Trickster“ in Erscheinung tritt.

3.4 Der weise Narr



Abbildung 19: Miniatur. (ca. 1500) Darstellung von Hocca Nasreddin auf seinem Esel.
Topkai Saray Müzesi , Istanbul.

Es handelt sich dabei um eine Figur⁸³, die die Stufe der höchsten Weisheit erlangt, die Stufe der Liebe transzendiert hat und doch zu einer Welt zurückkehrt, die blind ist für die Geheimnisse der Schöpfung, die nur dem Liebenden offenbar geworden sind. Wie kann der Weise nun sein Wissen vermitteln, ohne als Ketzer von der Mehrheitsgesellschaft verdammt zu werden? Er spielt bewusst mit dem Sonderstatus, den „Verrückte“ bzw. geistig kranke Menschen nach dem religiösen Recht einnehmen. Denn es sind die Narren, die befreit sind von den Normen und Konventionen und demnach frei sind zu denken, zu sprechen und zu handeln, wie sie wollen. Sie stehen am Rande der Gesellschaft und kommentieren die Verrücktheiten der „blindnen“ Menschen der Mehrheitsgesellschaft, während sie selbst von den Blinden als verrückt betrachtet werden. Sie sind die Trickster der Gesellschaft, die höhere Wahrheiten vermitteln, in einer Sprache, die den herkömmlichen Verstand irritiert und die Logik der Gesellschaft subtil umkehrt.

Hier findet demnach auch die feste Assoziation der Liebe mit der Krankheit der Melancholie als erstrebenswerten Zustand statt, der zu höherer Erkenntnis, aber auch zu Einsamkeit und Entrücktheit von der Welt bzw. Verrücktheit führen kann, ein Thema das in der islamischen Dichtung, Musik und Kunst fortan einen festen Platz einnimmt und wahrscheinlich über die

⁸³ In der islamischen Volksliteratur beispielsweise *Hocca Nasreddin* oder *Bahlul, der weise Narr*

andalusische Kultur und Dichtung auch das Entstehen der Troubadour-Kultur und das Ideal der „Courtly Love“ der keuschen ritterlichen Liebe, die zu höchster Loyalität und Knechtschaft verpflichtet, maßgeblich beeinflusst hat.⁸⁴ Und hier findet sich auch die Wurzel für das Ideal der romantischen Melancholie und des verrückten Künstlers und wahnsinnigen Genies, das im Abendland im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichen würde.

3.5 Liebe und göttliche Raserei bei Ficino und Bruno

Im Abendland finden wir eine ähnliche Verbindung der „erotischen“/„heroischen“ Liebe bei Marsilio Ficino und später vor allem bei Giordano Bruno⁸⁵. Ficino identifiziert die sokratische oder platonische Liebe als eine göttliche Liebe, die auf die Vereinigung mit der metaphysischen Wahrheit abzielt. In seinem 1585 veröffentlichten Werk „Von den heroischen Leidenschaften“ (*De gli eroici furori*) unterscheidet Bruno zwischen der gewöhnlichen Leidenschaft und der „heroischen Liebe“ als Erkenntniskraft. Mit *furore* (Leidenschaft/Wahnsinn)⁸⁶ greift Bruno das Konzept der Liebe als „göttlichen Wahnsinn“ weiter auf. Ähnlich wie Ibn Arabi unterscheidet auch Bruno zwischen der „gewöhnlichen“ Liebe, deren Ziel die körperliche Vereinigung darstellt und der „heroischen“ Liebe, deren Ziel die Vereinigung mit dem grenzenlosen Geliebten ist und letztlich die Erkenntnis philosophischer Wahrheit. Auch Pico della Mirandola bedient sich dem Begriff der göttlichen Raserei und verbindet diese mit dem bedingungslosen Streben nach philosophischer Wahrheit.

*„Mögen wir fortgerissen werden, ihr Väter, fortgerissen von sokratischer Raserei und die Besinnung auf solche Weise verlieren, dass unser Geist in Gott wieder zur Besinnung kommt. Diese göttliche Raserei wird uns erfassen, wenn wir vorher das getan haben, was in uns veranlagt liegt: durch die Ethik die Kräfte der Leidenschaften innerhalb rechter Grenzen zu halten, so dass sie untereinander in dauernder Harmonie zusammenklingen. Wenn der Verstand, im Verein mit der Dialektik, von den Musen aufgerufen ordnungsgemäß vorgeht, wird uns die himmlische Harmonie berauschen.“ (Pico: *Oratio*)*

⁸⁴ Vgl Jayyusi 1992: The Legacy of Muslim Spain :S. 557 ff.

⁸⁵ Vgl.: Wolf 2010: Humanistische Mystik: Am Beispiel von Ficino, Pico und Castiglione.

⁸⁶ (griechisch mania, lateinisch furor)

4. „Melancholia Imaginativa“

In Agrippas *De Occulta Philosophia* finden wir eine Einteilung der Melancholie in drei Stufen, wobei die erste Form mit Imagination („*Melancholia Imaginativa*“), die zweite mit Ratio („*Melancholia Rationalis*“) und die dritte mit dem Geist („*Melancholia Mentalis*“) assoziiert wurde. Eine gängige Theorie in Bezug auf Dürers Kupferstich B74 (*Melencolia* § I) ist, dass sich die römische Ziffer „eins“ auf die erste Stufe der Melancholie in Agrippas Werk bezieht, der *Melancholia Imaginativa*, oder der Melancholie der künstlerisch veranlagten Menschen. Auch wenn diese These so gängig geworden ist, dass sie in den meisten Beschreibungen dieses Kunstwerkes auftritt, scheint die These nicht wirklich überzeugend, ebenso wenig wie die Annahme, dass Melancholie per se überhaupt das zentrale Thema des Kupferstiches B 74 ist. Doch bevor ich hier näher auf die Interpretation dieses Werkes eingehen, soll zunächst ein Versuch unternommen werden den Status der Imagination im Denken der islamischen Spätantike und der abendländischen Renaissance zu verfolgen.

4.1 Der Status der Imagination als Grundlage einer „*Melancholia Imaginativa*“

Im modernen westlichen Denken wird der Begriff der Imagination häufig dem Reich der Fantasie, der Träumerei oder der Mythologie zugeordnet, die dem modernen Menschen als archaisches Relikt oder in Form von mythischem Aberglauben begegnet und als etwas gesehen wird, was der rationale aufgeklärte Verstand schließlich überwunden hat.

Während in der Renaissance die *Imaginatio* als imaginative Fakultät des Menschen noch eine wichtige, wenn auch der Vernunft untergeordnete Rolle spielte, wurde sie in säkularisierten Kontexten zu reiner spekulativer Fantasie degradiert, die keinen wissenschaftlichen oder objektiven Wert besitzt, sondern lediglich der Unterhaltung und des Eskapismus dient.

Eine völlig andere Konzeptualisierung der Imagination als wesentliche Erkenntniskraft, die in notwendiger Komplementarität zur Ratio steht, bzw. dieser sogar überlegen ist, findet sich hingegen in der Entwicklung der islamischen Mystik, basierend auf neu-platonischen Weltanschauung wieder, deren einflussreichster Vertreter Ibn Arabi (12.-13.Jahrhundert) war. Seine Lehren prägen vor allem die persische und türkische Mystik bis heute, durchdringen aber auch die islamische Kunst, Dichtung und Musik.

4.2 Die Bedeutung der „Imagination“ bei Ibn Arabi

Sufi-Theoretiker wie Ibn ‘Arabi verstanden die Existenz des Menschen in der sichtbaren Welt als nichts anderes als einen Traum, der voller göttlicher Zeichen und Symbole (Ayat) ist, der auf die verschiedenen Aspekte der göttlichen Existenz hinweisen sollen und nur durch die Fakultät der aktiven Imagination interpretiert werden kann. Der Mensch besitzt demnach nicht nur die Fähigkeit die Zeichen, die der göttlichen Imagination entspringen zu deuten, sondern er selbst ist auch Teil davon, selbst ein Zeichen der höheren Wirklichkeit.

Während die Vernunft (*‘aql/ratio*) nur ein Teilaспект des Intellekts des Menschen ist, der analytisch, die Dinge zerlegt, so kann die Imagination die Dinge auf neue und ungewohnte Weise verbinden und so auch mit Ambiguitäten und Widersprüchlichkeiten umgehen, die augenscheinliche Vielheit versöhnen und die essentielle Einheit hinter allen Dingen erkennen. Die Aufgabe der Vernunft ist es zu trennen, zu ordnen und abzugrenzen. Sie denkt in den Dichotomien von entweder/oder. Die Imagination (*khayal*) hingegen verbindet und schafft Assoziationen und Analogien. Sie agiert als Spiegel (*speculum*) und Medium zwischen den Welten der sinnlichen Wahrnehmung und der abstrakten und spirituellen Wirklichkeiten. In diesem Sinne hat sie Anteil an beiden Welten und ist doch keiner zugeordnet. Ihre wesentlichste Funktion ist demnach zu übersetzen, zwischen den abstrakten, aber ontologisch realeren Ebenen der Wirklichkeit und der niedrigsten materiellen Welt der äußeren Formen, die als Symbole der höheren Wirklichkeit erst gedeutet werden müssen.

Ibn Arabi argumentierte, dass die Fakultät der Vernunft nur in Kombination mit der Fakultät der Imagination dazu im Stande ist, die göttlichen Zeichen (Ayat), als welche der gesamte geschaffenen Kosmos und der Mensch selbst begriffen wird, zu interpretieren. Dieser Ansatz, die Welt und die Natur des Menschen zu begreifen – als göttliche Sprache oder Handschrift – führt zu einer Weltsicht, die die Möglichkeit der Gotteserkenntnis, nicht auf das Studium der heiligen Schriften beschränkt. Denn Gott offenbart sich in jeder Erscheinung des Kosmos, in den Geheimnissen der Natur ebenso, wie in der Natur des Menschen selbst.

Nur die Imagination ist demnach dazu fähig, die transzendenten göttlichen Einheit in der manifesten Vielheit der Welt wahrzunehmen und sie ist auch der Ausgangspunkt der Kunst,

im islamischen Raum, die jener subtilen Beziehung zwischen Einheit und Vielheit Ausdruck verleihen kann.

In den Lehren von Ibn 'Arabi repräsentiert die Imagination (*khayal*) demnach nicht etwas, der Realität Entgegengesetztes oder Phantastisches, sondern stellt eine ganz wesentliche Erkenntnis-Fakultät des Menschen dar, die reine abstrakte Ideen und suprasensible spirituelle Realitäten in sinnlich wahrnehmbare Formen umwandeln kann und auch umgekehrt, in den Symbolen der materiellen Welt, höhere Realitäten und Wahrheiten erkennen kann. Die Interpretationen von wahren Träumen oder visionären Erfahrungen wird erst vermittelt durch diese Fakultät möglich. Somit stellt die Imagination eine wichtige Brücke zwischen der Welt des Sichtbaren und des Unsichtbaren, des äußeren Kosmos der Umwelt und des inneren Kosmos des menschlichen Bewusstseins dar. Wenn diese Brücke verlorengingeht, verliert der Mensch demnach nicht nur die Beziehung zwischen Innen- und Außenwelten, sondern auch den Zugang zur Prophetie, zur Möglichkeit der unmittelbaren spirituellen Erfahrung der Realität durch visionäre Zustände und die wichtigste Quelle der imaginativen Inspiration, die Dichter und Künstler gleichermaßen befähigt hat.

4.3 Das Vokabular der Melancholie in Dürers Kupferstich Melencolia I



Abbildung 20: Albrecht Dürer. Kupferstich B74 „Melencolia I“ (1514)

„Es ist das strahlende Licht des Mittags, das die Seraphim unmittelbar entflammt und zugleich die Cherubim erleuchtet. Es ist das Land, wohin der ehrwürdige Erzvater Abraham dauernd unterwegs war, das Land, worin unreine Geister - nach der Lehre der Kabbalisten und Araber - keinen Platz haben. Es sei uns vergönnt, einige der verborgenen Geheimnisse öffentlich vorzubringen, wenigstens in allegorischer Form. (Pico: *Oratio über die Menschenwürde*, 1486)

Es ist weithin bekannt, dass Dürers Kupferstich *B74* aus dem Jahre 1514 unter dem Einfluss der Gedanken von Marsilio Ficino, Agrippa von Nettesheim⁸⁷ und Pico della Mirandola⁸⁸ entstanden ist, deren Werke (wie die „*De Triplici Vita*“; „*De Philosophia Occulta*“ und die „*Oratio über die Menschenwürde*“) Dürer auf direkten oder indirekten Wegen rezipiert hatte. Des Weiteren sind sich fast alle Interpreten dieses Meisterwerks einig, dass das Bild hochgradig verschlüsselt ist, um ein Menschenbild zu transportieren, das als Grundlage für das Erwachen einer intellektuellen Elite des frühen Humanismus dienen sollte, und doch für die Zeit, in der Dürer lebte, nur schwer akzeptierbar war.

Die Kombination zwischen figurativem Naturalismus und allegorischem Symbolismus dieser bildlichen Darstellung einer völlig neuen Anthropologie, erzeugt dabei eine eigentümliche Spannung, die die Rezeptions- und Interpretationsgeschichte des Bildes bis heute mit allerlei Spekulationen befeuert hat.

„Eine in Zeit werdende und sich selbstgestaltende Seele des Menschen sinnbildlich darzustellen, war etwas unerhört Neues, das wegen der theologischen Implikationen als Ketzerei offiziell nicht gebilligt worden wäre. Es kann daher nicht verwundern, dass Dürer sein Bildkonzept verschleierte, indem er zwei Wirklichkeiten ineinander schob, so dass Geistiges wirklich Reales und Reales etwas Geistiges meinte, ohne dass die Grenze deutlich gezogen worden wäre. Als eine neue Allegorie der menschlichen Seele zeigt das Bild beides konkret, aber zugleich auch alles allegorisch.“ (Richter 2015: 47)

Die Spekulationen über Dürers vielschichtiges und symbolreiches Meisterwerk sind dabei schier endlos und inspirieren Kunsthistoriker bis heute immer neue Interpretationen und Abhandlungen über Dürers Melencolia I zu verfassen. Manche vermuten, Dürer habe sich in der zentralen weiblichen Engelsgestalt als melancholischer Künstler selbst porträtiert, andere vermuten in dieser Figur eine Allegorie der *Melancholia Imaginativa* oder eine allegorische Darstellung der menschlichen Seele.

Das ganze Bild ist scheint dabei durchdrungen von einer Doppeldeutigkeit, die den Betrachter jenseits des Bildes dazu zwingt, Entscheidungen zu treffen und so aktiv in die Deutung miteinbezieht.

⁸⁷ Siehe Klibansky u.a. 1992

⁸⁸ Siehe Richter 2015

Das gleichzeitige Offenbaren und Verhüllen, ist dabei nicht nur ein Wesensmerkmal mittelalterlicher esoterischer und hermeneutischer Tradition, mit der sich Dürer und viele seiner Zeitgenossen intensiv befasst hatten, sondern ist eine Konstante der menschlichen Sprache an sich. Jedes Wort offenbart und verschleiert gleichzeitig Bedeutung.⁸⁹

Auch in Dürers Bild sieht man einen Engel etwas niederschreiben, aber es ist nicht ersichtlich, was er schreibt – so ist das Schreiben nur ein Verweis auf etwas, das enthüllt wird, aber gleichzeitig wird uns dessen Gehalt verschleiert (vgl. Richter 2015: 49).

Doch der wesentliche Schlüssel, der den Betrachter meist erst dazu bewegt, tiefer über das Bild nachzudenken, und auf die Notwendigkeit einer symbolischen De-Codierung des Bildes hinweist, ist der Schriftzug, der Titulus, der vom vielgestaltigen Tierwesen präsentiert wird.

Denn wie auch der Rest des Bildes, ist der Schriftzug voller Ambiguität, selbst mehrdeutig zu lesen, vor allem wenn die Buchstaben neu geordnet werden. So ist schon der Buchstabe oder die Zahl „I“, die sich (abgetrennt durch ein Zeichen) jenseits des Schriftzuges zu befinden scheint, mehrdeutig. Ist es ein lateinischer Buchstabe (i) eine römische Ziffer (1), ist es gar ein arabisches/hebräisches Alif/Aleph (ebenfalls nur ein senkrechter Strich mit dem Zahlenwert (1)? Ist der Titulus überhaupt als „Titel“ des Bildes zu lesen, das demnach oft als Darstellung der Melancholia der 1. Stufe (nach Agrippa) gedeutet wird, oder vielmehr als ein Schlüssel, der uns auf die inhärente Ambiguität der Allegorien dieses Bildes hinweisen soll?

Richter (2007 und 2015) schlägt vor, den Titulus nicht als Titel oder Thema des Bildes zu missverstehen. Er sinniert, dass die Buchstaben auch ein Anagramm für „CAMELEON“ sein könnten, ein Wort, das prominent in Picos Oratio hervortritt, nämlich als Sinnbild des sich selbst erschaffenden, freien Menschen, der die Wahl hat sich nach göttlichem oder tierischen Vorbild zu färben und so selbst entsprechende Gestalt annimmt.⁹⁰

Während wir nun argumentieren können – und der Vollständigkeit halber sogar müssen – dass das Thema von Dürers „Melencolia I“ (wenn es sich dabei nun überhaupt um den „Titel“ des Kupferstiches handelt) nicht nur eine bildliche Darstellung der Melancholie des Künstlers oder Gelehrten (also der Melancholia Imaginativa) ist, sondern um eine

⁸⁹ Vgl. Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen (1916)

⁹⁰ 1. Melencolia § I = Cameleon § LI I (Richter, Leonhard G., 2007): Cameleon (diese Schreibweise nur im Vulgata-Text von 3. Mose 11 Vers 30) ist die von Pico della Mirandola erfundene Gattungsbezeichnung für den Menschen (s. LINK Oratio § 7,32 und Seite 10/11), der nicht nur wie das Tier-Cameleon die Farbe, sondern auch seinen Charakter ändern könne: ins Tierische entarten oder göttlich werden;

Repräsentation eines ganz neuen Menschenbildes handelt (des sich selbst gestaltenden, freien „Cameleon“ Gottes) und so die anthropologische Vision früher Humanisten wie Ficinio, Pico oder Agrippa visuell encodiert, so können wir das Meisterwerk aber gleichzeitig auch als Referenz- und Ausgangspunkt beinahe jedes kulturellen oder kunsthistorischen Diskurses über Melancholie betrachten, das in endlosen Zitationsschleifen von Gelehrten, Künstlern, Dichtern und Kunsthistorikern herangezogen wird, um eine Aussage über das komplexe und vielschichtige Feld der Melancholie zu tätigen, das in sich wiederum von Ambiguität und einer schier unüberschaubaren Interpretationsgeschichte geprägt ist. In diesem Kontext, als Visualisierung bestimmter Aspekte der Melancholie, möchte ich im Folgenden drei Parameter, bzw. drei Dimensionen vorschlagen, die als Grundlage eines Vokabulars der Melancholie dienen können, die in Dürers Kupferstich encodiert sind:

1. **Die Melancholie der Dinge.** Die Projektion und Widerspiegelung der Melancholie auf die Welt der Dinge, die niedrigste existentielle Ebene, die in Dürers Bild durch die scheinbar funktionslosen herumliegenden Gegenstände symbolisiert wird. Werkzeuge, aber insbesondere auch Steine aller Art, die das Potential in sich tragen, durch den Menschen und seine Imagination verändert und transformiert zu werden, und so zu einem Spiegel seiner inneren Welt zu werden, durch die er auch seiner Melancholie Ausdruck verleihen kann.
2. **Die Melancholie der Vergänglichkeit.** Auch die Dimension der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit ist in Dürers Bild prominent encodiert. Verschiedene Messgeräte, deren Funktion es ist, Zeit zu messen, und damit auch das unaufhaltsame Fortschreiten der Zeit symbolisieren. Der vergängliche Moment, Nostalgie, Ennui, aber auch der minutiös dargestellte Ablauf alltäglicher Handlungen kann hier zu einem erlebten Zeitmesser werden. Das Gefühl des Wartens auf Etwas, die Spannung zwischen dem großartigen Potential und der Banalität des menschlichen Alltags, das in der Erfüllung von Grundbedürfnissen liegt, erzeugt Ennui, Langeweile, die doch immer auch auf etwas Größeres, Transzendentenes hingerichtet ist.
3. **Die Melancholie der Identität und der Wahlfreiheit,** die uns ständig, damit konfrontiert Entscheidungen treffen zu müssen, und so zwischen dem erhabenen menschlichen Potential und seiner völligen Belanglosigkeit hin und herschwanken lässt. (z.B.: Hamlets Dilemma). Ein weiterer Spannungsbogen, der sich hieraus ergibt

ist auch das Verhältnis zwischen Mensch und Gesellschaft. Denn wenn der Mensch in seiner Individualität, seiner außergewöhnlichen Imaginationsfähigkeit und dank seines Intellekts nach Größe, Erhabenheit und dem Außergewöhnlichen strebt, so zwingt ihn das Kollektiv und die Mehrheit der Gesellschaft doch seinen untergeordneten Platz einzunehmen, als funktionierendes Glied in der sozialen Kette, das banale, an die materiellen Bedürfnisse Aller gekoppelte Aufgaben zu verrichten hat. Wer versucht aus diesem Gefüge auszubrechen, wird demnach schnell als eine Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung wahrgenommen. Aber als Künstler, Genie oder Irrer finden solche Menschen oft einen sanktionierten Raum, in dem ihr „Ausbruch“ gestattet wird. Aber den Preis, den so ein Mensch zu zahlen bereit sein muss, ist immer auch die Isolation und Einsamkeit, die Entfremdung von der Gesellschaft, der er oder sie in Kauf muss und doch gerade in Verbindung mit dem Zustand oder der Disposition der Melancholie eine besondere Nobilitierung erfährt.

Melancholie steht dabei in enger Verbindung mit dem selbst-reflexiven Menschen, der sich seiner Wahlfreiheit bewusst wird, aber auch seiner Vergänglichkeit und seiner Beziehung zu seiner Umwelt, die geprägt ist von materiellen Gegenständen, die seine Imagination anregen und die er umgekehrt auch transformieren kann und zu Werkzeugen des Ausdruckes seiner Vorstellungskraft machen kann. Die Kontemplation und der Wille, den fliehenden Gedanken und Ideen eine feste materielle Form zu verleihen, kann als der Ausgangspunkt der Kunst der Melancholie, aber auch des künstlerischen Schaffens allgemein verstanden werden

Der scheinbar ewige Zwiespalt zwischen Enthüllung und Manifestation von Bedeutung durch Sprache und dem Fliehenden, Unaussprechlichen tritt für den Melancholiker dabei in den Vordergrund und drückt sich oft auch im Widerstreit der Emotionen eines schaffenden Künstlers aus, je nachdem in welchem Maße es gelingt oder misslingt, seinen Ideen, Gedanken und Emotionen Ausdruck zu verleihen.

5 „Die Sprache der Melancholie“

5.1 Melancholie als kultureller Diskurs



Abbildung 21: George Herriman. *Krazy Kat. „Let me think.“*⁹¹

„In other words, “melancholy” is the discursive term for the discussion of sadness in culture, for sadness has always been a divisive human condition that, as an object of debate, scholarship, and moral judgment, reveals as much about the time in which it emerges as an object of inquiry as it does about subjective experiences itself.“

(Cosgrove 2012: 2-3)

Melancholie ist ein Begriff mit einer vielgesichtigen und vielschichtigen globalen Diskursgeschichte, der über mehr als zwei Jahrtausende das Denken und die Imagination der Menschheit mit ihrer ambivalenten Kraft geprägt hat wie kaum ein anderes kulturelles Konzept. Dennoch begegnen wir in gegenwärtigen Diskursen, vor allem im Kontext eines mutmaßlichen Trends zur Wiederkehr der Melancholie meist einer verkürzten Auffassung dieses Konzepts, das im Gegensatz zu seiner vergangenen Bedeutung massiv an Relevanz

⁹¹ <https://syntheticzero.net/2016/12/19/go-way-cop-go-way-let-me-think/> (12/02/2020)

eingebüßt hat und dabei oft nur mehr als marginale Kategorie in medizinischen, psychologischen oder philosophischen Kontexten behandelt wird.⁹²

Es gilt also zu unterscheiden zwischen jener modernen Auffassung von Melancholie als klinischer Depression und pathologischem Phänomen und einem wesentlich universellerem Verständnis von Melancholie als „Melancholia Generosa“ – einer „gesegneten Traurigkeit“ – als ein Zustand, der zu geistiger und schöpferischer Inspiration, spiritueller Reife und einer existentiell tieferen Wahrnehmung des Menschseins führen kann, aber auch zu Einsamkeit und Isolation, Weltabgewandtheit und einem „gebrochenem Herzen“.

„(...) different and contrary meanings of melancholy and melancholia seem to accumulate and coexist, creating ambiguity and resonance as the centuries go by. Melancholy is both a normal disposition and a sign of mental disturbance; it is both a feeling and a way of behaving. It is a nebulous mood but also a set of self-accusing beliefs.“ (Radden 2000: ix)

Mary Cosgrove (2012) weist darauf hin, dass der Begriff der Melancholie dabei aber nicht mit dem anthropologischen Zustand der Traurigkeit per se verwechselt werden sollte, sondern vielmehr einen extrem wandelbaren und vielschichtigen kulturellen Diskurs beschreibt, der über diesen Zustand der Traurigkeit geführt wird und entsprechend des gesellschaftlichen oder individuellen Kontexts unterschiedlich bewertet wird.

“In this way, the very language of melancholy resists final explanations for the cause of unhappiness, featuring instead an ambivalent space in which the melancholy condition becomes a sign for complexity of the relationship between self and the world.” (Cosgrove 2012 S. 8)

Melancholie scheint demnach in erster Linie die Schaffung eines Raumes zu ermöglichen, in dem eine Reflektion über die komplexe Beziehung zwischen Subjekt und Welt stattfinden kann und in dem das Individuum eine Kritik an den Zuständen der Zeit äußern kann.

⁹² Vgl. Radden. 2000: The Nature of Melancholy: From Aristotele to Kristeva. S. vii

Melancholie ist demnach aber auch nicht lediglich als Ausdruck einer subjektiven emotionalen (Ver)-Stimmung zu verstehen, sondern als eine eigene symbolische Sprache bzw. eine Form künstlerischer Praxis, die bestimmten kulturellen Konventionen folgt.

In diesem Sinne hat sie nicht das unmittelbare authentische Erleben von Traurigkeit zum Ziel, sondern reflektiert über die Gründe dieser Traurigkeit und bezieht sich dabei auf ein existierendes Vokabular von Symbolen und Allegorien.



Abbildung 22: Charles Schulz. „The Peanuts“ 1952: „It just sort of gets me right here...“

„In other words, when writers invoke longstanding traditions such as the saturnine melancholy, the figure of Renaissance genius, or the fallen sinner of acedia, they do not necessarily produce an emotional language of melancholy self-expression. Rather, in working with convention, writers thematize the limitations of language and representation.“ (Cosgrove 2012: 12)

Die „Sprache der Melancholie“ ist für Cosgrove demnach keine subjektive Sprache, die den Ausdruck einer emotionalen Empfindung zum Ziel hat, sondern verweist immer auf einen existierenden Korpus melancholischen „Vokabulars“, geprägt von kulturellen Konventionen und bestimmten Topoi, der sich mit dem Ausnahmezustand der Traurigkeit des Menschen befasst. Die Unfähigkeit dieses hochgradig ambivalente Gefühl adäquat zu repräsentieren wird dabei selbst zu einem Topos dieser „Sprache“ der Melancholie.



Abbildung 23: George Herriman. Krazy Kat. (06/01/1918) „Why is Language?“⁹³

Das Unvermögen der Repräsentation dieses Zustandes mag auch ein Thema sein, das wir in Dürers „Melencolia I“ wiederfinden können. Sind die verstreuten Werkzeuge und Messinstrumente, die ihren Zweck, die Welt zu fixieren und ihr Sinn zu verleihen, verfehlt haben, dann nicht auch eine Metapher für die Grenzen von Sprache und Repräsentation?

Und ist der Zustand der Melancholie selbst nicht gerade begründet in der Unfähigkeit eben jenem Zustand zwischen erhabener Einsicht und göttlicher Inspiration einerseits und apathischem Verzweifeln und Scheitern andererseits Ausdruck zu verleihen?

⁹³ <http://www.ignatzmouse.net/us/archives/kk/> (12/02/2020)

So schrieb Dürer zwei Jahre bevor er die Melencolia I schuf: „*Unser blöd gemüt kan zu solcher volkommenheit nicht kommen. Denn unser erkenntnis ist trügerisch, und steckt die finsternis so hart in uns, das auch unser tappendes suchen fehl geht.*“⁹⁴

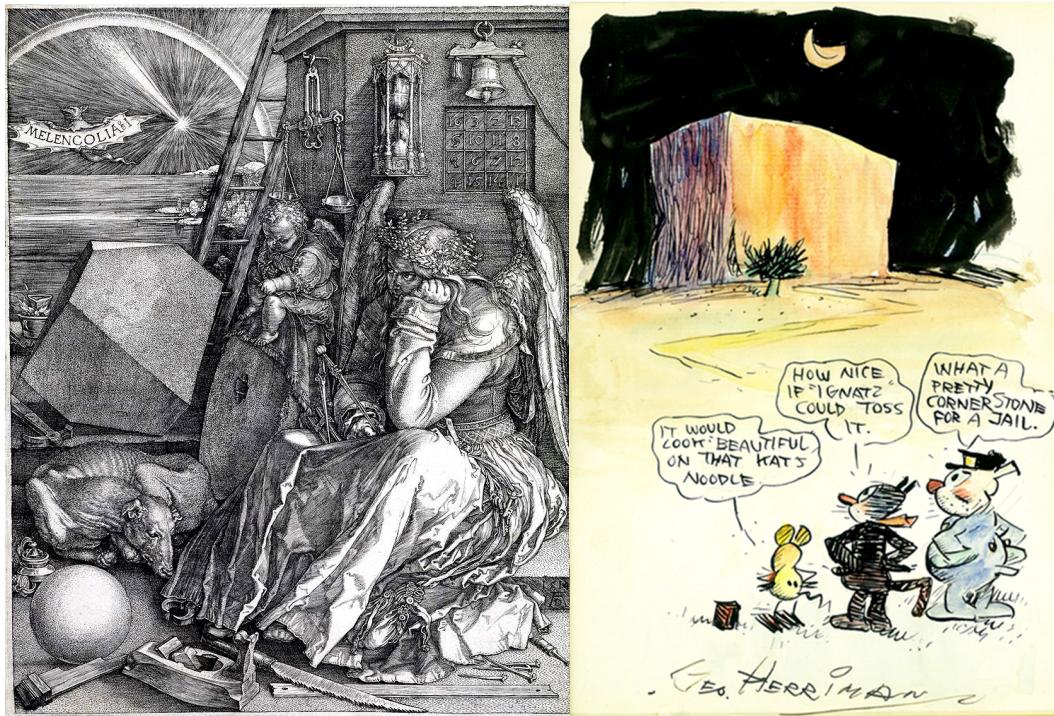


Abbildung 24: rechts: A. Dürer. Kupferstich B 74 (1514); links: George Herriman. Krazy Kat. What a pretty Cornerstone.

Dürers Meisterstich B74 („Melencolia I“) ist, wie bereits dargelegt wurde, ein Werk, das gekennzeichnet ist von Ambiguität und Ambivalenz, die immer neue Lesarten des Bildes eröffnet. Dies wird teilweise durch eine Verschiebung von figurativen und allegorischen Ebenen erzielt, aber auch durch Codes und Verschlüsselungen, die auf ein völlig neues Verständnis des Menschen, als ein sich selbst erschaffendes Wesen hinweisen. Der Ausgangspunkt für diesen Menschen, dem eine neue Freiheit zugestanden wird, ist die Selbst-Reflexion, die zu schwarzer Melancholie und Acedia führen kann, aber auch zu gesegneter Melancholie (Melancholia Generosa), als Ausgangspunkt von visionärer und schöpferischer Kraft. So lassen sich in Dürers Kupferstich sowohl die negativen, als auch die positiven Aspekte der Melancholie erkennen.

Lepenies, der sich ausführlich mit der Beziehung zwischen Gesellschaft und Melancholie beschäftigt hat bemerkte:

⁹⁴ vgl. Nettling 2017

„Das Entscheidende ist: Wir wissen es nicht genau, es gibt etwas, was sich unseren Erklärungsversuchen entzieht. Die Melancholie flieht vor uns, wenn wir sie erklären wollen, und ich glaube, es gibt hier eine Nähe zur Kunst. (...) Ich glaube, es ist diese Unbestimmtheit, die dann auch Melancholie und Kunst verbindet. Es gibt einen Kern, es gibt ein Geheimnis, und die entziehen sich uns, und das macht es so attraktiv.“
(Lepenies 2006)⁹⁵

Es scheint, demnach dass eine der wesentlichen Eigenschaften jener konventionellen Symbole und Motivik der Sprache der Melancholie gerade in ihrer Ambiguität und daraus resultierenden Doppeldeutigkeit begründet liegt, die immer neue Ebenen der Bedeutung zum Vorschein kommen lässt, je nachdem in welchem Kontext sie gelesen werden.

“Melancholy signifies little more than our lexicological fidelity to it. In other words, it connotes a wide range of different phenomena that are at times only loosely connected through the observation and experience of the universal experience of human sadness” (Cosgrove 2012: 5)

⁹⁵Wolf Lepenies (Interview 16.2. 2006) in: https://www.deutschlandfunkkultur.de/melancholie-ist-ein-aktuelles-gesellschaftliches-problem.945.de.html?dram:article_id=132209 (14.2.2020)

5.2 Trend zur Wiederkehr der Melancholie?



Abbildung 25: Charles Schulz. „The Peanuts“: „Try sleeping“ 1995.



Abbildung 26: Elaine G. Will. "Look Straight Ahead".2013

Im Kontext der Frage nach der Beziehung zwischen Melancholie und Comics, ist es wichtig, auch die Frage nach dem Trend zur Wiederkehr von Melancholie in der Populärkultur der Gegenwart zu stellen, wobei einige Autoren wie beispielsweise Wilhelm Schmid („Unglücklichsein: Eine Ermutigung“. 2012) gar ein „kommendes Zeitalter der Melancholie“ prophezeien.

„Die Bedeutung, die der Melancholie einer kommenden Zeit zuwächst, kann immerhin, wie schon in früheren Zeiten, darin liegen, reflexive Distanz zu gewinnen und die gefährliche Selbstverständlichkeiten zu verlieren, in denen Menschen leben, ohne es recht zu merken. Die Wahrnehmung einer bedrohlichen Situation wird zum Ausgangspunkt dafür, zur Besinnung zu kommen und erneut nach Sinn zu fragen.“
(Wilhelm Schmid, 2012)

Lässt sich eine neuerwachte Sehnsucht nach Melancholie in der gegenwärtigen Kultur dabei als Reaktion auf die Krise der modernen Subjektivität gegenüber der verschwinden religiösen Autorität und der zunehmenden Säkularisierung nach dem Zeitalter der Aufklärung und den

schädlichen Einflüssen einer spät-kapitalistischen Konsumgesellschaft verstehen, wie unter anderem Cosgrove (2012:7) vorschlägt?

"Melancholy mood and outlook is merely the individual realization of a greater existential reality that no one can escape. In other words, melancholy is a measured mode of cognition; it is not just a negative mood." (Cosgrove 6-7)



Abbildung 27: Elaine G. Will. „Look Straight Ahead“. 2013

Auch Kristeva vermutet, dass Zeiten religiöser und politischer Umbrüche und Ungewissheiten das Hervorbrechen der Melancholie in der Gesellschaft begünstigen:

„Jene Epochen, die religiöse und politische Ideale zusammenbrechen sehen, die Krisenepochen, sind für die schwarze Stimmung besonders anfällig (...) in Krisenzeiten bricht sich die Melancholie Bahn, äußert sich, schafft sich ihre Archäologie, bringt ihre Vorstellungen und ihr Wissen hervor.“ (Kristeva 2007 (1987): 16)

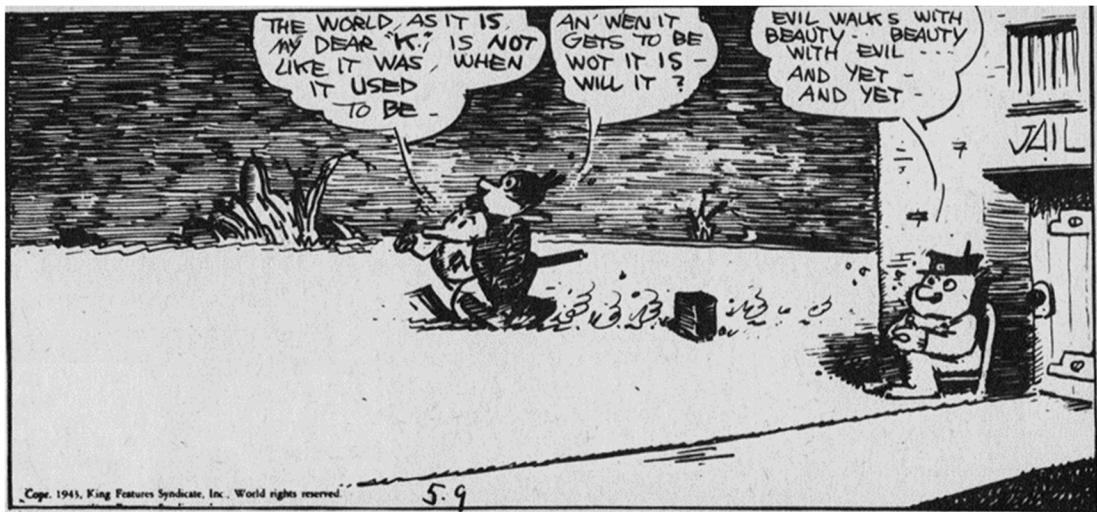


Abbildung 28: George Herriman. Krazy Kat. 1943. „Evil walks with Beauty“.

Vielleicht entspringt das neu entfachte Interesse an den Diskursen der Melancholie um die Jahrtausendwende aber auch einem authentischen gesellschaftlichen Bedürfnis nach einer Neuordnung der Beziehung zwischen Mensch und Gesellschaft und einer tieferen Beschäftigung mit sich selbst, dem eigenen Seelenleben und der Frage nach dem Schicksal der Humanität im 21. Jahrhundert.



Abbildung 29: Charles Schulz. „The Peanuts“: „What is Happiness?“

Dieses kann sich auch in einer Sehnsucht nach mehr Empathie manifestieren, die der Einsamkeit des modernen urbanen Subjekts gegenübersteht.

"I think that happiness is overrated actually. Just to remember to be kind and empathetic to other organisms...I think this is what most literature boils down to ...I think this is also the basic idea of any kind of civilization." (Chris Ware 2017).

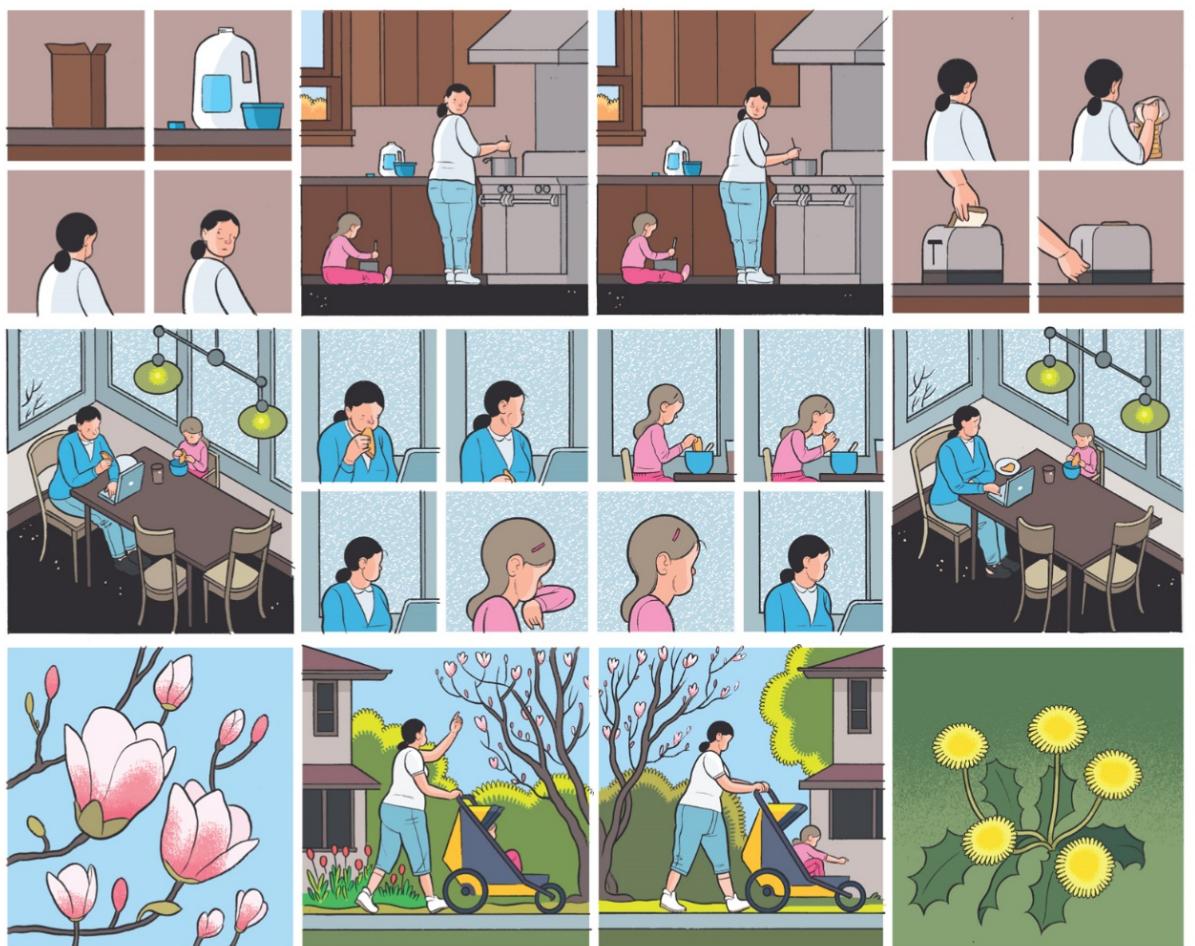


Abbildung 30: Chris Ware. Building Stories.2012.

5.3 Melancholie und Depression

Hier tritt auch ein ganz wesentlicher Unterschied zwischen Melancholie und Depression hervor, auch wenn diese beiden Begriffe angefangen von Aristoteles, über Burton bis hin zu Freud und Kristeva sowohl in historischen Diskursen, wie auch in der Gegenwart vor allem in klinischen Kontexten häufig als Synonyme gebraucht wurden.

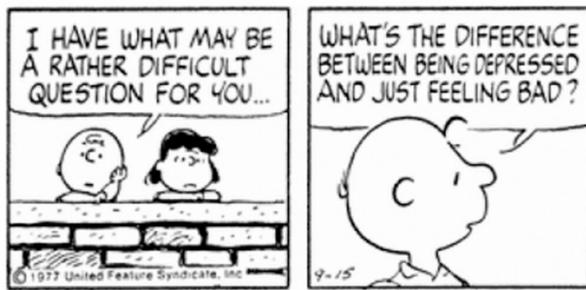


Abbildung 31: Charles Schulz. The Peanuts: „What's the difference between Being depressed and just feeling bad?“

Denn die Melancholie ist keine geistige Erkrankung, sondern eine vielschichtige und notwendige menschliche Emotion, die neben ihrer ästhetischen Dimension zu Selbstreflexion, spirituellem Erwachen und geistigen Wachstum führen kann, während Depression meist mit Niedergeschlagenheit, Apathie, Narzissmus und Manie assoziiert werden, die dauerhaft und absolut empfunden werden und wenig mit dem vorrübergehenden Gefühl der erhabenen Traurigkeit zu tun haben, die auch mit der Emotion der Melancholie einhergeht. Es ist demnach wesentlich zwischen Depression und Melancholie zu unterscheiden, auch wenn häufig bestimmte Überlappungen zwischen ihren Stimmungen und Emotionen auftreten.

„One of the clearest differences between depression and melancholy is that depression is an emotional state of resignation, whereas melancholy is not. When we feel depressed we feel unmotivated, unable to complete even the simplest task and unable to see any way forward. It is a pessimistic state that involves pain.

By contrast, melancholy is not such a debilitating mood, rather it involves the pleasure of reflection and contemplation of things we love and long for, so that the hope of having them adds a touch of sweetness that makes melancholy bearable (while misery is not). Its reflective or thoughtful aspect also makes it somehow productive.“ (Barry und Hapaala 2003)⁹⁶

⁹⁶ E. Brady, A. Haapala – „Melancholy as an aesthetic emotion.“ *Contemporary Aesthetics*, 2003. digitalcommons.risd.edu

Während die Depression einer Resignation und Aufgabe des Selbst und einem existentiellen Verzweifeln gleichkommt, ist die Melancholie von völlig anderer Art und kann sogar als eine Art Heilmittel oder Methode der Resilienz gegenüber Depression verstanden werden.

So bezeichnen Brady und Haapala (2003) die Melancholie als eine Emotion, die durch eine duale Natur gekennzeichnet ist und die alternierende negative und positive Aspekte in sich vereint, die in ihrem Wechselspiel zu einem „Rhythmus der Lust“ beitragen können.



Abbildung 32: George Herriman. Krazy Kat. "Brick Love."

5.4 Melancholie als ästhetische Emotion

Melancholie als Emotion kann dabei aus unterschiedlichen Kontexten heraus entstehen, aber sie selbst ist es, die jenem Kontext eine ästhetische Dimension verleiht und die im Menschen letztlich das Gefühl der Erhabenheit und Sublimität hervorrufen kann.

Weil die Melancholie demnach aus sich selbst heraus eine ästhetische Emotion ist, spielt sie auch eine wesentliche Rolle in der Kunst und im ästhetischen Naturempfinden.

„This subtle emotion is crucial in understanding many works of art, and the capability to feel it enriches human life in many ways, as well as giving us a possibility to come to terms with many difficult matters in our lives. As we shall show, melancholy is a mature emotion in which reflection calms a turbulent soul.“ (Brady und Happala 2003)⁹⁷

⁹⁷ Ibid

Entsprechend dieser Betrachtungsweise ist die Melancholie, trotz ihrer inhärenten negativen und traurigen Dimensionen, eine Bereicherung für das menschliche Leben, die wesentlich zu Resilienz – besonders in Krisenzeiten, in Einsamkeit oder im Angesicht von existentiellem Verlust – beitragen kann, sowie zu spiritueller Reife des Menschen.



Abbildung 33: Charles Schulz. „The Peanuts“. „The growing soul is watered best by tears of sadness.“

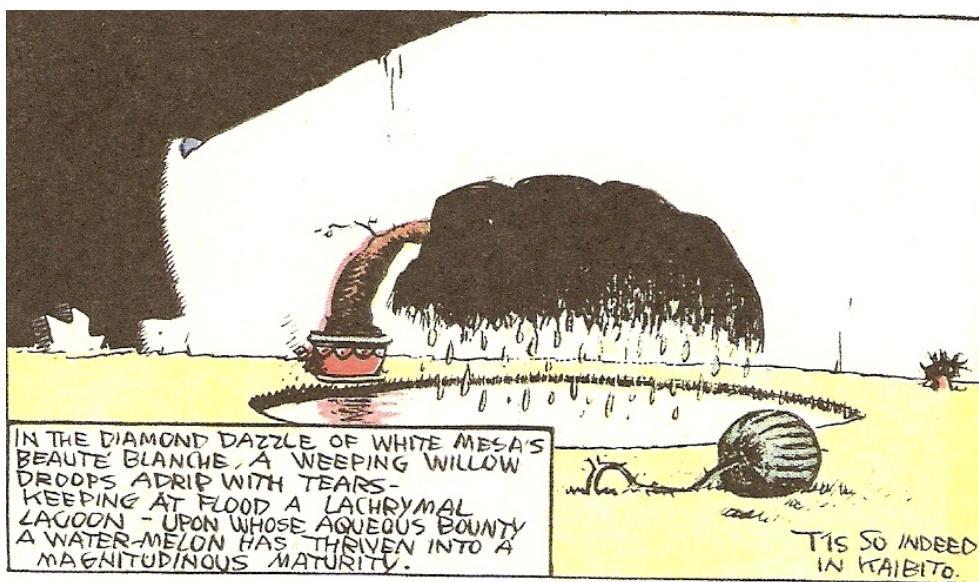


Abbildung 34: George Herriman. Krazy Kat. „Weeping Willow“

So ist die Melancholie als eine ästhetische Emotion zu verstehen, die den Prozess der Selbst-Reflexion und des nostalgischen Erinnerns begleitet. Als Emotion teilt sie dabei auch Gemeinsamkeiten mit Gefühlen von Liebe, Sehnsucht, etwas zu Vermissen und Traurigkeit, und sie kann auch bewusst hervorgerufen werden, durch die Betrachtung einer bestimmten Landschaft, des Abbildes einer Person, eines Kunstwerkes oder auch durch das Hören einer bestimmten Melodie oder das Wahrnehmens eines Geruches. So kann die Melancholie etwas sein, dass durch eine Sehnsucht nach etwas Vergangenem oder Transzendenten hervorgerufen wird, aber sie selbst kann auch eine Emotion sein, nach der sich der Mensch

sehnt – jenes bitter-süße Gefühl, das durch Kontemplation und Selbst-Reflexion evoziert wird und als inspirative Quelle von Künstlern und Intellektuellen hoch geschätzt wird.



Abbildung 35: Lynda Barry: "One! Hundred! Demons!" 2017.

Für diese selbst-reflexive kontemplative Praxis, welche Melancholie hervorrufen und begleiten kann, benötigt der Mensch vor allem Zeit und Raum. Leerräume und Leerzeiten im Leben, die gerade in der Gegenwart immer rarer zu werden scheinen.

„Nur dort wo auch im Stillen – das gilt für das politische, wirtschaftliche wie private Leben unisono – noch Gedankengänge erprobt werden können, ohne sofort durch die Evaluierungsscanner von ‘Like-’ oder ‘Dislike-Buttons’ genudelt und abgeschliffen worden zu sein, kann Innovation entstehen. Ohne die Möglichkeit eines privaten Rückzugs hätten Garagentüftler und öffentlichkeitsscheue Genies wohl nie eine Chance gehabt. Die Transparenz bedingt Stillstand, sie leuchtet in unser Innerstes, bis wir völlig durchsichtig sind und nur noch das Nichts sich offenbart. Im Verborgenen lag und liegt dem gegenüber immer schon der Inspirationsquell, weil es Melancholie und Aktivismus gleichermaßen beherbergt. Ein wenig Intransparenz macht das Leben also überhaupt erst spannend und vielschichtig.“ (Hayer 2017: 17)

Tatsächlich scheinen die Diskurse rund um die „grundlose Traurigkeit“ bzw. das Recht Unglücklich zu Sein als Gegenbewegung zur „Glücksdiktatur⁹⁸“ der 80er und 90er Jahre, der „Skandal- und Bewertungsgesellschaft“⁹⁹ und Selfie-Kultur im letzten Jahrzehnt an

⁹⁸ Bucher, Anton A. 2018: „Das Glück des Traurigseins: Über die Vorzüge der Melancholie.“ (Springer)

⁹⁹ Hayer 2017 „ Melancholie und Hoffnung“

Popularität gewonnen zu haben, was eine gewisse Virulenz und ein neu-entfachtes Interesse an Topoi, die mit Melancholie in Verbindung stehen, dokumentiert. Dabei geht es vielleicht auch darum, entgegen des Zwanges zur völligen Transparenz einerseits und der oberflächlichen Selbstdarstellungskultur andererseits, wieder einen Zugang zu dieser verlorenen Innerlichkeit herzustellen, in der sich erst die Vielschichtigkeit und Komplexität des Menschen offenbaren kann.



Abbildung 36: David Mazzucchelli. *Big Man*. 1993.

TEIL II

Comics



Abbildung 37: Abbildung 38: George Herriman, Krazy Kat (22/03/ 1917)

1. Die Sprache der Comics

1.1 „Comics“— eine Fehlbezeichnung?

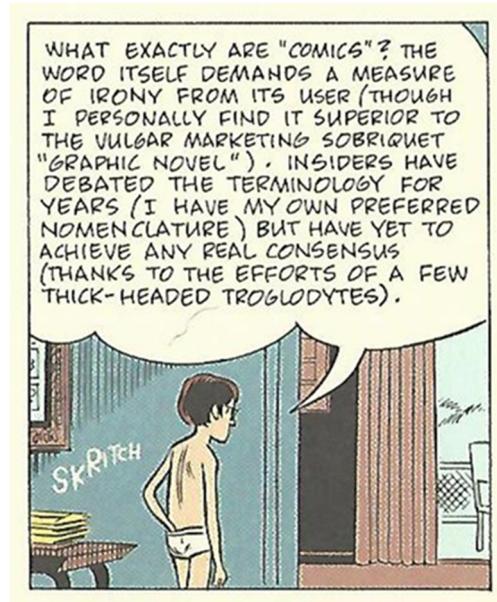


Abbildung 39: Daniel Clowes: Ice Haven 2005.p.4

Wenn Melancholie für gewöhnlich nicht gerade die erste Assoziation ist, die einem in den Sinn kommt, wenn Comics diskutiert werden, so mag dies mehrere Gründe haben.

Einerseits existiert in der öffentlichen Wahrnehmung eine gängige Erwartungshaltung, die darauf basiert, dass die „Hegemonie des Super-Helden Comic-Buches eine irreführende linguistische Überlappung zwischen Genre und Medium erzeugt hat“ (Schneider 2016, S. 15).

Andererseits begegnen Comic-AutorInnen, LeserInnen und KritikerInnen immer noch mit so einer Regelmäßigkeit dem Argument, dass Comics generell „Kinderkram“ seien, dass innerhalb der Comic-Szene bereits das Acronym „CAFKA“ (“Comics Aren’t Just For Kids Anymore”) ¹⁰⁰ verwendet wird, um diesem Vorurteil zu begegnen.¹⁰¹

¹⁰⁰ <http://www.dylanmeconis.com/how-not-to-write-comics-criticism/>

¹⁰¹ Betrachtet man die Geschichte der modernen Comics, so mutet dieses Argument, jedenfalls seltsam deplaziert an. Von den frühesten seriell produzierten Zeitungs-Comic-Strips wie The Yellow Kid, George Herrimans Krazy Kat oder Little Nemo in Slumberland, über Jack Kirby, Charles Schultzes Peanuts, Robert Crumbs oder Harvey Pekars Underground-Comix der 70er Jahre, oder den düsteren Abenteuern von Batman und einer neuen Legion von Superhelden der 80er und 90er Jahren, entsprachen auch Main Stream-Comics in den wenigsten Fällen „kind-gerechter“ Lektüre.

Vielleicht war die Bezeichnung des neuen Mediums, das ursprünglich als Unterhaltungsmedium konzipiert worden war, welches dabei helfen sollte, die Verkaufszahlen der Tageszeitungen in Form von bunten Beilagen anzukurbeln, aber auch von Anfang an eine Fehlbenennung¹⁰², wie Gilbert Seldes in einem Artikel von 1934 bereits ironisch bemerkte:

„According to my records, the last time a grown man laughed at a comic strip was in February of 1904, but that may be a typographical error. So far as I know, no child, male or female, has ever laughed at the funny page. Something is wrong. Perhaps with the comics, perhaps with the name.“ (September 1, 1934 Gilbert Seldes)¹⁰³

Spätestens seit den 1990er Jahren hat sich das (Selbst-)Verständnis und die Definition von Comics allerdings erheblich gewandelt und sich langsam auch gegenüber einem breiteren Publikum als eigenständige Kommunikations- und Kunstform etabliert, die als unabhängig von bestimmten Inhalten, Zielpublikum, Formaten oder Genres betrachtet werden sollte.

Wegbereiter dieses neuen Verständnisses waren unter anderem Comicautoren wie Will Eisner, Art Spiegelman und Scott McCloud, die nicht nur die Grenzen des Mediums in ihrem Werk ausloteten und damit einer nachkommenden Generation von ZeichnerInnen ganz neue Möglichkeiten eröffneten, sondern auch begannen eine Comic-Meta-Theorie zu entwickeln. Eisner prägte dabei bereits 1978 den Begriff „Sequentielle Kunst“¹⁰⁴ als Synonym für Comics und verwendete den Begriff „Graphic Novel“ um sein eigenes Werk zu beschreiben.

McCloud's einflussreiche comictheoretische Abhandlung in Comic-Form „Understanding Comics“ (1993)¹⁰⁵ stellte ein Grundvokabular¹⁰⁶ für Comic-Kritiker und Comic-Theoretiker zur Verfügung, die begonnen hatten, sich ernsthaft mit Comics auseinanderzusetzen und Comics dabei auch als neues Feld akademischer Forschung zu entdeckten.

¹⁰² Vielleicht ist auch das mit ein Grund, warum immer wieder versucht wurde, den Namen der sich für dieses Medium „der bunten Bilder“ etabliert hatte, zu ändern. Sei es in „Graphic Novels“, „neunte Kunst“, „Sequential Art“ etc.

¹⁰³ <https://classic.esquire.com/article/1934/9/1/melancholy-in-the-comics> (11.2.2020)

¹⁰⁴ Eisner 1978

¹⁰⁵ dt.: „Comics richtig verstehen“ 1994

¹⁰⁶ McCloud definierte das Medium in Anlehnung an Will Eisners Definition von Comics als „Sequentielle Kunst“ (Eisner 1978) „zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen“ (McCloud 1993).

Spiegelman's bahnbrechendes Comic-Memoir „Maus“¹⁰⁷ machte nicht nur deutlich, dass antropomorphe Cartoon-Gestalten weder ein Garant für eine kindgerechte Erzählung noch für humorvolle Unterhaltung sein müssen, sondern regte auch in akademischen Kreisen eine lebhafte Diskussion über das Potential des Mediums als ernsthafte Literatur an. Spiegelman selbst bezeichnete Comics als „writing with pictures“ und trug somit weiter zu einem Diskurs bei, Comics als Form der Literatur und als „Graphic Story-Telling“ zu etablieren.

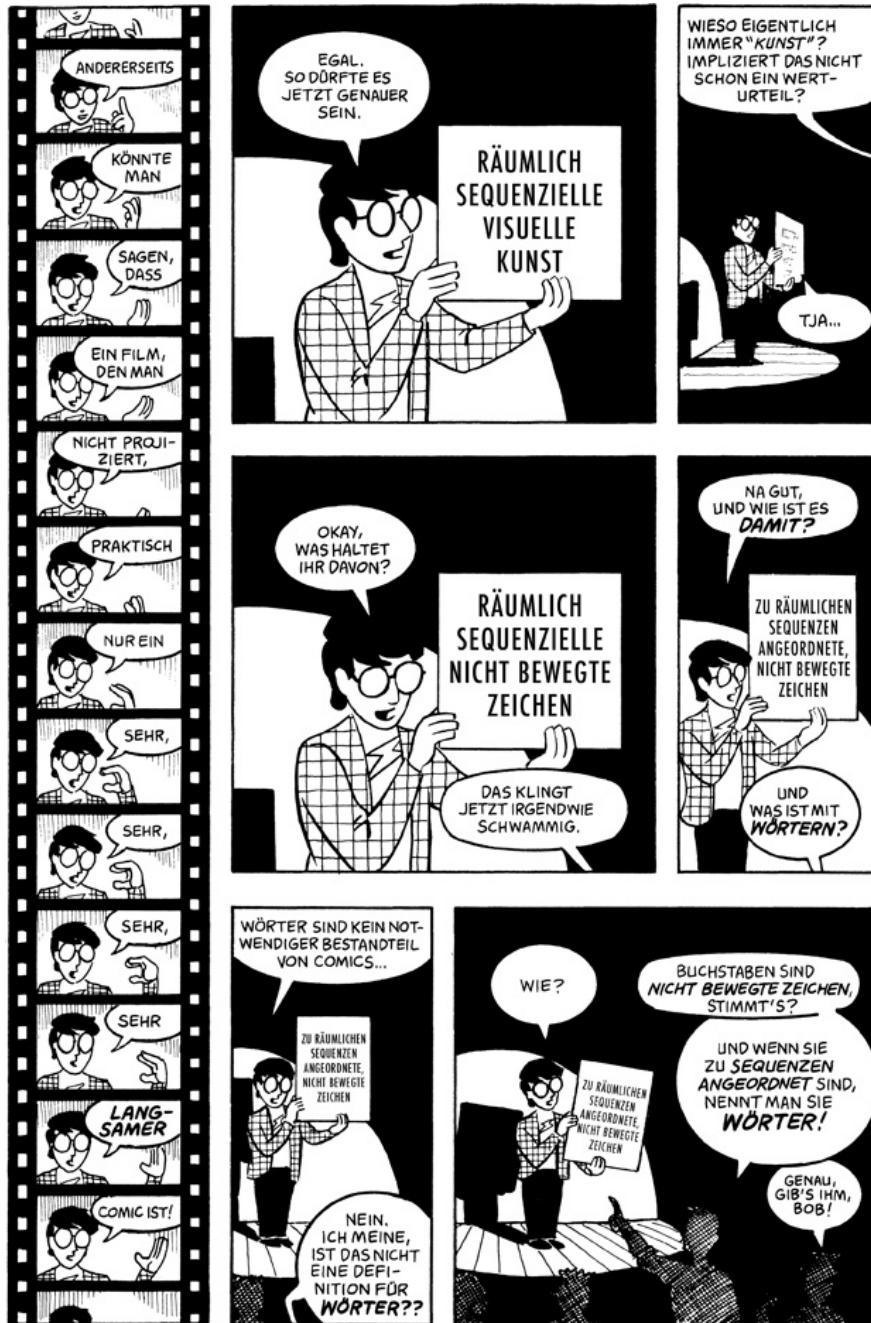


Abbildung 40: Scott McCloud. *Comics richtig verstehen*. 1994.

¹⁰⁷ Spiegelman 1986

1.2 „Working Class Art Form“

In den letzten Jahren hat die akademische Beschäftigung mit Comics bzw. *Graphic Novels* als ernstzunehmende kulturelle Ausdrucksform stark zugenommen und eine Diskussion über Comics, sowohl als Kunstform, wie auch als Literaturgattung hat mittlerweile im Curriculum der meisten Hochschulen Einzug gewonnen.¹⁰⁸

„Indeed, the graphic novel has become a kind of totem, enjoying strong presence among publishers, booksellers, librarians, critics, fans – and scholars. Its time has come.“ (Hatfield 2005:153).



Abbildung 41: George Herriman. Krazy Kat. "High Brow" (1/10/1913)

Dennoch herrscht noch immer Rechtfertigungsbedarf, was die Seriosität dieses Forschungsfeldes anbelangt, sowie eine Unklarheit über die Definition des Gegenstandes, die Klassifizierung der Genres des Mediums und dessen Bedeutung für eine stetig wachsende Zahl von Rezipienten.

Klassifizierungen als pop-kulturelle Ausdrucksform oder avantgardistische elitäre Kunstform verweigert der Comic dabei ebenso sehr wie die Beschränkung seiner Form auf bestimmte

¹⁰⁸ Marc Singer (2019) untersucht in: „Breaking the Frames. Populism and Prestige in Comic Studies“ mit der aufstrebenden akademischen Comic-Forschung und ihrem Einfluss auf die Comic-Szene.

Inhalte oder Themen.¹⁰⁹ Potentiell kann und darf der Comic demnach alles. Vom Ausdruck vulgärster und trivialster Gedanken und einfacher Unterhaltung für ein breites Publikum, über explizite und implizite kulturelle Kritik, bis hin zu tief selbstreflexiven Texten, der Befassung mit existentiellen und philosophischen Fragen und avantgardistischen und formalen Experimenten.

Um die neue thematische und stilistische Vielfalt „seriöser“ Comics besser repräsentier- und vermarktbare zu machen wurde der Begriff der „Graphic Novels“ – der von Will Eisner (1978)¹¹⁰ zur Beschreibung seines Werkes popularisiert wurde – ab den 1980er Jahren inflationär dafür verwendet Comics in Buchformat zu bezeichnen und zu vermarkten¹¹¹. Der Begriff ist innerhalb der Comicszene allerdings bis heute von Ambivalenz geprägt. Denn einerseits haben Comics und ihre AutorInnen in der breiteren Öffentlichkeit durch diesen Begriff eine Aufwertung erfahren, werden nun auch außerhalb spezialisierter Comic-Läden in richtigen Buchgeschäften vertrieben und von einer wachsenden Bewegung von akademischen Comic-Forschern als ernstzunehmende Kunst/Literaturform diskutiert. Andererseits überwand diese Bezeichnung aber nicht, wie vielleicht ursprünglich von Will Eisner intendiert, gängige Vorurteile gegenüber „Comics“ als Trivialliteratur, sondern vertieft nur noch die Kluft zwischen „High Brow“ Graphic Novels als ernstzunehmender Literaturgattung und „Low Brow“ Comics und Cartoons als Schund oder Kinderkram. Die meisten Comic-AutorInnen sehen aber keinen Grund sich von der Tradition der Comics zu distanzieren, als deren natürliche Weiterentwicklung sie ihr Werk verstehen. Im Gegenteil, wird häufig der populärmediale und demokratische Charakter des Comics hervorgehoben – etwa als „Working Class Art Form“ (Chris Ware, 2013)¹¹², der sich einer Elitisierung oder einer Einteilung in „highbrow art“ and „lowbrow form“ (vgl. Fiedler 1955 und Hatfield 2005) relativ konsequent zu entziehen vermag.

Denn gerade diese Zugänglichkeit des Comics für die breite Masse scheint ein wesentlicher Faktor für den Aufstieg der kulturellen Bedeutung des Mediums zu sein, wenn dies auch

¹⁰⁹ Vgl Hatfield 2005: xii

¹¹⁰ Der Begriff „Graphic Novels“ wurde aber bereits in den 1964 von dem Journalisten und Comic-Kritiker Richard Kyle in einem Artikel mit dem Titel „Future of Comics“ verwendet, war seitdem aber nur marginal in der Comics-Szene gebräuchlich.

<http://www.thecomicbooks.com/misc/Richard%20Kyle%20The%20Future%20of%20Comics.pdf> (12/02/2020)

¹¹¹ vgl. Hatfield 2005: S. 29

¹¹² Chris Ware 2013: <https://www.comicsbeat.com/stripped-chris-ware-comics-a-working-class-art-form/>
Laura Sneddon (12/02/2020)

nicht notwendigerweise impliziert, dass die transportierten Inhalte deswegen trivial oder leicht zu rezipieren sind.

Auch erfolgreiche und preisgekrönte Roman-AutorInnen wie Nick Hornby oder Zadie Smith, sprechen mittlerweile offen über ihre Comic-Obsessionen und geben Comic-Autoren wie Chris Ware, Daniel Clowes oder Linda Barry als wichtige Inspirationen für ihr eigenes Schaffen an. So sagte Zadie Smith in einem Interview mit the Guardian über ihre Leidenschaft Comics zu lesen:

“To me they’re like opera, or musicals – they provide the satisfaction of multiple media in one space. I can just about imagine writing like Chris Ware but to write like Chris and draw like Chris blows my mind (...) The combination of the artwork and the literature just made life better. It shook the library dust off and made the stories alive for me. (...) I love staring at drawings anyway. And when juxtaposed with a real story... It’s a lot like what acting aspires to be. An interpretive art. Delivering secret messages.”¹¹³

Zadie Smith bezeichnet Comics demnach als „interpretative Kunstform, die geheime Botschaften vermitteln kann“. Das Figurative und das Allegorische verschmelzen dabei beinahe nahtlos und bieten dem Leser eine Vielzahl oftmals von Ambiguität geprägte Lesarten an. Das Spannungsfeld zwischen individualisierter Eigenwahrnehmung und von kulturellen Codes, Konventionen und Stereotypen geprägter Außenwahrnehmung, trifft im Cartoon-Charakter zusammen.

Oder wie der Comic-Buch Kritiker Harry Naybores es in Daniel Clowes „Comic-Strip-Novel“ Ice Haven (2005) ausdrücken würde:

„While Prose tends toward pure “interiority” coming to Life in the Reader’s Mind, and Cinema gravitates toward the “exteriority” of experiential spectacle, perhaps “Comics”, in its embrace of both the Interiority of the written word and the physicality of image, more closely replicates the true nature of human consciousness and the struggle between private and self-definition and corporeal “Reality”.“ (Daniel Clowes 2005: Ice Haven S. 4)

¹¹³ “From Zadie Smith to Ethan Hawke: why we love graphic novels” / The Guardian / November 5, 2017

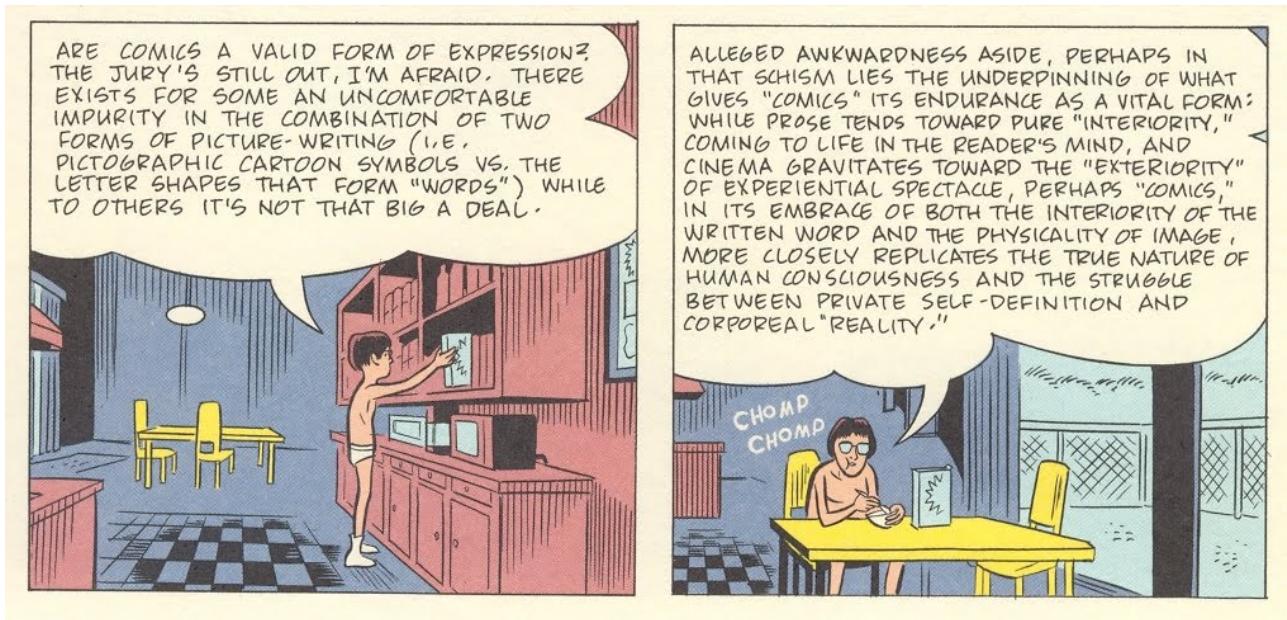


Abbildung 42: Daniel Clowes: *Ice Haven* 2005

1.3 Comics als hybride Texte

„In comics, words and pictures are not a mixture, but an emulsion. Perhaps calligraphy might be a more apt, if still incomplete, metaphor. The cartoonist uses his own particular set of marks (or visual handwriting) to establish a visual vocabulary in which to communicate experience, memory, and imagination – in short, the stuff of narratives.“ (Brunetti 2006: 7)

Der Comic-Theoretiker Hatfield (2005: xiv) schlägt vor, Comics in erster Linie als „hybride Texte“ zu betrachten, die mit der Synthese zwischen Wort und Bild experimentieren und sich so einer verbal-visuellen Dynamik bedienen, die das Potential hat, ihre eigene Grammatik ständig neu zu erfinden.¹¹⁴ Ein Vorteil dieser Definition von Comics ist ein Verzicht auf eine Einordnung im Kanon von Kunst oder Literatur. Comics als „hybrider Text“ ist weder Literatur noch visuelle Kunst, sondern kreiert eine neue Sprache, eine eigene Grammatik an der Schnittstelle zwischen Wort, Sound (Klang), Image (Bild) und Symbol. Häufig bedient sich das Medium dabei auch poetischer Elemente wie Rhythmus, Metapher und Allegorie, Übertreibung und Ironie, Klang, Farben und sequentieller Stilmittel, die zusammen sowohl einen (syn)-ästhetischen, als auch einen intellektuellen Eindruck beim Leser hinterlassen

¹¹⁴ „The restless polysemiotic character of the form allows for the continual rewriting of its grammar.“ (Hatfield 2005: xiv)

können. Diese Definition liegt dabei vielleicht auch näher an dem intuitiven Verständnis von Comics als eine besondere Form der „Sprache“, wie Cartoonist Chris Ware vorgeschlagen hat.

“there’s still this idea that comics are a genre, which they’re not, they’re a language”(Ware 2013)¹¹⁵

Eine wesentliche Funktion dieser Sprache ist dabei der Versuch ein „ehrliches ästhetisches Erleben“ zu ermöglichen und zu versuchen „auf einer tieferen Ebene eine Verbindung herzustellen und Empathie mit anderen Menschen zu erzeugen“¹¹⁶ Des weiteren weist Ware darauf hin, dass die Sprache der Comics besser dazu geeignet sein könnte, Erinnerungen zu repräsentieren, als andere Formen der Literatur, da die Formsprache des Comics der Denkweise des menschlichen Gehirnes näher ist, als lineare Texte und Erinnerungen meist nicht unbedingt chronologisch gespeichert und verwertet werden.

“As far I’m concerned, the form seems to allow for a greater range of simultaneous impressions, memories and thoughts than any other visual language, the possibility of overlaying and overlapping both seen and remembered in a way that most closely approximates real consciousness.” (Chris Ware 2019)¹¹⁷

Das Medium des Comics scheint dabei über ein besonderes Potential zu verfügen, Unaussprechliches sichtbar zu machen und erlaubt ein hohes Maß an Intertextualität und ein System an Referenzen auf mehreren formalen und inhaltlichen Ebenen.

„At the purest level, comics are not an assembled series of images, but intuitively constructed sequences of images. Panels on a page (and even within an entire story) are connected into a unified whole, and each panel seems to exist in a latent state inside all of the other panels. The cartoonist creates – one might say discovers – these sequences, a process of communicating how he or she sees the internal and external world, the passage and interconnectedness of time. Cartooning is a transmittal of thought and soul through a codified system of, essentially, doodles.” (Brunetti 2006: 9)

¹¹⁵ <https://www.comicsbeat.com/stripped-chris-ware-comics-a-working-class-art-form/>

¹¹⁶ Ibid

¹¹⁷ <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/28/i-envy-writers-who-suffer-from-no-self-doubts-inside-the-world-of-graphic-novelist-chris-ware>

Hatfield (2005) argumentiert dabei, dass die spezifische Form des Comics ein hohes Maß an Instabilität und Ambiguität erzeugt, was die besondere emotionale und intellektuelle Herausforderung des Comic-Lesens ausmacht.

„The fractured surface of the comics page, with its patchwork of different images, shapes and symbols, presents the reader with a surfeit of interpretive options, creating an experience that is always decentered, unstable and unfixable.“¹¹⁸

Denn das Rezipieren und Decodieren von Comics als ein „*Akt ästhetischer Wahrnehmung wie auch intellektuellen Verständnisses*“¹¹⁹ verlangt vom Leser als „stiller Komplize“ des Autors¹²⁰ ein außergewöhnlich hohes Maß an Partizipation erfordert.

Diese Definition von Comics als eine spezifische Formssprache bzw. ein hybrider Text, die besonders gut dazu geeignet scheint, Erinnerungen und instabile und dezentrierte Erfahrungen von Identität und fragmentierten Wirklichkeiten wiederzugeben, scheint nun eine brauchbare Arbeitsdefinition zu sein, auf die ich mich im Weiteren beziehen werde.

¹¹⁸ Hatfield 2004: xiv

¹¹⁹ Eisner 1985 (1995) S. 10

¹²⁰ McCloud 1994: 68

2. Über die Motivation Comics zu schaffen

2.1 Die melancholische Kompagnie

„Wißt ihr nicht, dass hier auf Erden eine geheime Gesellschaft existiert, die man die melancholische Kompagnie nennt?“ (Jens Peter Jacobsen, 17. Jh.)¹²¹

“I have this theory that all cartoonists eventually go nuts” (Chris Ware 2017)¹²²

Der Prozess des Comic-Schaffens wird von ZeichnerInnen selbst häufig als eine Form der Flucht vor Melancholie und Ennui gesehen, andererseits aber verorten viele Künstler in dieser einsamen, marginalisierten und repetitiven Tätigkeit, die kaum gesellschaftliche Anerkennung erfährt, auch die Ursache ihrer depressiven Verstimmungen.

So wird Charles Schulz, der „erfolgreichste und einflussreichste Cartoonist aller Zeiten“¹²³ folgendermaßen zitiert: „*A cartoonist is someone who has to draw the same thing day after day without repeating himself.*“¹²⁴

Und der preisgekrönte Cartoonist und Comic-Autor Chris Ware sinnierte in einem Interview für das New York Times Magazine über diese hyper-analoge und unglaublich zeitaufwendige Art zu erzählen, die beinahe schon den Charakter einer Zwangsstörung besitzt: „*This is just an incredibly inefficient way to tell a story. It involves maybe 8 to 10 seconds actual narrative time. But it took me three days to do it, of 12 hours a day. And I'm thinking any writer would go through this passage in eight minutes of work. And I think: Why am I doing this? Is the payoff to have the illusion of something actually happening before your eyes really worth it? I find it's a constant struggle and a source of great pain for me, especially the last day, when I am inking the strip. I think, Why, why am I doing this? Whole years go by now that I can barely account for.*“¹²⁵

„There is a connection between the subject (the routine of creating comics) and the mood it awakens (most of the time, self-deprecating, depressing) that is directly

¹²¹ Zitiert nach Lepenes 1998

¹²² <https://www.youtube.com/watch?v=eo9WVMHTHTY> Interview Chris Ware 2017 (10/02/2020)

¹²³ Lambiek Comicpedia: <https://www.lambiek.net/artists/s/schulz.htm>

¹²⁴ „Footballs and Ottim Liffs“: Charlie Brown in Coconino. Michael Tisserand 2006, S. 112

¹²⁵ Chris Ware in: The New York Times Magazine 11/2004, S. 46, Printausgabe

related to the tricky dynamics of boredom and interest in the creative process: making comics appears both as the escape from boredom and the source of it.“ Schneider 2015: 56)

Julie Doucet, eine der wenigen erfolgreichen Frauen der alternativen Comic-Szene sagte über ihre Tätigkeit: „*It was killing me (...) Trying to make a living from it – I could never stop, never have a break. I was doing it all the time*“¹²⁶

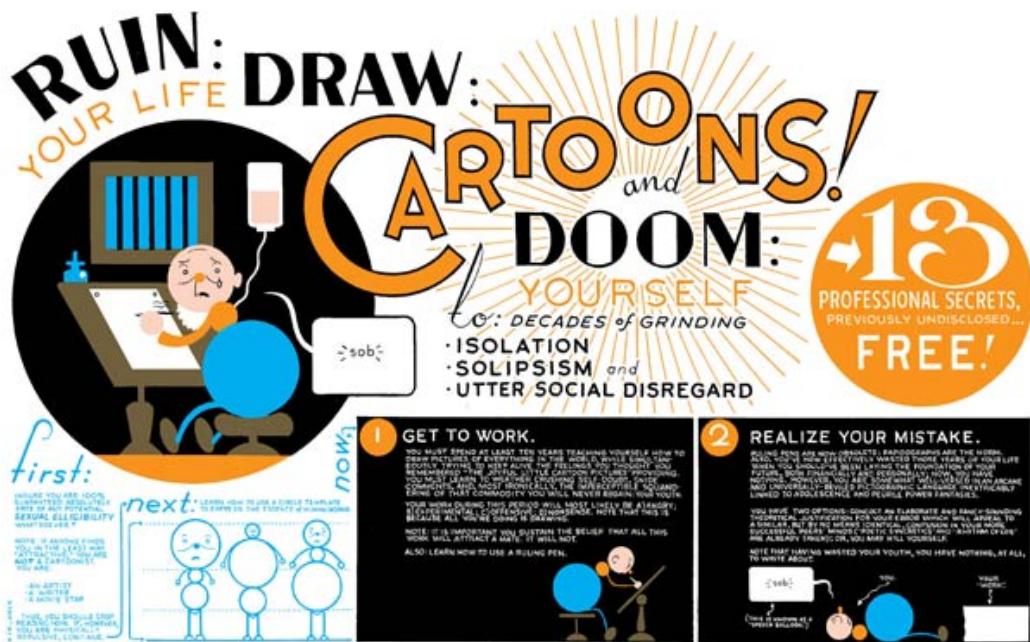


Abbildung 43: Chris Ware: „Ruin your Life: Draw Cartoons and doom yourself to decades of Isolation, Solipsism and Utter social disregard“ (Eine Anleitung für angehende Comic-Zeichner)



Abbildung 44: Julie Doucet: New York Diaries (1998)

¹²⁶ Julie Doucet in: The New York Times Magazine 11/2004, S. 46, Printausgabe

Der Comic-Kritiker Charles McGrath bemerkte in einer Reportage über die neuen Graphic Novelists für das New York Times Magazine (Juni, 2004): „*As most graphic novelists themselves will gladly tell you, you have to be a bit of a weirdo to want to pursue this odd and solitary art form (...) the career of a graphic novelist can seem less of a choice than a compulsion*“.

Besteht also eine spezifische Verbindung zwischen dem Prozess der Comic-Produktion und der Melancholie?

„*Although the role played by boredom and melancholy has been addressed in many arts, there seems to be something specific with comics, given the high number of artists who bring up this topic in their work (...)*“ (Schneider 2015:56).



Abbildung 45: Selbstporträt Robert Crumb.

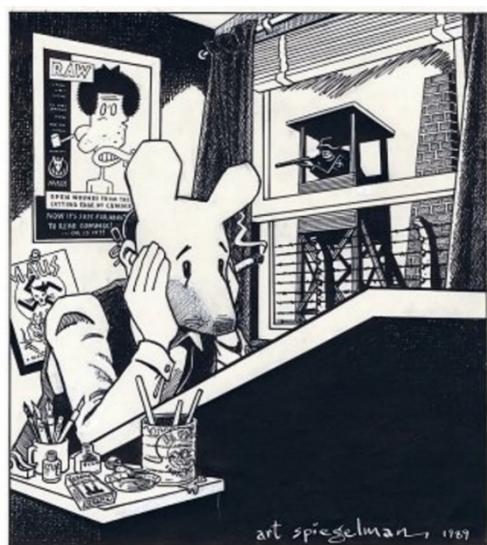


Abbildung 46: Selbstporträt Art Spiegelman (1989).

Die meisten Comicautoren geben an, unglückliche Teenager gewesen zu sein¹²⁷, einen mehr oder weniger obsessiven Charakter zu besitzen und von Melancholie, Neurosen, Selbsthass und Versagensängsten heimgesucht zu werden.¹²⁸ Ware beschreibt in einem Interview den typischen Charakter vieler seiner Vorgänger wie etwa Charles Schulz und seiner Kollegen als „eigentümliche Kombination aus Arroganz und Selbstzweifel“.



Abbildung 47: Charles Schulz. *The Peanuts. I feel torn between the desire to create and the desire to destroy.*

Seth beschreibt sich selbst in seinem autofiktionalen Comic “It’s a good life if you don’t weaken” folgendermaßen:

*“If you don’t like navel-gazers you wouldn’t much care for me. I’m immersed in my past – wallowing in it. I look at my childhood and it’s like some golden key. If I just ponder it, sift through it, pick at it enough, I feel like I’ll find the answer to every goddam thing that’s wrong with me now. Leave me alone for five minutes and I’m slipping into some kind of depression. It’s just that everything makes me sad.” (Seth: *It’s a good life, if you don’t weaken; Palookaville # 5*)*

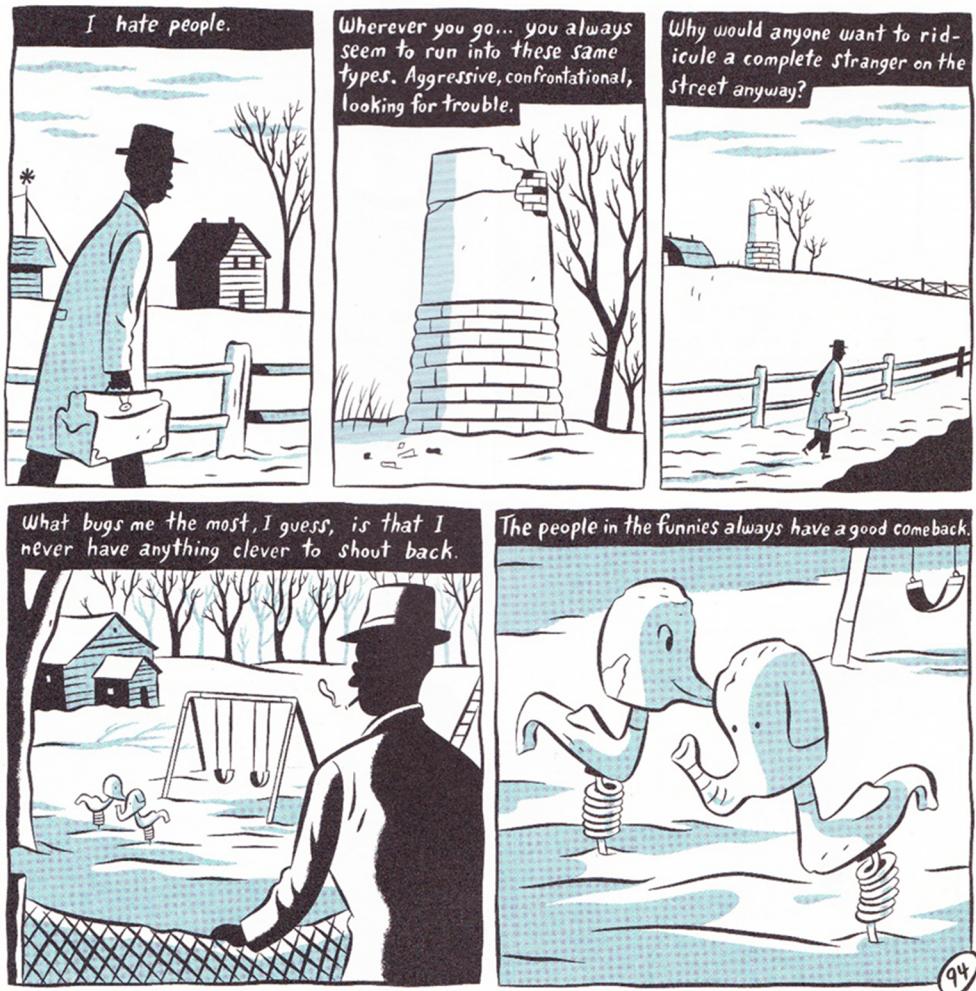


Abbildung 48: Seth: “It’s a good life if you don’t weaken.” 1996.

¹²⁷ Vgl. Schneider 2015: 59

¹²⁸ The New York Times Magazine 11/2004, S. 46, Printausgabe

Im Prozess des Comic-Schaffens fällt dem Zeichner völlige Kontrolle über die von ihm geschaffene Welt zufällt: Die innere abstrakte Welt der Gefühle und Gedanken können in eine äußere Form der Bilder und Symbole gegossen werden, die beim Betrachten lebendig wird und so eine Reflektion darüber erlaubt, was die Wahrnehmung der eigenen Subjektivität ausmacht und in diesem Prozess womöglich auch dabei helfen, Kontrolle über das eigene Empfinden, über Erinnerungen und über Versagensängste zu erlangen.



SETH excerpt from *It's a Good Life if You Don't Weaken*
245

Abbildung 49: Seth: "It's a good life if you don't weaken." 1996.

Chris Ware betont, dass der Prozess des Comic-Zeichnens für ihn eine Art der Kontrolle der Wirklichkeit darstellt.

"I started drawing as a way of controlling things. When you are engaged in drawing things you kind of shut down language and just start to see reality as what it is."
(Chris Ware 2017)

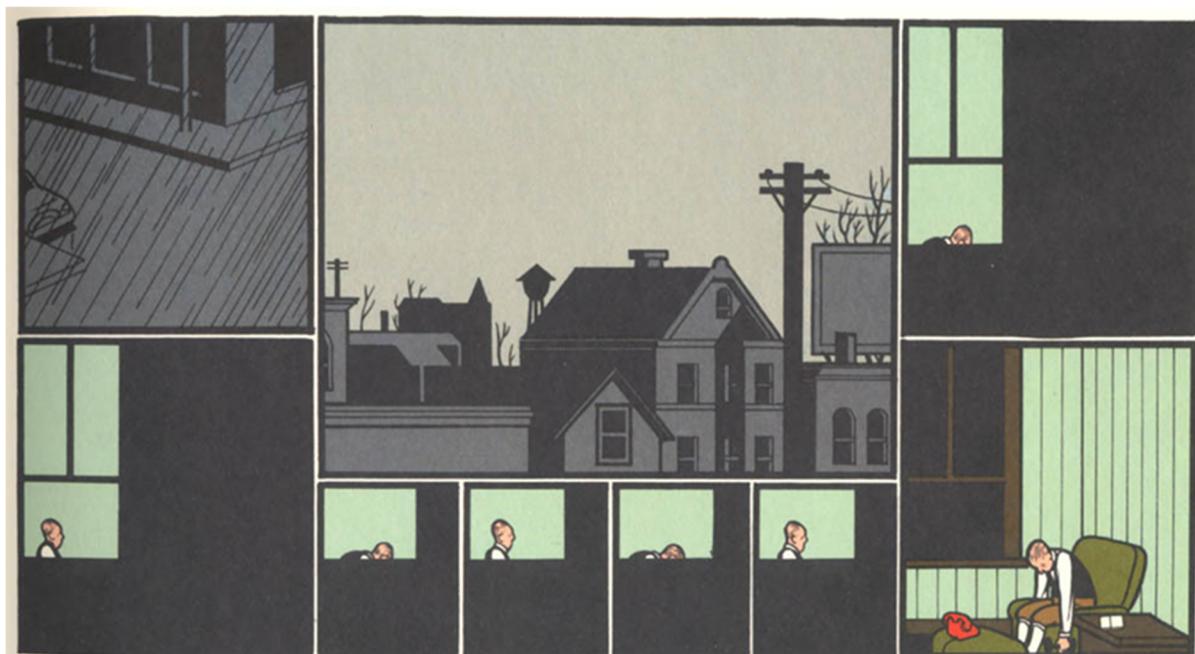


Abbildung 50: Chris Ware: "Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth". 1995.

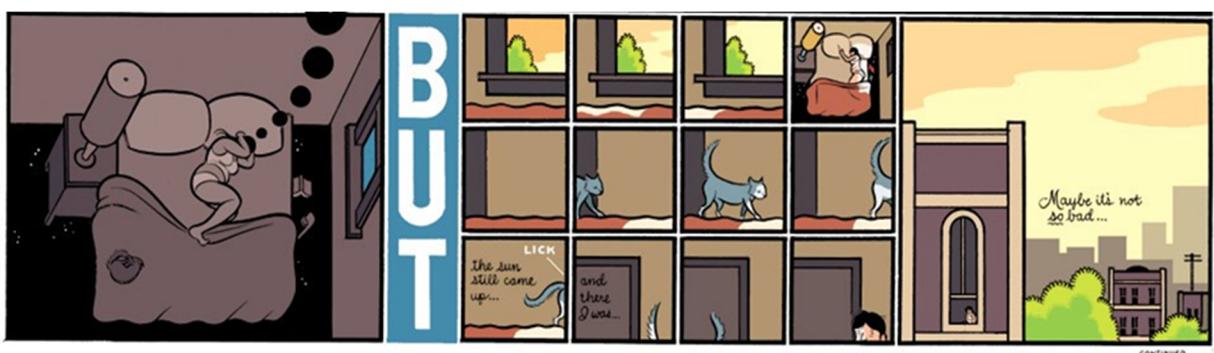


Abbildung 51: Chris Ware: "Building Stories". 2012.

Auch das nostalgische Festhalten Wollens des Moments, kann, wie Chris Ware beschreibt, eine zentrale Motivation des Comiczeichnens darstellen.

*"We're endemically nostalgic people who turn our lives over and over and over again trying to figure out how we went wrong and fix things or control them, make sense of things."*¹²⁹

¹²⁹ Chris Ware, "The Art of Melancholy" in *the Guardian* 2005.
<https://www.theguardian.com/books/2005/oct/31/comics> (02/02/2020)

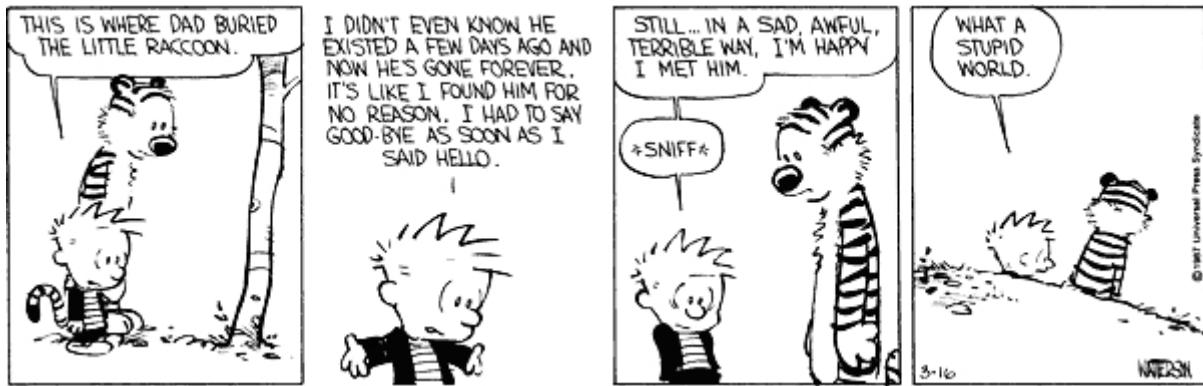


Abbildung 52: Bill Watterson. *Calvin and Hobbes*. 1987.

Chris Ware zitiert in einem Comic über die Motivation Comics zu schaffen Art Spiegelman, den Autor von „Maus“: „*Cartooning is the art of turning time back into space.*“

Das Medium des Comics erlaubt dabei mit nur wenigen Strichen scheinbar ganz banale Alltagssituationen darzustellen und diese doch in einen ästhetischen Gesamtkontext einzufügen, der den Leser zu einer tieferen Meditation über Zeitlichkeit und subjektives Erleben anregen kann. Die Sprache des Comics kombiniert Bild und Wort und erzeugt beim Lesen ein unmittelbares Empfinden von Zeitlichkeit, das vielleicht besser zur Repräsentation der „unverständlichen und doch so unbeschreiblich feinen Textur des Lebens“ (Ware) und der menschlichen Erfahrung geeignet ist und die Art, wie wir uns daran erinnern wie in einem Spiegel zu rekonstruieren vermag, als jedes andere Medium.

„I love that graphic novels can do what film, books and music can't do: they can express silence and thought and pondering. You can't show a pause of feeling in song; you'd just have a confused and angry listener after a few moments. But with graphic novels you can have a whole page of action with silence and your eye is forced to reckon with that silence. Books can't do it either; you can't have a few blank pages of silence where you're forced to confront the silence of a character, and a film always has to fill the spaces. But a graphic novel can do that, and it's a force unlike any other.“¹³⁰

¹³⁰ Amanda Palmer (Musikerin und Ehepartnerin des erfolgreichen Comic-Fantasy-Autors Neil Gaiman) in: *The Guardian / November 5, 2017*



Abbildung 53: Seth: Palookaville 23

2.2 George Herriman

Prototypen des melancholisch-ironischen Cartoon-Charakters waren bereits Richard Outcals Yellow Kid, Little Nemo und Herriman's „Krazy Kat“. George Herriman, der Cartoonist hinter Krazy Kat, wurde als introvertiert beschrieben, als „*lover of solitude, extremely private and modest person*“¹³¹.



Abbildung 54: Selbstporträt: George Herriman.

Herriman war ein Cartoonist mit afro-amerikanischen/kreolischen Wurzeln, der aber Zeit seines Lebens als „weißer“ Künstler wahrgenommen wurde. Sein „Geheimnis“ kam erst in den 1970er Jahren ans Licht, als er bereits mehr als 20 Jahre tot war. Als Künstler afro-amerikanischer oder „negroider“[sic] Abstammung hätte er im elitären Cartoonisten- und Gagschreiber Team von Randolph Hearst in den 1910er Jahren nie eine Chance gehabt. Aber wer Krazy Kat heute liest, mit dieser biographischen Hintergrundinformation des Zeichners, wird schwer umhinkommen, die amerikanische Rassismus-Problematik, Themen wie „Double-Consciousness“, Identitätsfragen und „racial melancholy“ nicht als subtilen Unterton/Subtext in Herriman's Cartoons zu lesen. So sagt Herriman Biograf Tisserand in einem Interview:

¹³¹ McDonnell 2004



Abbildung 55: George Herriman. Foto.1922.¹³²

„Herriman was talking about race and identity – as profoundly as anyone has, in my opinion – but I never see that as his big Topic. It was just part of his world, and the world he created, even if others were slow to recognize it.“¹³³

„But then in the early 1970s, a quarter-century after his death, a birth certificate was found stating that Herriman was born “colored” to Creole parents in that 19th-century hotbed of miscegenation, New Orleans. Clearly his work had to be re-examined. Not to question its genius, but to see how much of it dealt with hiding a huge part of himself in plain sight.“¹³⁴

Krazy Kat gilt dabei nicht nur als Inspiration für alle nachkommenden Generationen von Cartoonisten und Comic-Zeichnern wie Walt Disney, Charles Schulz, Art Spiegelman, Will Eisner, Bill Watterson oder Chris Ware, sondern auch für viele KünstlerInnen, Intellektuelle, Musiker und SchriftstellerInnen seiner Zeit, wie Phillip Guston, Willem de Kooning, Picasso,

¹³² <https://www.nytimes.com/2017/01/12/books/review/krazy-george-herriman-biography-michael-tisserand.html> (12/02/2020)

¹³³ Tisserand Nov, 2016 in: The Comics Journal: A Konversation with George Herriman's Biographer Michael Tisserand; Paul Tumey; <http://www.tcj.com/a-konversation-with-george-herrimans-biographer-michael-tisserand-part-one/> (12/02/2020)

¹³⁴ Chris Ware on Krazy Kat <http://www.casualoptimist.com/blog/2017/02/07/chris-ware-on-george-herriman-and-krazy-kat/> (12/02/2020)

Miro, Jack Kerouac, T.S. Eliot, Ernest Hemingway oder Gertrude Stein oder Umberto Eco, die sich offen über ihre Faszination mit Herriman's Werk geäußert haben. So schreibt Chris Ware in einem Artikel in The New York Review of Books (2017) über die Bedeutung von Krazy Kat:

„I'm not sure if we've yet reached that point, but what myself and other cartoonists already knew—that the strip was already the greatest ever drawn—is now magnified, multiplied and maximized. Krazy Kat is not just one of the greatest comic strips, it's one of the strangest, most inventive, emotional, and personal works of art of the twentieth century. (...) Krazy Kat has been described as a parable of love, a metaphor for democracy, a “surrealistic” poem, unfolding over years and years. It is all of these, but so much more: it is a portrait of America, a self-portrait of Herriman, and, I believe, the first attempt to paint the full range of human consciousness in the language of the comic strip.“¹³⁵



Abbildung 56: George Herriman. Krazy Kat (2/03/1925)

¹³⁵Chris Ware: „To Walk in Beauty“ 2017; The New York Review of Books: <https://www.nybooks.com/daily/2017/01/29/to-walk-in-beauty-george-herriman-krazy-kat/> (12/02/2020)

2.3 Charles Schulz

Kaum ein anderer Comic-Strip verkörpert das Erbe von Krazy Kat besser Charles Schulz' „The Peanuts“, der bis heute als einer der erfolgreichsten Comicstrips aller Zeiten gilt und einen prägenden Einfluss bei fast allen Comiczeichnern der nachfolgenden Generationen hinterlassen hat.

„Charles Schulz is the only writer I've continually been reading since I was a kid. And I know I'm not alone. He touched millions of people and introduced empathy to comics, an important step in their transition from a mass medium to an artistic and literary one.“ (Chris Ware Interview in : The Paris Review, Fall 2014)¹³⁶

Auch Charles Schulz gilt als ausgewiesener Melancholiker.

„And Schulz was likewise an outsider. *Schulz and Peanuts* paints a picture of a perpetually and incurably lonely man, incapable of undoing the damage done in youth.“¹³⁷

„Kierkegaard and Schulz's similar backgrounds led to the exploration of similar themes. Both dealt with alienation and the pursuit of internal, individual truth. Both were concerned with the ethics of simply living as a human being on this planet. Both dealt in parables.“¹³⁸

¹³⁶ <https://www.theparisreview.org/interviews/6329/chris-ware-the-art-of-comics-no-2-chris-ware>

¹³⁷ <https://www.vanityfair.com/culture/2015/11/the-existential-beauty-of-peanuts>

David Michaelis: 2007 „*Schulz and Peanuts*“

¹³⁸ <https://www.vanityfair.com/culture/2015/11/the-existential-beauty-of-peanuts>

David Michaelis: 2007 „*Schulz and Peanuts*“



Abbildung 57: Charles Schulz. 1966.¹³⁹

Chris Ware, bezeichnet Schulz als denjenigen, der die Idee einführte, dass wir mit einem Cartoon-Charakter tiefe Empathie empfinden können und durch diesen *das eigene Empfinden vermittelt werden kann*.

„Charlie Brown felt bad about himself, so you end up feeling bad for him. It's Schulz in a molten core on the page. Not only do you feel for the character, you feel through the character, and that's necessary for any kind of literature to happen.“ (Chris Ware in: *The Guardian*, 2013)



¹³⁹ <https://www.nytimes.com/2007/10/14/books/review/McGrath-t.html> (12/02/2020)

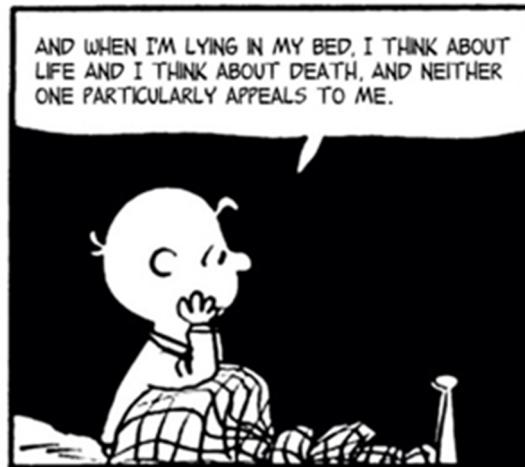
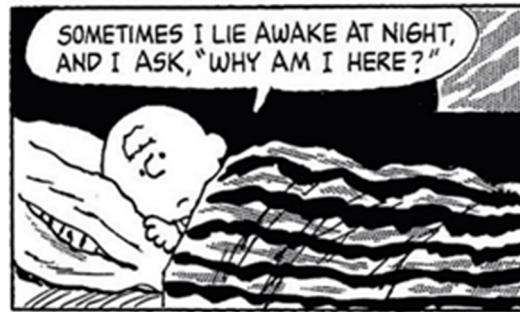


Abbildung 58: Charles Schulz. „The Peanuts“. 1960. „Why am I here.“

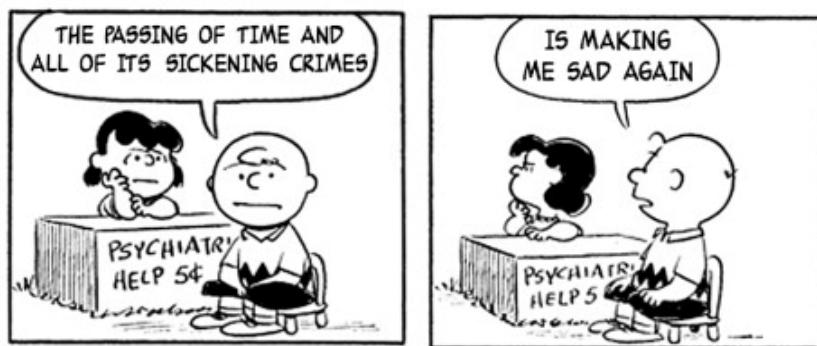


Abbildung 59: Charles Schulz. „The Peanuts“. „The passing of time is making me sad.“

Ein weiterer stark von Schulz inspirierter Cartoonist Bill Watterson (*Calvin & Hobbes*) schrieb über ihn:

„Schulz was shy and alienated during his school years, retreating from nearly every opportunity to reveal himself or his gifts. Teachers and students consequently ignored him, and Schulz nursed a lifelong grudge that so few attempted to draw him out or recognized his talent. (...) Once he finally achieved his childhood dream of

drawing a comic strip, however, he was able to expose and confront his inner torments through his creative work, making insecurity, failure and rejection the central themes of his humor. Knowing that his miseries fueled his work, he resisted help or change, apparently preferring professional success over personal happiness. Desperately lonely and sad throughout his life, he saw himself as "a nothing," yet he was also convinced that his artistic ability made him special.¹⁴⁰

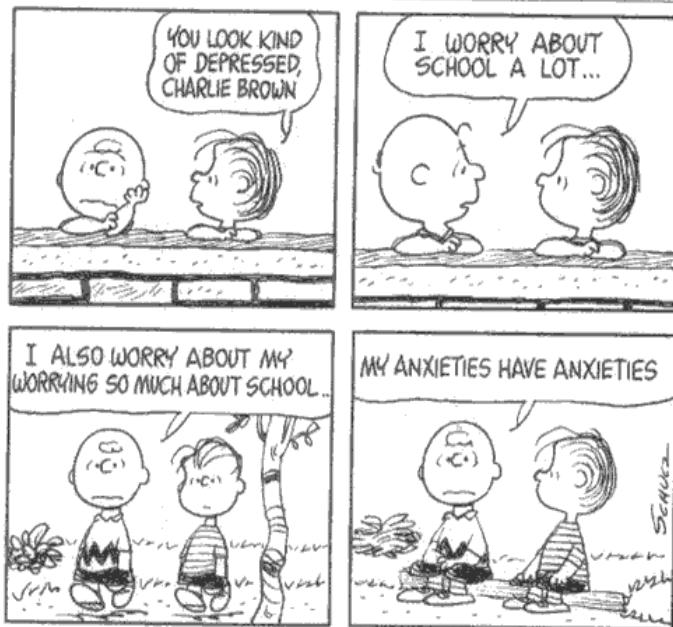


Abbildung 60: Charles Schulz. „The Peanuts“: „My Anxieties have anxieties.“

Hier verorte ich auch eine weitere gemeinsame Schnittfläche mit den Diskursen der Melancholie. Denn ist nicht ein Wesensmerkmal des Melancholikers die exzessive Beschäftigung mit der Wahrnehmung der eigenen Subjektivität und der Versuch der Einordnung bzw. Rechtfertigung der eigenen seelisch-mentalnen Zustände in das Gefüge der Welt?

"The melancholy individual in the literary text typically scrutinizes her or himself in order to find a plausible reason for the dark perspective that weighs her or him down, yet these individuals frequently direct the search for clarity at the external world. The melancholy perspective thus often moves, restlessly between inside and outside, self

¹⁴⁰ Bill Watterson. Oct. 12, 2007. The Wall Street Journal. „The Grief That Made 'Peanuts' Good“

and other, individual and society, seeking explanations and, at times, consolation for despair.” (Cosgrove 2003: 6-7)

Durch die Hinterfragung und eingehende Prüfung der subjektiven Position, die das Individuum in der Gesellschaft einnimmt, kann der melancholische veranlagte Künstler, aber auch Fragen über die Gesellschaft, in der er oder sie lebt aufwerfen, die eine persönliche oder individuelle Bedeutungsebene transzendieren und so wiederum für die Gesellschaft als Ganzes relevant werden kann. In diesem Sinne kann sich die Melancholie des Autors in produktiver Gesellschaftskritik äußern.



Abbildung 61: David Mazzucchelli: *The Boy who loved Comics* 2001¹⁴¹

¹⁴¹ Brunetti 2006 S. 31

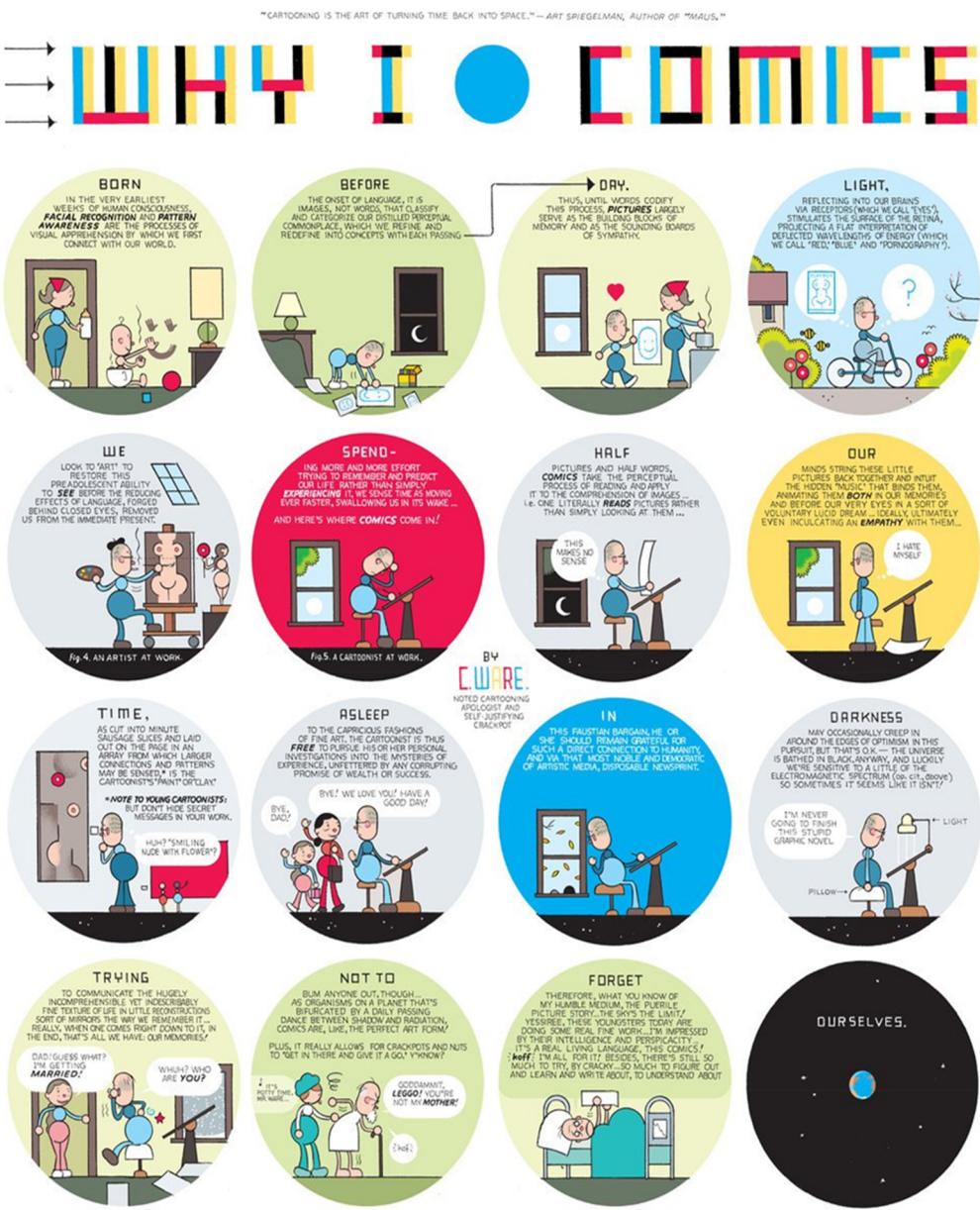


Abbildung 62: Chris Ware. Why I do Comics.

Dass es hierbei häufig zu Spannungen zwischen der Subjektposition und der sozialen Erwartungen und Normen kommt, lässt den Melancholiker einerseits oft weiter in die Weltabgewandtheit fliehen, kann aber gleichzeitig eine verstärkte Sehnsucht auslösen, eben diese Spannung und das subjektive Empfinden auszudrücken und somit der Gesellschaft wiederum zugänglich zu machen.

Denn die saturninische Veranlagung verleiht den Charakteren und Autoren oft auch die Fähigkeit, scheinbar ganz gewöhnlichen Begebenheiten des Alltags in etwas zu verwandeln,

das jene alltägliche oder persönliche Sichtweise transzendierte und den Blick auf etwas eröffnete, das hinter dieser Fassade verborgen lag.

Gleichzeitig kann er oder sie in dieser Tätigkeit aber auch selbst Trost finden, indem sich in der Produktivität der Melancholie auch ihr Sinn zu erschließen scheint. Wenn der Melancholiker demnach einen Weg findet, diese Beschäftigung mit der eigenen Subjektivität fruchtbar auszudrücken und seinem Weltschmerz ein Maß an Produktivität verleiht, dann kann er zum Künstler, Poeten oder Philosophen werden. Gelingt ihm dies nicht, können die Symptome eines von Versagensangst und Apathie geprägten Sozialverweigerers bis hin zu einem, an klinischer Depression leidenden Individuums überwiegen.

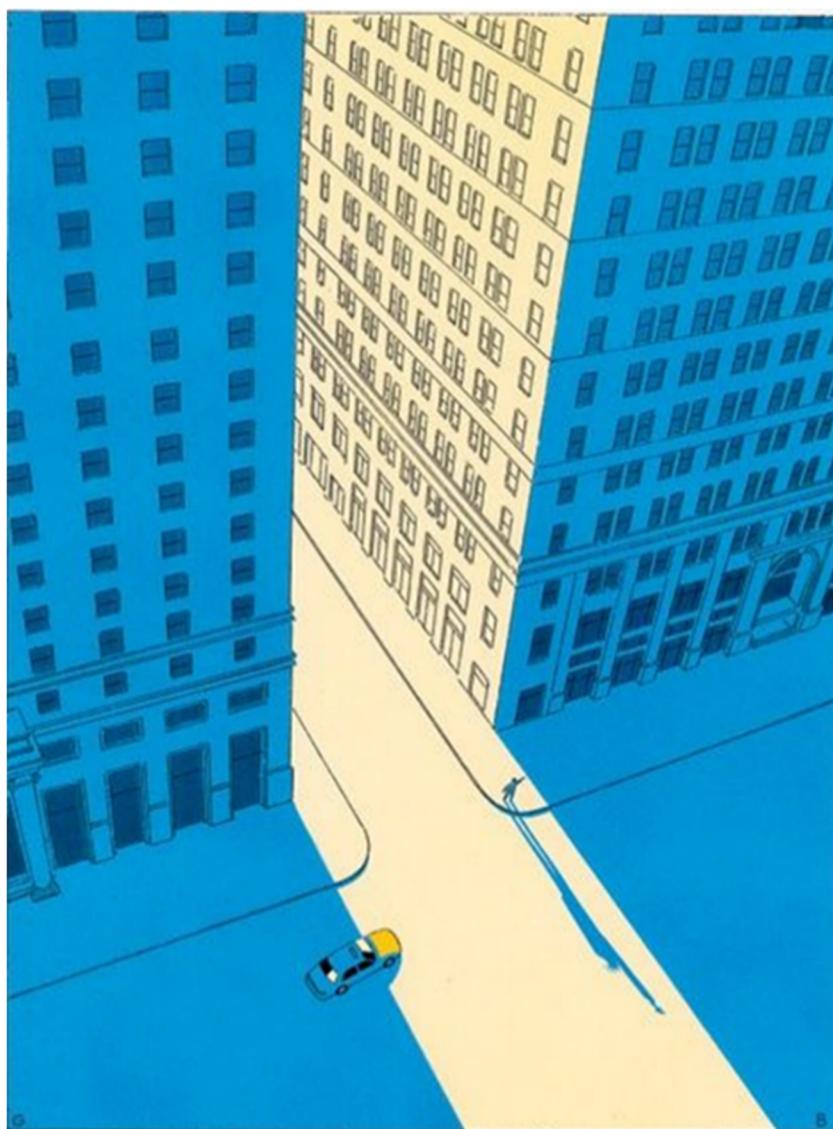


Abbildung 63: Chris Ware: Im Schatten einer Person, die in einer Großstadt ein Taxi ruft, offenbart sich ein Abbild der Freiheitsstatue



Abbildung 64: Charles Schulz. *The Peanuts. A better way of starting the day.*

Comiczeichnen kann in diesem Sinn einerseits als Therapieform gegen die eigenen Dämonen, traumatische Erfahrungen der Kindheit und Jugend und einer allgemeinen Melancholie verstanden werden und als ein Weg, Kontrolle zu erlangen und die Realität zu akzeptieren, indem sie dem durch künstlerische Intervention und selbstreflexive Praxis ästhetisch verarbeitet und dadurch bedeutungsvoll gemacht wird. Vor allem die Hinwendung zu dem Genre der autobiographischen Comics mit dem Aufstieg der alternativen Comic-Szene auch die Möglichkeit dazu eröffnet, diese Erfahrungen direkt zum Thema der Narration werden zu lassen.

3. „...Kind of what life is“: Aspekte der Melancholie in auto-fiktionalen Comics



Abbildung 65: Seth. Dust-Jacket „An Anthology of Graphic Fiction (Brunetti 2010)

3.1. Auto-Fiktion oder Sozio-Biographie?

Folgt man Theorien, wie der des Kulturosoziologen Richard Senett¹⁴², dann dürfte sich der Mensch der Gegenwart schon lange nicht mehr als Autor des eigenen Lebens zu verstehen, das sich ihm als lineare Erzählung und entsprechend eines nachvollziehbaren Entwicklungsmusters erschließen kann.

„Wie sind dauerhafte soziale Beziehungen aufrechtzuerhalten? Wie kann ein Mensch in einer Gesellschaft, die aus Episoden und Fragmenten besteht, seine Identität und Lebensgeschichte zu einer Erzählung bündeln? (...) der kurzfristig agierende Kapitalismus bedroht besonders jene Charaktereigenschaften, die Menschen aneinanderbinden und dem einzelnen ein stabiles Selbstgefühl vermitteln.“ (Senett 2000 (1998): 31)

Solch eine Erfahrung der eigenen Biographie spiegelt sich auch in den autofiktionalen Graphic Novels und Graphic Memoirs wieder, die um die Jahrtausendwende herum vermehrt entstanden sind. Dort treffen wir inflationär¹⁴³ auf fragmentierte Persönlichkeiten, auf der Suche nach Identität und Bedeutung, die immer wieder scheitern, sowohl an

¹⁴² Sennett 2000 (orig. 1998)

¹⁴³ Diese „depressive Männer, die nichts tun“ beinahe schon so ein Comic-Buch-Klischee darstellen, wie Superhelden (Leith 2007 zitiert in Schneider 2016)

bedeutsamen Lebensentwürfe, als auch an sozialen Beziehungen. Versuche der kulturellen Rebellion, die noch das Ethos der Underground-Comix der 70er Jahre geprägt hatten, scheinen längst gescheitert und hoffnungslos naiv. Weit entfernt von dem klassischen Genre des „Entwicklungsromans“ oder sinnstiftender Biographien bedeutender Persönlichkeiten, sind solche Zeugnisse des banalen Alltags dann eher als „Anti-Auto-Biographien“ zu verstehen, die weder den Anspruch stellen, authentische Zeugnisse des Lebens einer real-existierenden Persönlichkeit oder des Autors zu sein, noch einen organischen linearen Prozess beschreiben, der die Entwicklung einer Persönlichkeit von A nach B nachvollziehbar macht und dem Leben dadurch einen Sinn einschreibt.

„The day is almost over and I haven't done anything at all...I stayed up until 4 am looking at the stupid internet...I woke up at noon...I couldn't even muster up enough energy to do the laundry...What do normal people do on a beautiful Sunday afternoon, anyway? Walks on the beach? Post-coital brunches? I just spent the day staring at the ceiling feeling like I should be doing something useful...I don't know...am I depressed?“ (Ware 2007)¹⁴⁴

Diese Erzählungen entsprechen vielmehr einer Art „Sozio-Biographie“ – einer Beschreibung der auswechselbaren Erfahrung fragmentierter Lebenszusammenhänge des Individuums in post-modernen Gesellschaften, alltägliche Routinen wie Körperpflege, Einkäufe, Depression und Sinnkrise, scheiternde Beziehungen, Einsamkeit und Selbstzweifel und der allgemeine Verlust von Bedeutung stehen dabei im Vordergrund. Die Charaktere scheinen sich dabei auch nicht weiterzuentwickeln, sondern sind in gewisser Weise Gefangene ihrer Weltsicht, hermetisch in ihrem eigenen Denken gefangen, da sie unfähig sind, mit anderen Menschen oder Wesen eine bedeutungsvolle Beziehung oder Bindung einzugehen:

“There's a tremendous amount of loneliness in these stories. The loneliness of being alone and the loneliness of being with another person. And that's kind of what life is.”
(Chris Ware 2017)

Demnach steht nicht die Charakter-Entwicklung, oder die Darstellung einer objektiven autobiographischen Wahrheit im Vordergrund, die in narrativer Form dargestellt werden soll, sondern die Abbildung eines emotionalen Innenraumes, das Einfangen einer subjektiven

¹⁴⁴ Schneider 2016:185)

Empfindung, eines fliehenden Moments, das sich als nostalgisches Innehalten manifestieren kann und häufig einen melancholischen Moment beim Betrachter erzeugt.

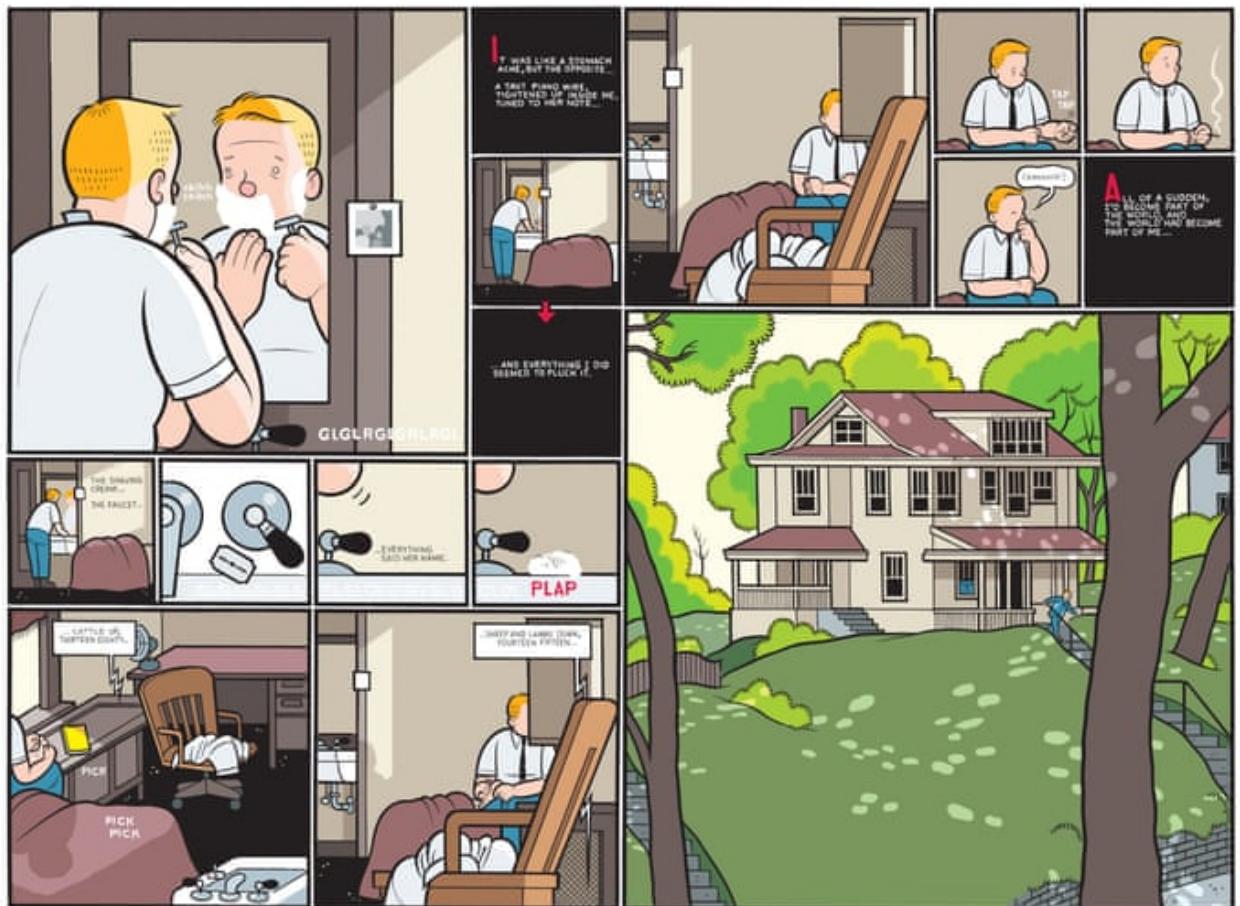


Abbildung 66: Chris Ware. *Rusty Brown*. 2019.



Abbildung 67: Seth: *Clyde Fans. A Picture-Novel*. 2000

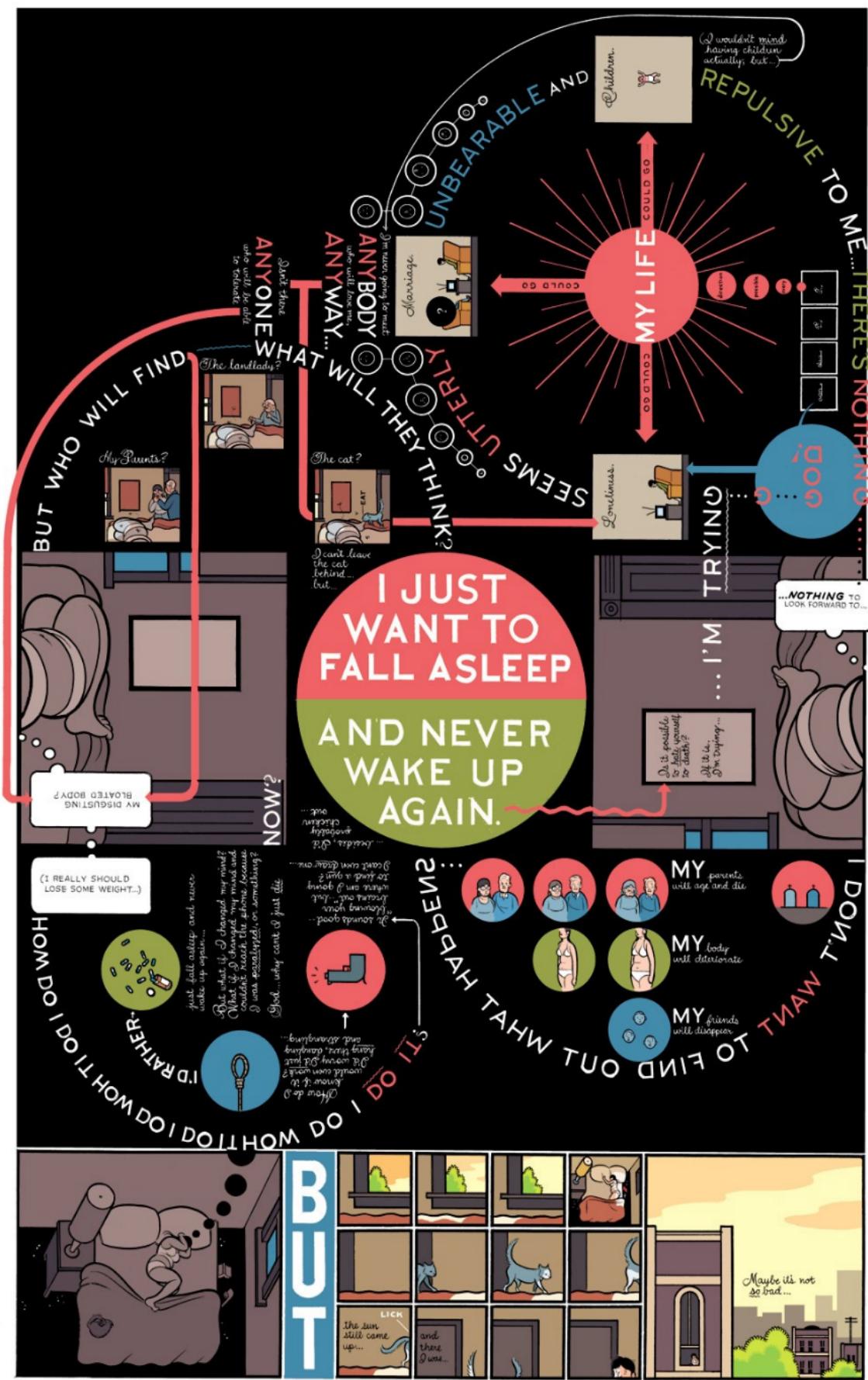


Abbildung 68: Chris Ware. *Building Stories*. 2012.

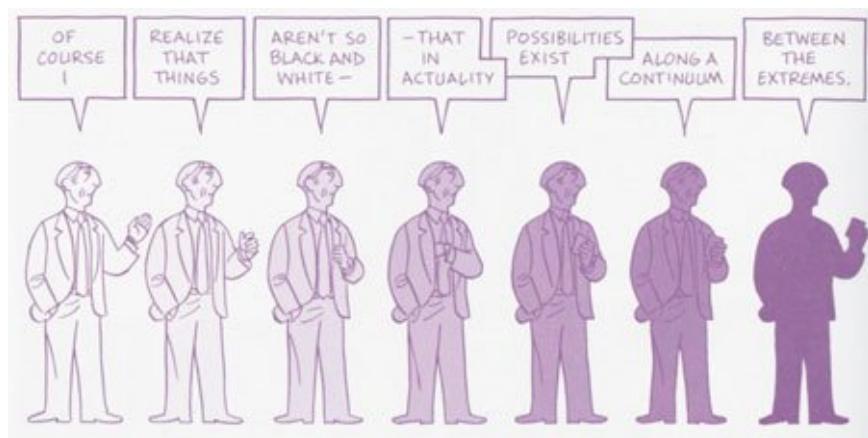


Abbildung 69: David Mazzucchelli. *Asterios Polyp*. 2009

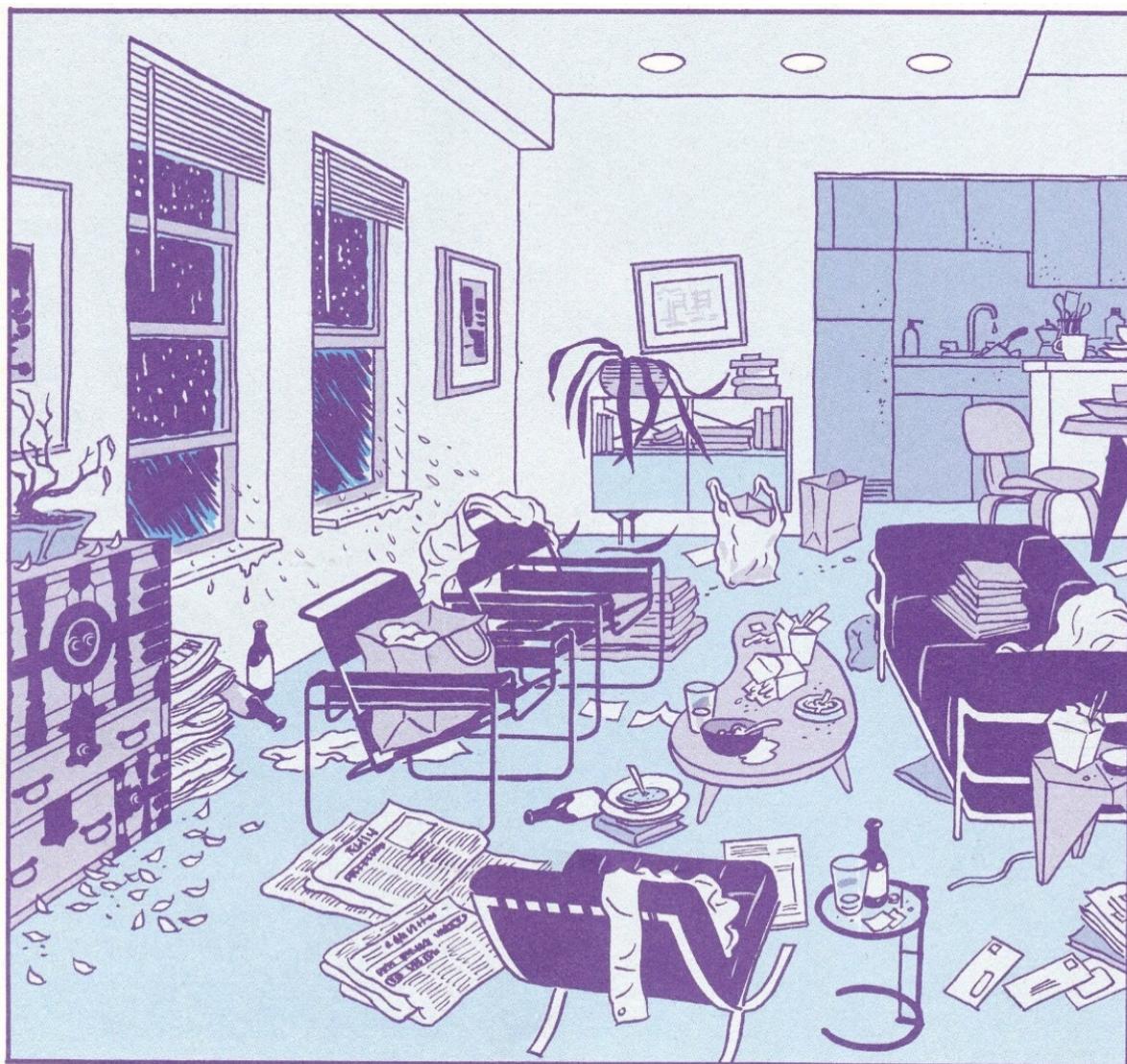


Abbildung 70: David Mazzucchelli. *Asterios Polyp*. 2009.



Abbildung 71: Adrian Tomine. "Amber Sweet" in „Killing and Dying“. Optic Nerve# 14



Abbildung 72: Adrian Tomine. „Killing and Dying“. Optic Nerve# 14

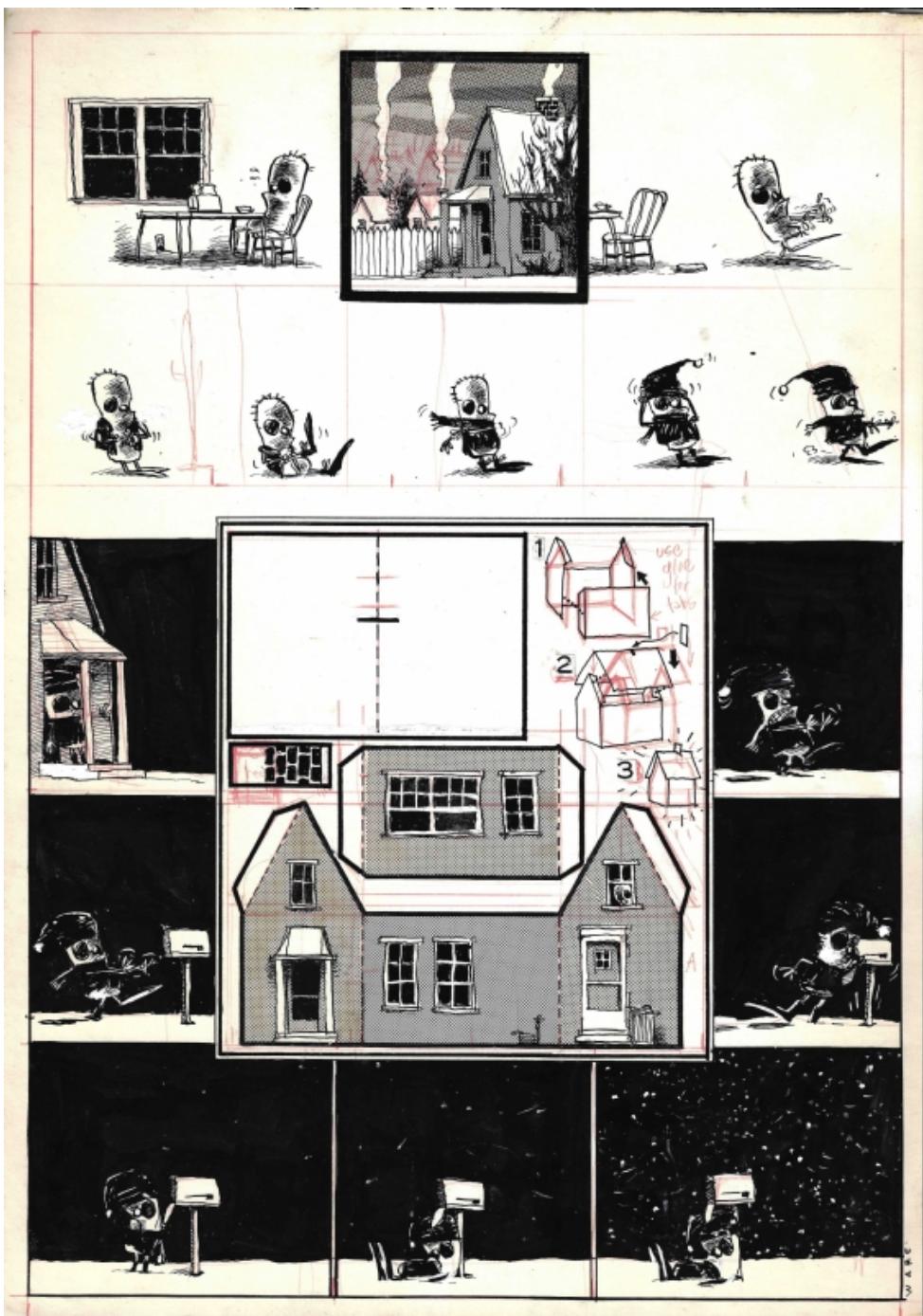


Abbildung 73: Chris Ware. "Hommage an Charlie Brown's empty Letter-Box."



Abbildung 74: Charles Schulz. The Peanuts. Any Love Letters Today?

Der skandinavische Schriftsteller Karl Ove Knausgard, der in seinem „konfessionell“ geprägten auto-fiktionalen Werk in sechs Bänden sein Leben in minutiösen Details nachstellt und dabei einen weltweiten Hype auslöste und als Proust des 21. Jahrhunderts gefeiert wurde, kommentiert die Frage, ob die Lust an auto-fiktionaler Literatur nicht als narzisstischer Trend zu verstehen ist, folgendermaßen:

“People say confessional books are like Facebook, but they're not. It's the opposite. Facebook is all about presentation of self, presentation of something. But writing is trying to capture what really is true somehow. Of course, it's not possible to do 100 per cent, because there's always a notion of someone reading, someone looking, that this is for someone. So there is a lot of presentation in the book, but it's more like that is the enemy. You try to break through that and write more honestly somehow.” (Karl Ove Knausgard, 2017)¹⁴⁵

Diese Aussage reflektiert auch das Verständnis von Comic-Autoren wie Chris Ware und seinen Kollegen: *“I can definitely say that of all my friends who I consider to be really great cartoonists, we're all trying to aim at basically the same thing, which is an ever closer representation of what it feels like to be alive”*.¹⁴⁶

Dieses Verlangen entgegen der Selbst-Repräsentationskultur der Generation Facebook und Instagram wieder eine „ehrlichere“ Darstellung, dessen zu schaffen, wie es sich anfühlt am Leben zu sein, scheint eine Entwicklung zu sein, die in der Comicszene schon in den 1990er Jahren einen Höhepunkt erlebt hat, hat seine Wurzeln aber bereits in den experimentellen Underground Comix der 60er und 70er Jahre. So bemerkte bereits Harvey Pekar, eine Ikone der Underground-Comix Bewegung, der auch als Vater des Genres der Comics-Autobiographie gilt, das Potential von Comics als: *„literature that pushes people into their lives rather than helping people escape from them“*¹⁴⁷.

Ähnlich wie Knausgard, der mit seiner mehrbändigen Autofiktion vor allem ein Werk schaffen wollte, das auf die subjektive Wahrnehmung der Realität des Autors insistiert und dabei alles so beschreibt „wie es wirklich war“ und nicht gefiltert durch die Erscheinung und

¹⁴⁵ Karl Ove Knausgard 2017: <https://www.esquire.com/uk/culture/books/news/a16756/karl-ove-knausgaard-interview>) (12/02/2020)

¹⁴⁶ Chris Ware, *the Guardian*, Oktober 2005: <https://www.theguardian.com/books/2005/oct/31/comics>) (12/02/2020)

¹⁴⁷ Hatfield 2005: 113

Repräsentation der Literatur¹⁴⁸, widmen sich die Comic-Autoren der alternativen Szene schon seit langem der minutiosen Darstellung von alltäglichen Handlungen, welche in gewöhnlichen Medien vermieden wird und schaffen dadurch eine Spannung zwischen Banalität und Schönheit, die redundant und tiefgründig zugleich erscheinen kann. So erklärt beispielsweise Chris Ware (2017), dass er versucht durch die Schönheit der Bilder und Zeichnungen und die Farbpalette, die er verwendet, einen Kontrapunkt zur depressiven Weltsicht des Protagonisten zu setzen.¹⁴⁹



Abbildung 75:Chris Ware. "Building Stoires" 2012.

¹⁴⁸ Knausgard: „a book that will insist on its author's own experience of reality and describe everything as it was, not as literature makes it appear.“

¹⁴⁹ Ähnliches sagt auch Adrian Tomine über die Gestaltung seiner Welten, die oft von einsamen und unsympathischen Charakteren bevölkert werden: “I’m trying to make it as beautiful as possible, even if it’s just a picture of a coffee cup on an airplane tray table.”. The Guardian: Oktober 2015 (<https://www.theguardian.com/books/2015/oct/30/adrian-tomine-comics-killing-and-dying-the-new-yorker>)

3.2 Subjektive Wahrheiten und Ironische Authentifizierung

“You’re supposed to write ‘what you know’ but in my case that would mean trying to describe how seeing fresh fruit in the grocery store could somehow pull you out of a depression so deep you didn’t even have the energy to change the toilet paper roll in the bathroom ...who wants to read that? (Chris Ware 2007)¹⁵⁰

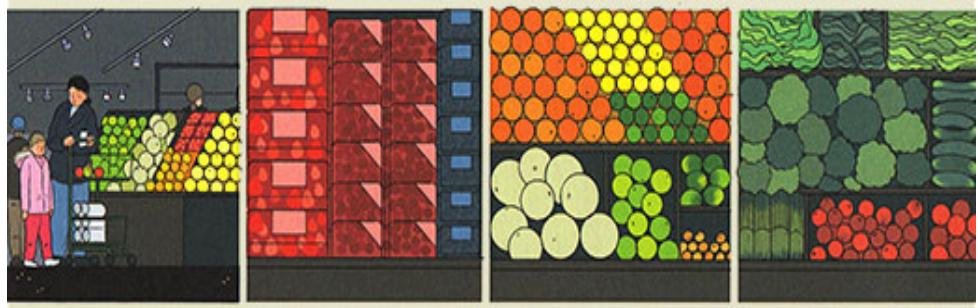


Abbildung 76: Chris Ware. "Building Stories" 2012.

„The truth is that life is sad, for lack of a better word, but it’s also something else: a sensation we rarely feel because as adults we spend most of our time and effort trying to figure out how to dull and tamp down: it’s sort of a combination of tenderness, empathy, vulnerability and anger. We probably feel this most intensely as children and especially as adolescents, but the sensation is still always there humming underneath everything, and in moments of extreme emotion comes to the fore; these are the times as adults when we feel “life” most deeply.”

(Chris Ware, Livechat, the Guardian 2013)¹⁵¹

Der Anspruch auf Ehrlichkeit oder der Beschreibung des Lebens, „wie es eben ist“ liegt dabei aber nicht darin begründet „wörtliche Wahrheiten“ („literal truths“), sondern „emotionale Wahrheiten“¹⁵² darzustellen und das subjektive Empfinden der Realität des Autors als Erfahrung wahrnehmbar zu machen – vermittelt durch den Comic-Protagonisten, bzw. durch die Spannung zwischen dem, wie der Cartoon-Charakter die Welt sieht und die Art und Weise, wie der Zeichner die Welt, in der sich der Protagonist bewegt, darstellt.

¹⁵⁰ Ware zitiert nach Schneider (2016: 187)

¹⁵¹ <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2013/aug/15/live-webchat-chris-ware-graphic-novelist>

¹⁵² (vgl. Hatfield 2005, S. 112 und El Refaie 2012: 44)

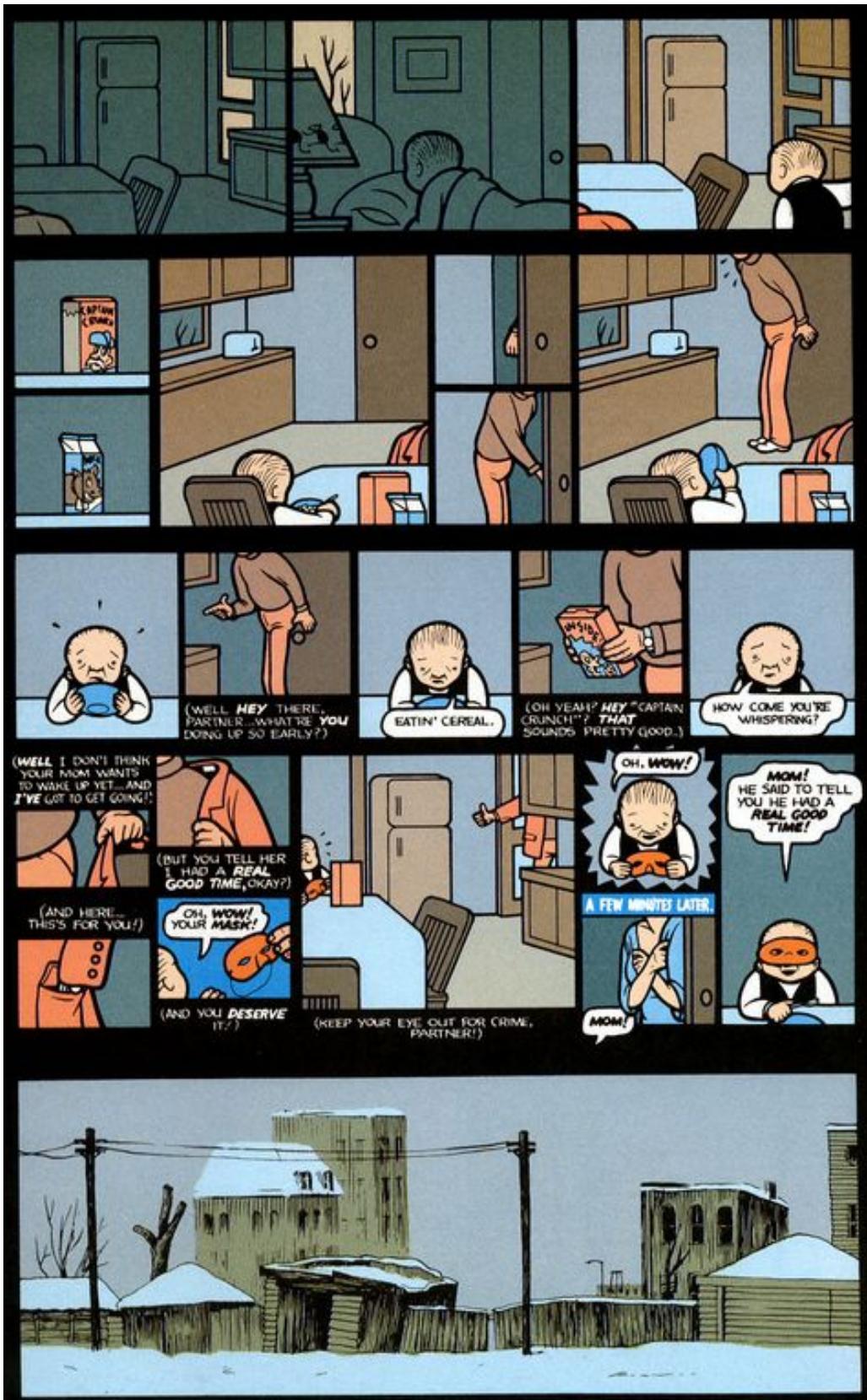


Abbildung 77: Chris Ware: "Jimmy Corrigan." 1995.

Phillipe Lejeunes klassische Definition der Autobiographie (1988) ist "*die retrospektive Schilderung in Prosaform, die eine real existierende Person ihres Daseins gibt, wobei sie den Hauptakzent auf das individuelle Leben legt, insbesondere auf die Lebensgeschichte der eigenen Persönlichkeit.*"

Auf Lejeune geht dabei auch das Konzept des *autobiografischen Pakts* zurück: "*Damit es überhaupt eine Autobiografie geben kann, muss der Autor mit seinen Lesern einen Pakt, einen Vertrag eingehen, in dem er verspricht, sein Leben, und nichts als sein Leben, in allen Einzelheiten zu erzählen.*" (Lejeune 1988)

Wesentliche Merkmale der Autobiographie sind für Lejeune demnach der Anspruch auf Wahrhaftigkeit, retrospektive Schilderung und genaue Introspektion, die nachträglich Sinnzusammenhänge deutlich macht, die zur Entwicklung der Persönlichkeit geführt haben. Der Anspruch auf Wahrhaftigkeit wird dabei durch verschiedene Faktoren herausgefördert oder sogar untergraben, wie Erinnerungslücken und Übertreibungen, künstlerische oder literarische Stilmittel der Repräsentation, oder die gewählte Erzähltechnik und Perspektive.

Hier eröffnet sich nun auch die Frage, inwieweit „auto-biographische“ Comics zu Recht überhaupt als solche bezeichnet werden können. Die Frage, welchen Stellenwert „Authentizität“ und der Anspruch auf Wahrheit in diesem Zusammenhang einnimmt, vor allem in Bezug auf das Medium des Comics, das von sich aus einen stark abstrahierenden Charakter besitzt, wurde in akademischen Diskursen rund um die Comic-Theorie ausführlich diskutiert.¹⁵³

“However, the visual aspect of comics can potentially render the figurative as the literal. The allegorical potential of comics as visual texts provides a significant artistic tool for the comic autobiographer, though it also challenges the delicate, fragile line between truth and fiction. This tool helps creators access something more like an “emotional truth,” where “some graphic memoirists are much more interested in reflecting their feelings toward their own past in an authentic manner than in claiming to portray the ‘absolute truth’¹⁵⁴” (Kunka 2017:7)

¹⁵³ Vgl. Hatfield 2005, S. 108 ff, Kunka 2018, El Refaie 2012

¹⁵⁴ vgl. Auch El Refaie 2012: 44

Da viele AutorInnen aber diesen Anspruch gar nicht erst erheben und ihre Werke oder Comic-Memoiren von sich aus bewusst als „auto-fiktional“ bezeichnen (wie beispielsweise Satrapi, Seth, Julie Doucet, Joe Sacco, Lynda Barry, Chris Ware u.a.) erscheint diese Frage nach der Authentizität im Zusammenhang mit dem „autobiographischen Pakt“ nicht vorrangig. So sagt Chris Ware in Bezug auf die Frage nach dem Erinnerungsvermögen: „*We are all our own unreliable narrator*“ (Chris Ware 2017). In vielen Comic „Life-narratives“ wird diese Auffassung dabei sogar bewusst in den Vordergrund gerückt und Fragen nach der Möglichkeit authentischer Repräsentation der Wirklichkeit sind ein häufiges Thema des Genres.

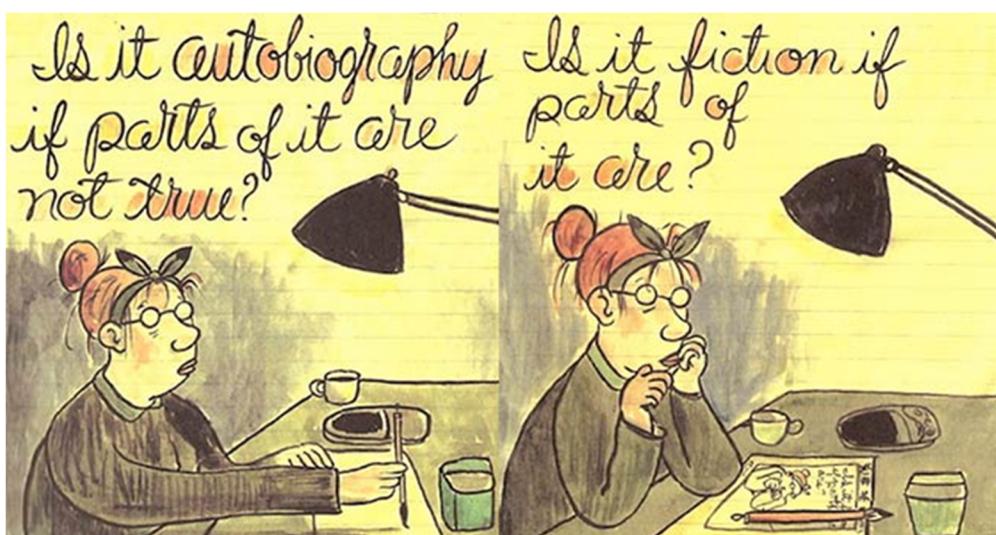


Abbildung 78: Linda Barry refers to her work as “autobifictionalography,” an intentionally difficult term that deconstructs the truth–fiction binary that artificially separates autobiography from fiction.

„Ich bin Zeichnerin, und mit den gezeichneten Bildern wollte ich genau die Stereotypen auflösen, die sich mit wirklichen Schauspielern, nachgestellten Schauplätzen und all dem Dekor wieder in die Darstellung hineingeschlichen hätten. Alles wäre umsonst gewesen. Meine Zeichnungen erlauben mir Abstraktion. Es geht mir nicht um die Darstellung von Realität, sondern um die von Situationen, Empfindungen. Ich bin auf der Suche nach der Idee.“ (Marjane Satrapi 2007)¹⁵⁵

¹⁵⁵ Marjane Satrapi, zitiert nach: Julia Encke: Schwarzweiß wie das Leben. "Persepolis". In: Frankfurter Allgemeine(18.11.2007).<http://www.faz.net/s/Rub070B8E40FAFE40D1A7212BACEE9D55FD/Doc~E0122B89F3B304894B22CFA7526526716~ATpl~Ecommon~Sspezial.html>



Abbildung 79: Marjane Satrapi: Perssepolis Bd. 1 2004

“Comics autobiography allows the artist to structure the narrative to correspond to a larger, emotional truth, and to visually externalize subjectivity on the page in a way that is constitutive of selfhood while remaining true to dominant ideas of the self as fragmented and multiple. “ (Køhlert 2019: 127)

In Chris Ware’s Graphic Novel “Rusty Brown” erscheint ein Charakter mit dem identen Namen des Künstlers “Chris Ware”, der auch von seiner Erscheinung her wie eine Karikatur des Zeichners wirkt, aber keinen auto-fiktionalen Zwecke erfüllt. Chris Ware bezeichnete das als seine “psychologisches Experiment” und kommentierte dazu:

„Well, I needed a jerk and I was available. To portray is not to endorse, of course, though on my private novelistic spectrum of human loathsomeness, the character is probably the most immoral and self-deceiving of anyone in the book, growing out of my own sublimated venal impulses and the imaginings of those in others. For the reader as well as the artist, comics are already something of a paper mirror. So to have a horrible person staring back at me while I draw him, who looks like me but isn’t, serves as a useful psychological experiment. It is all in the service of trying to understand the world and, most importantly, to be a better person.“¹⁵⁶

In diesem Sinne, darf der Autor nicht mit der Comic-Persona verwechselt werden. Denn der Autor kann bewusst ein Szenario schaffen, dass eine Art „objektiven“ Kontrapunkt zu der Weltsicht des Protagonisten setzt und so etwas schafft, dass das vordergründig abgebildete banale Handlungsmuster transzendiert und eine subtile neue Bedeutungsebene erzeugt.

¹⁵⁶ <https://www.theguardian.com/books/2019/sep/28/i-envy-writers-who-suffer-from-no-self-doubts-inside-the-world-of-graphic-novelist-chris-ware> (12/02/2020)

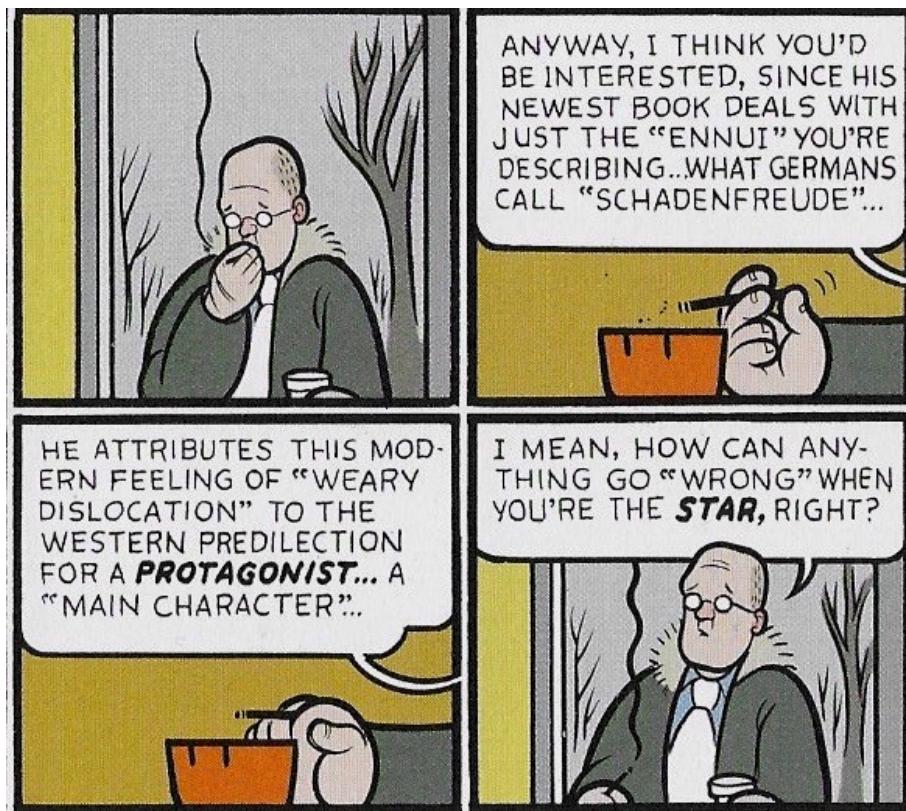


Abbildung 80: Chris Ware: „Rusty Brown“ 2019: „Chris Ware“ erscheint in Rusty Brown als unsympathischer Kunstlehrer, der bewusst einen auto-fiktionalen Anspruch unterwandert.

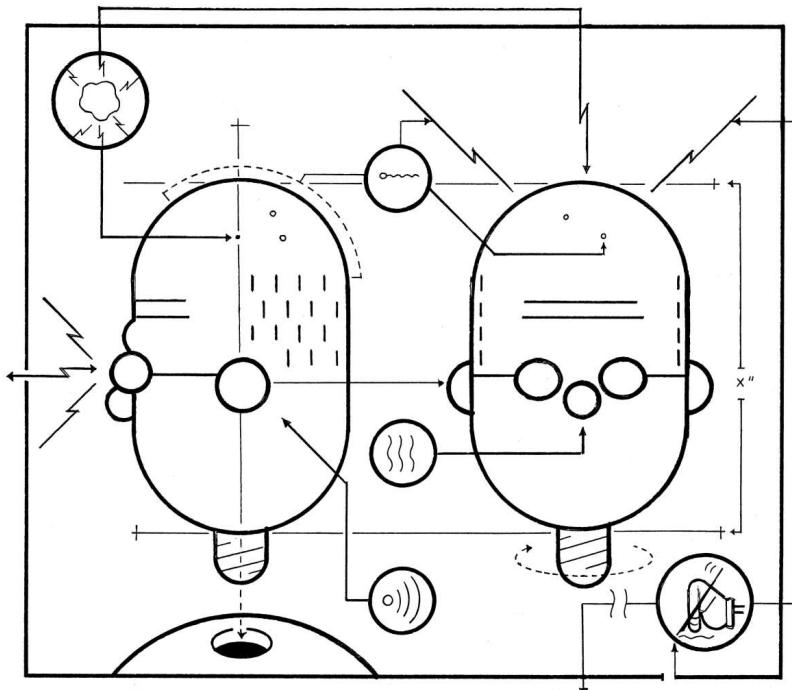


Abbildung 81: Chris Ware. Head- Diagramm. Selbst-Porträt.¹⁵⁷

¹⁵⁷ <https://www.theparisreview.org/interviews/6329/a-href-authors-31702-chris-warechris-ware-a-the-art-of-comics-no-2-chris-ware> (12/02/2020)

Im Vordergrund dieser „auto-fiktionalen“ Comics steht demnach nicht der Anspruch der Abbildung einer objektiven Wahrheit, sondern das kontinuierliche Aushandeln subjektiver Wahrnehmung und privater Eigen-Definitionen im Spannungsfeld gemeinschaftlicher, öffentlicher „Realität“ und sozialer Konvention, die im Comic auch stilistisch und formal aufgebrochen werden können und häufig ironisch hinterfragt werden. Hatfield (2005:112) argumentiert, dass „die unvermeidbare Vermengung von Faktischem und Fiktiven“ ein allgemeines Wesensmerkmal jeder Biographie darstellt, dieser Aspekt aber im Genre der Comic-Autobiographie häufig derart in den Vordergrund gerückt wird, dass die einzige Wahrheit die bestehen bleibt, die Unmöglichkeit ist, die Wahrheit darzustellen. Er nennt dieses Merkmal autobiographischer Comics „ironische Authentifizierung“¹⁵⁸

“The losses and glosses of memory and subjectivity are foregrounded in graphic memoir in a way they never can be in traditional autobiography.” (Gardner 2008:6)

Dabei zeichnet die Comics-Autobiographie aus, dass sich die meisten Autoren bewusst und ironisch damit auseinandersetzen, dass ein Comic nicht den Anspruch erhebt, die „Wirklichkeit“ abzubilden oder nachzuerzählen. Denn gerade durch diese direkten Verweise in der Erzählung, auf die Brüche, Gedächtnislücken und Übertreibungen des Autors, wird das Vertrauen zwischen Autor und Leser, hier etwas „Authentisches“ über den Autor zu erfahren, gestärkt. Der Autor versucht in diesem Sinne dem Leser keine Illusion von Authentizität zu vermitteln, sondern macht diesen darauf aufmerksam, dass er oder sie selbst immer ein unverlässlicher Erzähler ist und das Medium des Comics wie ein Filter immer mit Repräsentation verbunden ist.

„If autobiography has much to do with the way one’s self-image rubs up against the coarse facts of the outer world, then Comics make this contact immediate and graphic. We see how the cartoonist envisions him or herself; the inward vision takes on an outward form.“ (Hatfield 2005: 114)

Die Abfolge von gezeichneten „self-images“, die eine Objektifizierung und demnach auch ein gewisses Maß an bewusster Kontrolle der visuellen Darstellung der eigenen Identität erlauben, treffen dabei auf eine Welt, die dieses „self-image“ immer wieder versucht zu zerstören und zu missinterpretieren. Dabei wurden kulturelle Codes oder Marker von

¹⁵⁸ vgl. Hatfield 2005: 112

Stereotypen im Cartoon immer schon bewusst eingesetzt, um ebensolche Stereotypen zu hinterfragen und zu dekonstruieren und im Falle der Comics-Autobiographie jene Stereotypen, die von außen herangetragen werden, zu individualisieren und somit ein Maß von Kontrolle zurückzuerlangen.¹⁵⁹ Das Spannungsfeld zwischen individualisierter Eigenwahrnehmung und von kulturellen Codes, Konventionen und Stereotypen geprägter Außenwahrnehmung, trifft im Cartoon-Charakter zusammen.



Abbildung 82: Art Spiegelman. *MetaMaus: A Look Inside a Modern Classic*. 2011 (dt. 2012)

"After all, Art Spiegelman's parents weren't really mice; Aline Kominsky-Crumb probably didn't swim through a flood with her husband Robert on her back as depicted in Dirty Laundry Comics (1993: 30); young Marjane Satrapi likely didn't meet God (2003: 13); and Justin Green's fingers didn't turn into penises (1972: 26). At a most fundamental level, the artists' depictions of themselves (...) only partially resemble their physical appearance, and sometimes not at all." (Kunka 2017)

Zusätzlich ist ein beliebtes Thema autobiographischer Comics der kreative und handwerkliche Prozess des Comic-Zeichnens selbst, der wiederum geprägt ist von bestimmten gesellschaftlichen Erwartungen und Klischees, die das Medium betreffen. In diesem Sinne spielen viele Comic-Autoren der alternativen Szene bewusst mit den Erwartungen und Konventionen, die LeserInnen an Comics herantragen und verweisen dabei auch explizit auf die Konstruiertheit der Protagonisten durch die narrativen und stilistischen Möglichkeiten des Mediums. Dabei wird der narrativen Fluss gebrochen und der Leser

¹⁵⁹ Vgl Kunka 2017:11

momentan gezwungen, seine narrative Immersion zu verlassen, innezuhalten und darüber zu reflektieren, dass hier weder eine „Realität“ noch eine „Fiktion“ bezeugt wird, sondern vielmehr einem Comic-Zeichner dabei zugesehen wird, wie, er oder sie die Welt im Spannungsfeld zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung begreift und versucht, über diese kontinuierlichen Verhandlungen im Prozess des Zeichnens und Schreibens, Kontrolle zu erlangen.

In diesem Sinne sind „auto-fiktionale“ Comics nicht durch den Anspruch auf Authentizität oder Kongruenz zwischen AutorIn und ProtagonistIn gekennzeichnet, noch muss dabei die Entwicklungsgeschichte einer bestimmten Person bzw. des Autors im Vordergrund stehen. Vielmehr lässt sich dieser Begriff auf ein Genre von Comics oder Graphic Novels anwenden, die sich explizit oder implizit mit Fragen der eigenen Subjektivität beschäftigen, die über die starke Identifikation mit einem Cartoon-Charakter vermittelt werden und den Leser als aktiven Komplizen zur Ko-Konstruktion individueller und kollektiver Bedeutung einladen.

Ob sich der Autor oder die Autorin dabei mit dem dargestellten Charakter der graphischen Narration primär identifiziert bzw. sein graphisches Selbst im Comic repräsentiert, spielt dabei keine primäre Rolle. Zentrales Element „auto-fiktionaler“ Comics aus dieser Perspektive ist demnach die bewusste, oftmals auch ironische Reflektion über die Wahrnehmung der eigenen Subjektivität im Spannungsfeld sozialer Normen und Praktiken bzw. dem Anspruch auf eine kollektiv verstandene soziale Realität.

Das, was das authentische Element jener Comics ausmacht, ist demnach nicht in den „Fakten“ oder dem Maß an Kongruenz zwischen Autor und Comic-Persona zu finden, sondern im „relationalen Raum zwischen der Erzählung und dem Leser“ (Hatfield 2005: 125). Indem der Comic-Autor den Leser immer wieder darauf hinweist, dass dieser einen Comic liest, der bewusst konstruiert wurde, lädt er den Leser also dazu ein, sein aktiver Komplize zu werden in der Konstruktion der Bedeutung des Textes.

Auch in diesem Sinne, können Comics als ein in hohem Maße demokratisches Medium verstanden werden, dass als ideale Projektionsfläche dienen kann, für die kollektive Suche nach Identität und Sinn in einer post-modernen Gesellschaft.

TEIL III

Analyse



1. Der Einfluß von „Krazy Kat“ auf die Sprache des modernen Comics

„Krazy Kat, the daily Comic-Strip of George Herriman is, to me, the most amusing and fantastic and satisfactory work of art produced in America today. With those who hold that a comic-strip cannot be a work of art I shall not traffic.(...)“

(„The Krazy Kat that Walks by himself“ 1924, 1957, Gilbert Seldes)

Krazy Kat ist einer der frühesten Comic-Strips überhaupt¹⁶⁰ und hat ohne Übertreibung, alle nachkommenden Generationen von Cartoonisten und Comic-ZeichnerInnen direkt oder indirekt geprägt. Herriman's Verdienst ist dabei nicht nur viele später gängige Konventionen des Comics bzw. des Comic-Strips etabliert zu haben, sondern gleich zu Beginn bewusst auch mit ihnen zu brechen und somit eine wesentliche Stärke dieses Mediums deutlich zu machen – Das außergewöhnlich hohe Maß an Selbst-Reflektivität, das dieser neuen Formensprache zu Grunde liegt.

Denn Herriman erkundet durch seine Cartoon-Charaktere nicht nur die Bandbreite menschlicher Emotionen und menschlichen Bewusstseins, sondern stellt auch regelmäßig die Frage, was eine Zeichnung überhaupt ist und was sie im Stande ist, zu leisten.

Krazy Kat schien in erster Linie von einem intellektuelleren Publikum rezipiert zu werden und lud viele Künstler, SchriftstellerInnen, Poeten, Musiker zu einer täglichen visuellen Meditation über die Natur der Wirklichkeit, Kunst und die Funktionsweisen des eigenen Bewusstseins ein. Randolph Hearst, der Verleger und Zeitungsgigant, galt als einer der größten Fans des Strips, was Herriman die Freiheit und Gelegenheit dazu gab, über mehr als 30 Jahre hinweg täglich experimentell auszuloten, was Comics eigentlich sind und was sie vermögen.

Herriman entwickelte dabei im Laufe der Jahrzehnte nicht nur ein eigenes linguistisches und symbolisches Universum, geprägt von Meta-Humor und subtiler melancholischer Ironie, sondern auch eine eigene Formensprache, die viele Möglichkeiten des Comics als neues

¹⁶⁰ „Krazy Kat“ erschien zwischen 1913 und 1944 (bis zum Tod des Zeichners) in den Zeitungen des Verlegers William Randolph Hearst sowohl als „dailies“ (im Strip-Format), als auch als kolorierte ganzseitige „Sunday-Pages“.

Medium erkundete. So sagte Will Eisner über den Einfluss von Krazy Kat auf sein eigenes Werk:

„Man gibt dem Leser einen leeren Hintergrund, und der Leser wird die Neigung haben, den Hintergrund aus seiner eigenen Vorstellungskraft oder seiner eigenen Erfahrung heraus zu ergänzen. Ich habe das von einem der Comics gelernt, die mich zu Anfang ungeheuer beeinflusst haben – Krazy Kat. Wenn man Herrimans frühe Werke betrachtet, dann erkennt man, dass er für dergleichen einen ungeheuren Instinkt hatte. Als ich mir das als Kind anschaut, dachte ich: ‚Hey, da weiß einer, was er macht!‘.“¹⁶¹



Abbildung 83: George Herriman, Krazy Kat.

Herriman-Biograf Michael Tisserand¹⁶² (2017:113)¹⁶³ beschreibt Krazy Kat, als eine Meditation über Liebe und Schicksal, Gut und Böse, und sogar über Sprache, Repräsentation und die Realität an sich. Bill Watterson, der Zeichner von „Calvin & Hobbes“, der sowohl Einfluss von Herriman, als auch von Schulz auf sein eigenes Cartoon-Universum gerne hervorgehoben hat, bezeichnete Krazy Kat gar als „Essay über das Wesen des Comics“.

„Krazy Kat ist verschroben, hat Eigenart und geht keine Kompromisse ein. Es ist einer der wenigen Comicstrips, die das Medium voll ausnützen. Es gibt Dinge, die nur ein Comic machen kann, die in keinem anderen Medium, nicht einmal im

¹⁶¹ Will Eisner: in einem Interview mit The Onion (übersetzt)

¹⁶² Michael Tisserand. 2016 „Krazy: George Herriman, a Life in Black and White.“

¹⁶³ „Football and Ottim Liffs. Charlie Brown in Coconino.“ Tisserand, Michael. 2017.

Zeichentrickfilm, erreicht werden können, und *Krazy Kat* ist quasi ein Essay über das Wesen des Comics.“¹⁶⁴

Krazy Kat übte dabei aber nicht nur auf Comic-ZeichnerInnen bis heute einen ungebrochenen Bann aus, sondern inspirierte zahlreiche namhafte Künstler, Schriftsteller, Musiker und Intellektuelle. Manch sprechen dem über mehr als dreissig Jahre laufenden Comic-Strip sogar entscheidende Einflüsse auf modernistische Kunstrichtungen wie dem Surrealismus, Dadaismus und Kubismus und der Beat-Generation zu. Nicht nur Künstler wie Picasso, Miro oder Willem de Kooning zählten zu Fans des täglich erscheinenden Zeitungs-Strips, sondern auch Schriftsteller wie Jack Kerouac, T.S. Eliot und Gertrude Stein, zahlreiche Jazz-Musiker und natürlich Cartoonisten und Comic-Zeichner, die sich Krazy Kat's Formensprache nicht nur bedienten, sondern sich oft auch tief mit Krazy selbst identifizierten, der unglaublich resilienten schwarzen Katze, die immer philosophierend, tief melancholisch, absurd-fantastisch ihre Welt und deren verschiedenen Realitätsebenen kommentiert, Hass und Gewalt kraft ihrer aktiven Imagination in Schönheit und Liebe transformiert und den Leser immer wieder zum Staunen bringt.

Auch Umberto Eco widmete seine Aufmerksamkeit diesem Comic-Strip in einem Essay in „the New York Books“ von 1985 und verglich die repetitive Struktur des Strips, die das immer gleiche Thema tausende Male über Jahrzehnte wiederholt und in verschiedensten Variationen wiedergibt, mit Musik oder Poesie und den in sich verwobenen Geschichten von Scheherazade in 1001 Nacht:

„In a comic strip of this sort, the spectator, not seduced by a flood of gags, or by any realistic or caricatural reference, or by any appeal to sex and violence, could discover the possibility of a purely allusive world, a pleasure of a “musical” nature, an interplay of feelings that were not banal. To some extent the myth of Scheherazade was reproduced: the concubine, taken by the Sultan to be used for one night and then discarded, begins telling a story, and because of the story the Sultan forgets the woman; he discovers, that is, another world of values.“¹⁶⁵

¹⁶⁴ Bill Watterson: A Few Thoughts on Krazy Kat. In: The Komplete Kolor Krazy Kat, Volume One: 1935–1936. London 1990, S. 8 (übersetzt)

¹⁶⁵ Umberto Eco „On Krazy Kat and Peanuts“ (1985) <https://www.nybooks.com/articles/1985/06/13/on-krazy-kat-and-peanuts/> (11/02/2020)

Die Grundstruktur des Narrativs von Krazy Kat basiert auf dem Liebes-Dreieck zwischen der schwarzen Katze Krazy Kat, dem Objekt ihrer Liebe, der Maus Ignatz, die wiederum davon besessen ist, Krazy Kat einen Ziegelstein an den Kopf zu werfen und Offissa Pupp, einem Hund und Polizisten, der Krazy Kat liebt und Ignatz inhaftieren möchte, weil er Krazy Kat tormentiert. Steine und Obsessionen aller Art spielen dabei in „Krazy Kat“ eine zentrale Rolle und werden zu einer expressionistischen und surrealistischen Hommage existentieller Fragen über Identität, den Status von Verrückten und Liebenden und einer ironischen Mediation über den melancholischen Zustand des in der Weltseins.

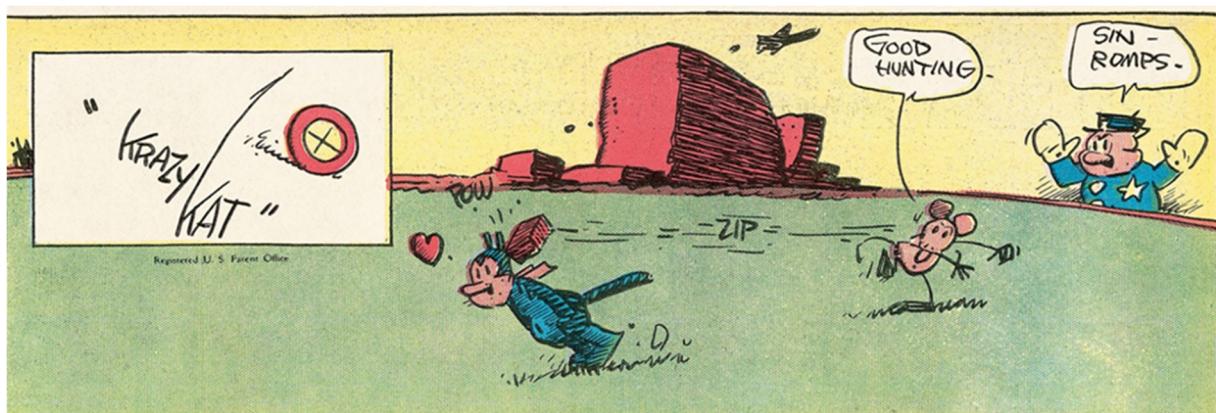


Abbildung 84: George Herriman, Krazy Kat. „Brick Love“

Herriman hat dabei die Möglichkeit, das Panel als Bühne zu begreifen bereits verwendet, um den Leser zu irritieren, indem er die Erwartungen und den narrativen Fluss bewusst unterbricht, um die Aufmerksamkeit auf eine dahinterliegende Realität zu lenken—die Repräsentation durch Sprache und Kunst. Dadurch entsteht eine Meta-Ebene, die auch charakteristisch für verschiedene andere modernistische Kunst-Strömungen seiner Zeit war, wie den Surrealismus, den Expressionismus oder den Kubismus und Dadaismus.

Dabei scheint es kein Zufall zu sein, dass Comics zu Beginn des 20. Jahrhunderts, zeitgleich oder sogar noch vor modernistischen Strömungen in anderen Kunstrichtungen entstanden sind, die sich selbstreflexiv und oft ironische mit dem Wesen von Kunst, Repräsentation und Sprache beschäftigt haben.¹⁶⁶

Jedenfalls ist die Liste, der Künstler, Schriftsteller und Musiker, die angaben, von Krazy Kat inspiriert worden zu sein lang. Es finden sich darunter Picasso und Miro, De Kooning, Gertrude Stein, T.S. Eliot, Jack Kerouac, Walt Disney und so gut wie alle Comic-Zeichner und Cartoonisten des 20. Jahrhunderts.

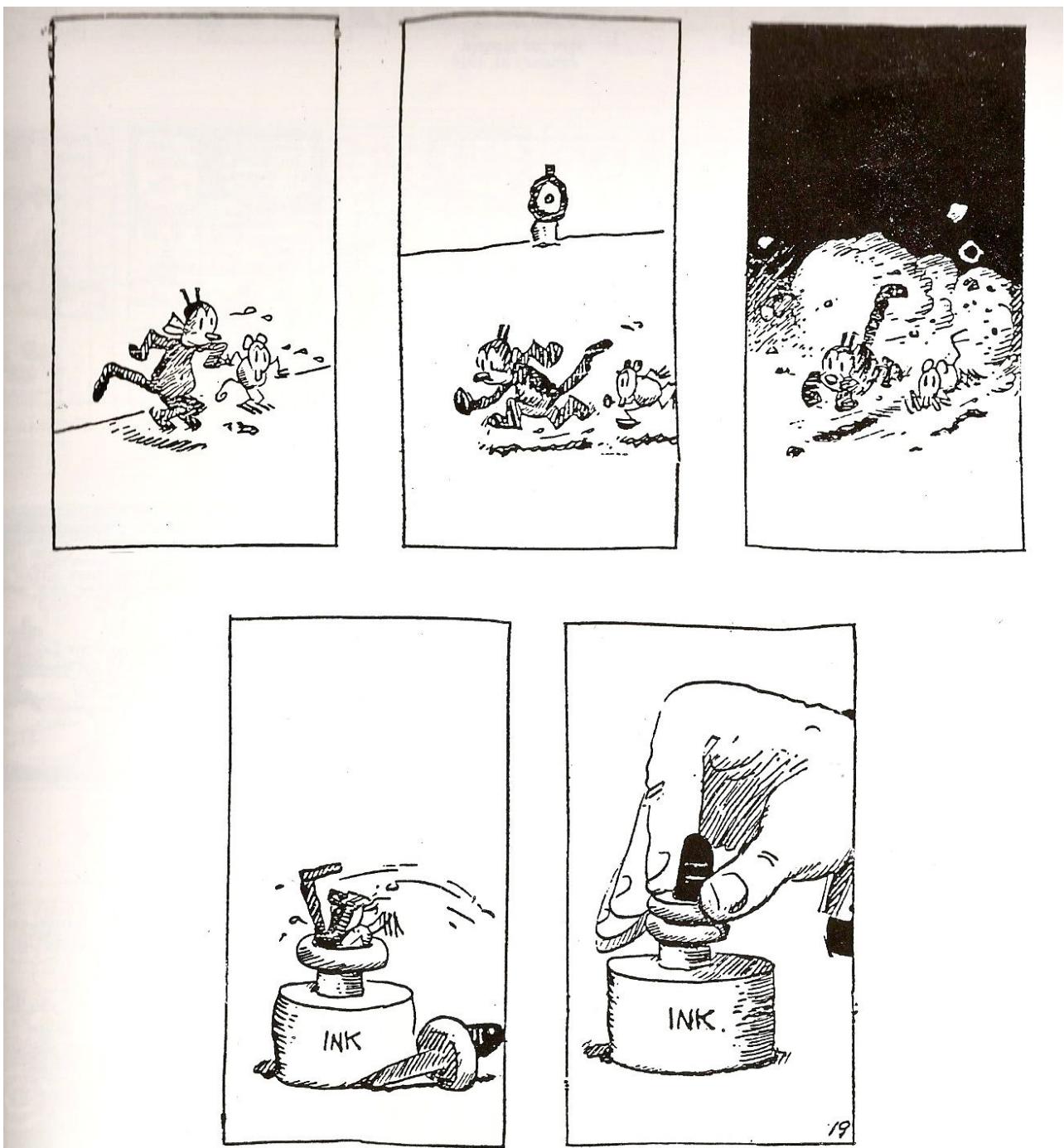


Abbildung 85: George Herriman. Krazy Kat (Daily Strip 7/03/1919). „Ink“

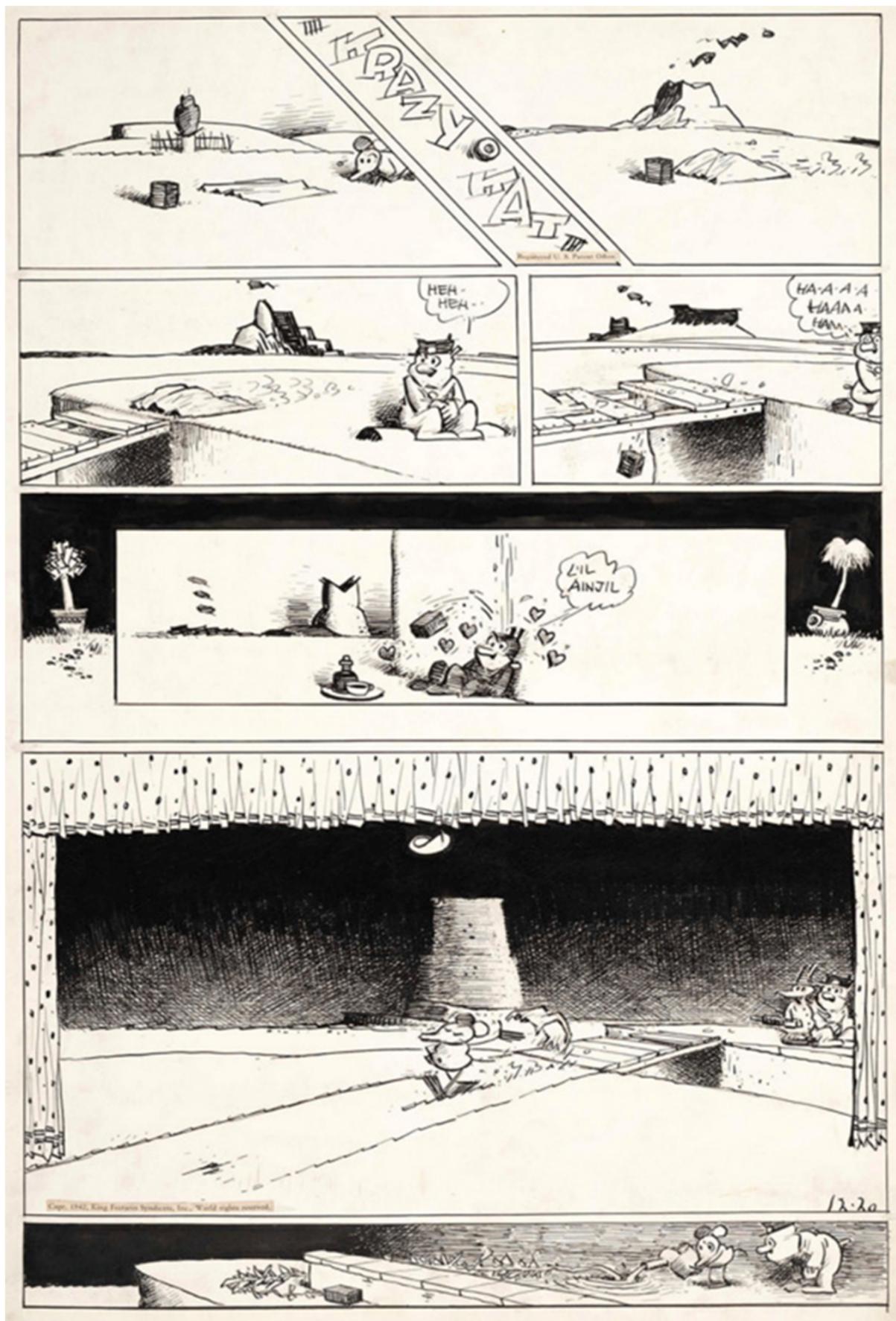


Abbildung 86: George Herriman, Krazy Kat. „Li’l Ainjil“

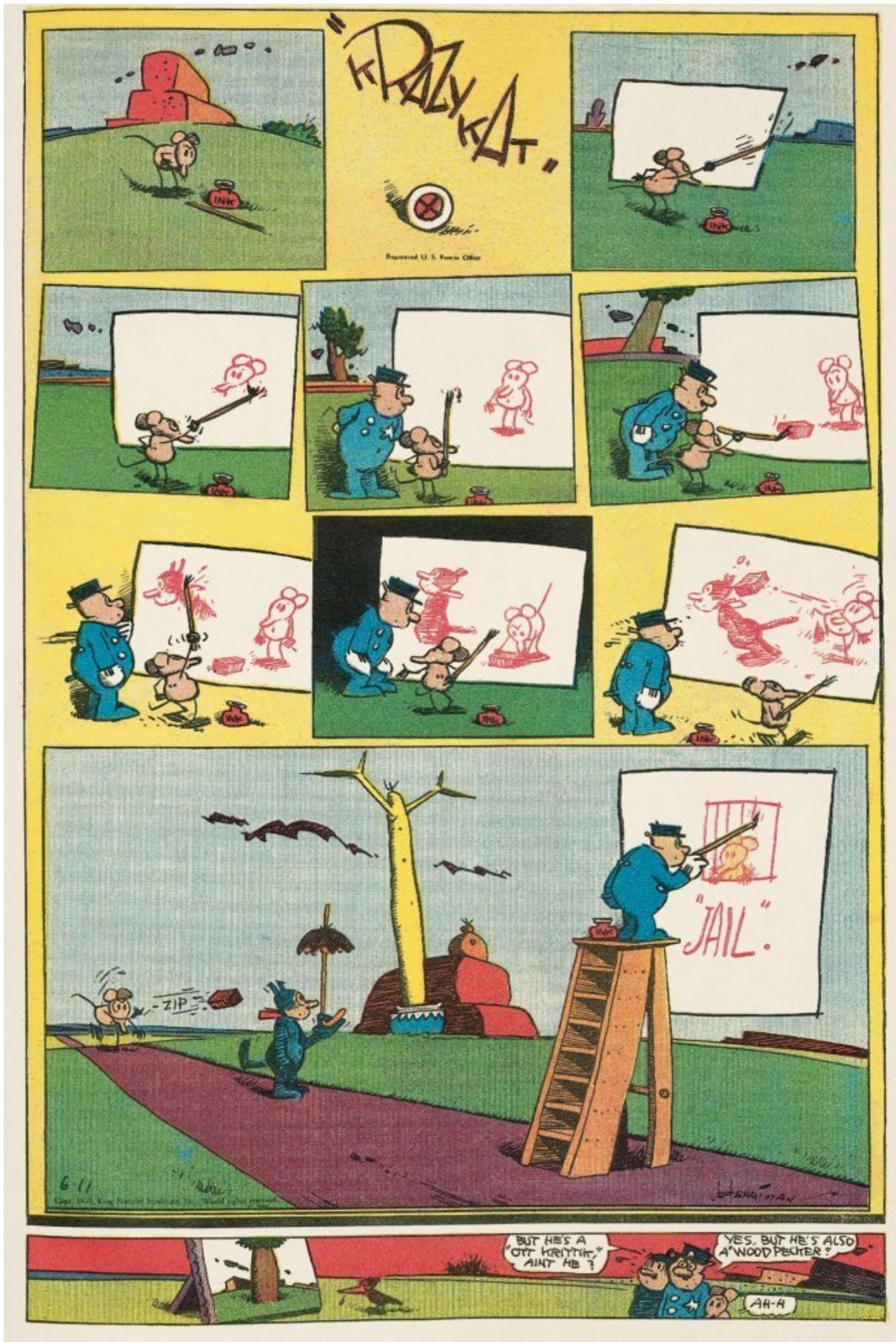


Abbildung 87: George Herriman „This is not a Jail“ (Krazy Kat, Sunday Page, (11/06, 1939)

„The self-referential humor that I mentioned can also be interpreted as part of the Modernist influence on the work. Many people are familiar with Rene Magritte “The Treachery of Images,” a Surrealist work depicting a pipe labeled with the sentence “Ceci n'est pas une pipe”—“This is not a pipe.” In the same way, *Krazy Kat* frequently reminds us that “this is not a brick,” “this is not a jail,” and “this is not Coconino County” in its jokes.“¹⁶⁷

In Rene Magritte's berühmten Bild von 1929 „Der Betrug der Bilder“ auch bekannt unter dem Schriftzug im Bild „Dies ist keine Pfeife“ (sondern natürlich nur eine gemalte Abbildung einer Pfeife) irritiert der französische Surrealist sein Publikum auf eine Weise, die dazu anregt über die Art und Weise zu reflektieren, wie leicht unsere Imagination dazu bereit ist, eine Repräsentation von etwas als Wirklichkeit zu akzeptieren. Herriman tat dies in seinen Cartoons bereits seit 1913 und brachte seine Leser in regelmäßigen Abständen dazu, diese gezeichnete „Wirklichkeiten“ zu hinterfragen.



Abbildung 88: Rene Magritte (1929) „Der Betrug der Bilder.“



Abbildung 89: George Herriman. *Krazy Kat* (Daily Strip 6/09/1938) „See my Art“

¹⁶⁷ <http://graphicnovel.umwblogs.org/2015/09/11/the-treachery-of-images-in-krazy-kat/>

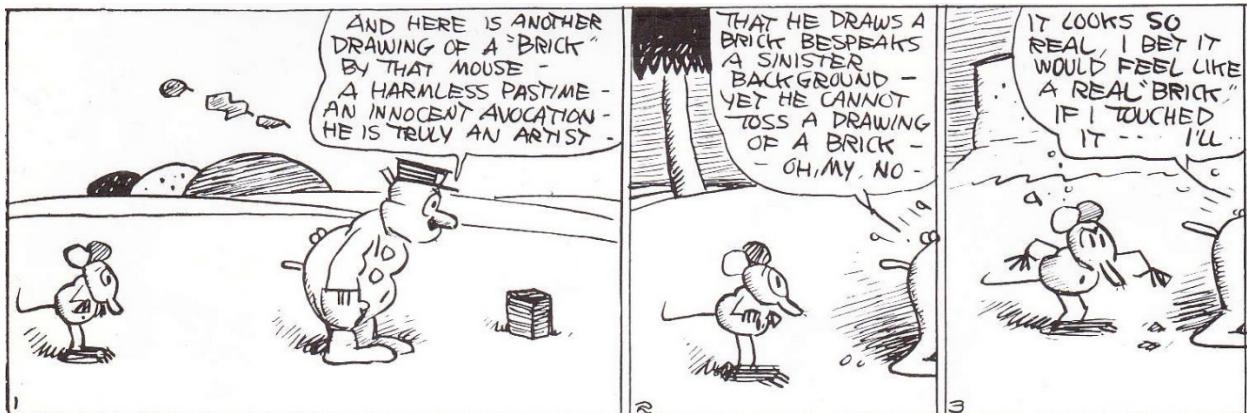


Abbildung 90: George Herriman. *Krazy Kat* (Daily Strip 7/09/1938) „Real Brick“

So weist Herriman regelmäßig darauf hin, dass das Gefängnis, in das Ignatz eingesperrt wird, kein echtes Gefängnis ist, dass der Ziegelstein nur gezeichnet ist, und dass alles, was in dem Strip passiert, sich doch in Wirklichkeit nirgendwo anders abspielt als in der Zeitung.



Abbildung 91: George Herriman, *Krazy Kat*. „There's me in this paper!“ (16/04/ 1922.)



Abbildung 92: George Herriman, Krazy Kat.(15/01/1944): „Erasing Jail“

In einem Krazy Kat Strip von 1939 will Offissa Pupp wie üblich Ignatz einsperren, nachdem er Krazy einen Ziegelstein an den Kopf geworfen hat, doch im letzten Panel wird ihm deutlich, dass das Gefängnis noch gar nicht fertig gezeichnet wurde und er fordert den „Kartoonisten“ dazu auf, die Zeichnung fertig zu stellen. Auch die Signatur des Künstlers im letzten Panel ist noch nicht fertiggestellt. Nur die ersten drei Buchstaben „HER...“ weisen auf die Präsenz des Künstlers jenseits der Welt der Cartoon-Charaktere hin.

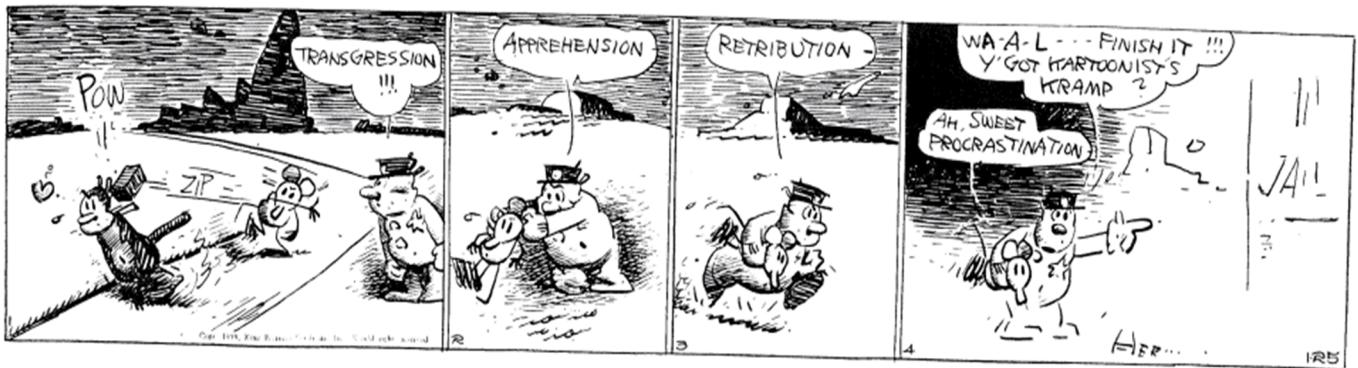


Abbildung 93: George Herriman, Krazy Kat. (25/01/1939): „Kartoonist's Kramp“

Man mag sogar zu Recht behaupten, dass diese frühen Cartoonisten, die modernistischen Strömungen der Avant-Garde Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur vorweggenommen haben, sondern sogar direkt beeinflusst hatten.

„And yet the early twentieth-century comic strip artists, preceding these avant-garde art movements, were creating an entirely new medium, destroying conventions even as they invented them. They were influenced by the romanticism, caricature, and Carrollian nonsense of the nineteenth-century, exploring ideas of the sublime and the

world of dreams, juxtaposing narrative and visuals in a unique and completely modern manner.

It is unmistakable that the Dadaists and Surrealists were aware of and influenced by these early comic strips, and I argue that many of their cultural inventions can be observed first in the comics. I would further suggest that the comics creators are even more relevant to modern art than many museum and gallery artists-largely because they produced innovative work in a context outside of these sacred spaces.“¹⁶⁸

Während Künstler und Intellektuelle, wie André Breton in seinem surrealistischen Manifest (1930) oder die Bewegung der Dadaisten, danach verlangten, die Grenzen zwischen dem Realen und dem Imaginären, dem Aussprechlichen und dem Unaussprechlichen und der Hochkultur, die in Museen und Galerien geheiligt wird und der niedrigen Populärkultur als Konsumgut aufzubrechen, hatten genau dies Comic-Zeichner bereits in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts vorgemacht, und zwar nicht nur innerhalb der Panels und Sprechblasentexte, sondern auch durch ihre Präsenz als Künstler eines neuen Massenmediums, das in Tageszeitungen als Wegwerfprodukte gedruckt wurde und wahrscheinlich gerade deswegen als ernsthafte Form des künstlerischen Ausdrucks und in ihrem Einfluss auf andere Künste, lange Zeit nicht ernst genommen wurde.

„Modern art, though exciting and new (and despite its often explicitly unconventional stance), was still presented in the same way in which art always has been presented. However, mass-produced newspaper comics actually were completely new: they were a form never before seen, existing on a scale previously unimagined. Twentieth-century art is not *about* painting-its greatest expression lies in film, jazz (and its descendants), and the comics. It is interesting to note that the arbiters of high culture have embraced jazz, which began as whorehouse music, claiming it as their own, while ignoring comics.“¹⁶⁹

Es würde den Rahmen dieser Analyse sprengen, diesen Theorien weiter nach zu gehen. Was sich aber mit Gewissheit sagen lässt, ist, dass Comics nicht zufällig entstanden sind.

¹⁶⁸ <http://www.postroadmag.com/11/criticism/McGinnis.phtml> (12/02/2020)

¹⁶⁹ ibid

Denn der Prozess der allmählichen Entwicklung zu einer Formensprache, die wir heute in Graphic Novels vorfinden, ist das Ergebnis tiefer selbst-reflexiver Praxis, obsessiver experimenteller Beschäftigung mit Form, Rhythmus und Imagination, vieler großartiger Künstler, die doch häufig nicht besonders ernst genommen wurden, weil ihre Sprache aufgrund der hohen Popularität, leichten Reproduzierbarkeit und breiten Zugänglichkeit weder als „Kunst“ oder „Literatur“ eingestuft wurde, noch ihr akademische Beachtung geschenkt wurde.

2. „I witch to be alone wit my tott“: Selbst-Reflexive Praxis in Krazy Kat



Abbildung 94: George Herriman, Krazy Kat. "I yemma lone by myself" (16/01/1933)

"Melancholisch" zu sein, ist eine Art von Traurigkeit, die durch zu viel und langwieriges Nachdenken gekennzeichnet ist und aus jedem Grund verursacht werden kann, unabhängig von ihrem Ausmaß. Es ist eine sehr persönliche, schwerwiegende Traurigkeit. Sie hat ähnliche Eigenschaften wie die Depression, aber Melancholie ist eine hinterhältige Traurigkeit. Es ist mehr als nur Trostlosigkeit oder Niedergeschlagenheit. Melancholie nährt sich von nachdenklicher Selbstreflexion in einem so tiefen Zustand, dass sie immer tiefer in sich selbst reflektiert, bis man nichts anderes als Traurigkeit sieht.“ (Urban Dictionary: „Melancholy“)¹⁷⁰

Melancholie gewährt uns „die Gelegenheit zur ausgiebigen Selbst-Reflexion“. Aber die Lust, die der Mensch daraus gewinnt ist immer auch verbunden mit der Erinnerung daran, wonach wir uns sehnen, und das, was für uns nicht greifbar ist.

„Melancholy is something we even desire from time to time, for it provides an opportunity for indulgent self-reflection. We enjoy this time out for reflection, but the pleasure is also connected to recollecting that which we long for, where this reflective element can be even exhilarating or uplifting.“ (Barry und Hapaala 2003)

¹⁷⁰ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Melancholy> (12/02/2020)

Wenn sich der Melancholiker demnach danach sehnt, alleine zu sein, so wird er doch immer begleitet von seiner Melancholie, die seine Selbst-Reflexion ambivalent -- manchmal süß und manchmal bitter-- erscheinen lässt. So beschrieb schon Kierkegaard die personifizierte Melancholie als seine „treueste Geliebte“:

„Zusätzlich zu meinen anderen zahlreichen Bekanntschaften, mit denen ich im Großen und Ganzen eine sehr formelle Beziehung habe, habe ich eine intime Vertraute – meine Melancholie, und mitten in meiner Freude, mitten in meiner Arbeit, winkt sie zu Ich rufe mich zur Seite, obwohl ich physisch an Ort und Stelle bleibe. Es ist die treueste Geliebte, die ich gekannt habe – kein Wunder also, dass ich jederzeit bereit sein muss, ihr zu folgen. (Søren Kierkegaard, Tagebücher, 5:5496)

Die Melancholie als personifizierten Gedanken oder Emotion ist etwas, das Künstler spätestens seit Dürers „melancholischem Engel“ immer wieder versucht haben. Aber gerade weil die Melancholie eine Emotion ist, die durch exzessives, selbst-reflexives, sich selbst Zerdenken hervorgerufen wird, ist es schwierig sie in Worten oder Bildern festzuhalten.

Oder wie Kierkegaard es ausgedrückt hat:

“Nehmen wir einfach an, dass Melancholie überhaupt keinen Inhalt hat. Wer melancholisch ist, kann viele Sorgen nennen, die ihn in Fesseln halten, aber diejenige, die ihn wirklich bindet, kann er nicht benennen.” (Søren Kierkegaard, Tagebücher, 5:5724)

Auch die Melancholie ist eine Emotion oder eine Stimmung, die eng mit selbst-reflexiver Praxis assoziiert wird und fast immer als eine Begleiterin des tiefen Nachdenkens über Etwas oder sich selbst erscheint.

Selbst-reflexive Praxis auf mehreren Ebenen war dabei von Anfang an auch ein wesentliches Merkmal des Comics als neue Formen- und Erzählsprache.

In einem Krazy Kat Strip von 1939 sagt Krazy: „Ich wünschte, ich wäre alleine mit meinem Gedanken.“ Ignatz antwortet: „Wie kannst du alleine sein, wenn du einen Gedanken bei dir hast?“ Krazy sinniert weiter: „Und der Gedanke wäre nicht allein, wenn ich bei ihm wäre.“ Im letzten Panel sehen wir den Gedanken schließlich in materialisierter Form einer Staubwolke auf einem einsamen Weg durch die bizarre nächtliche Wüstenlandschaft von Coconino-Town wandern.



Abbildung 95: George Herriman, Krazy Kat. 1939. „I witch tob e alone wit my tott“

Auf wunderbare Weise fasst dieser Strip nicht nur das Grunddilemma des Melancholikers zusammen, sondern zeigt uns auch gleich eine Lösung, welche nur die Sprache des Comics bereit zu stellen vermag –

Denn die Melancholie ist eine ästhetische Emotion, die durch die Praxis der exzessiven Selbst-Reflexion hervorgerufen wird. Aber da sie eine unvermittelt erlebte Emotion darstellt ist sie nicht „denkbar“, sondern eben nur erlebbar—ganz ähnlich, wie die Emotion der Liebe oder der Sublimität, die schwer in Worte zu fassen ist. Dennoch war es immer schon das Bestreben, der Künstler, Philosophen und Intellektuellen es doch zu tun – den unfassbaren Gegenstand, der sich der Benennung durch Sprache so vehement zu entziehen scheint, zu erfassen und zu benennen oder wie Herriman es hier scheinbar so mühelos tut, einfach abzubilden. Und doch bleibt eine ambivalente Spannung erhalten. Denn der Leser weiß natürlich, dass der Gedanke nicht wirklich ein Ding ist, und die Staubwolke nur eine

Metapher. Dennoch erscheint sie hier auf der Bühne des Bewusstseins des Zeichners als etwas Fassbares, etwas Benanntes.

Dabei ist Sprache immer ambivalent, denn sie drückt Bedeutung aus und benennt Dinge und offenbart dabei doch gleichzeitig auch das Unausgesprochene und Unbenennbare.

„Innerhalb aller sprachlichen Gestaltung waltet der Widerstreit des Ausgesprochenen und Aussprechlichen mit dem Unaussprechlichen und Unausgesprochenen. In der Betrachtung dieses Widerstreites sieht man in der Perspektive des Unaussprechlichen zugleich das letzte geistige Wesen.“ (Benjamin 1916)¹⁷¹



Abbildung 96: George Herriman, Krazy Kat. 1938 „Dual Personality“

Der Comic, als Sprache, lebt nicht nur von und durch diese Ambivalenz zwischen Aussprechlichem und Ausgesprochenem und dem Unaussprechlichem und Unausgesprochenem, sondern hat die Möglichkeit, diese gleichermaßen zu visualisieren, durch Panels/Rahmen, in denen etwas passiert, gedacht und benannt wird und den Zwischenräumen, den Leerstellen dazwischen, die der Handlung in den Panels doch erst so wesentlich ihre Bedeutung verleihen. Erst durch die Zwischenräume zwischen den Rahmen kann der Comic „atmen“, beginnt sich in unserer Imagination zu bewegen und ist nicht mehr eine bloße Abfolge von statischen Einzelaufnahmen, sondern kann gelesen werden und suggeriert so einen Handlungsablauf und Bewegung.

¹⁷¹ Walter Benjamin, Über Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen, 1916.

Die „Bühne“ -- der Hintergrund der Zeichnungen – kann dazu beitragen die Illusion einer Welt zu vermitteln, auch wenn nur kleine Ausschnitte dieser Welt gezeigt werden, aber Herriman macht den Leser und seine Figuren immer wieder bewusst darauf aufmerksam, dass es sich dabei lediglich um eine Kulisse handelt.

Dabei ist es auch der Fähigkeit unserer Imagination geschuldet, dass sich diese Abfolge von Bildern in Kästchen zu einer eigenen Welt zusammensetzen, die in dem Moment, wo wir die Bilder nicht nur betrachten, sondern „lesen“, beinahe unhinterfragt als „real“ empfunden werden kann, zumindest solange, bis uns der Zeichner/in darauf hinweist, dass es sich dabei nur um eine konstruierte Repräsentation einer gedanklichen Wirklichkeit handelt. Selbst die Cartoon-Charaktere scheinen dies immer wieder zu „vergessen“ und werden wie in Krazy Kat vom Zeichner gerne darauf hingewiesen, dass sie nichts anderes sind als Darsteller auf der Bühne des Bewusstseins des Künstlers.

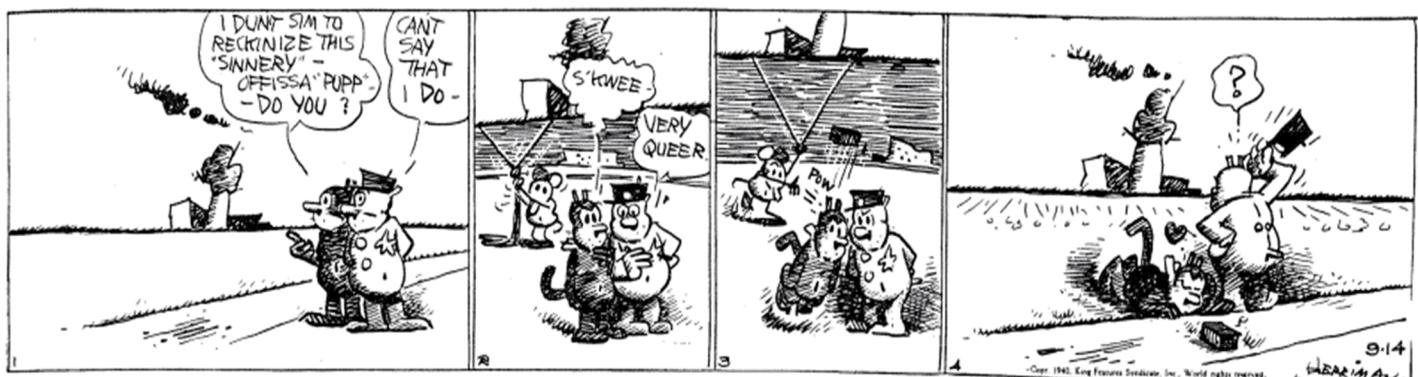


Abbildung 97: George Herriman, Krazy Kat. 14/09/1940 „Sinnery“

3. Lebende Steine und unerwiderte Liebe – Sinnbilder melancholischer Lust

In Krazy Kat macht Herriman immer wieder deutlich, dass selbst der Ziegelstein, den Ignatz der Katze Krazy regelmäßig an den Kopf wirft, ist nur gezeichnet ist und wirft dabei gelegentlich die Frage auf, ob Krazy Kat wirklich Schmerzen „spüren“ kann, wenn sie der Stein am Kopf trifft, wie uns die Comic-Sprache suggerieren will.

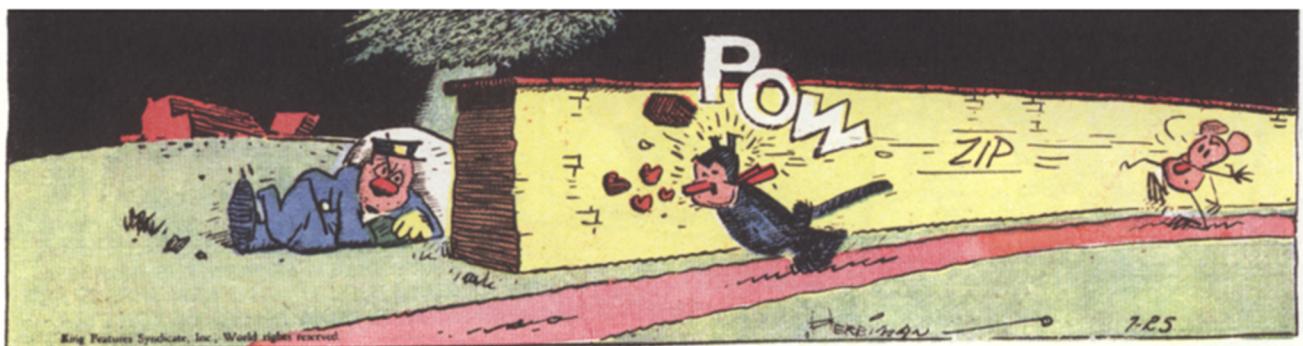


Abbildung 98: George Herriman, Krazy Kat. „Pow“

Die Frage, ob Gewalt und Schmerzen in Comics, Cartoons und Animationsfilmen als „real“ einzustufen ist oder ob die Charaktere lediglich als Schauspieler agieren, würde noch Generationen von Comic-Kritikern und kinderschutzbeauftragten Beamten beschäftigen. Aber das ist nicht das Thema von Ignatz’ Ziegelstein. Denn während Staat oder Gesellschaft den Ziegelstein als „*Transgression*“, als Übertretung, moralische Sünde oder Verbrechen einstuft, welches geahndet und durch Einsperren bestraft werden muss, transformiert Krazy Kat selbst durch ihre völlig andere Sicht der Welt, diesen Akt der Gewalt zu einem Zeichen der Liebe und Verehrung.

Denn Krazy Kat versteht den Ziegelstein, den ihr Ignatz an den Kopf wirft, doch an nichts anderes, als einen ultimativen Liebesbeweis.

Während in *Krazy Kat* Offissa Pupp (stellvertretend für die gesellschaftliche Ordnung) versucht Krazy vor dem Übel des Steinewerfers zu schützen, wird dieser von der Katze sehnstüchtig erwartet. Diese tiefe Ambivalenz des Ziegelsteins, der beinahe als ein Sinnbild der melancholischen Lust interpretiert werden kann.

„In melancholy the positive aspect may also be connected to the loss of something we value, but there is another more important layer to this positive feeling, that is the self-indulgent, almost narcissistic pleasure which is a felt feature of the emotion. This feeling feeds on itself and contributes to the aesthetic experience that arises through feeling melancholic.“ (Barry und Hapaala 2003)

Es scheint, dass Herriman hier auch ein Thema aufgreift, dass bereits in dem orientalischen Liebesepos von *Leila* und *Madschnun* zum Ausdruck kommt. Die unerwiderte Liebe, die dem Liebenden schließlich deutlich macht, dass es eine Liebe gibt, die das weltliche Objekt der Liebe transzendierte, bis nichts als der göttliche Geliebte in allem erblickt wird.

Steine spielen aber nicht nur in Form des Ziegelsteines, der Krazy Kat unablässig an den Kopf geworfen wird, eine wesentliche Rolle in diesem Strip, sondern auch Steine als morphische Objekte im Hintergrund, die durch ständige Wandelbarkeit charakterisiert werden und der „Kulisse“ ihre Plastizität verleihen. Häufig wird dabei auch von den Cartoon-Charakteren selbst thematisiert, dass sie nicht wissen, was ein Stein in der Landschaft zu bedeuten hat, ob dieser vorher schon da war und ob dieser „echt“ ist oder nur „aufgezeichnet“.

Denn die Steine in der Wüstenlandschaft, die eigentlich eine Stadt mit dem Namen „Coconino County“ (im Bundesstaat Arizona) ist, wandeln sich ständig, von Panel zu Panel und sind einmal natürliche Felsformationen, einmal durch Menschenhand geformte Häuser und Gebilde, die sich einer eindeutigen Wahrnehmung oder Zuordnung entziehen. Dabei ist auch nicht klar, ob Herriman’s Schauplatz *Coconino*, eine Stadt ist, die vorgibt eine Wüste zu sein oder eine Landschaft, die sich als Stadt tarnt. Ist der Hintergrund, vor der sich das Beziehungsdreieck abspielt, lediglich eine gemachte Kulisse, worauf Herriman immer wieder durch Details wie einen aufgehängten Mond verweist, oder eine „natürliche“ Landschaft? Genauso lässt sich die Frage stellen, ob die alltägliche Kulisse unseres Bewusstseins, konstruiert und durch uns aktiv geschaffen oder eine „passive“ Umgebung ist, durch die wir die Welt und unsere Erlebnisse filtern. Die Steininformationen in Herriman’s Szenerie scheinen jedenfalls ein Eigenleben zu entwickeln und bilden eine eigene Erzählebene. Sie können in diesem Sinn als „lebende Steine“ interpretiert werden, als Morphe, die ihre Gestalt ändern, je nach Wahrnehmung der Protagonisten oder der Leser.

Auch aus einer mystisch-alchemistischen Perspektive spielen Steine eine elementare Rolle, sowohl als Emblem für den Zustand der Melancholie und die Assoziation mit dem Element

der Erde, Lethargie und Acedia und repräsentieren damit die unterste grobstoffliche Ebene des Materiellen, aber gleichzeitig stellen Steine auch das Prinzip der Transmutation dar, denn Steine repräsentieren auch reine Potentialität, von der aus die Erneuerung der Materie beginnt. Der legendäre „Stein der Weisen“ steht für Läuterung und Heilung und als Symbol für die Umwandlung des niederen in das höhere Selbst.

Der Stein ist in dem Sinne also kein passives Objekt, sondern ein lebender Stein, dem die Dynamik und die Kraft der Metamorphose innewohnt. Die alchemistisch-melancholische Produktivität des „lebenden Steins“ findet sich dabei quer durch die Kunst- und Literaturgeschichte.¹⁷² Melancholie kann dabei einerseits mit Passivität, Depression und Acedia assoziiert werden, andererseits auch für die geniale schöpferische Schaffenskraft des Künstlers verantwortlich sein, der den Stein in ein Kunstwerk verwandelt.

Ähnlich wie Dürers zur Selbst-Reflexion anregendes „Denkbild“ Melencolia § I den Betrachter in einen wohl vom Künstler intendierten Gedankensog hineinzieht und den Verstand von einer Interpretations-Ebene zur nächsten springen lässt, so verführt auch Krazy Kat den Leser dazu, die verschiedenen Ebenen der Wirklichkeit und Repräsentation, die das Universum von Krazy Kat eröffnet, zu durchwandern und sich dabei gleichzeitig selbst in seinem eigenen Bewusstsein transformieren zu lassen.

Melancholie ist demnach nicht lediglich als eine charakterliche Veranlagung, als Krankheit, als eine momentane Verstimmung oder ästhetische Emotion zu verstehen, sondern auch als eine bewusste Entscheidung, als eine aktive selbst-reflexive Praxis, deren Ergebnis sich in schöpferischem Tun und künstlerischer Praxis manifestieren kann.

Im Unterschied zur Depression, ist Melancholie eine aktive und positive Strategie hinter der wahrgenommenen Bedeutungslosigkeit des Menschen nach einem tieferen Sinn zu suchen, hinter dem Schleier der Banalität und Brutalität der Welt die Schönheit, Sublimität und Barmherzigkeit zu vermuten und diese für sich selbst und auch für andere sichtbar machen zu wollen. Melancholie in diesem Sinne ist eine schöpferische, selbst-reflexive Praxis, die nach ästhetischem Empfinden strebt und so ein „süßes Erleben“ inmitten der Bitterkeit ermöglichen kann.

¹⁷² Gebert 2008, S. 64

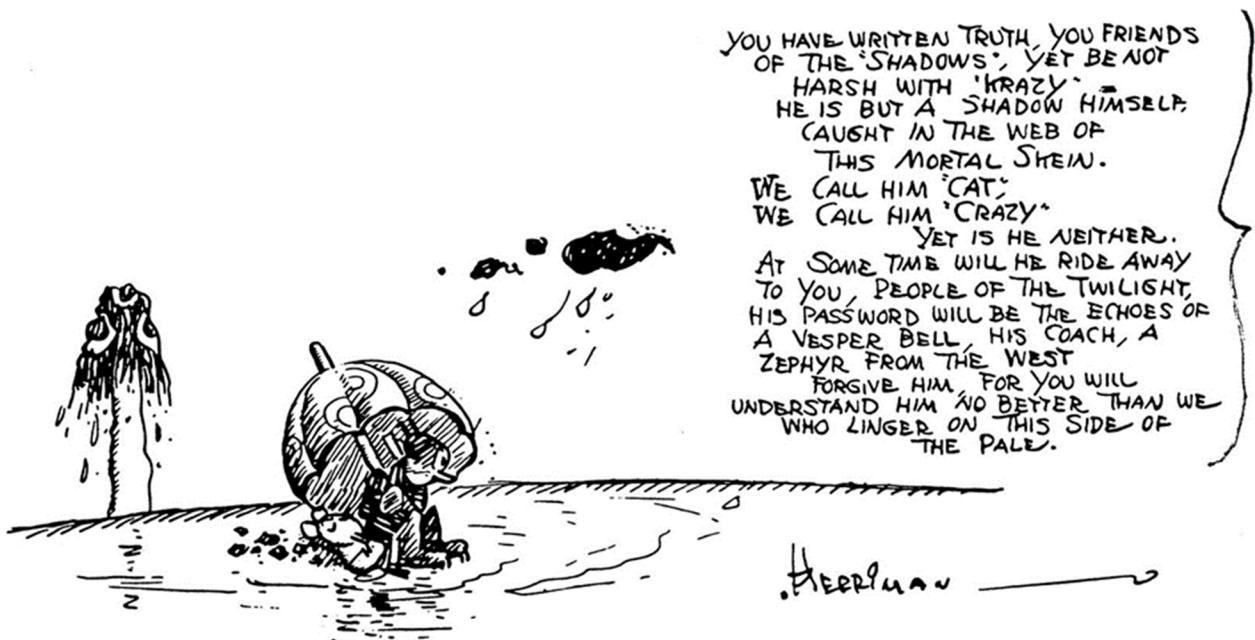


Abbildung 99 George Herriman, *Krazy Kat*.

Ähnlich wie ein Mystiker oder Sufi, der in allen Widrigkeiten des Lebens, in der Dinge sind nicht immer das, oder sogar in den wenigsten Fällen das, als was sie erscheinen, kann als eine wichtige, dem ganzen Strip zu Grunde liegende Botschaft gesehen werden. Und, es liegt in der Entscheidung des Subjekts, welche Interpretation er oder sie den Ereignissen zukommen lässt.



Abbildung 100: "George Herriman, *Krazy Kat*. „Double Beauty“

Krazy Kat kann in diesem Sinn auch als der Prototyp des *Beatniks* verstanden werden, der in der Banalität der Welt und im Leiden doch nichts anderes wahrnimmt, als die Glückseligkeit („*beatitude*“) vom Geliebten beachten zu werden. So beschrieb auch Jack Kerouac die

oftmals missverstandene kulturelle Bewegung der Beatniks in ihrer Essenz als ein spirituelles Lebensgefühl, das nach Ehrlichkeit, Sublimität und Heiligkeit im Profanen sucht.

„Beat doesn't mean tired or bushed or beat up so much as it means beato, the Italian for beatific: to be in a state of beautitude, like St. Francis, trying to love all life, trying to be utterly sincere with everyone, practicing endurance, kindness, cultivating joy of heart, how can this be done in our mad modern world of multiplicities and millions?“

(Jack Kerouac, 1959)¹⁷³

¹⁷³ Jack Kerouac: "The Origins of the Beat Generation" (Playboy, June 1959).

4. „A space for thought“: Charlie Brown & The Peanuts



Abbildung 101: Charles Schulz. *The Peanuts*. "Space for thought"

Schulz' „The Peanuts“¹⁷⁴ behandelt Themen wie spirituelle Krise, den Verlust des Glaubens und die Suche nach Weisheit in der modernen Welt. Es handelt aber auch von Einsamkeit, der Sehnsucht nach Verständnis und unerwiderter Liebe.

Der Hauptprotagonist des Strips ist Charlie Brown. Er agiert dabei aber nicht als echter Charakter und er entwickelt sich auch nie wirklich weiter. Er dient als Projektionsscheibe, ein im Gegensatz zu seinem Körper überdimensionierter rosa Kopf, der die Emotionen des Lesers mit minimalistischer Linienführung wiederspiegelt.



Abbildung 102: Charles Schulz. Charlie Brown. 1995. „Good Grief!“

¹⁷⁴ „The Peanuts“ erschien von 1950 bis zum 13. Februar 2000 (der Zeichner starb einen Tag vor der Veröffentlichung seines letzten Strips) und zählt zu den am längsten laufenden und erfolgreichsten Comic-Strips weltweit (vgl. Lambiek Comiclopedia <https://www.lambiek.net/artists/s/schulz.htm> (20/02/2020)

281



Abbildung 103: Charles Schulz. Bleistiftskizze von Charlie Brown.

„There may be no more tiny, fragile body than Charlie Brown's – the abbreviated torso, economized limbs, and naked, vulnerable pate. That head: with a modicum of lines, Schulz produced an untouched, capacious orb on which a world of expression could play.“¹⁷⁵

¹⁷⁵ „A space for thinking“, Rudick 2019: 35



Abbildung 104: Charles Schulz. Charlie Brown.

„Charlie Brown looks less like Schulz than, one must suppose, he feels like him. From the Yellow Kid to Barnaby to Henry to Tintin to Charlie Brown, there's a long history of large, bald, white male faces through which the reader may “see” these characters' various comic-strip worlds. This is no accident; the less specificity a character has, the more he (or maybe she—where are our shes?) becomes the strip's protagonist, an everyman. Culturally, and however unfairly, the pink disc of Charlie Brown's big baby face is about as blank and everyman as one can get.“ (Chris Ware 2019)



Abbildung 105: Chris Ware. Selbstporträt mit Charlie Brown.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Brunetti 2006 (Graphic Fiction) S. 35

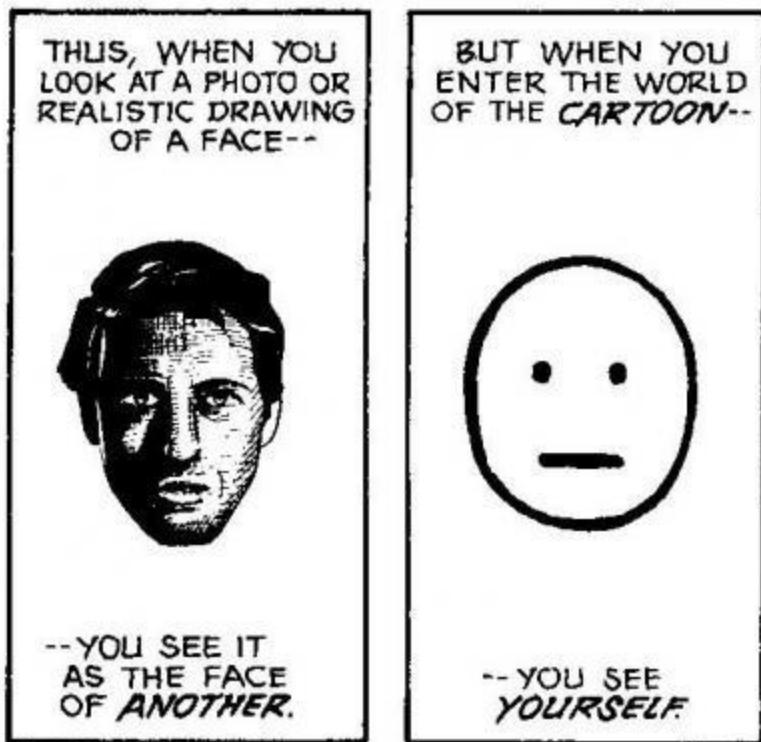


Abbildung 106: Scott McCloud „Understanding Comics: The Invisible Art“ 1993.

Charlie Brown ist eine „Jedermann“ (vorausgesetzt die menschliche Norm ist männlich, rosa und ein Kind) und dient als ideale Projektionsfläche alltäglicher Sorgen, existentieller Angst und des Versagens. Er agiert dabei zum größten Teil völlig passiv, gefangen in selbst-reflektiver Betrachtung, die ihm aber keinen Ausweg zu weisen scheint, sondern ihn immer tiefer in eine Depression treibt.

„It is the feeling that previous eras called not depression but „melancholia“ – and that is what afflicts Charlie Brown as well. He is melancholy, and his melancholy is the tonic note of the strip (...) He is trapped, not in his self but in his self-awareness.“¹⁷⁷

Charlie Brown ist in gewissem Sinne auch als eine Verkörperung der Melancholie und Depression zu lesen, eines Gefühls oder inneren Zustandes, das fortwährend über sich selbst reflektiert, gefangen in dem Bewusstsein über den eigenen Zustand, aber völlig unfähig zu handeln.

¹⁷⁷ Gopnik, 2019: 9

„Charlie Brown hast to be the one who suffers because he is a caricature of the average person. Most of us are much more acquainted with losing than we are with winning. Winning is great, but it isn't funny. While one person is the happy winner, there may be hundred losers using funny stories to console themselves.“ (Schulz, 2010)¹⁷⁸

Die Art der Melancholie, die Charlie Brown zu personifizieren scheint, kommt dabei näher einer modernen Auffassung von Depression und Apathie, als Krazy Kat's Melancholie, die eher das mittelalterliche Ideal des göttlich inspirierten Genies porträtiert, ein sufischer Beatnik, der hinter der Fassade der Grausamkeit und Brutalität der Welt, Liebe, Erhabenheit und Schönheit erkennt und durch ihre Imagination auch unsere Sichtweise zu transformieren vermag. Krazy Kat ist in ihrer Identität nicht festmachbar. Sie ist weder Tier, noch Mensch, weder männlich, noch weiblich, ebenso wie ihre ethnische Zugehörigkeit fluide scheint und ihr Dialekt nicht eindeutig zuschreibbar ist. Sie ist ein Trickster und subversiv, weil sie alle Zuschreibungen in Frage stellt, die Interpretation der Gesellschaft, verkörpert durch Offissa Pupp ins Gegenteil verkehrt. Sie ist ein modernes „Chamäleon“. Und sie ist in gewisser Weise eine Verkörperung des Comics als moderne subversive Trickster-Sprache, die auffällt, irritiert, tief bewegt und sich jeder Klassifizierung und Kategorisierung entzieht.

Wenn ein Charakter in „The Peanuts“ Krazy Kat's Funktion einnehmen könnte, dann wäre es noch am ehesten Snoopy. Snoopy ist (neben dem Vogel Woodstock) das einzige „Tier“ der Serie, zumindest erscheint er für die anderen Charaktere als solches. Aber für die Leser ist er ein ähnlich anthropomorphes Wesen, wie Krazy Kat. Snoopy denkt und fühlt wie ein Mensch, sammelt Kunstobjekte und Jazzmusik-Platten, schreibt Romane auf seiner Schreibmaschine und sucht nach Sublimität und Inspiration im Regen, in fallenden Herbstblättern und in seiner Imagination, mit der er seine Hundehütte regelmäßig in alle möglichen Flugobjekte verwandeln kann.

¹⁷⁸ My life with Charlie Brown, 2010 (ed. Inge;): 149

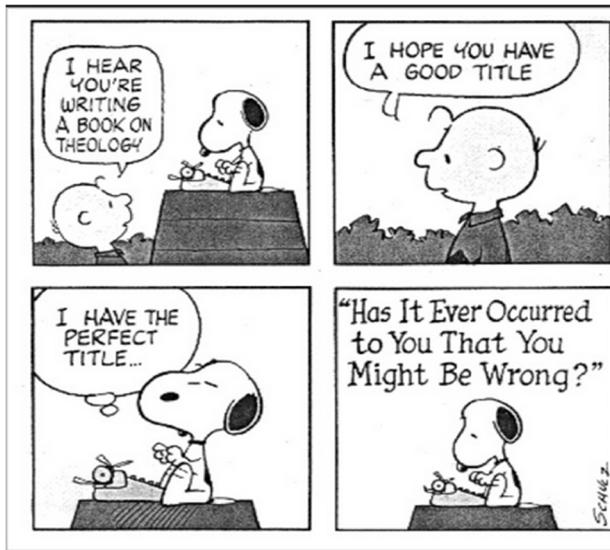


Abbildung 107: Charles Schulz. *The Peanuts*. „Perfect Title“

Snoopy ist der Trickster der Serie und, wie es scheint, auch der einzige Charakter, dem es gelingt, die depressive, existentialistische Weltsicht des Zeichners (zumindest manchmal) zu transzendieren und die Erhabenheit hinter der Kulisse der suburbanen Eintönigkeit sichtbar zu machen.

*„Snoopy's appearance and personality have changed probably more than those of any of the characters. As my drawing style loosened, Snoopy was able to do more things, and when I finally developed the formula of using his imagination to dream of being many heroic figures, the strip took on a completely new dimension.“ (Schulz 2010; *my life with Charlie Brown*: 149)*

Charlie Brown verkörpert passive Depression. Er erträgt sie stoisch, aber scheint völlig handlungsunfähig, während sein Hund Snoopy die manische Seite des Künstlers reflektiert. Seine Imagination, seine Freudentänze, seine Kunst- und Plattensammlungen, er schafft, er ist Romanschriftsteller und Schöpfer seines Universums, aber letztlich ist er nur ein Hund und er hat keine Möglichkeit sich zu artikulieren gegenüber den „Kindern“ des Comic-Universums, sondern nur gegenüber dem Leser jenseits der Panels, auf der anderen Seite.¹⁷⁹

„Snoopy is the only character within Schulz's world who is wholly free to exalt the life of the will and imagination, of extravagant choices made freely and artistic destiny

¹⁷⁹ vgl. Gopnik, 2019: 10

pursued – he writes novels and lives ecstatically in his head, collects Van Gogh and Andrew Wyeth.”¹⁸⁰

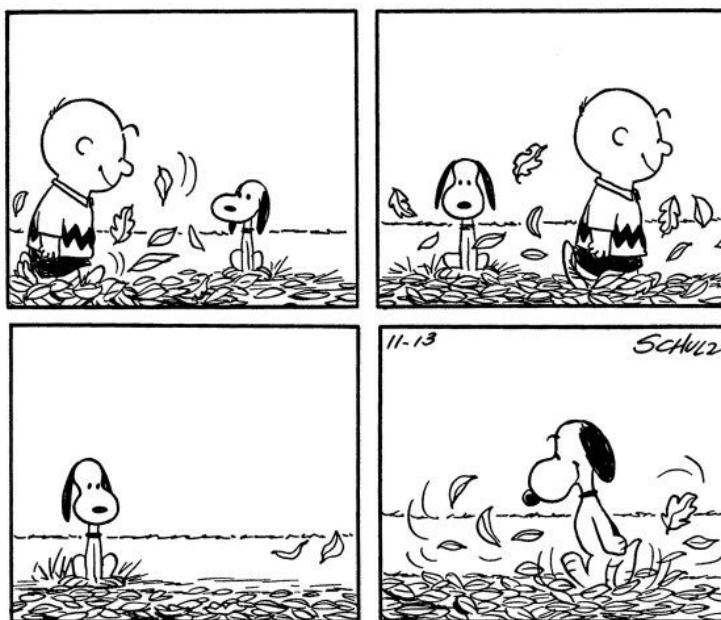


Abbildung 108: Charles Schulz. *The Peanuts*.

Schulz erzählt hier aber nicht nur etwas über menschliche Emotionen oder Melancholie, er schafft keine Repräsentation und weißt uns anschließend darauf hin, dass es sich um eine Repräsentation handelt, wie Herriman in *Krazy Kat*.¹⁸¹ Statt den Fluss der Immersion des Lesers bewusst zu unterbrechen, um auf eine dahinterliegende Realität zu verweisen, erschafft Schulz auf der Zeitungseite eine emotionale Innenwelt, die für den Leser eigene Emotionen direkt erfahrbar machen kann. Es ist kein Versuch der Repräsentation, sondern der Versuch Emotion durch starke Empathie direkt zu vermitteln. Schulz lässt seine Leser durch seine Charaktere fühlen und schafft so einen Raum, der es dem Leser ermöglicht, über seine eigenen Erfahrungen und Verletzungen zu reflektieren.

„The irony of the visual flatness and economy of “Peanuts” is that they engender a capacious space—room enough both for Charlie Brown’s reflection on Schulz’s hard truths and for the reader’s own consideration of these big ideas. The strip’s achievement, and a significant reason for its longevity, is its creation of a space of inquiry that is never closed off (...) Nothingness surrounds them—both formally, on the page, and literally, in the black yawning space. Nothing much happens here, yet,

¹⁸⁰ Ibid

¹⁸¹ . Der einzige Charakter, der dies manchmal tut und mit Meta-Humor arbeitet ist Snoopy.

in its openness and conversation, the strip is alive with wonder, possibility, and humanity. Schulz does a lot with nothingness.”¹⁸²

Auch der Hintergrund in „The Peanuts“ ist minimalistisch und beschränkt sich oft auf wenige Striche, die eine gewisse Kulisse nur andeuten, den Leser aber nie ablenken von den Gefühlen, die durch die Gesichtsausdrücke und einfachen Dialoge der Charaktere vermittelt werden. In „the Peanuts“ tritt der Autor und Erzähler der Geschichte völlig in den Hintergrund. Bis auf seine Signatur weist nichts in dem Strip auf einen Zeichner hin.

„If anyone made me want to be a cartoonist, it was Charles Schulz. I was reading Peanuts before it occurred to me that someone must be drawing it. I distinctly remember the moment this thought appeared in my young child’s mind. I looked down into the bottom right-hand corner of the panel I was reading and noticed, for the first time, that magical name: Schulz.“ (Seth, 2019)¹⁸³



Abbildung 109: Seth. Porträt von Charles Schulz als Melancholiker.¹⁸⁴

Gedacht und gesprochen wird ausschließlich in Denk und Sprechblasen. Es gibt keinen begleitenden Erzähltext, keine Stimme aus dem Off. Dennoch ist der Zeichner völlig präsent, denn es sind seine Emotionen, seine Innenwelt, repräsentiert durch verschiedene Kinder-Charaktere und einen Hund, die der Leser auf der Seite mitverfolgt.

„The Comic Strip language was taken back to its origins and into the realm of the read and the remembered, and for half a century readers of the strip felt Peanuts through the singular hand and handwriting of Charles Schulz. In fact, if there is one

¹⁸² Rudick, 2019

¹⁸³ Seth 2019: „Pilgrimage“: in the Peanuts Papers, 319

¹⁸⁴ <https://www.nytimes.com/2007/10/14/books/review/McGrath-t.html> (12/02/2020)

accomplishment in the art of cartooning for which Schulz should be credited, it's that he made comics into a broader visual language of emotion, and most importantly, of empathy. For this, all cartoonists—especially those of us who have attempted „graphic novels“—owe Schulz, well, everything.“ (Chris Ware 2019)¹⁸⁵

Der einfache Hintergrund in den Panels dient als Bühne der Emotionen. Es sind meist nicht mehr als ein paar Requisiten, eine halbhöhe Ziegelmauer, Lucy's Saftstand, der in eine psychiatrische Beratungsstelle umfunktioniert wurde, ein Kürbisfeld, ein Sandhügel, ein Sitzkissen. Kein Strich zu viel lenkt ab von der Essenz der Emotion, die hier vermittelt wird.

Der Strip vermittelt Empathie in ihrer reinsten Form und das scheint die unglaubliche Stärke und Anziehungskraft dieses extrem ökonomischen Comicstrips auszumachen. Wer denkt, dass Charlie Brown und seine kleinen Gefährten einfach zu zeichnen sind, der irrt sich. Es gibt kaum Cartoon-Charaktere, die so schwierig zu kopieren sind und ebenso wie Krazy Kat wurde der Strip nach dem Tod des Zeichners eingestellt.

In einem Interview beschrieb Schulz den nur einige Sekunden dauernden Akt, Linus zu zeichnen. Und es klingt beinahe wie eine Zen-Übung.

“I am still searching for that wonderful pen line that comes down—when you are drawing Linus standing there, and you start with the pen up near the back of his neck and you bring it down and bring it out, and the pen point fans out a little bit, and you come down here and draw the lines this way for the marks on his sweater, and all of that . . . This is what it's all about—to get feelings of depth and roundness, and the pen line is the best pen line you can make. That's what it's all about.” (Schulz zitiert in Ware, 2019)

Die schlichte Ökonomie des Formats und der enorme Druck der deadlines, beschränkt den Cartoonisten von Zeitungs-Comicstrips in seinen Möglichkeiten, zwingt ihn aber auch dazu, die destillierte Essenz seiner Charaktere täglich von Neuem hervorzu bringen und dabei etwas über die Conditio Humana auszudrücken, das in dieser Weise noch nie gesagt, oder gefühlt wurde.

¹⁸⁵ Chris Ware 2019. Drawing Empathy: In The Peanuts Papers 2019: 96

“You have to put yourself, all of your thoughts, all of your observations and everything you know into the strip,” (Schulz, 1984)



Abbildung 110: Charles Schulz. Linus.

„The best comic strips present the cartoonist laid bare on the page; they are a condensed sum-uppance of the artist’s notions of, ideally, what makes life funny, but also of what makes it worth living. This artistic effort has to occur not over a career punctuated by a handful of masterpieces but every single day. The skeptical reader arrives cold to a little slice of comic-strip newsprint and gives the cartoonist four, maybe five, seconds: “O.K., make me laugh.” It’s no wonder that Charles Schulz, the creator of “Peanuts,” woke up feeling funereal, or like he had a term paper due every morning. Or, as he also said, “In a comic strip, yesterday doesn’t mean anything. The only thing that matters is today and tomorrow.” (Ware, 2019)

Neben der Vermittlung von Empathie und direkter Emotion, hat Schulz einen weiteren Aspekt des Comics durch seinen Strip zur Perfektion gebracht. Die Kunst des richtigen Timings und des Rythmus. So viele seiner Pointen leben genau davon, Zeitlichkeit zu suggerieren, durch den Wechsel aus gesprochenen/gedachten und stummen Panels oder den Rhythmus von kurzen „Staccato“-Panels und längeren Panels, die die innere Erfahrung von Zeitlichkeit nicht nur repräsentieren, sondern unmittelbar erfahrbar machen kann.

„There is a translucency, if not a transparency, to Schulz’s drawing style that allows for such sympathy. It’s not diverting or virtuosic—it’s direct and humble. (He described it as “quiet.”) The simple act of looking from one drawing to the next animates the rhythm of the characters’ movements, echoing, somehow, our own distillation of experience.“ (Ware, 2019)

Dieser Raum, im Panel und zwischen den Panels, der Zeitlichkeit und Rhythmus erzeugt, wird zu einem Gedankenraum, einem emotionalen Raum, einer auf der Seite repräsentierten Innenwelt, der es dem Leser ermöglicht über sich selbst und die eigenen Erfahrungen des in der Welt seins zu reflektieren und diese in gewisser Weise auch fassbar zu machen, in dem er sie externalisiert betrachten kann.

„That rhythmic deliberateness—specifically its leisurely meter—is essential to the way that “Peanuts” functions as a space for thought. A “Peanuts” strip, even one seemingly packed with goings-on, unfolds patiently.“ (Rudick, 2019)



Abbildung 111: Charles Schulz. The Peanuts.



Abbildung 112: Charles Schulz. Charlie Brown.

Das Format eines täglichen Comicstrips (und eines wöchentlichen ganz-seitigen colorierten Sunday-Pagers) zwingt den Cartoonisten zu ständiger Wiederholung. Es sind die gleichen Themen, die gleichen Ängste, Hoffnungen und Enttäuschungen, die hier in endlosen Variationen immer wieder erlebt und von neuem durchgespielt werden. Das zentrale Thema scheint dabei existentielle Angst und Versagen zu sein, aber zwischen die Zeilen gelingt es Schulz all seine Erfahrungen, Gedanken und Beobachtungen über den Zustand des Menschseins einzustreuen und die depressive Grundhaltung seiner Charaktere durch den Beigeschmack von Melancholie und etwas beinahe Transzendenten zu bereichern. Jene

Melancholie ist es, die den Menschen zu emotionaler Reife gelangen lässt und sie scheint auch das Heilmittel zu sein, gegen Depression, Apathie und existentielle Angst.

„It has always seemed to me that the strip has a rather bitter feeling to it, and it certainly deals in defeat. It has given me the opportunity to express many of my own thoughts about life and people. It is my own opinion that is absolutely necessary for each one of us to strive to gain emotional maturity. Unless a person becomes mature in all things, he will always have fears and anxieties plaguing him. (...) (Schulz 2010:168)

Es ist oftmals gesagt worden, dass die „Kinder“ in der Welt *the Peanuts* ja gar keine Kinder sind, sondern Erwachsene, dass sie denken und fühlen wie Erwachsene. Aber sie denken und fühlen nicht wie emotional Reife Erwachsene, sondern eben wie Kinder, die dem Leben mit Ungeduld, Aberglauben, und einer Absolutheit begegnen, die es ihnen nicht erlaubt sich weiterzuentwickeln. So finden wir kaum eine charakterliche oder persönliche Entwicklung der Charaktere in den Peanuts. Die Kinder reifen nicht durch ihre Erfahrungen und sie werden nicht erwachsen. Charlie Brown gelingt es auch in fünfzig Jahren nicht, gegen Lucy's konstante Mobbing-Versuche aufzustehen, das rothaarige Mädchen endlich anzusprechen oder seine Opfer-Attitüde abzulegen. Der einzige Charakter, dem in dieser Hinsicht etwas an emotionaler Entwicklung zugestanden wird, ist vielleicht Schröder, der wahre Melancholiker in dem Strip. Während Charlie Brown die schwarze Melancholie der Depression und Apathie verkörpert, so sehen wir Schröder, den Künstler, die meiste Zeit stoisch an seinem Kinderklavier, versunken in einer Innenwelt, die seine stille Genialität ausdrückt und erahnen lässt, dass er sich die meiste Zeit an einem sublimen Ort von Schönheit und Erhabenheit zurückzieht. Wir erfahren nur etwas über seinen Charakter, durch seine Interaktionen mit Lucy, die vergeblich darum bemüht ist, ihn dazu zu bringen, ihr Beachtung zu schenken. Doch auch wenn Schröder ihr offensichtlich kein Interesse entgegenbringt, ist ihre Beziehung zueinander, die vielleicht einzig „authentische“ Beziehung in „*the Peanuts*“, die auch das Potential einer gewissen Entwicklung in sich trägt. Denn immer wieder offenbart Schröder, dass er scheinbar doch Gefühle für Lucy hat, und als die Van Pelts kurzfristig wegziehen, bringt er dies auch Charlie Brown gegenüber zum Ausdruck. Schröders Melancholie ist demnach vielleicht der einzige Moment emotionaler Reife, den eines der Kinder zum Ausdruck bringt.

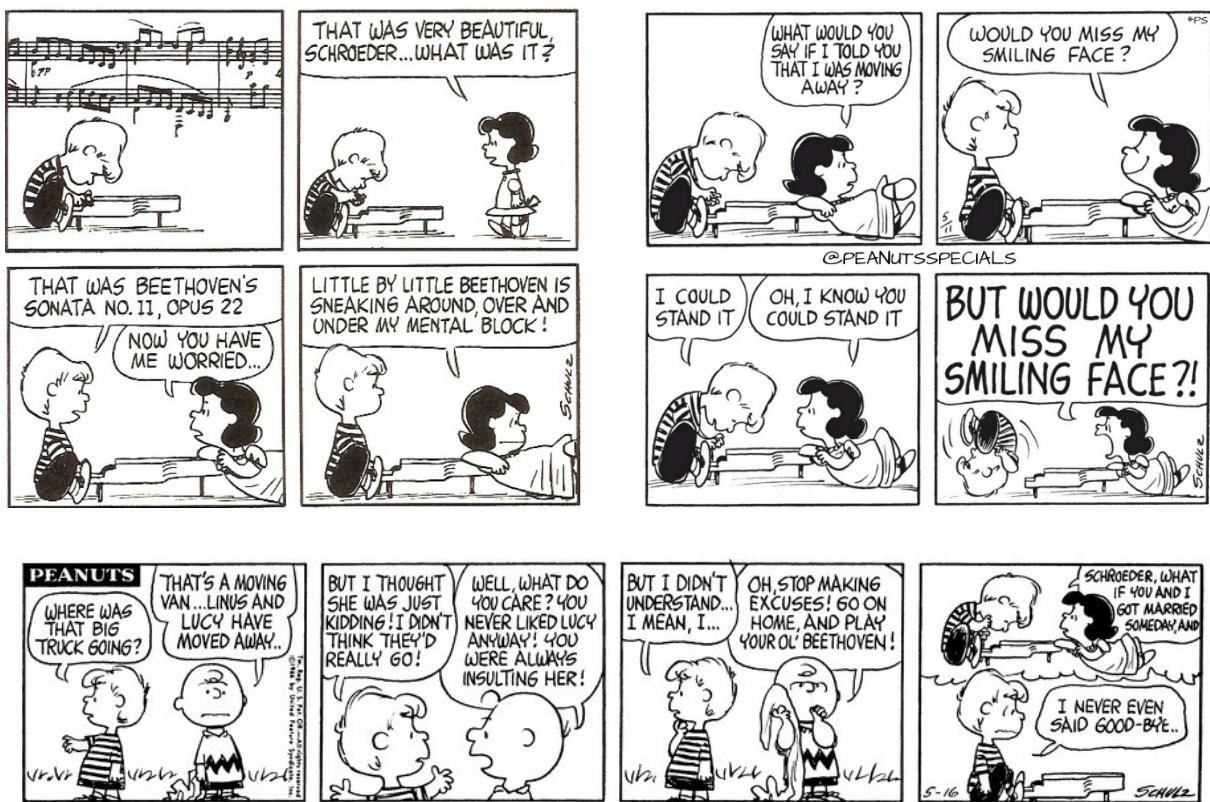


Abbildung 113: Schulz "The Peanuts": Lucy is moving away. (Mai/ 16/ 1966)

Aber vielleicht ist es auch nur Schulz's Art auszudrücken, dass die meisten Erwachsenen nie wirklich erwachsen geworden sind, weil sie dem Leben noch immer mit der gleichen Ungeduld begegnen wie Kinder. Doch während das Zeitempfinden der Kindheit ein wichtiger Teil des Reifeprozesses eines Menschen ist, so behindert ein Erwachsener, der immer noch in diesem Zeitempfinden verhaftet bleibt, sich selbst im Prozess seiner spirituellen und emotionalen Reife.

The passage of time is an area that will almost always show up a person's immaturity. Children have a strange attitude towards time, for they do not have the patience to wait for days to pass. They want what they want immediately, and adults who are incapable of learning to wait for things will find themselves in all sorts of trouble. "(Schulz 2010)"¹⁸⁶

¹⁸⁶ My life with Charlie Brown, 2010 (ed. Inge);:168

5. Das Vokabular der Melancholie in „The Peanuts“

Schulz bedient sich in *The Peanuts* aber nicht nur der unmittelbaren Identifikation und Empathie mit dem Cartoon-Charakter als Spiegel emotionaler Innenwelten, sondern bezieht sich auch auf ein symbolisches Vokabular der Melancholie und eröffnet damit auf einer Meta-Ebene den Zugang zur Melancholie als kulturellen Diskurs.

Er greift dabei auch das Thema des Ziegelsteins und der unerwiderten Liebe auf, das bereits von Herriman seriell verarbeitet wurde. Die ikonische halbhöhe Ziegelsteinmauer, diente den Charakteren der Peanuts seit 1953 als ein sicherer Ort der Selbstreflexion und der gemeinsamen Meditation über die Zustände der Welt. Eine Ziegelmauer tritt aber auch als eigenständiger Charakter in einer Serie von Strips zwischen 1974-1976 auf. Die Ziegelmauer des Schulgebäudes beginnt romantische Gefühle für Sally zu entwickeln und wirft sogar Ziegelsteine auf potentielle Rivalen, was als eine direkte Hommage an *Krazy Kat* verstanden werden kann – ein Strip, den auch Schulz zutiefst verehrt hatte. In einem Strip von 1976 begeht die Schulmauer schließlich Suizid.

1979 verwendete auch die Rock-Band „Pink Floyd“ den Ziegelstein als Metapher für die Traumata der Kindheit und Jugend, für unerwiderte (Eltern)-Liebe und den Anpassungzwang des gesellschaftlichen Systems. Der Ziegelstein trägt auch hier etwas Ambivalentes, einerseits steht jeder Stein für eine Erfahrung des Schmerzes und ein neues seelisches Trauma, andererseits dient die Mauer, die aus diesen Steinen gebaut wird auch als Schutz und Sicherheit vor weiteren Verletzungen. Die Mauer wird so auch zu einem Sinnbild für Depression und Melancholie, ein sich zurückziehen und Isolieren von der Welt der Erwachsenen und der Gesellschaft, den Rückzug in einen sicheren Ort der eigenen Kreativität und Inspiration. Die Ziegelsteinmauer erfüllt demnach eine doppelte Funktion. Einerseits gewährt sie Sicherheit, andererseits isoliert sie von der Gesellschaft und der (funktionierenden) Beziehung zu anderen Menschen. So bewirkt die Ziegelmauer einerseits Lucy, die Sally mobbt und beschützt sie, andererseits verletzt sie auch Linus, zu dem Sally eigentlich eine Beziehung aufbauen will, der sie aber wiederholt zurückweist. Doch die Schulmauer dient letztlich nicht nur als Metapher für seelische Verletzungen, sondern entwickelt sich zu einem eigenständigen Charakter, etwas, das in dieser Form wiederum vielleicht nur in einem Medium wie dem Comicstrip möglich ist. Eine personifizierte

Metapher für Depression und Melancholie, die ein Eigenleben entwickelt und schließlich Suizid begeht, nicht fähig das Gewicht unerwiderter Liebe und Kritik zu ertragen.

Steht also ein einzelner Ziegelstein sowohl symbolisch für Schmerz und Trauma, fungiert dieser in der Sprache des Comicstrips gleichzeitig auch als materieller Gegenstand, der „realen“ physischen Schmerz erzeugen kann. Die Frage, inwieweit dieser Schmerz aber „real“ sein kann (sofern es sich ja nur um die Zeichnung eines Ziegelsteins handelt), hat bereits Herriman behandelt.



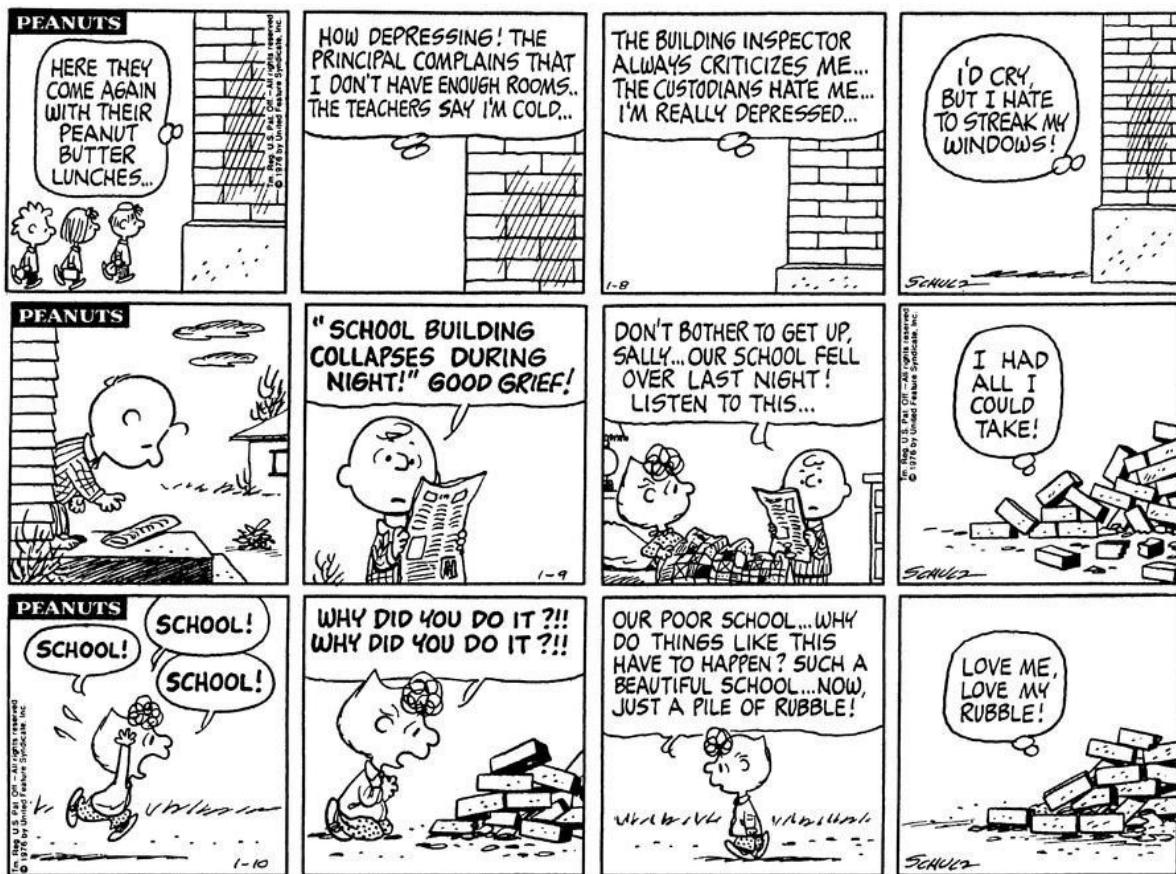


Abbildung 115: Serie über melancholisches Schulgebäude; Hommage an Krazy Kat's Ziegelsteine. Serie von Strips zwischen 1974-1976



Abbildung 114: George Herriman: Krazy Kat (09/09/1938)

Der Ziegelstein in Krazy Kat und the Peanuts wird so zu einem Symbol zwischenmenschlicher Beziehungen und unerwiderter Liebe, die Lust und Schmerz gleichzeitig erzeugen kann, aber in the Peanuts erfüllen auch andere Gegenstände diese Funktion – ein Football, den Lucy Charlie Brown regelmäßig unter den Füßen wegzieht, oder das Kinderklavier von Schröder, das er regelmäßig unter Lucy wegzieht und das sie schließlich zertrümmert. Die regelmäßige Erfahrung unerwiderter Liebe wird zu einem Trauma und einem obsessiven Verlangen

gleichermaßen, eine schmerzvolle Lust, die Sehnsucht weckt, nach echter Verbindung mit anderen Menschen, aber immer wieder an der Angst scheitert, zurückgewiesen zu werden.

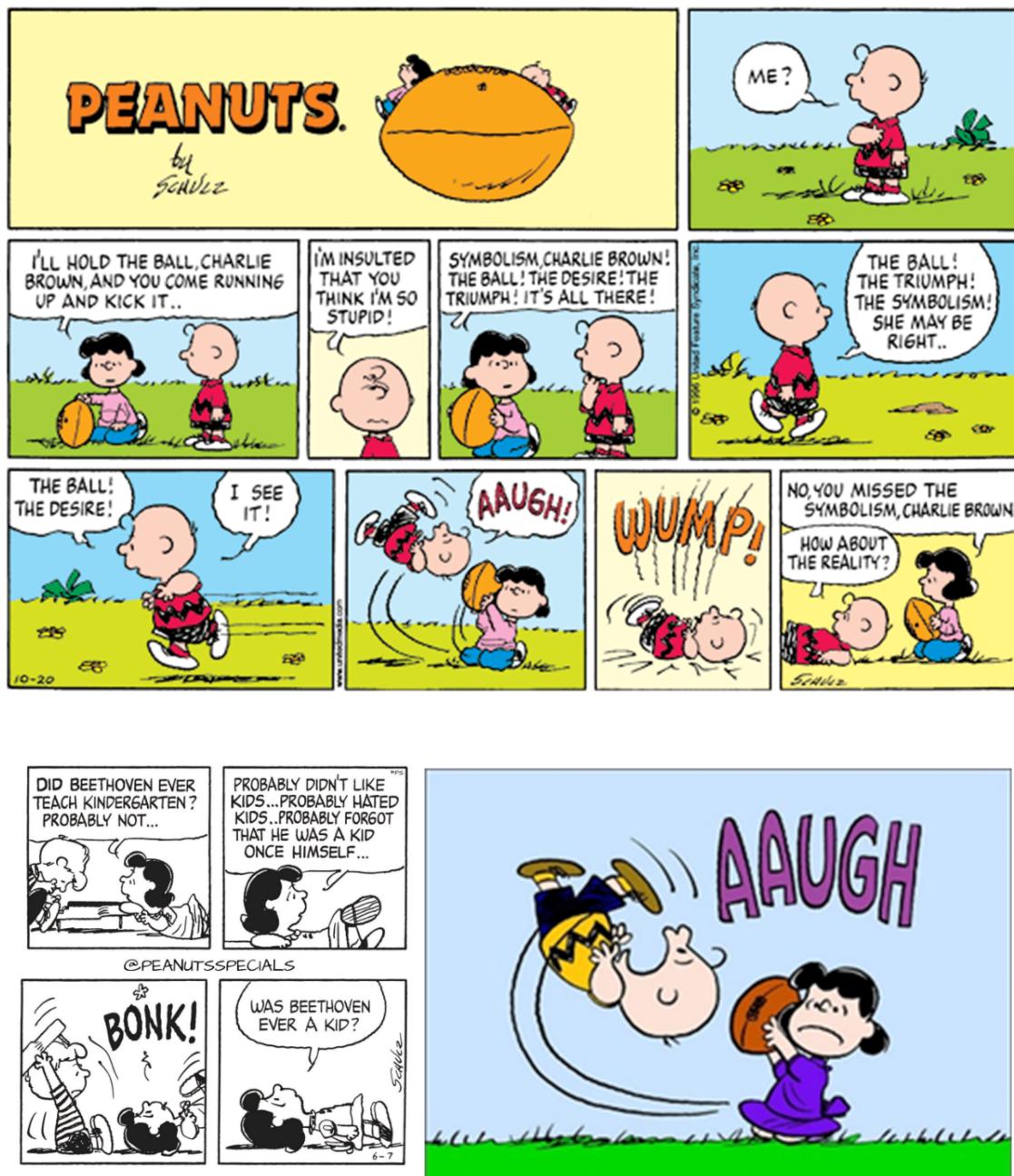


Abbildung 116: Charles Schulz. *The Peanuts*. Schmerz und unerfüllte Liebe. Objekte melancholischer Lust?

Die Ziegelmauer in „The Peanuts“ tritt aber auch als ein anderes Element in Erscheinung. Nämlich als ein Ort der Kontemplation. Eine sichere, feste Mauer, hinter der die Kinder der Peanuts sich über ihre Ängste unterhalten können. Die Ziegelmauer, die wie eine Schutzwand zwischen den Leser und die Kinder mit ihren Ängsten tritt, wurde von Schulz bereits 1957 eingeführt. Dabei gab es anfangs auch einen Strip, der Charlie Brown und Lucy

in einem Panel von der anderen Seite zeigt, und sie auf diese Weise merkwürdig verletzbar erscheinen lässt. Fortan sah man die Kinder nur mehr von der anderen Seite, hinter der Mauer stehen.



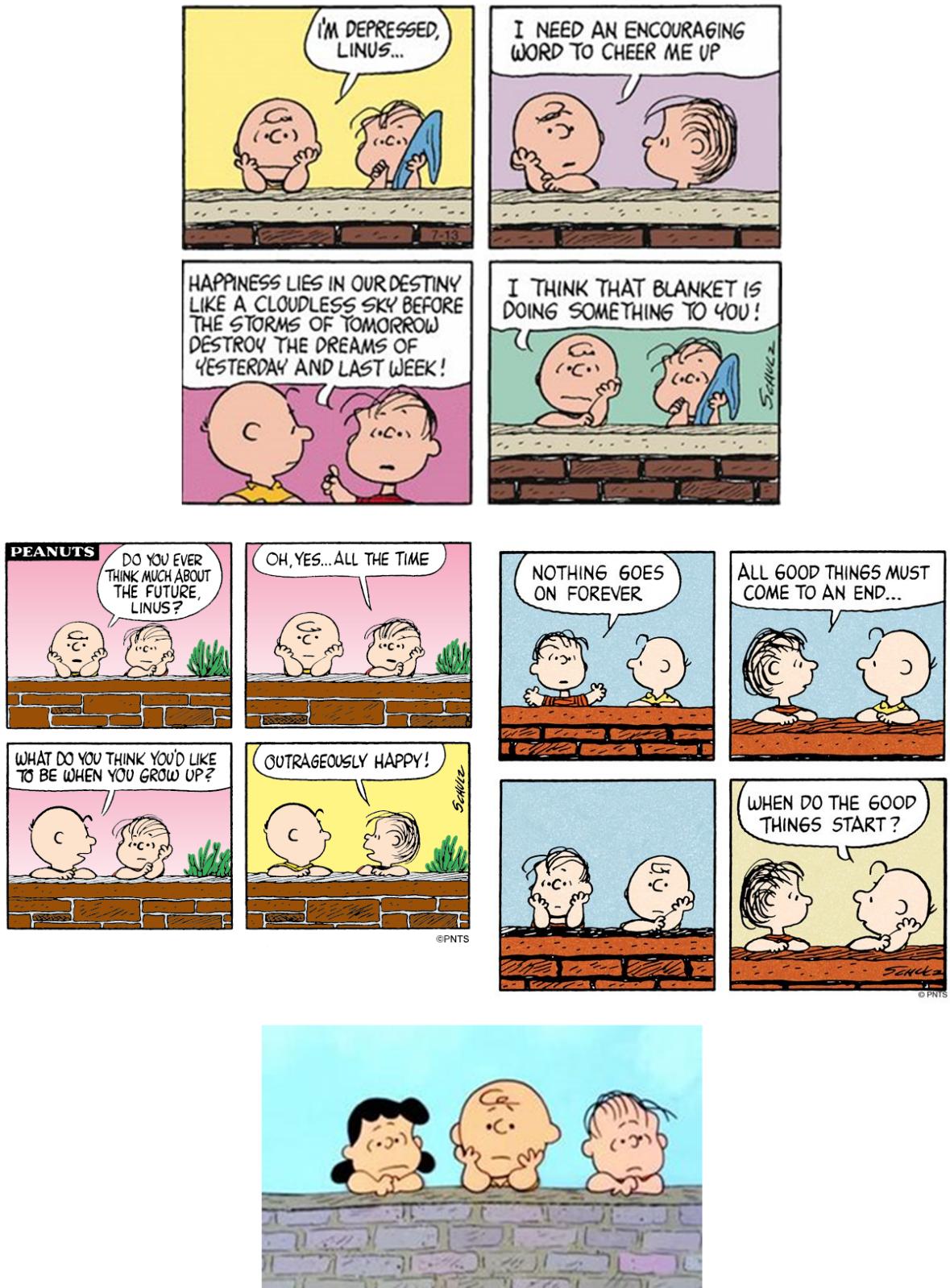


Abbildung 117: Charles Schulz. *The Peanuts*. Die Ziegelmauer als Ort der Kontemplation

Weitere Themen, die häufig in dem Strip wiederkehren sind fallende Herbstblätter (auch ein Thema, das bereits von Herriman aufgegriffen wurde). Sie gelten beinahe universell als ein

Symbol für Vergänglichkeit, Sterblichkeit und Memento Mori. Sie implizieren aber auch Ergebenheit, Demut und Mut, als eine bewusste innere Haltung dem Tod zu begegnen. Ein Blatt, das fällt und das Schicksal akzeptiert, ohne sich zu wehren und ohne zu klagen, das Frieden gefunden hat mit der eigenen Vergänglichkeit und sich dem Rhythmus der Welt ergibt. Das bewusste Warten auf das Fallen eines einzelnen Blattes verdeutlicht aber auch erhöhte Achtsamkeit und evoziert einen meditativen Zustand.

Andere Motive des Strips sind das Spazieren im strömenden Regen, der an seinem Talent verzweifelnde Roman-Schriftsteller den Versagensängste plagen, der in seine Innenwelt zurückgezogene Künstler, das weite Kürbisfeld und der Nachthimmel der zum Philosophieren über Glaube und Aberglaube einlädt, sowie das immer wiederkehrende Scheitern.

„Charlie Brown hast to be the one who suffers, because he is a caricature of the average person. Most of us are much more acquainted with losing than we are with winning. Winning is great, but it isn't funny. While one person is a happy winner, there may be hundred losers using funny stories to console themselves.“ (Schulz in Inge 2010: 149)

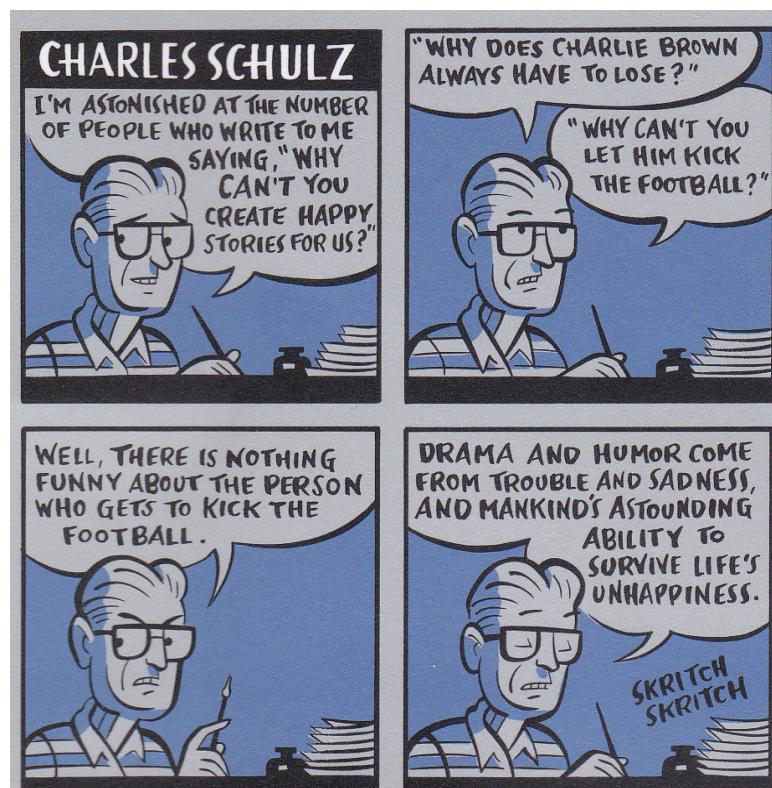


Abbildung 118: Seth (in Brunetti 2010) : Dialogue taken from „Charlie Brown, Snoopy and Me“. 1980.

Charlie Brown wird zu einer Karikatur des Verlierers, aber gleichzeitig auch zu einer Metapher für Resilienz. Denn er gibt nicht auf, selbst wenn er keine Hoffnung hat, jemals zu gewinnen.

Ein weiteres wichtiges Motiv der Melancholie ist die unerwiderte Liebe in ihren verschiedenen Konstellationen, die Sehnsucht nach etwas Unerreichbarem evoziert, und gleichzeitig Lust und Frust erzeugt.

Lucy liebt Schröder, Charlie Brown das rothaarige Mädchen, Sally liebt Linus und Marcie Peppermint Patty. Aber all diese Beziehungen bleiben nichts als unerwiderte Sehnsüchte und entwickeln sich (mit Ausnahme von Lucy und Schröder) auch nie weiter. Einsamkeit und dysfunktionale menschliche Beziehungen bzw. das Scheitern echter emotionaler Verbindungen und des damit verbundenen Reifeprozesses sind der rote Faden des Strips und wichtige Themen, die in den alternativen und autofiktionalen Comics der Independent Szene später häufig auftauchen oder wie beispielsweise bei Chris Ware oder Seth sogar zum zentralen Thema ihrer Comics werden, die über hunderte von Seiten abgehandelt werden.

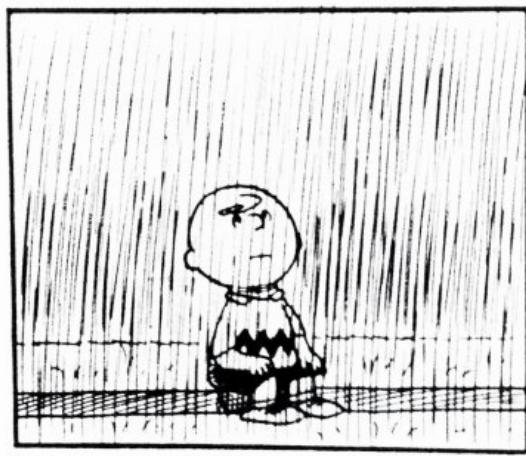
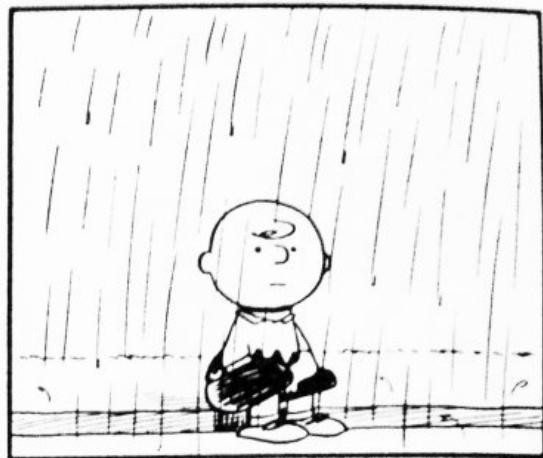
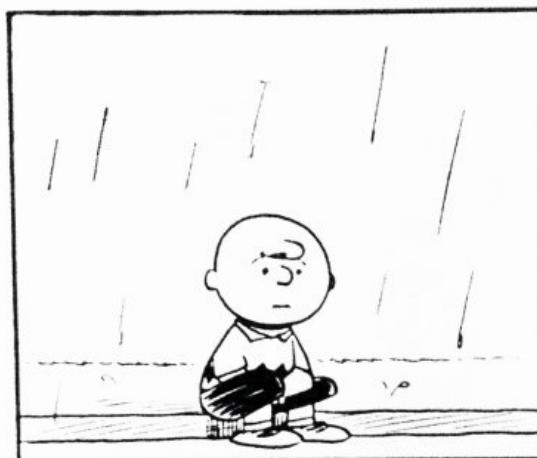
So bezieht sich Schulz hier auf ein reichhaltiges kulturelles Vokabular der Melancholie und wirft in immer neuen Episoden verschiedene Variationen dieses Themas auf.



Abbildung 119: George Herriman. Das Thema des Wartens auf das Fallen der Blätter war bereits in Krazy Kat ein Thema, das auch Schulz in the Peanuts später aufgriff.



Abbildung 120: Charles Schulz. *The Peanuts*. Assemblage von Strips mit Herbstblättern.



PEANUTS



PEANUTS





Abbildung 121: Charles Schulz. *The Peanuts.*: Assemblage von Strips im Regen.

Schulz selbst scheint jedenfalls seine Antwort darauf gefunden zu haben, wieso die Bezeichnung „Comics“ trotz aller Kontroversen vielleicht dennoch genau richtig ist, für ein Medium, das dazu fähig scheint, die stille Melancholie der menschlichen Existenz einzufangen und zu repräsentieren wie kaum eine andere Sprache und gleichzeitig doch so eng mit Humor assoziiert wurde, dass dieser namensgebend war, auch wenn heutzutage Comics längst nicht mehr den Anspruch vertreten „lustig“ zu sein.

“Happiness does not create humor. There's nothing funny about being happy. Sadness creates humor. Krazy Kat getting hit on the head by a brick from Ignatz Mouse is funny. All the sad things happening to Charlie Chaplin are funny. It's funny because it's not happening to us.” (Schulz 1985)¹⁸⁷

Ist es demnach die Nähe zu den Extremen, zwischen Lachen und Weinen, zwischen Ironie und Melancholie, zwischen dem Trivialen und dem Existentiellen, die im Comic scheinbar so mühelos miteinander verbunden werden können, welche das melancholische Temperament für das Medium so empfänglich macht?

Oder ist es dieser Moment der selbstreflexiven Distanz, der das Betrachten und Lesen von Comics in uns erzeugen kann, der wie das Nachdenken des Melancholikers über seine Fähigkeit Nachzudenken, einen Lustgewinn erzeugt, und uns hilft hinter der existentiellen Ennui unseres in der Welt Seins, unsere gemeinsame Menschlichkeit zu erkennen.

¹⁸⁷ Charles Schulz 1985: “You Don't Look 35, Charlie Brown”.

Conclusio



Abbildung 122: "Building Stories" Chris Ware (2012)

Die Biografien der Gegenwart sind fragmentiert, komplex und auswechselbar. Der zunehmende Kontrollverlust über das eigene Leben mündet dabei häufig in eine selbst-reflektive, wenn nicht gar obsessive Beschäftigung mit der subjektiven Wahrnehmung des „in-der-Welt-Seins“.

In dieser Arbeit habe ich mich mit der Beziehung zwischen Comics und dem Trend der inhärenten Melancholie in aktuellen populär-kulturellen Medien beschäftigt und die Frage gestellt, wie aus der Perspektive der Melancholie die Funktionsweise von Comics entschlüsselt werden könnte.

Spätestens seit „The Peanuts“ (1950-2000) ist bekannt, dass Comics kein Medium für Kinder sind und auch nicht den Anspruch stellen „lustig“ zu sein. Bereits George Herriman's „Krazy Kat“ (1914-1944) ist ein tief selbst-reflektives und von melancholischer Subversivität gekennzeichnetes Meisterwerk, das nicht nur modernistische Strömungen der Kunst und

Literatur seiner Zeit aufgegriffen hat, sondern umgekehrt auch großen Einfluss auf Künstler und Intellektuelle hatte, die diesen Strip täglich lasen.

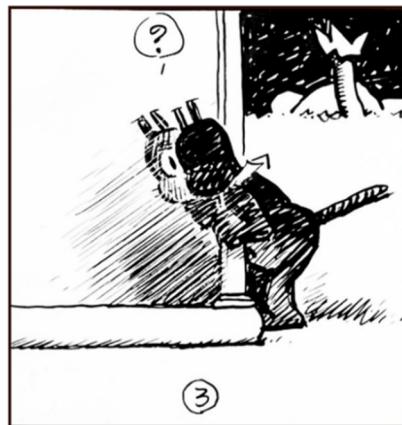


Abbildung 123: George Herriman. *Krazy Kat. Reflection.*



Abbildung 124: René Magritte *Not to Be Reproduced* (*La reproduction interdite*) 1937.

Wie viele andere Comic-KünstlerInnen galten Herriman und Schulz als introvertierte, melancholisch veranlagte Künstler, die ihre täglichen Comic-Strips als Plattform nutzten, um über die Vergänglichkeit der Welt, Liebe, die Natur der Sprache, Kindheitserinnerungen, Diskriminierung und existentielle Ängste zu reflektieren – um nur einige der Themen zu nennen, die in diesem minimalistischen Format behandelt wurden.

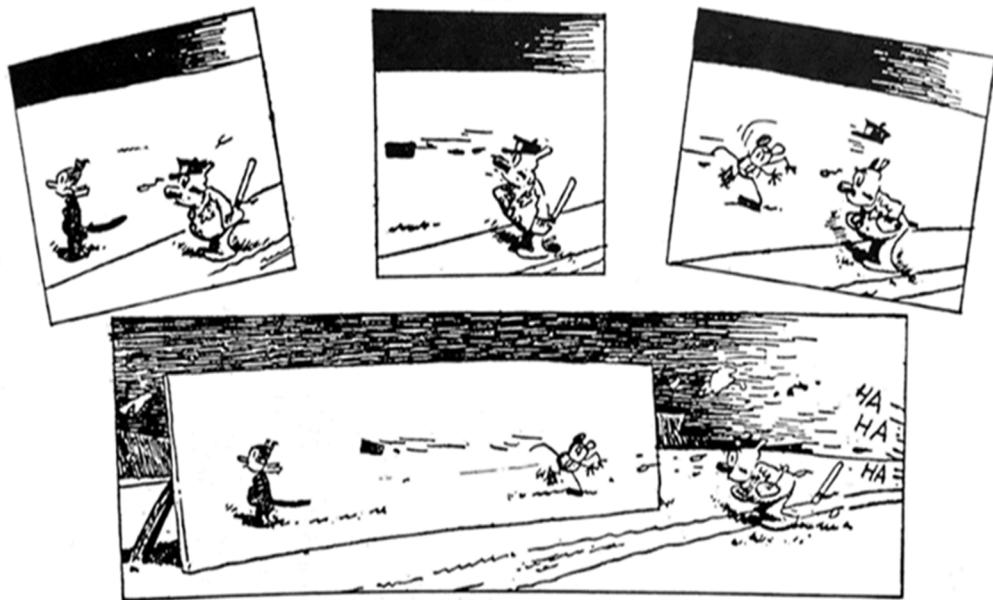


Abbildung 125: Oben: George Herriman: Krazy Kat; unten: Charlie Brown

Aspekte der Selbst-Reflexion, der Poesie und der Melancholie in der gegenwärtigen Comic-Kunst zu untersuchen, bedeutet aber auch einen Diskurs nachzuvollziehen, der bis in die Zeit zurückreicht, in der das geistige Gebilde Europa entstanden ist.

Im Schmelziegel islamischer, jüdischer und christlicher Tradition, der unter dem Namen *al-Andaluz* als Blütezeit des alten Europas bekannt ist, wurde vom 10. bis zum 15. Jahrhundert das Konzept des selbstbestimmten, frei denkenden Menschen und die Nobilitierung der Einsamkeit geformt – und erreichte von dort aus schließlich die humanistischen Gelehrten und Künstler der europäischen Renaissance. Kein anderes Kunstwerk verkörpert besser den enigmatischen, selbst-reflektiven und melancholischen Charakter dieses neuen Menschenbildes als Albrecht Dürers Kupferstich Melencolia I, der mit schier nie endenden Interpretationsmöglichkeiten den Melancholie-Diskurs bereichert hat. Hier wird der innere

Adel des einsamen, von der Gesellschaft missverstandenen und nach Selbst-Erkenntnis strebenden Künstlers dargestellt.



Abbildung 126: Mazzucchelli, David (1992), „Hear the Atoms Splitting“ in Drawn and Quarterly Vol. 1 #9 (Juli 1992)

Die modernen Comic-AutorInnen, die häufig Wesenszüge sogenannter „Nerds“ aufweisen, können als Nachfolger der spätmittelalterlichen Genies betrachtet werden – introvertierte, hochsensible Künstler und Denker, geplagt von Melancholie, Selbstzweifel, Einsamkeit und gleichzeitig besessen von der Idee eine eigene Welt zu erschaffen, in der sie bis ins letzte Detail über absolute Kontrolle verfügen.



Abbildung 127: Chris Ware, *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*. 2000.



Abbildung 128: Chris Ware, *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*. 2000.

Am Ende der vorliegenden Untersuchung stellt sich die Frage, ob der Rückzug in Innenwelten, den die Comic-Künstler poetisch zelebrieren, Lösungen und Gegenentwürfe zur aktuellen Fragmentierung menschlicher Identitäten und zu den Krisen der (Um-) Welt liefern kann – durch die Etablierung von Empathie und Melancholie als selbst-reflexive Strategien

der Resilienz – vermittelt durch die graphische Poesie von Comics, die als Working Class Art Form ein breites Publikum erreicht.

In der Betrachtung von Dürers Melencolia I oder den Comic-Strips von Herriman und Schulz eröffnen sich Räume des Nachdenkens, die festgefahrenen Narrative aufbrechen und in die Lage versetzen über die Natur der Sprache und der Wirklichkeit zu reflektieren.



Abbildung 129: Charles Schulz: *The Peanuts*. "Life Sure is Strange"



AND THE "SUN,"
LIKE THE "MOON"
WILL GO DOWN —
AND SO IT DOES —

Anhang

Literaturverzeichnis

- Adang, C. u. (2012). *Ibn Ḥazm of Cordoba: The Life and Works of a Controversial Thinker*. Leiden: Brill Academic Publishing.
- Addas, C. (1994). *Quest for the Red Sulphur, The Life of Ibn 'Arabî*. Cambridge: Cambridge: The Islamic Texts Society.
- Attar, S. (2007). *The Vital Roots of European Enlightenment: Ibn Tufayl's Influence on Modern Western Thought*. Lexington Books.
- Beaty, B. (2012). *Comics versus Art*. Toronto: University of Toronto Press.
- Benjamin, W. (1992 (orig. 1916)). Über Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen. In W. Benjamin, *Sprache und Geschichte: Philosophische Essays*. Reclam.
- Ben-Zaken, A. (2011). *Reading Hayy Ibn-Yaqzan: A Cross-Cultural History of Autodidacticism*. John Hopkins University Press.
- Billig, S. (2017). *Die Karte des Piri Re'is: Das vergessene Wissen der Araber und die Entdeckung Amerikas*. München: C.H. Beck.
- Brady E, H. A. (2003). Melancholy as an Aesthetic Emotion. . *Contemporary Aesthetics*. 2003;1.
- Braithwaite, J. (. (2017). *Chris Ware. Conversations*. Mississippi: Mississippi University Press.
- Brunetti, I. (. (2006). *An Anthology of Graphic Fiction: Cartoons & True Stories*. New Haven: Yale University Press.,
- Bucher, A. A. (2018). *Das Glück des Traurigseins: Über die Vorzüge der Melancholie*. Springer.
- Burton, R. (1991 (orig. 1621)). *Die Anatomie der Melancholie (Orig. Engl. The Anatomy of Melancholy. 1621)*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Clowes, D. (2005). *Ice Haven*. Jonathan Cape.
- Clowes, D. (2010). *Wilson*. DRAWN & QUARTERLY.
- Cosgrove, M. (. (2012). *Sadness and Melancholy in German-language Literature and Culture*. Camden House.
- Doucet, J. (1998). *The New York Diaries*. DRAWN & QUARTERLY.

- Eco, U. (2019). On Krazy Kat and the Peanuts. In A. (. Blauner, *The Peanuts Papers: Writers and Cartoonists on Charlie Brown, Snoopy & the Gang, and the Meaning of Life*. Penguin.
- Eisner, W. (1995). *Mit Bildern erzählen. Comics & Sequential art. (Comics & Sequential Art. Poorhouse Press, 1985)*. Wimmelbach: ComicPress Verlag.
- El Refaei, E. (2012). *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. . Mississippi: Mississippi University Press.
- Engelhardt, D. u. (1990). *Melancholie in Literatur und Kunst*. Hürtenwald, Pressler.
- Fielder, L. (1971 (orig. 1955)). "The Middle Against Both Ends" NY: Stein and Day 1971 (orig. 1955). In L. Fiedler, *The Collected Essays of Leslie Fiedler, Vol II* . NY: Stein and Day.
- Fletcher, R. (2006 (1992)). *Moorish Spain*. University of California Press.
- Földényi, L. F. (2004). *Melancholie*. Berlin: Matthes&Seitz.
- Foucault, M. (1973 (orig. 1961)). *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Suhrkamp Verlag.
- Gardner, J., & Gordon, I. (2017). *The Comics of Charles Schulz: The Good Grief of Modern Life*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Gebert, W. (2008). "I grope with a dirty hand": zur Produktivität des Negativen bei W.B. Yeats. Peter Lang.
- Gilroy, P. (2004). *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Gonzalez-Ferrin, E. (2014). „The Disobedient Philosopher: Subtle Humanistic Insurgence in Ibn Tufayl“. In A. (. Roberts, *Disobedient Practices: Textual Multiplicity in Medieval and Golden Age Spain* (pp. 17-32). Newark: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs .
- Gopnik, A. (2019). Good Griefs. In A. Blauner, *The Peanuts Papers: Writers and Cartoonists on Charlie Brown, Snoopy & the Gang, and the Meaning of Life*. Penguin.
- Hasanali, P. (1995). *Texts, translators, transmissions : "Hayy ibn Yaqṣān" and its reception in Muslim, Judaic and Christian milieux*. Mc Gill University, Doctoral Thesis.
- Hashem, A., & Kiesel, W. (2002). *Picatrix (Ghayat Al-Hakim): The Goal of the Wise*. Ouroboros Press.
- Hatfield, C. (2005). *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Mississippi: University of Mississippi .
- Hayer, B. (2017). *Melancholie und Hoffnung – Essays zu Gesellschaft und Kultur*. Baden-Baden: Tectum Wissenschaftsverlag.

Hirtenstein, S. (2008). *Der grenzenlos Barmherzige: Das spirituelle Leben und Denken des Ibn Arabi*. Chalice Verlag.

Horton, K. (2015, 6/11). On the Existential Beauty of the Peanuts. *Vanityfair*,
<https://www.vanityfair.com/culture/2015/11/the-existential-beauty-of-peanuts>.

Inge, T. M. (2010). *My Life with Charlie Brown*. Mississippi: University of Mississippi Press.

Jayyusi, S. K. (1992). *The Legacy of Muslim Spain*. Brill.

Johnson, R. G. (1989). *Good Grief: The Story of Charles M. Schulz*. Andrews McMeel Pub.

Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (1992 (1964)). *Saturn und Melancholie - Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Køhlert, F. B. (2019). *Serial Selves: Identity and Representation in Autobiographical Comics*. Rutgers University Press.

Konuk, K. (2011, Jg. 86 (2011), Heft 4). Istanbul on fire : end-of-empire melancholy in Orhan Pamuk's 'Istanbul'. *The Germanic review : literature, culture, theory*, pp. S. 249 - 261.

Krämer, S. (1994). Melancholie: Skizze zur epistemologischen Deutung eines Topos. *Zeitschrift für Philosophische Forschung* 48 (3), pp. 397- 419.

Kristeva, J. (2007 (orig. Franz. 1986)). *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*. Brandes und Apsel.

Kunka, A. (2017). *Autobiographical Comics*. Bloomsbury Academic.

Lambrecht, R. (1994). *Melancholie: Vom Leiden an der Welt und: Lambrecht, Roland*. Berlin: Rowohlt TB.

LeJeune, P. (2010 (orig. 1988)). *Der autobiographische Pakt*. Suhrkamp.

Lepenies, W. (1998 (orig. 1969)). *Melancholie und Gesellschaft*. Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Lepenies, W. (2006/16/02). „Melancholie ist ein aktuelles gesellschaftliches Problem“. *Deutschlandfunk*, https://www.deutschlandfunkkultur.de/melancholie-ist-ein-aktuelles-gesellschaftliches-problem.945.de.html?dram:article_id=132209.

Lizzini, O. (2019). Ibn Sina's Metaphysics. In E. N. (Hrsg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2019 Edition)*. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/ibn-sina-metaphysics>.

- Marcotte, R. (2019). "Suhrawardi". In E. N. (Hrsg), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2019 Edition)*. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2019/entries/suhrawardi/>.
- Mazzucchelli, D. (1992). *"Hear the Atoms Splitting"*. Drawn & Quarterly.
- Mazzucchelli, D. (2009). *Asterios Polyp*. New York: Pantheon Books.
- McCloud, S. (1994). *Comics richtig lesen (Understanding Comics: The Invisible Art, Tundra Publishing 1993)*. Hamburg: Carlsen Verlag.
- McDonnell, P. (2004). *Krazy Kat: The Comic Art of George Herriman*. Harry N. Abrams.
- Michaelis, D. (2007). *Schulz and Peanuts: A Biography*. Harper.
- Nettling, A. (2017/01/03). „Unser blöd Gemüt kann zur Vollkommenheit nicht kommen“. *Deutschlandfunk*, https://www.deutschlandfunk.de/albrecht-duerers-melencolia-i-unser-bloed-gemuet-kann-zur.2540.de.html?dram:article_id=380009.
- Nizami (Gelpke, R. H. (1963 (orig. pers. 1180)). *Leila und Madschnun*. Manesse Verlag.
- Pamuk, O. (2006). *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt*. München: Carl Hanser Verlag.
- Pamuk, O. (2010). "Hüzün", das Istanbul-Gefühl. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/essay-von-pamuk-huezuen-das-istanbul-gefuehl-1.894778-3>.
- Phipps, K. (2017 (2001)). Chris Ware Interview. The Onion AV Club. May 2001. In J. (. Braithwaite, *Chris Ware. Conversations*. Mississippi: Mississippi University Press.
- Pico della Mirandola, G. (1990 (orig. lat. 1486)). *De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Radden, J. (. (2000). *The Nature of Melancholy: From Aristotele to Kristeva*. Oxford University Press.
- Richter, L. G. (n.d.). „Unser Chamäleon". Die Weltchiffre des Menschen bei Pico della Mirandola und Albrecht Dürer.". *Perspektiven der Philosophie. Neues Jahrbuch* 33 (2007), pp. 305-392.
- Richter, L. G. (2015). *Dürer-Code. Albrecht Dürers entschlüsselte Meisterstiche*. J.H. Röll Verlag.
- Roeder, K. (2014). *Wide Awake in Slumberland: Fantasy, Mass Culture, and Modernism in the Art of Winsor McCay*. Mississippi: University of Mississippi.
- Rudick, N. (2019). A space for thinking. In A. (. Blauner, *The Peanuts Papers: Writers and Cartoonists on Charlie Brown, Snoopy & the Gang, and the Meaning of Life*. Penguin.
- Sartorius, M. (2011). *Die hohe Kunst der Melancholie*. München: Gütersloher Verlagshaus.

- Satrapi, M. (2004). *Persepolis: Eine Kindheit im Iran*. Edition Moderne.
- Schmid, W. (2012). *Unglücklich sein: Eine Ermutigung*. Insel.
- Schneider, G. (2016). *What Happens When Nothing Happens: boredom and everyday life in contemporary comics (Studies in European Comics and Graphic Novels, Band 5)*. Leuven: Leuven University Press.
- Schulz, C. (1985). *You Don't Look 35, Charlie Brown!*. Henry Holt & Co.
- Sennett, R. (2000 (orig. 1998)). *Der flexible Mensch. (orig.: The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism)*. btb Verlag.
- Seth. (1998). *It's a Good Life, if You Don't Weaken*. Drawn & Quarterly.
- Seth. (2000). *Clyde Fans*. Drawn & Quarterly.
- Seth. (2019). Pilgrimage. In A. Blauner, *The Peanuts Papers: Writers and Cartoonists on Charlie Brown, Snoopy & the Gang, and the Meaning of Life*. Penguin.
- Sillem, P. (2016). *Melancholie oder Vom Glück, unglücklich zu sein. Ein Lesebuch*. Fischer-Verlag.
- Singer, M. (2019). *Breaking the Frames: Populism and Prestige in Comics Studies*. Texas: University of Texas Press.
- Spiegelman, A. (1991 (1986)). *Maus: A Survivor's Tale*. New York: Pantheon Books.
- Spiegelman, A. (2011). *MetaMaus: A Look inside a modern Classic*. NY: Random House/Pantheon Books.
- Tisserand, M. (2017). „Football and Ottim Liffs. Charlie Brown in Coconino.“ . In J. u. Gardner, *The Comics of Charles Schulz: The Good Grief of Modern Life* (pp. 111-120). Mississippi: University Press of Mississippi.
- Tisserand., M. (2016). *Krazy: George Herriman, a Life in Black and White*. Harper.
- Tomine, A. (2015). *Killing & Dying*. DRAWN & QUARTERLY.
- Tufayl, I. (2009 (orig. 12. Jh.)). *Ibn Tufayl's Hayy Ibn Yaqzan: A Philosophical Tale*. University of Chicago Press.
- Tyson. (2004 (1993)). *Three Books of Occult Philosophy: A Complete Edition. Written by Henry Cornelius Agrippa von Nettesheim. (A Llewellyn Sourcebook)*. Llewellyn Publications.
- Ware, C. (2000). *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*. New York: Pantheon Books.

- Ware, C. (2012). *Building Stories*. Jonathan Cape.
- Ware, C. (2019). Drawing Empathy. In A. (. Blauner, *The Peanuts Papers: Writers and Cartoonists on Charlie Brown, Snoopy & the Gang, and the Meaning of Life*. Penguin.
- Ware, C. (2019). *Rusty Brown*. New York: Pantheon Books.
- Will, E. (2013). *Look Straight Ahead*. Alternative Comics.
- Wolf, G. (2010). *Humanistische Mystik: Am Beispiel von Ficino, Pico und Castiglione*. BoD.
- Zehentbauer, J. (2014 (2001)). *Melancholie: Die traurige Leichtigkeit des Seins*. Berlin: Peter Lehmann Publishing.

Interviews & Zeitungsartikel

Letzter Zugriff auf alle URL (20.02.2020)

Die Artikel sind chronologisch nach Erscheinungsdatum geordnet

Gilbert Seldes (1934): “Melancholy in the Comics” in Esquire (01/09/1934)

<https://classic.esquire.com/article/1934/9/1/melancholy-in-the-comics>

Umberto Eco (1985) „On Krazy Kat and Peanuts“ (1985) in: The New York Review of Books (13/06/1985)

<https://www.nybooks.com/articles/1985/06/13/on-krazy-kat-and-peanuts/>

Chris Ware (2004) in: The New York Times Magazine 11/2004, S. 46, (Printausgabe)

Chris Ware (2005): “The art of melancholy” in The Guardian 31/10/2005

<https://www.theguardian.com/books/2005/oct/31/comics>

Patricia Cohen (2007) “of ‘Peanuts’ Creator Stirs Family”: in The New York Times (8/10/2007)

https://www.nytimes.com/2007/10/08/books/08schu.html?_r=4&pagewanted=all&oref=slogin&oref=slogin

Charles McGrath (2007): “Good Grief!” in the New York Times (14/10/2007)

<https://www.nytimes.com/2007/10/14/books/review/McGrath-t.html> (12/02/2020)

Bill Watterson. (2007) „The Grief That Made ‘Peanuts’ Good“ in: The Wall Street Journal. (12/10/2007)

<https://www.wsj.com/articles/SB119214690326956694>

Chris Ware (2013) Interview mit Laura Sneddon “Stripped: Chris Ware – Comics, A Working Class Art Form.” In Comicsbeat (14/08/2013)

<https://www.comicsbeat.com/stripped-chris-ware-comics-a-working-class-art-form/>

Chris Ware (2013): Live webchat mit Chris Ware in: The Guardian (15/08/2013)

<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2013/aug/15/live-webchat-chris-ware-graphic-novelist>

Chris Ware (2013): "There is a magic when you read an image that moves in your mind". Interview mit Stuart Kelly in: The Guardian (11/10/2013)

<https://www.theguardian.com/books/2013/oct/11/chris-ware-graphic-novelist-interview>

Chris Ware (2014), Interview mit Jeet Heer: "The Art of Comics No. 2" in: The Paris Review (Issue 210, Fall 2014)

<https://www.theparisreview.org/interviews/6329/a-href-authors-31702-chris-warechris-ware-a-the-art-of-comics-no-2-chris-ware>

Adriane Tomine (2015). Interview mit Sam Thielman: 'My inner voice says 'You suck!'' in: The Guardian (30/10/2015)

<https://www.theguardian.com/books/2015/oct/30/adrian-tomine-comics-killing-and-dying-the-new-yorker>

Kaleb Horton (2015): "On the Existential Beauty of Peanuts" in: Vanity Fair (6/11/2015)

<https://www.vanityfair.com/culture/2015/11/the-existential-beauty-of-peanuts>

Micheal Tisserand (2016) Interview mit Paul Tumey "A Konversation with George Herriman's Biographer Michael Tisserand" in The Comics Journal (14/11/2016)

<http://www.tcj.com/a-konversation-with-george-herrimans-biographer-michael-tisserand-part-one/>

Chris Ware (2017) „To Walk in Beauty“ in The New York Review of Books (29/01/
<https://www.nybooks.com/daily/2017/01/29/to-walk-in-beauty-george-herriman-krazy-kat/>

Chris Ware (2017): Interview mit Elysabeth Alfano (03/10/2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=eo9WVMHTHTY>

Michael Tisserand (2017) Book Review von Nelson George in The New York Times (12/01/2017)

<https://www.nytimes.com/2017/01/12/books/review/krazy-george-herriman-biography-michael-tisserand.html> (12/02/2020)

Karl Ove Knausgard (2017) Interview mit Tim Lewis: "What I've Learned: Karl Ove Knausgaard" in Esquire (18/08/2017)

<https://www.esquire.com/uk/culture/books/news/a16756/karl-ove-knausgaard-interview>

Chris Ware (2019): Interview mit Sam Leith : "I envy writers who suffer from no self-doubts': inside the world of graphic novelist Chris Ware." in: The Guardian (28/09/2019)

<https://www.theguardian.com/books/2019/sep/28/i-envy-writers-who-suffer-from-no-self-doubts-inside-the-world-of-graphic-novelist-chris-ware>

Abbildungsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Abbildung 1: Dylan Horrocks 2013: Comics Will Break Your Heart: Jack Kirby (Jacob Kurtzberg, USA, 1917-1994) | 4 |
| Abbildung 2: The Peanuts (Charles Schulz). „Life is very long.“ | 7 |
| Abbildung 3: The Peanuts (Charles Schulz): Das immer wiederkehrende Thema der fallenden Herbstblätter in „The Peanuts“ (v.a. zwischen 1960-1970) wurde inspiriert durch eine Serie von Strips über „Ottim Liffs“ in Herriman’s Krazy Kat. | 8 |
| Abbildung 4: Krazy Kat (George Herriman): „Waiting for the Autumn Leaf (Ottim Liff) to fall“. 1934... | 8 |
| Abbildung 5: Winsor McCay: Little Nemo in Slumberland (1905-1910) | 9 |
| Abbildung 6: Doppelpanel aus Chris Ware: „Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth“ 2000. Ein Mann im Superman-Kostüm springt in den Tod. | 10 |
| Abbildung 7: Daniel Clowes: „Wilson“ 2010. | 11 |
| Abbildung 8: Adriane Tomine: „Killing and Dying“ 2015..... | 11 |
| Abbildung 9: David Mazzucchelli: „Asterios Polyp“ 2009. | 12 |
| Abbildung 10: Chris Ware: „Rusty Brown“ 2019..... | 12 |
| Abbildung 11: Muslimischer Gelehrter im Garten (Folio-Fragment Muhammad Ali 1610-15; Museum of Fine Arts, Boston)..... | 46 |
| Abbildung 12: Die ersten beiden Seiten eines Manuskripts des Textes von Ibn Tufayls Hayy ibn Yaqzan, Süleymaniye Manuscript Library Directorate, Istanbul. Istanbul, Ayasofya 04807-001 | 48 |
| Abbildung 13: Robinson Crusoe, Lithographie von Currier & Ives, c. 1874. | 54 |
| Abbildung 14: Detail aus der Szene: Laila und Majnun in der Schule (15. Jh.) siehe Abbildung 16..... | 58 |
| Abbildung 15: Leila und Qais treffen sich erstmals in der Schule aus: Nizami’s „Laylā Majnūn“ (12. Jahrhundert). Manuskript von Sultan Muhammad Nur (15. Jahrhundert); Künstler: Shaikh Zada; Medium: Tusche und Wasserfarbe, Gold auf Papier; The Metropolitan Museum of Art, New York. ... | 59 |
| Abbildung 16: Nizami’s Laylā Majnūn Muhammad Baqir 1557-8 (British Library IO Islamic 384): Layla besucht Majnun in der Wildnis; er lebt zurückgezogen von den Menschen und der Gesellschaft in Gegenwart der Natur | 60 |
| Abbildung 17: Illustrierte Poesie oder eine „Comic“ avant la lettre? Manuskript von Nizamis dichterischem Epos (12. Jahrhundert); Kalligraphie von Muhammad Baqir (15. Jahrhundert) (British Library IO Islamic 384) | 61 |
| Abbildung 18: Miraj Namah (Schah Rukh, 15. Jahrhundert). Darstellung der Himmelsreise des Propheten Muhammad, die als Metapher für die Reise die gnostische Reise der Erkenntnis über Jahrhunderte hinweg die islamische Geisteswelt beflogelt hat und ein reichhaltiges Werk von Spekulationen über die Stufen und Arten der Erkenntnis im Bereich der Philosophie und der Mystik hervorgebracht hat. Die Himmelsreise wird auch als Vereinigung des vollkommenen Menschen mit dem göttlichen Geliebten interpretiert..... | 64 |
| Abbildung 19: Miniatur. (ca. 1500) Darstellung von Hocca Nasreddin auf seinem Esel..... | 66 |
| Abbildung 20: Albrecht Dürer. Kupferstich B74 „Melencolia I“(1514)..... | 71 |
| Abbildung 21: George Herriman. Krazy Kat. „Let me think“..... | 76 |
| Abbildung 22: Charles Schulz. „The Peanuts“ 1952: „It just sort of gets me right here...“ | 78 |
| Abbildung 23: George Herriman. Krazy Kat. (06/01/ 1918) „Why is Language?“..... | 79 |
| Abbildung 24: rechts: A. Dürer. Kupferstich B 74 (1514); links: George Herriman. Krazy Kat. What a pretty Cornerstone..... | 80 |
| Abbildung 25: Charles Schulz. „The Peanuts“: „Try sleeping“ 1995. | 82 |
| Abbildung 26: Elaine G. Will.“ Look Straight Ahead“.2013 | 82 |
| Abbildung 27: Elaine G. Will. „Look Straight Ahead“.2013 | 83 |

| | |
|--|-----|
| Abbildung 28: George Herriman. Krazy Kat. 1943. „Evil walks with Beauty“. | 84 |
| Abbildung 29: Charles Schultz. „The Peanuts“: „What is Happiness?“ | 84 |
| Abbildung 30: Chris Ware. Building Stories. 2012 | 85 |
| Abbildung 31: Charles Schulz. The Peanuts: „What’s the difference between Being depressed and just feeling bad?“ | 86 |
| Abbildung 32: George Herriman. Krazy Kat. „Brick Love.“ | 87 |
| Abbildung 33: Charles Schulz. „The Peanuts“. „The growing soul is watered best by tears of sadness.“ | 88 |
| Abbildung 34: George Herriman. Krazy Kat. „Weeping Willow“. | 88 |
| Abbildung 35: Lynda Barry: „One! Hundred! Demons!“ 2017 | 89 |
| Abbildung 36: David Mazzucchelli. Big Man. 1993. | 90 |
| Abbildung 37: Abbildung 22: George Herriman, Krazy Kat (22/03/ 1917) | 91 |
| Abbildung 38: Daniel Clowes: Ice Haven 2005.p.4. | 92 |
| Abbildung 39: Scott McCloud. Comics richtig verstehen. 1994. | 94 |
| Abbildung 40: George Herriman. Krazy Kat. „High Brow“ (1/10/1913) | 95 |
| <i>Abbildung 41: Daniel Clowes: Ice Haven 2005</i> | 98 |
| <i>Abbildung 42: Chris Ware: „Ruin your Life: Draw Cartoons and doom yourself to decades of Isolation, Solipsism and Utter social disregard“ (Eine Anleitung für angehende Comic-Zeichner)</i> | 102 |
| <i>Abbildung 43: Julie Doucet: New York Diaries (1998)</i> | 102 |
| Abbildung 44: Selbstporträt Robert Crumb. | 103 |
| Abbildung 45: Selbstporträt Art Spiegelman (1989). | 103 |
| Abbildung 46: Charles Schulz. The Peanuts. I feel torn between the desire to create and the desire to destroy | 104 |
| Abbildung 47: Seth: „It’s a good life if you don’t weaken.“ 1996. | 104 |
| Abbildung 48: Seth: „It’s a good life if you don’t weaken.“ 1996. | 105 |
| Abbildung 49: Chris Ware: „Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth. 1995. | 106 |
| Abbildung 50: Chris Ware: „Building Stories“. 2012. | 106 |
| <i>Abbildung 51: Bill Watterson. Calvin and Hobbes. 1987.</i> | 107 |
| Abbildung 52: Seth: Palookaville 23 | 108 |
| Abbildung 53: Selbstporträt: George Herriman. | 109 |
| Abbildung 54: George Herriman. Foto. 1922. | 110 |
| Abbildung 55: George Herriman. Krazy Kat (2/03/1925) | 111 |
| Abbildung 56: Charles Schulz. 1966. | 113 |
| Abbildung 57: Charles Schulz. „The Peanuts“. 1960. „Why am I here.“ | 114 |
| Abbildung 58: Charles Schulz. „The Peanuts“. „The passing of time is making me sad.“ | 114 |
| Abbildung 59: Charles Schulz. „The Peanuts“: „My Anxieties have anxieties.“ | 115 |
| Abbildung 60: David Mazzucchelli: The Boy who loved Comics 2001 | 116 |
| Abbildung 61: Chris Ware. Why I do Comics. | 117 |
| <i>Abbildung 62: Chris Ware: Im Schatten einer Person, die in einer Großstadt ein Taxi ruft, offenbart sich ein Abbild der Freiheitsstatue</i> | 118 |
| Abbildung 63: Charles Schulz. The Peanuts. A better way of starting the day. | 119 |
| Abbildung 64: Seth. Dust-Jacket „An Anthology of Graphic Fiction (Brunetti 2010) | 120 |
| Abbildung 65: Chris Ware. Rusty Brown. 2019. | 122 |
| Abbildung 66: Seth: Clyde Fans. A Picture-Novel. 2000. | 122 |
| Abbildung 67: Chris Ware. Building Stories. 2012. | 123 |
| Abbildung 68: David Mazzucchelli. Asterios Polyp. 2009. | 124 |
| Abbildung 69: David Mazzucchelli. Asterios Polyp. 2009. | 124 |
| Abbildung 70: Adrian Tomine. „Amber Sweet“ in „Killing and Dying“. Optic Nerve# 14 | 125 |

| | |
|---|-----|
| Abbildung 71: Adrian Tomine. „Killing and Dying“. Optic Nerve# 14..... | 125 |
| Abbildung 72: Chris Ware. “Hommage an Charlie Brown’s empty Letter-Box.” | 126 |
| Abbildung 73: Charles Schuz. The Peanuts. Any Love Letters Today? | 126 |
| Abbildung 74:Chris Ware. “Building Stoires” 2012. | 128 |
| Abbildung 75: Chris Ware. “Building Stoires” 2012. | 129 |
| Abbildung 76: Chris Ware: “Jimmy Corrigan.” 1995. | 130 |
| Abbildung 77: Linda Barry refers to her work as “autobifictionalography,” an intentionally difficult term that deconstructs the truth–fiction binary that artificially separates autobiography from fiction. | 132 |
| Abbildung 78: Marjane Satrapi: Perspepolis Bd. 1 2004..... | 133 |
| Abbildung 79: Chris Ware: “Rusty Brown” 2019: „Chris Ware“ erscheint in Rusty Brown als unsympathischer Kunstlehrer, der bewusst einen auto-fiktionalen Anspruch unterwandert. | 135 |
| Abbildung 80: Chris Ware. Head- Diagramm. Selbst-Porträt. | 135 |
| Abbildung 81: Art Spiegelman. MetaMaus: A Look Inside a Modern Classic. 2011 (dt. 2012) | 137 |
| Abbildung 82: George Herriman, Krazy Kat..... | 141 |
| Abbildung 83: George Herriman, Krazy Kat. „Brick Love“..... | 143 |
| Abbildung 84: George Herriman. Krazy Kat (Daily Strip 7/03/1919). „Ink“ | 144 |
| Abbildung 85: George Herriman, Krazy Kat. „Li’l Ainjil“..... | 145 |
| Abbildung 86: George Herriman „This is not a Jail“ (Krazy Kat, Sunday Page, (11/06, 1939)..... | 146 |
| Abbildung 87: Rene Magritte (1929) „Der Betrug der Bilder.“ | 147 |
| Abbildung 88: George Herriman. Krazy Kat (Daily Strip 6/09/1938) „See my Art“ | 147 |
| Abbildung 89: George Herriman. Krazy Kat (Daily Strip 7/09/1938) „Real Brick“..... | 148 |
| Abbildung 90: George Herriman, Krazy Kat. „There’s me in this paper!“ (16/04/ 1922.) | 148 |
| Abbildung 91: George Herriman, Krazy Kat.(15/01/1944): „Erasing Jail“ | 149 |
| Abbildung 92: George Herriman, Krazy Kat. (25/01/1939): „Kartoonist’s Kramp“..... | 149 |
| Abbildung 93: George Herriman, Krazy Kat. „I yemma lone by myself“(16/01/1933) | 152 |
| Abbildung 94: George Herriman, Krazy Kat.1939. „I witch tob e alone wit my tott“ | 154 |
| Abbildung 95: George Herriman, Krazy Kat. 1938 „Dual Personality“..... | 155 |
| Abbildung 96: George Herriman, Krazy Kat. 14/09/1940 „Sinnery“ | 156 |
| Abbildung 97: George Herriman, Krazy Kat. „Pow“ | 157 |
| Abbildung 98 George Herriman, Krazy Kat..... | 160 |
| Abbildung 99:“ George Herriman, Krazy Kat. „Double Beauty“ | 160 |
| Abbildung 100: Charles Schulz. The Peanuts. “Space for thought” | 162 |
| Abbildung 101: Charles Schulz. Charlie Brown.1995. „Good Grief!“ | 162 |
| Abbildung 102: Charles Schulz. Bleistiftskizze von Charlie Brown. | 163 |
| Abbildung 103: Charles Schulz. Charlie Brown..... | 164 |
| Abbildung 104: Chris Ware. Selbstporträt mit Charlie Brown. | 164 |
| Abbildung 105:Scott McCloud „Understanding Comics: The Invisible Art“ 1993..... | 165 |
| Abbildung 106: Charles Schulz. The Peanuts. „Perfect Title“ | 167 |
| Abbildung 107: Charles Schulz. The Peanuts..... | 168 |
| Abbildung 108: Seth. Porträt von Charles Schulz als Melancholiker..... | 169 |
| Abbildung 109: Charles Schulz. Linus. | 171 |
| Abbildung 110: Charles Schulz. The Peanuts..... | 172 |
| Abbildung 111: Charles Schulz. Charlie Brown..... | 173 |
| Abbildung 112: Schulz “The Peanuts”: Lucy is moving away.(Mai/ 16/ 1966)..... | 175 |
| Abbildung 114: Serie über melancholisches Schulgebäude; Hommage an Krazy Kat’s Ziegelsteine. Serie von Strips zwischen 1974-1976..... | 178 |
| Abbildung 113: George Herriman: Krazy Kat (09/09/1938)..... | 178 |

| | |
|--|-----|
| Abbildung 115: Charles Schulz. The Peanuts. Schmerz und unerfüllte Liebe. Objekte melancholischer Lust? | 179 |
| Abbildung 116: Charles Schulz. The Peanuts. Die Ziegelmauer als Ort der Kontemplatio | 181 |
| Abbildung 117: Seth (in Brunetti 2010) : Dialogue taken from „Charlie Brown, Snoopy and Me”. 1980. | 182 |
| Abbildung 118: George Herriman. Das Thema des Wartens auf das Fallen der Blätter war bereits in Krazy Kat ein Thema, das auch Schulz in the Peanuts später aufgriff..... | 183 |
| Abbildung 119: Charles Schulz. The Peanuts. Assemblage von Strips mit Herbstblättern. | 184 |
| Abbildung 120: Charles Schulz. The Peanuts.: Assemblage von Strips im Regen. | 187 |
| <i>Abbildung 121: "Building Stories" Chris Ware (2012)</i> | 188 |
| <i>Abbildung 122: George Herriman. Krazy Kat. Reflection.</i> | 189 |
| <i>Abbildung 123: Rene Magritte Not to Be Reproduced (La reproduction interdite) 1937.....</i> | 189 |
| <i>Abbildung 124: Oben: George Herriman: Krazy Kat; unten: Charlie Brown.....</i> | 190 |
| <i>Abbildung 125: Mazzucchelli, David (1992) „ Hear the Atoms Splitting" in Drawn and Quarterly Vol. 1 #9 (Juli 1992)</i> | 191 |
| <i>Abbildung 126: Chris Ware, Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth.2000.</i> | 192 |
| <i>Abbildung 127: Chris Ware, Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth.2000.</i> | 192 |
| <i>Abbildung 128: Charles Schulz: The Peanuts. "Life Sure is Strange"</i> | 193 |

Kurzfassung:

Diese Arbeit geht der Beziehung zwischen Comics und Melancholie nach und stellt die Frage, welche Rolle Comics für die Melancholie-Diskurse der Gegenwart spielen und wie durch die Perspektive der Melancholie die Funktionsweisen von Comics entschlüsselt werden können.

Um der Komplexität und der kulturübergreifenden Dimension des Melancholie-Begriffes gerecht werden zu können, werden Ansätze westlicher und östlicher Geistes- und Kulturgeschichte miteinbezogen, um zu verdeutlichen, welchen Einfluss die Konzepte, die im Schmelztopf der muslimischen, jüdischen und christlichen Tradition in Al-Andaluz während des 10.-15. Jahrhundert geformt wurden auf den europäischen Melancholie-Diskurs der Renaissance hatten. Diese Einflüsse spiegeln sich auch in Dürers Kupferstich Melencolia I wider, ein Werk, welches als grundlegend für die Entwicklung eines Vokabulars der Melancholie betrachtet wird.

Ein Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der Analyse des Lebens und Werkes von George Herriman und Charles Schulz, deren Comic-Strips „Krazy Kat“ (1913-1944) und „the Peanuts“ (1950-2000) wesentlich die Entstehung einer intellektuellen Tradition von Comics geprägt haben, bei der die Melancholie, sowohl als zentrales Thema als auch auf der Meta-Ebene eine wichtige Rolle spielt.

Abstract:

This thesis explores the relationship between Comics and melancholy. It poses questions about the role of Comics in contemporary discourses about melancholy and the way comics can be deciphered through the perspective of melancholy.

In order to do justice to the complexity and the cross-cultural dimension of the term melancholy, approaches of western and eastern intellectual and cultural history are explored, as well as the influence of the concepts shaped in the melting pot of the Muslim, Jewish and Christian tradition in Al-Andaluz during the 10-15 Century, which are also reflected in Dürer's engraving Melencolia I, a work that is considered to be fundamental for shaping a vocabulary of melancholy.

A special focus of this thesis lies on the analysis of the life and work of George Herriman and Charles Schulz, whose comic strips "Krazy Kat" (1913-1944) and "the Peanuts" (1950-2000) have been essential for the emergence of an intellectual tradition among Comic-Authors, in which melancholy plays a vital role, both as a central theme, as well as on a meta-level.

Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Diplomarbeit selbständig verfasst, keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- oder Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, am