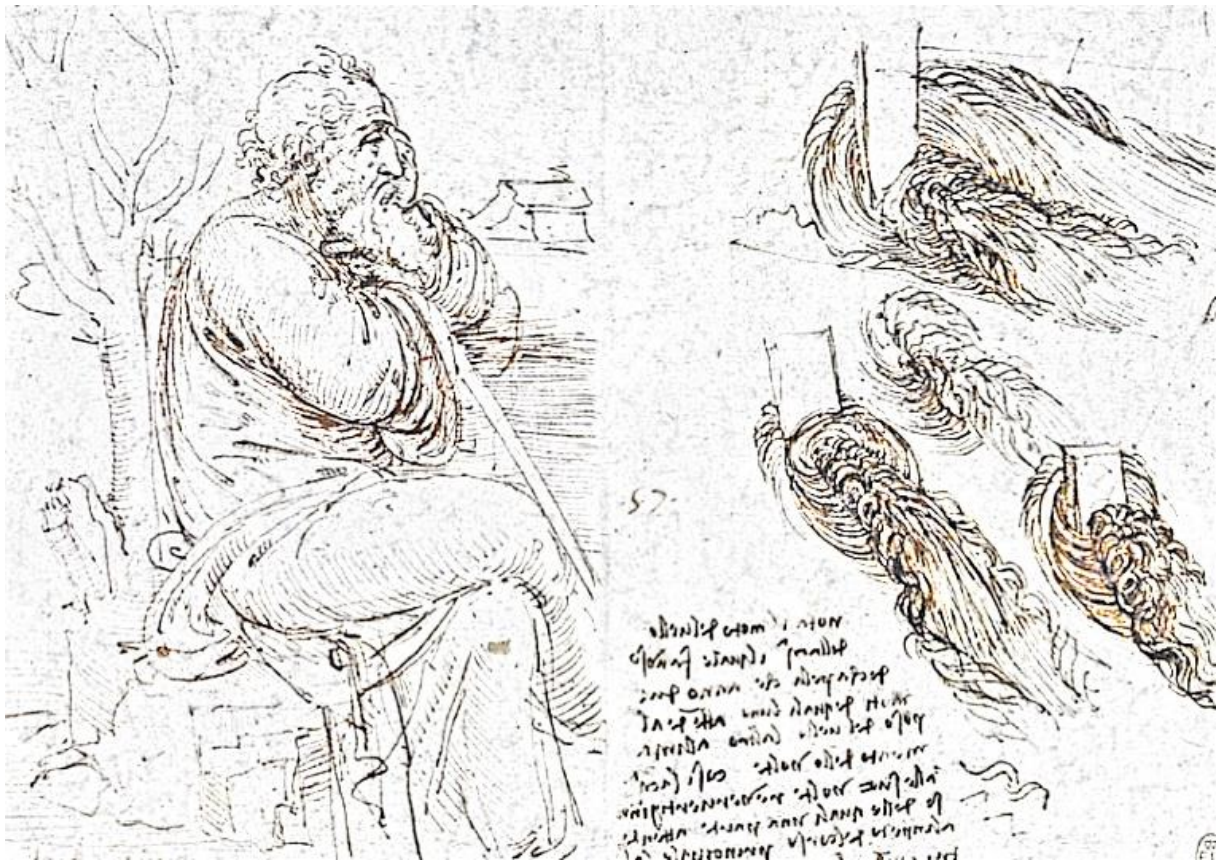


Melancholie

Ein Kult der Genies und aktiven Nihilisten

Hashim Al-Azzam



ORCID[®]

Hashim Al-Azzam  <https://orcid.org/0000-0003-1670-489X>



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.



Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und
Bildwissenschaften,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2024.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open
Access).

doi: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008771>

Publiziert bei
Heidelberg / Universitätsbibliothek
arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2024, Hashim Al-Azzam

Lektorat: René Henoch

Inhaltsverzeichnis

Abstract	4
Melancholie in der Renaissancekunst	5
Beispiel Sinnender Greis und Wasserstudien von Leonardo da Vinci	5
Beispiel Melancholie von Albrecht Dürer	6
Melancholie zwischen Antike und Renaissance	7
Kunst der Sehnsucht in der Romantik	10
Beispiel Wanderer am Meilenstein von Caspar David Friedrich	11
Beispiel Der Mönch am Meer von Caspar David Friedrich	12
Die romantischen Melancholiker als Genies oder Neurotiker?	13
Die Melancholie in der Moderne	16
Beispiel Melancholie von Edvard Munch	16
Beispiel Schwarzes Quadrat von Kasimir Malewitsch	18
Der Suprematismus und der aktive Nihilismus	20
Anmerkungen	23

Abstract

Innerhalb des romantischen Vokabulars ist der umstrittene und schwer zu definierende Begriff *Melancholie* von besonderem Interesse. In diesem Aufsatz möchte ich auf dieses Phänomen, das im Laufe der Geschichte bzw. Kunstgeschichte sehr ambivalent dargestellt und in der heutigen philosophisch-psychologischen Forschung von Bedeutung ist, eingehen. Seit der Renaissance wurden Kunstwerke oft mit *Melancholie* betitelt, auf denen menschliche Figuren Gestik und Mimik des Leidens, des Nachdenkens und der Schwermut zeigten. In diesem Zeitraum wurde die melancholische Darstellung nicht wie damals in der Antike¹ und im Mittelalter als Krankheit diagnostiziert, sondern als positiv betrachtet. Es lässt sich davon ausgehen, dass einige Künstler der Renaissance die alten Griechen nicht einfach imitieren, sondern sie kritisch transformieren und den Begriff des *Humanismus* weiterentwickeln wollten. Dies bedeutet, dass das Künstler-Subjekt in der Zeit der Renaissance sowohl rational als auch emotional mündig geworden ist. Der zweite Zeitraum, in dem melancholische Emotionen als zeitgemäß angesehen wurden, ist die Zeit der Romantik. Diese Epoche kann als eine Art Gegensatz zum Klassizismus betrachtet werden, in dem die Vernunft und die Werte der Aufklärung zur Ideologie wurden. In der Romantik wurde der melancholische revolutionäre Tiefsinn oft durch ein emotionales Übermaß in Bezug auf die Natur ausgedrückt. Die dritte Phase, in der die pietätlose Freud'sche Psychologie sowie Nietzsches Verkündigung einer metaphysischen Obdachlosigkeit abgelehnt wurden und die Suche nach dem Göttlichen im irdischen Dasein stattfand, ist die Zeit der Moderne bzw. der klassischen Moderne. Ein Künstler wie Malewitsch zeigte keine melancholischen Menschenfiguren und Haltungen, sondern es sollten die Empfindung selbst und die Symptomatik der modernen Melancholie dargestellt werden.

Melancholie in der Renaissancekunst

Melancholie ist ein in der Kunstgeschichte dargestellter psychologischer Zustand, der oft von Besonnenheit und intensivem Nachdenken begleitet wird. Dabei werden starke Gefühle im Zusammenhang mit existenziellen Fragen empfunden und reflektiert. Die Darstellungsweise der thematisierten Melancholie zeigt sich auf zahlreichen Bildern durch die Darstellung von Personen, die ihren Kopf mit der linken Hand stützen und ihren Blick in eine undefinierte Ferne schweifen lassen. Beginnend mit Beispielen von Leonardo da Vinci (Abb. 1) und Albrecht Dürer (Abb. 2), zeigen beide in den Bildzentren dargestellten Figuren eine ähnliche Körperhaltung und Gestik.

Beispiel *Sinnender Greis* und Wasserstudien von Leonardo da Vinci



1 Leonardo da Vinci, *Sinnender Greis und Wasserstudien*, 1513, Federzeichnung, 15,2 x 21,3 cm

Die Zeichnung von Leonardo da Vinci zeigt einen bärtigen alten Mann, der in einer tiefen melancholischen Haltung und Geste dargestellt ist. Er sitzt mit ausgestreckten Beinen im Profil. Mit seiner rechten Hand hält er einen Stab, der an seinem Brustbereich lehnt. Sein Kopf wird von seiner linken Hand gestützt, was seine melancholische Schwermut verdeutlicht. Seine zweifelnde Mundgestik verweist auf eine Stimmung des Zweifels. Hinter ihm ist ein Baum zu sehen und auf seiner linken Seite befindet sich in der Ferne ein Haus. Die Kleidung und das Gewand der Figur erinnern an die Antike und die Szene scheint sich in der Natur abzuspielen. Es könnte sein, dass es sich um ein Selbstporträt oder eine Selbstkarikatur

handelt.² Diese minimalistische Darstellung konzentriert sich auf die Figur selbst und ihre innere Kontemplation, was zu einer ruhigen und nachdenklichen Atmosphäre führt. In einer solchen Darstellung interessiert mich die Ursache dafür, warum dieses Phänomen oder dieser psychologische Zustand in der Renaissance künstlerisch thematisiert wurde. Es scheint, dass es um seine geistige Verfassung ging. Anhand dieser Zeichnung und weiterer Kunstwerke von ihm, die die emotionale Rätselhaftigkeit der Mona Lisa und die melancholischen Blicke seiner Figuren zeigen, kann angenommen werden, dass Da Vinci nie auf seine Vorstellungskraft und Gefühle verzichtete. Seine Beziehung und Sehnsucht nach der Antike waren sehr individuell, da er sich für Gefühle als ein Aufklärungsprinzip mit dem Rationalen interessierte. Seine melancholische Selbstdiagnose führt uns zu den Krisen der Antike und des Mittelalters, mit denen er sich auseinandersetzte. Da Vincis Zeichnung zeichnet sich jedoch durch eine sparsamere Verwendung von Motiven und Details aus.

Beispiel *Melancholie* von Albrecht Dürer



2 Albrecht Dürer, *Melancholie*, 1514, Kupferstich, 24,0 × 18,8 cm

Tatsächlich ist der Kupferstich (Abb. 2) von Dürer deutlich komplexer als die Zeichnung von Da Vinci. Die zentrale menschliche Figur in dem Bild trägt Flügel und stützt das Kinn auf die Hand, was ihr eine beherrschende Position in der gesamten Komposition verleiht. In ihrer anderen Hand hält sie einen Zirkel und ein geschlossenes Buch. Zu ihrer rechten Seite liegt

ein schlafender Hund. Die melancholische Haltung dieser Figur verleiht den verschiedenen Motiven, die sich verstreut in der Umgebung befinden oder in der Ferne sichtbar sind, eine andere Bedeutung und Wirkung, als wenn die Figur in der Komposition fehlen würde. Auf der rechten Seite der Figur sitzt ein Putto auf einem Mühlstein. Auf dem Boden sind Werkzeuge eines Handwerkers oder Künstlers zu sehen, vor dem Hund ein gedeckeltes Fässchen für Tinte und Farbpulver. Um die Figur herum befinden sich geometrische Figuren, die wie aus Stein gemeißelt wirken, darunter eine Kugel und ein Polyeder. Im Hintergrund erstrecken sich das Meer, eine Stadt und über dem Horizont ein strahlendes Gestirn am Himmel, das die gesamte Beleuchtung des Bildes beeinflusst. Hinter dem Polyeder ist ein Becken zu erkennen, das mit brennender Kohle gefüllt ist. Darauf steht ein Schmelztiegel mit einer Guss-Nase, neben dem sich eine Pinzette befindet. Die weiteren dargestellten Gegenstände auf dem Bild tragen zur Rätselhaftigkeit der Komposition bei, darunter die Waage, die Glocke und ein magisches Quadrat, die an der Hauswand hängen. Diese Objekte könnten verschiedene symbolische Bedeutungen haben und dazu beitragen, die Tiefe und Vielschichtigkeit der Botschaft, die das Bild vermitteln soll, zu studieren. Die Bedeutung dieser Elemente kann von Betrachter zu Betrachter unterschiedlich interpretiert werden und bleibt oft ein Thema der Deutung und Diskussion in der Kunstgeschichte.

Melancholie zwischen Antike und Renaissance

Wenn wir über die Beziehung der Renaissancekünstler zur Antike sprechen, bedeutet das nicht, dass sie blindlings den Zeitgeist der Antike übernommen haben.³ Tatsächlich gab es in der Antike Brüche zwischen den Wahrheitsansprüchen und Weltbildern der damaligen Zeit und vielen Philosophen, die die Götter kritisiert und in Frage gestellt haben.⁴ Einige Künstler der Renaissance haben sich mit bestimmten aufklärerischen Philosophien beschäftigt, die antike Kunstwerke als individuelle Ausdrücke betrachteten und sie zeitgemäß imitierten, aber sie gemäß ihrer eigenen Denkmuster interpretierten.⁵ Wie Dresden bemerkt, ging es bei dieser Annäherung an die Antike nicht so sehr um die exakte Wiederbelebung der antiken Welt, sondern vielmehr darum, den Geist der alten Kultur aufzunehmen und ihre Tradition mit der Gegenwart in Einklang zu bringen.⁶ Ein Beispiel hierfür ist die Betrachtung der Melancholie. In der Humoralpathologie der Antike galt Melancholie als eine Krankheit, die durch ein Ungleichgewicht der vier Körpersäfte (Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle) verursacht wurde. Ein Übermaß an schwarzer Galle wurde durch außergewöhnliche körperliche und geistige Symptome erkannt.⁷ In der hippokratischen Lehre wurde das physische und

psychische Gleichgewicht des Körpers durch eine ausgewogene Mischung dieser Säfte, die sich in den verschiedenen Jahreszeiten abwechselten, symbolisiert. Im Herbst beispielsweise war die Konzentration der schwarzen Galle besonders hoch.⁸ Später wurde Melancholie in der aristotelischen Philosophie und von Theophrast als eine Synthese zwischen Wahnsinn und Genialität betrachtet.⁹ In der spätantiken und mittelalterlichen Zeit wurde die Melancholie erneut als eine Krankheit und Störung diagnostiziert. Ein Überschuss an schwarzer Galle über den anderen drei Säften führte zu Hirnstörungen, die die menschlichen Organe (Gehirn und Herz), die für geistige Aktivitäten wie Denken und Fühlen verantwortlich sind, beeinflussten. Dies äußerte sich beispielsweise in Verwirrung des Verstands, Wahnvorstellungen und Angst. Im Laufe des Mittelalters veränderte sich das Verständnis des melancholischen Temperaments. Melancholie wurde zunehmend als Charaktereigenschaft betrachtet, wobei ein Überwiegen eines der Körpersäfte den Wesenszug einer Person prägen konnte.¹⁰ In der arabischen Astrologie des frühen Mittelalters wurde die Melancholie beispielsweise mit dem Planeten Saturn in Verbindung gebracht. Durch die Vereinigung römischer und griechischer Quellen auf dieser Ebene entwickelte sich die Melancholie zu einem vielschichtigen Charakter, in dem astronomisch-naturwissenschaftliche und mythologische Vorstellungen aufeinander trafen. Dies führte dazu, dass das Bild der Melancholie zu einem ambivalenten saturnischen Charakter wurde.¹¹ Schließlich erhielt Saturn eine negative Konnotation, indem er mit dem Satan in Verbindung gebracht wurde. Im Mittelalter gab es auch andere psychologische Zustände, die mit der Melancholie verwandt waren. Ein Beispiel hierfür ist der Begriff *Acedia*, der in der Kunst des Barock und der Romantik erneut an Bedeutung gewann. Der Begriff wurde im Mittelalter äußerst vielschichtig und kontrovers betrachtet. Laut Hersant: „Symptomatisch äußert sich die *Acedia* im *taedium*, einem Widerwillen, der bis zum Ekel gehen kann, und endet oft im *torpor*, in einer Schläffheit, die in Stumpfsinn übergeht“.¹² Obwohl *Acedia* und Melancholie unterschiedliche wissenschaftliche Quellen hatten, können sie einerseits aufgrund ihrer Symptome miteinander verglichen werden. Andererseits wurden die beiden Phänomene aufgrund der Tatsache unterschieden, dass *Acedia* mit Sünde und spirituellen Krisen in Verbindung stand, während Melancholie als Krankheit diagnostiziert wurde.¹³ In der Renaissance wurde *Acedia* im Gegensatz zur Melancholie äußerst negativ betrachtet. Die humanistische Tradition der Renaissance lehnte jeden pessimistischen Zustand ab, der die geistige Produktivität und schöpferische Kraft des Individuums einschränken könnte.

Die Melancholie wurde in der Renaissance von den Humanisten in Bezug auf bestimmte antike Quellen als ein Merkmal der Genialität hochgeschätzt. Ein melancholisches Genie

kann in Werken von Dürer und Da Vinci erkannt werden. Die schwarze Galle wurde zu einer Art angeborenen Rezepts für Genialität und außergewöhnliche schöpferische Kraft. Solche Künstler setzten sich kritisch mit den Herausforderungen ihrer Zeit auseinander und insbesondere mit der Kultur des Mittelalters. In dieser Periode kann auch die Sehnsucht nach der Antike festgestellt werden. Dies lässt sich anhand von Ficinos Zitat bezüglich Melancholie verdeutlichen:

„Im Zeichnen des Saturn, der zum Schutzgott der florentinischen Akademie ernannt wird, versammeln sich die homines literati, die aufgrund der Schwerkraft und Erdverbundenheit der schwarzen Galle tiefer in die Geheimnisse des Universums eindringen, als es Vernunft oder Imagination jemals vermögen. Ficino verbindet die platonische und aristotelische Melancholielehre mit den astrologischen Theorien des Saturn zu einem Modell der geistigen Genialität, an dessen höchster Stufe, im Stande divinatorischer Kontemplation, sich Philosophen, Dichter und Wissenschaftler befinden [...].“¹⁴

In Anlehnung an Theophrast wurde die Melancholie als eine Dialektik zwischen Genie und Wahnsinn, Intellekt und Melancholie weiterentwickelt. Eine solche Ambiguität kann in den melancholischen Darstellungen beider Künstler in der Anatomie von Einsamkeit, Tiefsinnigkeit und Schwermut reflektiert und wahrgenommen werden. Wie Walther betont, wird der Gedanke, dass derjenige, der ‚zu Ende‘ denkt, schwarzmütig wird,¹⁵ in beiden Abbildungen widergespiegelt. Das Romantische und das Intellektuelle sind Formen, in denen eine Transformation antiker und mittelalterlicher Werte, wie Transzendenz und Rationalität, ausgedrückt werden können. Sowohl bei Da Vinci als auch bei Dürer werden neben der Vernunft auch die Gefühle als Teil des Aufklärungsprinzips betont. Dies kann als Teil humanistischer Werte oder als ein ethisch-ästhetischer Habitus betrachtet werden, hinter dem existenzielle Fragen nach Wahrheit, Wirklichkeit und Schönheit stehen.¹⁶ Das heißt, sie wandten sich von dem mittelalterlichen Streben nach dem Jenseits ab und begannen, das Diesseits zu entdecken und zu schätzen. Der Mensch stand im Mittelpunkt, dessen Körper und Seele als gleichwertig betrachtet wurden. In ihm wurde etwas Göttliches gesehen, das durch seine geistigen Fähigkeiten zum Ausdruck kam.¹⁷

Kunst der Sehnsucht in der Romantik



3 Caspar David Friedrich, *Wanderer am Meilenstein*, 1802, Sepia, 18,6 x 11,8 cm

Das Thema „Melancholie“ wurde später in der Romantik wieder verstärkt thematisiert. Es ließe sich sogar sagen, dass auf nahezu jedem romantischen Bild eine melancholische Stimmung vorherrscht. Früh- und Spätromantiker haben sich jedoch mit diesem Phänomen auf unterschiedliche Weise auseinandergesetzt, indem sie verschiedene Haltungen und Gesten einbezogen. Diese Epoche wurde als eine Revolte gegen den Idealismus der Antike in der klassizistischen Zeit angesehen.¹⁸ Im Gegensatz zur Renaissance ist in der Romantik einerseits eine Rückbesinnung auf das Mittelalter zu erkennen. Andererseits wurde in der Romantik die Antike keineswegs aufgegeben, und romantische Ausdrucksformen sehnten sich nach mittelalterlichen Werten und Welten, die im Mittelalter selbst nie existierten. Einige Autoren verwendeten sogar Begriffe wie ‚Neugotik‘ bei bestimmten Motiven, wie die von den Romantikern entworfenen Kirchenfassaden.¹⁹ Dies könnte bedeuten, dass in dieser Zeit neue Träume und Wünsche entstanden, die der mittelalterlichen Vergangenheit zugeschrieben wurden. In der Romantik wurden Figuren oft mit starken Gefühlen dargestellt. Diese emotionale Intensität kann als Gegenreaktion auf den Rationalismus der Aufklärung betrachtet werden. Gefühle, Emotionen und ethische Urteile wurden als Mittel zur Transformation der Aufklärung eingesetzt. Dies spiegelt sich in den Gemälden von Caspar David Friedrich und anderen Romantikern wider.

Beispiel *Wanderer am Meilenstein* von Caspar David Friedrich



4 Friedrich Olivier, *Schrumpelige Blätter*, 1817, Feder und schwarze Tinte mit einigen schwarzen Waschstrichen über Bleistift auf Velinpapier, 21,9 x 16,4 cm

Wanderer am Meilenstein (Abb. 3) zeigt eine einsame männliche Figur, die auf einem Felsstein links von einem Meilenstein sitzt. Im Hintergrund ist ein Baum zu sehen, und in der Ferne erstreckt sich eine Landschaft mit Bäumen und Gebirgen. Die Bäume auf dem Bild tragen ebenfalls zum Gefühl der Einsamkeit bei. Um die Figur herum liegen sein Hut und sein Gepäck. Die dargestellte Person nimmt eine melancholische Haltung ein, die mit der von Da Vinci und Dürer vergleichbar ist, aber seine Augen sind geschlossen. Aufgrund seiner Körperhaltung und seiner angespannten Faust kann jedoch angenommen werden, dass die Person nicht nur nachdenklich ist, sondern auch schmerzhaft empfindungen hat und sich in einem pessimistischen

inneren Zustand befindet. Seine ausgedrückten schmerzhaften Gefühle und seine Einsamkeit können sogar auf einen Verlust hinweisen. Die menschlichen Figuren bei den Frühromantikern werden oft so interpretiert, dass sie in der Natur Zuflucht suchen und diese als einen göttlichen Ort betrachten. Frühromantiker wie Caspar David Friedrich waren oft Melancholiker, die sich der Natur und ihrer metaphysischen Dimension zuwandten. Das bedeutet, dass Empfindungen wie Enthusiasmus, Melancholie und Schwärmerei in der Darstellung der Landschaft und ihrer Erhabenheit zum Ausdruck kommen.²⁰ In der Natur spiegelt sich das Innere des Künstler-Subjekts wider, und es entsteht eine seelische Vereinigung oder Verbindung zwischen der Künstlerseele und der Allseele des Universums.²¹ Daniel Friedrich Schleiermacher äußerte sich zu dieser Beziehung folgendermaßen: „Das Anschauen des Universums [...] ist die allgemeinste und höchste Formel der Religion.“²²

Gemalte und gezeichnete Landschaften sowie Naturmotive in der Romantik erscheinen trotz ihres detailgetreuen Stils anders als in der Realität (Abb. 4). Ludwig Tieck drückte dies aus, als er sagte: „Nicht diese Pflanzen, nicht diese Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich in diesem Moment beherrscht, will ich für mich selbst festhalten und mit anderen Verständigen teilen.“²³ Die Bildmotive sind mit Gefühlen überladen, da sie sich gegen ihre Zeit und die vorherige Epoche auflehnen und als antiklassizistisch betrachtet werden können,²⁴ obwohl die Romantiker durch den Klassizismus

und dessen Verbindung zur Antike inspiriert waren.²⁵ Gesagt werden könnte, dass sich hinter der kontemplativen Ruhe romantischer Landschaftsdarstellungen die Krisen ihrer Zeit verbergen. Das rationale Extrem, das von der Aufklärung angestrebt wurde und das Emotionale dominierte, führte zu Atheismus, einer blinden revolutionären Industrialisierung und gnadenlosen Kriegen sowie einer Bedrohung der Vergangenheit und Ursprünglichkeit.²⁶ Dieser Denkfehler und die rationale Starrheit wurden von Schiller als „Barbarismus“ bezeichnet.²⁷

Beispiel *Der Mönch am Meer* von Caspar David Friedrich



5 Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1808–1810, Öl auf Leinwand, 110 × 171,5 cm

Caspar David Friedrich hat die Melancholie durch verschiedene menschliche Haltungen thematisiert, insbesondere durch die von ihm symbolisierten und gleichzeitig umstrittenen rätselhaften Rückenfiguren. Menschen, die in die Ferne und ins Unendliche blicken, weisen auf eine neue individuelle Aufgabe hin und betonen die Subjektivität des Künstlers. Dies vermittelt die Idee eines prophetischen Künstler-Subjekts, das als göttliches Genie und Vermittler vergessener oder neuer spiritueller Dimensionen dient. In seinem Gemälde *Der Mönch am Meer* (Abb. 5) wird diese Haltung deutlich. Das Bild zeigt eine stehende, nachdenkliche menschliche Rückenfigur, die eine schwarze Mönchskutte trägt und am

weißen, kahlen Ufer steht, den Blick in die Ferne des Meeres gerichtet. Der Himmel ist von dunklen Wolken bedeckt, aber im mittleren Bereich zeigt sich helles Weiß, wo das Licht der Sonne erahnt werden kann. Der dunkelblaue untere Himmelsteil spiegelt sich im bewegten Wasser und verschmilzt so mit dem Wasserspiegel, sodass der Himmel und das Meer nicht mehr voneinander zu trennen sind. In der oberen rechten Ecke erscheint der Himmel wieder tiefblau. Die Uferlandschaft ist von wellenförmigen Hügeln geprägt, die sich mit den Wellen des Meeres bis ins Unendliche erstrecken. Einige Möwen fliegen in der Umgebung. Das Bild präsentiert eine ungewöhnliche Landschaftskomposition, bei der der Himmel etwa fünf Sechstel der Bildfläche einnimmt. Die horizontale Schichtung des Bildaufbaus wird durch die vertikale Präsenz des Mönchs unterbrochen. Das Gemälde zeigt ein Naturphänomen, bei dem Himmel und Erde aufeinandertreffen. Die transzendente Ferne, die Erhabenheit der Natur, die Düsternis von Himmel und Wasser in unruhigem Wetter sowie die Einsamkeit des Mönchs erzeugen eine melancholische Stimmung und ein Gefühl der Angst. Auf Friedrichs Gemälde kann das bevorstehende Geschehen des Jüngsten Gerichts erahnt werden, und eine göttliche Präsenz ist spürbar.

Die romantischen Melancholiker als Genies oder Neurotiker?²⁸

Caspar David Friedrich hat immer wieder solche nachdenklichen Rückenfiguren in seinen ganz individuellen Welten mit voller Gefühlsintensität gezeigt. Diese einsamen Menschen, die sich gegen die Realität auflehnen und in Friedrichs Welten ihre lautlosen Gedanken äußern, nachdem sie ihre Fähigkeit zur aktiven Teilnahme an der Realität verloren haben, befinden sich in Landschaften von traumhafter Qualität. Andererseits haben die Romantiker ihr Leiden und Unglück in ihren romantischen Phantasien bewahrt. Können Friedrichs Figuren als Neurotiker betrachtet werden? Arnold Hauser hat die Kunst der Romantik in Bezug auf Freuds Psychoanalyse und die damit verbundenen Begriffe kritisch untersucht.²⁹ Freud verglich Kunst mit Neurosen und behauptete, dass sie das Ergebnis des Scheiterns der Anpassung an die soziale Realität seien.³⁰ Beide, Künstler und Menschen mit Neurosen, zögen sich aufgrund ihrer Lebenskrisen aus der Realität zurück und seien daher nicht in der Lage, ihre Triebe zu beherrschen und ein soziales Leben zu führen. Kunst und die geistigen Anregungen, die sie bietet, seien nach Freud mit Misserfolg, Verlust, Ungerechtigkeit und Leiden verbunden. Freud betonte: „Der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte.“³¹ Kunst wird in Freuds Sinne als ein Ort betrachtet, an dem traumhafte Welten geschaffen werden, die als Antwort auf eine unerträgliche Realität dienen. Im Gegensatz dazu

argumentiert Hauser, dass Künstler keineswegs die Realität vollständig verlieren, sondern dialektisch bleiben. Der dialektische Kampf lässt sich als ein Prozess beschreiben, der zwischen Akzeptieren und Ablehnen, Bewahren und Zerstören, Abbilden und Verändern oszilliert. Das bedeutet, dass der Künstler im Gegensatz zu Menschen mit psychischen Störungen in Beziehung zur Realität bleibt. Hauser stimmt Freud zu, dass Neurose und Kunst ähnliche Ziele und Mittel gegenüber der Realität haben, da sie beide dazu neigen, vor der Realität zu fliehen und sich von ihr zu emanzipieren. Sie werden sogar zu den Werkzeugen für diese Tendenzen.³² In Bezug auf Neurosen bemerkte Freud: „Die Folge, also wahrscheinlich auch die Tendenz, den Kranken aus dem realen Leben herauszudrängen, ihn der Wirklichkeit zu entfremden.“³³ Der Unterschied zwischen Kunst und Neurosen, so argumentiert Hauser, besteht darin, dass Kunst die Realität verneint, aber nach Ersatz sucht, während Neurosen die Realität nicht verneinen, sondern eher vergessen.³⁴ Freuds Definition der Kunst als ein Produkt gestörter Beziehungen zur Realität kann laut Hauser als eine voreilige Verallgemeinerung angesehen werden. Diese Definition entspricht nicht den früheren Kunstströmungen, sondern eher den romantischen und postromantischen Kunstansichten.³⁵ Freuds Vorstellung von künstlerischen Prozessen, die aus einem krankhaften Zustand entstehen, wurde in diesem Sinne von den Romantikern beeinflusst. In der Tat zeigen Friedrichs Bilder eine Ablehnung der Realität und betonen das Leiden und Unglück. Sie drücken eine romantische Weltanschauung und eine fiebrige Sehnsucht nach dem Verlorenen aus, anstatt die Realität und die Ideale des Klassizismus zu repräsentieren. Es ist eine religiöse Welt ohne Heilige, eine legendäre Welt ohne Helden. Die Subjektivität des Künstler-Subjekts und die Neuentdeckung der Seele und der Weltseele werden ohne die bürgerlichen Auftraggeber hervorgehoben. Wie Hauser es formuliert: „[...] wie sich bei dieser Haltung das Gefühl des Verlustes in einen Kult des Verzichts verwandelt.“³⁶ Das Zitat verdeutlicht, wie die Romantiker mit ihren emotionalen und künstlerischen Ausdrucksweisen den Verlust von traditionellen Werten und Idealen in der Gesellschaft verarbeiteten. Hauser betont, dass die Romantiker diesen Verlust nicht nur als etwas Trauriges und Schmerzhaftes empfanden, sondern dass er auch in eine positive Kraft des ‚Verzichts‘ umgewandelt wurde. Das heißt, dass die Romantiker den Verzicht als eine bewusste Entscheidung betrachteten, die alten Konventionen und Werte abzulehnen und neue, individuelle und künstlerische Wege zu beschreiten. Dieser „Kult des Verzichts“ wurde zu einem zentralen Element der romantischen Bewegung. Die melancholischen Figuren der Romantiker befinden sich in einem kranken Zustand, aber die kranken Denker und Künstler werden als Genies angesehen. Die Krankheit wird hier als Form passiven Widerstands, Protests und der Selbstverteidigung gegen die

bestehende Gesellschaftsordnung betrachtet, insbesondere gegen die mächtige, rücksichtslose, abscheulich gesunde Bourgeoisie. Wie Hauser es ausdrückt: „Gesundheit und Glück erscheinen als langweilig und trivial, Krankheit und Missgeschick zählen dagegen zu den Kennzeichen des Genies.“³⁷ Diese Haltung problematisiert die Aufklärung und die Herrschaft der Vernunft sowie die Ideale der französischen Revolution.

Kehren wir zu den melancholischen Rückenfiguren auf Friedrichs Bildern zurück, so können sie als Vertreter des Künstler-Subjekts betrachtet werden, die Gefühle und neue Werte vermitteln. Sie führen einen einsamen dialektischen psychologischen Dialog und vermitteln das Gefühl der Nutzlosigkeit. Die von ihnen romantisierten Landschaften bieten ihnen Zuflucht in einer neuen Dialektik von Raum und Zeit,³⁸ die sich zwischen Vergangenen und Utopischem, Unbewusstem und Phantastischem, Unheimlichem und Geheimnisvollem bewegt. In dieser traumhaften Welt, die sie in der Natur gefunden haben, praktizieren sie einen neuen seelischen Kult und rebellieren gegen jede Form der Kontrolle und Bindung. Hauser formuliert es so: „Die romantische Gemütsverfassung ist ein Ergebnis des ständigen Wettstreits und ein Ausdruck der Angst, im endlosen Kampf um das materielle Dasein, Erfolg, Einfluss und Macht zu unterliegen. Sie ist das erste unmissverständliche Symptom der Neurose unserer Zeit.“³⁹ Hauser argumentiert, dass die romantische Gemütsverfassung, die von vielen Künstlern und Schriftstellern der Romantik ausgedrückt wurde, das Ergebnis eines ständigen Wettstreits ist. Dieser Wettstreit bezieht sich auf den Konflikt und die Spannungen in der Gesellschaft und der Kultur dieser Zeit, die von tiefgreifenden Veränderungen geprägt war. Die Romantik entwickelte sich im Zuge der industriellen Revolution, von sozialen Unruhen und politischen Umwälzungen, die die Lebensbedingungen und Wertvorstellungen der Menschen stark veränderten. Die Künstler und Schriftsteller der Romantik empfanden eine tiefe Angst vor den Auswirkungen dieser Veränderungen auf das individuelle Leben und die kollektive Identität. Der „ständige Wettstreit“ betrifft die Vorstellung, dass Menschen in dieser Zeit einem ständigen Kampf ausgesetzt waren, sei es um materiellen Erfolg, sozialen Einfluss oder politische Macht. Dieser Wettstreit führte zu einer Angst vor dem Verlust von Identität und Individualität. Hauser deutet die romantische Gemütsverfassung auch als ein „Symptom der Neurose unserer Zeit“.⁴⁰ Dies bedeutet, dass die Künstler der Romantik, indem sie diese Gemütsverfassung ausdrückten, auf die psychologischen Auswirkungen der gesellschaftlichen Umwälzungen hinwiesen. Die Romantiker zeigten in ihren Werken eine Art künstlerischer und literarischer Bewältigung dieser Angst und Unsicherheit.

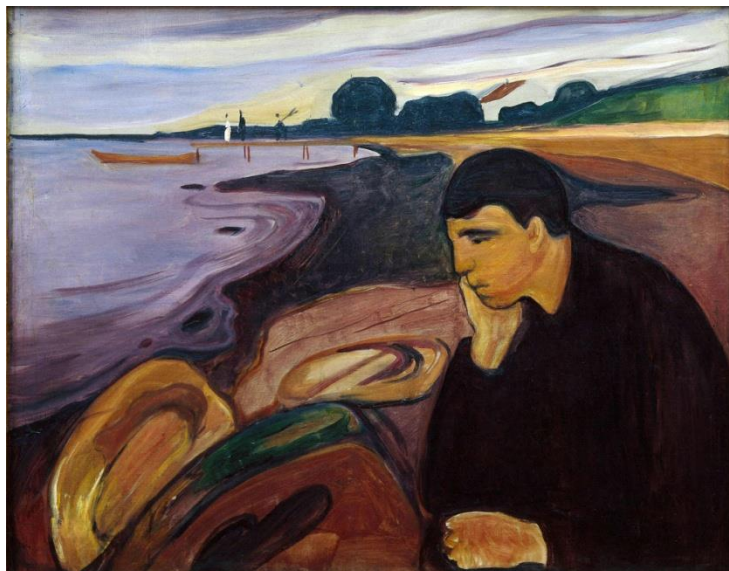
Die Melancholie in der Moderne

Schopenhauer hat sich zur Melancholie geäußert:

„So viel nun aber auch zur für unser Glück so wesentlichen Heiterkeit die Gesundheit beiträgt, so hängt jene doch nicht von dieser allein ab: denn auch bei vollkommener Gesundheit kann ein melancholisches Temperament und eine vorherrschend trübe Stimmung bestehen. Der letzte Grund davon liegt ohne Zweifel in der ursprünglichen und daher unabänderlichen Beschaffenheit des Organismus. Abnormes Übergewicht der Sensibilität wird vorwaltende Melancholie herbeiführen.“⁴¹

Schopenhauer glaubte, dass Kreativität und Genialität oft mit einem übermäßigen Grad an Sensibilität oder „Nervenkraft“ einhergehen. In seiner Philosophie betonte er die Bedeutung der Kunst und der ästhetischen Erfahrung und argumentierte, dass Künstler und Menschen mit kreativen Talenten ein tiefes Verständnis der Welt haben, was häufig mit einem melancholischen oder nachdenklichen Gemüt verbunden ist.⁴² Schopenhauers Theorie der Ästhetik und seine Betonung der inneren Welt des Individuums beeinflussten spätere Denker wie Nietzsche und Freud. Die Idee, dass herausragende Menschen vielfach eine melancholische oder nachdenkliche Neigung haben, kann als eine Interpretation von Schopenhauers Philosophie betrachtet werden, die die Verbindung zwischen Kreativität und einer bestimmten geistigen Verfassung hervorhebt.

Beispiel *Melancholie* von Edvard Munch



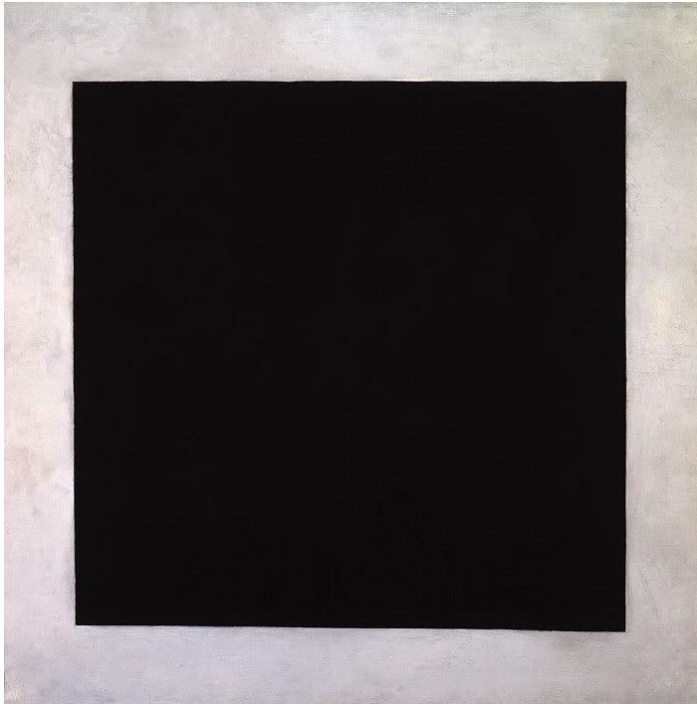
6 Edvard Munch, *Melancholie*, 1894–96, Öl auf Leinwand, 81 × 100,5 cm

Das Thema *Melancholie* wird von den Künstlern der Moderne thematisiert. Edvard Munchs Bild (Abb. 6) zeigt Einflüsse sowohl von Dürer als auch den Romantikern. Von Dürer

übernimmt er die melancholische Haltung der dargestellten Person. Die Einflüsse der Romantiker sind in der ausdrucksstarken Landschaft zu erkennen, die Emotionen und Ausdrücke intensiviert. Der expressive Malstil wäre ohne die Romantik undenkbar. Ein neues Element sind die beginnenden Auflösungen der Motive, die die Gefühle des Künstlers intensivieren sollen. Hier beginnen die Emotionen nicht nur in der Natur, sondern auch in den sichtbaren Gegenständen visualisiert zu werden. Ein Beispiel wäre ein Baum. Sichtbare Gefühle und erkennbare Gegenstände stehen auf der Bildfläche gleichberechtigt nebeneinander, jedoch auf Kosten realistischer Darstellungen der Wirklichkeit, da die dargestellten Gegenstände beginnen, sich aufzulösen. In der Landschaft spiegelt sich die Psychologie der dargestellten Personen wider.

Auf Munchs Bild werden melancholische Ausdrucksformen gezeigt, bei denen alles, was vor der Person und um sie herum existiert, in Frage gestellt wird. Schwermut, Einsamkeit und Angstgefühle sowie eine allgemeine Instabilität des Daseins dominieren das gesamte Bild. Dies ist die Zeit des bereits von Nietzsche angekündigten *Nihilismus*, in der plötzlich neue existenzielle Fragen beim Individuum aufkommen.⁴³ Mit dieser Krise setzte sich die spätere Generation auseinander, insbesondere aus dem Osten kommend. Die russischen klassischen Avantgarden entwickelten eine neue metaphysische Haltung als Reaktion auf die nihilistische Krise. Sie verstanden sich sowohl als Künstler als auch als Kunstphilosophen und in ihren Schriften finden sich wiederholte romantische Vokabeln und Sehnsüchte wie Unendlichkeit, Geist-Seele, Empfindung und Wesen. Auch sie fanden Zuflucht in der Natur, ohne aber einen Bezug zur konkreten Gegenständlichkeit. Diese Künstler suchten nach einer neuen Spiritualität und nahmen eine revolutionäre Haltung gegenüber alten Traditionen und den Hauptfiguren ihrer Zeit ein, darunter Nietzsche, Darwin, Marx und Freud,⁴⁴ die das Göttliche in Frage stellten. Gleichzeitig fanden sie ihre neospirituellen Kulte doch in den Artefakten alter Traditionen und entwickelten ihre eigene Mimesis solcher Werke für ihre ästhetischen Produktionen.⁴⁵ Aus diesen Bemühungen entstanden zahlreiche Kunstrichtungen, die sich kritisch zueinander verhielten.

Beispiel *Schwarzes Quadrat* von Kasimir Malewitsch



7 Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat*, 1923, Öl auf Leinwand, 106,0 × 106,0 cm

Kasimir Malewitsch hat mit seinem Bild *Schwarzes Quadrat* (Abb. 7)⁴⁶ die Grenzen des Mönchs am Meer überschritten, indem er die gesamte Bildfläche als „immateriell“ definierte. Dadurch konnte er, in seinem Sinne, die reine Empfindung und das Unendliche erreichen, die auf Friedrichs Bildern durch die Landschaften ausgedrückt wurden. Bei Malewitsch werden die Betrachter selbst zu den Subjekten. Eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Malewitsch und den Romantikern kann wahrgenommen werden, was seine Aussagen nahelegen. Es ließe sich sogar von einem melancholischen Ausdruck und einem neo-romantischen Habitus sprechen. Wassily Kandinsky und Kasimir Malewitsch gelten als Künstler und Kunstphilosophen, die den modernen abstrakten Kunstbegriff entwickelt und verbreitet haben. Die abstrakte Kunst entstand inmitten politischer Unruhen und geistiger Krisen. Das *schwarze Quadrat* wird als eine Ikone der Kunstgeschichte angesehen und gleichzeitig als eines der umstrittensten Kunstwerke des 20. Jahrhunderts betrachtet. Trotz Malewitschs optimistischer Aussagen zu seinem *suprematistischen* Bild von 1915 sollten die Reflexionen der Künstler der klassischen Avantgarde nicht vernachlässigt werden. Die russischen Avantgardisten revolutionierten durch ihre schweigende Kunst und lehnten die Ideologien ihrer Zeit ab, die die Freiheit des Künstlers einschränkten. Gleichzeitig suchten sie, ähnlich wie ihre Zeitgenossen in Deutschland, Frankreich und Spanien, nach dem innovativsten Kunstwerk, obwohl ihr künstlerisches Verhalten als ideologisch angesehen werden kann. In diesem Kontext

interessiert mich der Begriff ‚Empfindung‘ bei Kasimir Malewitsch, der als Synonym für viele Begriffe, die bei seinem Zeitgenossen Kandinsky auftauchen, verstanden werden kann. Die *suprematistische* Komposition, so Malewitsch, sei die „Empfindung einer mystischen >Welle< aus dem Weltall“. ⁴⁷ Die „mystische Welle aus dem Weltall“ kann als eine Metapher für eine spirituelle Erfahrung oder einen spirituellen Impuls verstanden werden, der von einer höheren, transzendenten Ebene des Daseins kommt. Malewitsch betont, dass in der Kunst nicht nur das Sichtbare und Materielle dargestellt werden sollte, sondern Kunst auch dazu dienen kann, eine Verbindung zu etwas Spirituellem oder Unerklärlichem herzustellen. „Die Natur ist allumfassend, das Umfaßte kann sich aber gegenseitig nicht erkennen und strebt daher zu einer Ganzheit, um sich in ihr zu erkennen [...] Die Natur ist nach allen Seiten hin offen, und der Mensch befindet sich gleichsam in ihr, im Inneren ihrer Erregungen. Trotzdem kann er ihre Wirklichkeit nicht begreifen [...] Die Natur liegt überall offen da, ihr Wesen aber bleibt verborgen [...].“ ⁴⁸ Malewitsch argumentiert, dass die Natur eine allumfassende, alles umgebende Realität ist, die jeden Aspekt unseres Daseins durchdringt. Sie repräsentiert die gesamte materielle Welt und alle möglichen Erscheinungsformen, die uns umgeben. In dieser Hinsicht ist die Natur unendlich reich und komplex. Er stellt jedoch auch fest, dass diese allumfassende Natur von sich aus keine Erkenntnis über sich selbst besitzt. Die Elemente der Natur können einander nicht auf intellektuelle Weise erkennen oder begreifen. Stattdessen gibt es eine Art von unbewusster, naturgegebener Dynamik, die dazu führt, dass verschiedene Elemente oder Erscheinungen der Natur zusammenwirken und sich miteinander verflechten. In diesem Zusammenhang kann ‚Empfindung‘ als *Urwesen, Allseele, Ursprüngliche, Geistige* verstanden werden. Nachdem sein schwarzes Quadrat entstanden war, hat Malewitsch dies nicht anders reflektiert: „Ich habe die nackte Ikone meiner Zeit gemalt.“ ⁴⁹ Sowie der russische Künstler behauptete: „Das Schwarze lässt noch immer eine Hoffnung offen für etwas zu Entdeckendes, Unbekanntes.“ ⁵⁰ In seinen Aussagen lässt sich erkennen, dass in der Kunst die Traumwelt erreicht zu haben nicht bedeutet, dass es in der Realität umgesetzt wurde. In Bezug auf die schwarze Farbe hat Kandinsky in seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“ Folgendes geschrieben: „[...] Zum Schwarzen sinkend, bekommt es den Beiklang einer nicht menschlichen Trauer. Es wird zu einer unendlichen Vertiefung in ernste Zustände, wo es kein Ende gibt und keines geben kann [...].“ ⁵¹ Kandinsky meint, dass Schwarz oft mit einer tiefen, fast übermenschlichen Traurigkeit oder Melancholie assoziiert wird. Diese Traurigkeit geht über die alltäglichen menschlichen Erfahrungen hinaus und berührt etwas Universelles oder Spirituelles. Schwarz kann in der Kunst verwendet werden, um Emotionen und Empfindungen auszudrücken, die schwer in Worte zu fassen sind. Schwarz kann nach

Kandinsky eine intensive Tiefe und Ernsthaftigkeit verleihen. Es erzeugt eine Art von Unendlichkeit oder Ewigkeit, die in den Gefühlen und Zuständen, die es ausdrückt, keine klare Grenze hat. Auf ähnliche Weise wie die romantischen Künstler, die mit dem Leben nicht einverstanden waren, fühlten sich auch die abstrakten Künstler. Menschen, die mit dem Leben einverstanden sind, seien laut Virginia Woolf „wortlos“.⁵² Was Malewitsch in seinem Bild zeigt, ist auch eine Zuflucht vor der Wirklichkeit. Das Gefühl des Verlustes und dessen Symptomatik wird in den Bildern verehrt. Marcel Proust sagt: „Man kann nur das, was man liebt, wiedererlangen, indem man darauf verzichtet.“ Dinge, die bereits abgelehnt oder zerstört wurden, werden im Kunstwerk wiederbelebt.⁵³ Freud spricht von „sekundärem Krankheitsgewinn“⁵⁴, und das, was bei den Romantikern gefunden werden kann, ist bei Malewitsch spürbar.

Der Suprematismus und der aktive Nihilismus

Als Antwort auf Nietzsche hat Malewitsch hervorgehoben: „Gott ist nicht gestürzt. Zerstört wird der Anschein, nicht jedoch das Wesen! Das Wesen ist unzerstörbar. Die Kunst wirft den Ballast der religiösen Ideen von sich und gelangt zu sich selbst. Ich sage zu allen: Fliegt! Wir, die Suprematisten, bahnen euch den Weg. Beeilt euch. Denn schon morgen werdet ihr uns nicht mehr erkennen.“⁵⁵ Malewitsch argumentiert, dass die Kunst durch den Suprematismus von traditionellen religiösen Konzepten befreit wird. In diesem Kontext wird die Kunst nicht mehr als Mittel zur religiösen Verherrlichung betrachtet, sondern wird zu einer eigenständigen Ausdrucksform, die auf ihren eigenen inneren Gesetzen basiert. Hier ruft Malewitsch zur kreativen Freiheit und zur Erkundung neuer künstlerischer Möglichkeiten auf. Der Ausdruck *Suprematisten* bezieht sich auf die Künstler, die dem Suprematismus angehören. Sie sollen den Weg für andere Künstler ebnen, damit sie die Fesseln traditioneller Konzepte hinter sich lassen können. Zum Schluss drückt Malewitsch die Dringlichkeit aus, sich von alten Vorstellungen und Konventionen zu befreien. Er glaubt, dass die künstlerische Landschaft sich so schnell verändert, dass diejenigen, die nicht bereit sind, sich von alten Ideen zu verabschieden, die neuen Entwicklungen in der Kunst nicht mehr verstehen werden. Als Antwort auf seine Kritiker schrieb er: „Meine Philosophie lautet: Vernichtung der Städte und Dörfer alle 50 Jahre, Vertreibung der Natur aus der Kunst, Vernichtung von Liebe und Aufrichtigkeit in der Kunst, um nichts in der Welt aber Abtötung des lebendigen Quells im Menschen.“⁵⁶ Malewitsch drückt hier den Wunsch nach radikalen Veränderungen und Erneuerungen aus. Die Idee der periodischen ‚Vernichtung‘ könnte als ein Aufruf zur ständigen Umgestaltung und Neuerfindung verstanden werden. Malewitsch verfolgte mit dem

Suprematismus die Idee, die Kunst von naturgetreuer Darstellung zu befreien und in die Abstraktion zu führen. Des Weiteren tendiert Malewitsch nach einem radikalen Bruch mit traditionellen künstlerischen Werten und Gefühlen.

Religion, Wissenschaft und Kunst, die als Quellen aller nützlichen Ideologien und des Utilitarismus angesehen wurden, sollten durch die *suprematistische* Kunst besiegt werden. Kunst sollte als Ersatz für solche instrumentalisierten Disziplinen dienen. Malewitsch sagte: „[...] Niemals kann durch zweckbedingte Handlungen das Leben erreicht werden, weder in Gott, noch im technischen Gegenstand, noch in der Schönheit.“⁵⁷ Dieses Zitat drückt Malewitschs Sehnsucht nach einer tieferen und umfassenderen Verbindung zur Realität und zum Leben aus. Er sucht nach einer neuen künstlerischen Ausdrucksform, die über die traditionellen Grenzen von Religion, Technik oder Schönheit hinausgeht und das Leben in seiner vollen Komplexität und Tiefe erforscht. Malewitsch glaubte an die transformative Kraft der Kunst und suchte nach einer neuen künstlerischen Sprache, um diese philosophischen Überlegungen auszudrücken, was er im Suprematismus gefunden hat. Die Philosophien von Kasimir Malewitsch und Friedrich Nietzsche weisen gewisse Parallelen auf. Beide betonen eine radikale Umgestaltung der bestehenden Ordnung und die Befreiung von etablierten Vorstellungen und Konventionen. Malewitschs Kritik an der traditionellen religiösen und moralischen Ordnung sowie sein Aufruf zur Entmythologisierung sind in dieser Hinsicht mit Nietzsches Konzept der „Umwertung aller Werte“⁵⁸ vergleichbar. Ähnlich wie bei Nietzsche, der herkömmliche moralische Vorstellungen und Tugenden in Frage stellte, können Malewitschs Äußerungen als Aufforderung zur Aufgabe traditioneller Moral und Werte zugunsten eines individuellen und kreativen Ausdrucks interpretiert werden. In gewisser Weise ermutigen sowohl Malewitsch als auch Nietzsche dazu, die herkömmlichen Ideen und Konzepte zu überdenken und neue Wege zu finden, um die Welt und die Kunst zu verstehen und zu gestalten. Beide Philosophien fördern die Idee eines kreativen und individuellen Ausdrucks jenseits der alten Normen und Werte, und sie teilen die Überzeugung, dass dies zur Befreiung und Weiterentwicklung des Einzelnen beiträgt.

Die Idee der „Umwertung aller Werte“ steht für einen tiefgreifenden philosophischen Wandel oder eine radikale Neubewertung der grundlegenden moralischen, ethischen und kulturellen Werte, die in der Gesellschaft vorherrschen. Alte Werte aus den großen Disziplinen wie Religion, Wissenschaft und Kunst sollten überdacht und neu bewertet werden. Nietzsche sah darin die Möglichkeit, die kulturelle und moralische Entwicklung voranzutreiben und den Menschen zu helfen, ihr volles Potenzial auszuschöpfen, anstatt sich den Normen und Werten anderer zu unterwerfen. Das bedeutet, dass aktive Nihilisten alternative und neue Werte

kreativ schaffen sollen. Während der passive Nihilismus den Verlust traditioneller Werte anerkennt und sich damit abfindet, sie hoffnungslos zu ersetzen, stellt der aktive Nihilismus eine proaktive und gestaltende Haltung dar. Nietzsche argumentiert, dass Menschen, die die Vorstellung von traditionellen Werten ablehnen und als obsolet erachten, die Gelegenheit haben, neue Werte zu schaffen und eine Neubewertung der Welt vorzunehmen. Der aktive Nihilist erkennt an, dass die alten Werte nicht mehr gültig sind, aber er sieht dies als Chance, kreative Energie freizusetzen, um neue Werte zu schaffen, die auf der Grundlage individueller Selbstbestimmung und Schöpfungskraft beruhen.⁵⁹ In gewisser Weise ist der aktive Nihilismus also eine Herausforderung an die Gesellschaft, neue Werte zu schaffen, anstatt in Hoffnungslosigkeit und Sinnlosigkeit zu verfallen.⁶⁰ Es ist daher anzunehmen, dass Melancholie die erste Stufe des aktiven Nihilismus ist. „Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit!“ – Das verkündet Friedrich Nietzsche in seinem *Zarathustra*, wo Melancholie, Wahnsinn und Kreativität in seinem Rezept zu spüren und zu reflektieren sind.⁶¹ Dies ist eine Aufforderung zur Selbstreflexion und zur Suche nach innerer Stärke und Erkenntnis. Nietzsche meint damit, dass wir in der Einsamkeit einen klaren Geist und eine tiefere Verbindung zu uns selbst finden können. Dies ermöglicht es, uns von äußeren Einflüssen und Konventionen zu befreien und unsere eigenen Werte und Überzeugungen zu entwickeln. Wenn wir auf Malewitschs *Schwarzes Quadrat* und seine Aussagen dazu zurückblicken, handelt es sich tatsächlich um einen Verzicht auf die alten traditionellen Werte sowie den Willen, sie zu zerschlagen und von null an neu zu gestalten. Die Verbindung zu Nietzsche liegt in der Betonung eines radikalen Wandels, einer Umwertung der traditionellen Werte und der Forderung nach einer neuen kreativen Freiheit. Beide Philosophien stellen die bestehende Ordnung in Frage und suchen nach einer Neubewertung der Welt. Die Parallele besteht darin, dass sowohl Malewitsch als auch Nietzsche nach einer Transformation streben, die die alten Werte und Normen überwindet. Allerdings sollte beachtet werden, dass Malewitschs Ansatz in erster Linie künstlerischer Natur ist, während Nietzsche eine breitere philosophische Agenda verfolgte. Trotzdem teilen sie den Geist des radikalen Wandels und der Umgestaltung.

Anmerkungen

- ¹ Einige Denker wie Aristoteles' Schwiegersohn Theophrast als eine Eigenschaft der Genies. Vgl. Jansen, N. Daria: *Melancholie im Mittelalter. Eine antike Tradition als Vorentwurf der Moderne* [21.12.2017], S. 8 f.; Theophrast: „ein Konzept des Wahnsinns [mania], das sich [...] durch die Hervorhebung der positiven Eigenschaften des Wahns von anderen Entwürfen unterscheidet. Die ‚größten Güter‘ seien bereits aus dem Wahnsinn entstanden [244a]“, zit. n. ebd.
- ² Clark, Kenneth: *Leonardo da Vinci*, Hamburg 1969, S. 156.
- ³ Vgl. Dresden, Sem: *Humanismus und Renaissance*, München 1967, S. 54.
- ⁴ Vgl. Bettlé, J. Nicole: „Die Erfindung der „furchtlosen Menschen“ [23.10.2020], auf: Angstgeschichte.com, aufrufbar unter: <https://www.angst-geschichte.com/2020/10/23/griechische-philosophie-weise-menschbild-2/> (06.11.2023).
- ⁵ Vgl. Dresden, a.a.O., 1967, S. 56.
- ⁶ Ebd.
- ⁷ Jansen, a.a.O., 2017, S. 3.
- ⁸ Ebd., S. 4.
- ⁹ Ebd., S. 8.
- ¹⁰ Ebd., S. 13 f.
- ¹¹ Ebd., S. 15.
- ¹² Zit. n. ebd., S. 16.
- ¹³ Ebd., S. 22 f.
- ¹⁴ Zit. n. ebd., S. 23.
- ¹⁵ Vgl. ebd., S. 24.
- ¹⁶ Vgl. Stützer, A. Herbert: *Die italienische Renaissance*, Köln 1977, S. 14 f; hierzu auch: Vgl. Dresden, a.a.O., 1967, S. 80 ff.
- ¹⁷ Ebd.
- ¹⁸ Vgl. Annoscia, Enrico [u. a.]: *Kunst. Die Weltgeschichte*, Mailand 1997, S. 372; zum Begriff Romantik auch: vgl. Prandi, Adriano: *Romantisches Umbrien*, Würzburg 1980, S. 11.
- ¹⁹ Vgl. Vogt, M. Adolf: *19. Jahrhundert*, Stuttgart und Zürich 1971, S. 86 f.; hierzu auch: vgl. Eckart Klessmann: *Die deutsche Romantik*, Köln 1979, S. 41 ff.
- ²⁰ Vgl. Andreas Beyer: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München 2011, S. 11.
- ²¹ Vgl. Lankheit, Klaus: *Revolution und Restauration 1785–1855*, Köln 1988, S. 183.
- ²² Zit. n. ebd., S. 194.
- ²³ Zit. n. ebd., S. 183.
- ²⁴ Ebd., S. 182 f.
- ²⁵ Vgl. Beyer, a.a.O., 2011, S. 10 f.
- ²⁶ Vgl. ebd., S. 13; hierzu auch: vgl. Müller, Kristiane und Urban, Eberhard : *Die Kunst der Romantik*, Sauerland 1987, S. 16.
- ²⁷ Vgl. Friedrich Schiller: „Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, 1795 (Zehnter Brief), auf: Zeno.org, aufrufbar unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/%C3%9Cber+die+%C3%A4sthetische+Erziehung+des+Menschen+in+einer+Reihe+von+Briefen/Zehnter+Brief>, abgerufen am 06.11.2023
- ²⁸ Romantik wurde von Goethe, der inzwischen seine romantische Phase überwunden hatte und die griechischen Idealen und Nachahmung der Natur als die Vollendung der Kunst betrachtete, gekämpft. „Klassik ist Gesundheit, Romantik ist Krankheit“ sagte Goethe (Zit. n. Müller und Urban (wie Anm. 26), S. 12. Eine ausführliche Äußerung hat Goethe am 28.08.1808 an seinem 59ten Geburtstag in einem Gespräch mit Friedrich Wilhelm Riemer, Lehrer von Goethes Sohn August, gegeben: „Das Romantische ist kein Natürliches, Ursprüngliches, sondern ein Gemachtes, ein Gesuchtes, Gesteigertes, Übertriebenes, Bizarres, bis ins Fratzenhafte und Karikaturartige. Kommt vor wie ein Redoutenwesen [erlernt], eine Maskerade, grelle Lichterbeleuchtung, ist humoristisch (das heißt ironisch, vergleiche Ariost, Cervantes; daher ans Komische grenzend und selbst komisch) oder wird es augenblicklich, sobald der Verstand sich daran macht, sonst ist es absurd und phantastisch. Das Romantische grenzt ans Komische (Hüon und Amanda, Oberon), das Antike ans Ernste und Würdige. Das Romantische, wo es in der Großheit an das Antike grenzt, wie in den Nibelungen, hat wohl auch

Stil, d.h. eine gewisse Großheit in der Behandlung, aber keinen Geschmack. Die sogenannte romantische Poesie zieht besonders unsere jungen Leute an, weil sie der Willkür, der Sinnlichkeit, dem Hange nach Ungebundenheit, kurz der Neigung der Jugend schmeichelt.“ (ebd., S. 11) Doch sind alle stilistischen Merkmale auf den Bildern der Romantiker zu finden, obwohl Goethe mit dem Romantischen ‚Moderne‘ gemeint habe. Goethe war von den Denkern und Aufklärern, die vor mystisch-katholisierenden Bestrebungen warnten. Trotz der gesamten Kritik gegen Romantik ist *Melancholie* als ein umstrittenes Thema, auch für die Idealisten geblieben.

²⁹ Vgl. Hauser, Arnold: *Methoden moderner Kunstbetrachtung*, München 1970 [1958], S. 56.

³⁰ Ebd.

³¹ Zit. n. ebd., S. 17.

³² Vgl. ebd., S. 18.

³³ Zit. n. ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 62.

³⁷ Ebd., S.64.

³⁸ Novalis hat Folgendes formuliert: „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen den unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.“ Zit. n. Kleßmann, Eckart: *die deutsche Romantik*, Köln 1979, 79. Desgleichen hat Caspar David Friedrich geschrieben: „Nicht die treue Darstellung von Luft, Wasser, Felsen und Bäumen ist die Aufgabe des Bildners.“ Zit. n. ebd., S. 123.

³⁹ Hauser, a.a.O., 1970 [1958], S. 66.

⁴⁰ Ebd., siehe hierzu auch: Frey, Dagobert: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, hrsg. v. Gerhard Frey, Darmstadt 1976, S. 123 f.

⁴¹ Becker, Herbert: „Lob der Melancholie“ [28.10.2018], auf: Wordpress.de, aufrufbar unter: <https://schopenhauerphilosophie.wordpress.com/2018/10/28/schopenhauer-melancholie/>, abgerufen am 06.11.2023.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Vgl. Buschkühle, Carl-Peter: *Künstlerische Bildung*, 2017, S. 124.

⁴⁴ Vgl. Rahna, Johanna: „Zwischen Projektion und Wahn. Klassische Religionskritik und Neuer Atheismus – ein systematischer Vergleich“ [09/10.01.2010], auf: [Akademie-rs.de](https://www.akademie-rs.de), aufrufbar unter: https://www.akademie-rs.de/fileadmin/user_upload/download_archive/naturwissenschaft-theologie/100109_rahner_projektion.pdf, abgerufen am 06.11.2023.

⁴⁵ Vgl. Al-Azzam, Hashim: “The denied line. Transcultural dimensions in Picasso's and Kandinsky's works: A critical examination of oriental influences”, [26.10.2023], auf: Art-Dok, unter: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/8666/>, abgerufen am 06.11.2023.

⁴⁶ Kasimir Malewitsch hat in mehreren seiner Bilder ein wiederkehrendes Motiv verwendet, das erstmals 1915 in der Ausstellung 0,10 präsentiert wurde. Dieses Motiv ist als 'Das Schwarze Quadrat' bekannt.

⁴⁷ Vgl. Dittmann, Lorenz: „Religiöse Dimensionen in der modernen Malerei“, in: Recki Birgit; Wiesing Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, München 1997, S. 215-240.

⁴⁸ Malewitsch, Kasimir: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, hrsg. von Werner Haftmann, übertragen von Hans von Riesen, Köln 1962, S. 199.

⁴⁹ Zit. n. Kipphoff, Petra: „Schwarzer Stoff, Kasimir Malewitsch. Das „Schwarze Quadrat“ und seine Folgen“ – eine Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, auf: Zeit Online, aufrufbar unter: <https://www.zeit.de/2007/14/Malewitsch> [29.03.2007], abgerufen am 06.11.2023.

⁵⁰ Nettling, Astrid: „Der Maler Kasimir Malewitsch, Das Unterfutter des Himmels überwinden“ [29.01.2020], auf: Deutschlandfunk, aufrufbar unter: <https://www.deutschlandfunk.de/der-maler-kasimir-malewitsch-das-unterfutter-des-himmels-100.html>, abgerufen am 06.11.2023.

⁵¹ Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*, Greven 1912/2020, S. 53.

⁵² Vgl. Hauser, a.a.O., 1970 [1958], S. 57.

⁵³ Vgl. ebd., S. 62.

⁵⁴ Zit. n. ebd., S. 64.

⁵⁵ Nettling, a.a.O., 2020 (eine Online-Quelle).

⁵⁶ Zit. n. Reißmann, Ole: „Eine radikale Avantgarde kämpft gegen Selfies“ [02.11.2015], auf: Spiegel, aufrufbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/anti-selfie-club-radikale-avantgarde-kaempft-gegen-selfies-a-00000000-0003-0001-0000-000000092737>, abgerufen am 06.11.2023.

⁵⁷ Dittmann, Lorenz: „Religiöse Dimensionen in der modernen Malerei“, S. 92, in: Hans-Walter G. Stork, Christoph Thomas Alois (Hrsg.), *Ars et ecclesia*, Festschrift für Franz J. Ronig zum 60. Geburtstag, Trier 1989, S. 79-95.

⁵⁸ Zit. n. Heidegger, Martin: *Nietzsche. Der europäische Nihilismus*. Freiburger Vorlesung 1940, 1986, S. 3.

⁵⁹ Vgl. Bürge, Peter: „Friedrich Nietzsche. Der Reformator“ [27.02.2011], auf: Deutschlandfunk, aufrufbar unter: <https://www.deutschlandfunk.de/friedrich-nietzsche-der-reformator-100.html>, abgerufen am 06.11.2023; hierzu auch: Babich, Babette: „Das ‚Problem der Wissenschaft‘ oder Nietzsches philosophische Kritik wissenschaftlicher Vernunft“, 2010, auf: research.library.fordham.edu, aufrufbar unter: https://research.library.fordham.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1029&context=phil_babich, abgerufen am 06.11.2023.

⁶⁰ Vgl. Mayer, Ernst: *Kritik des Nihilismus*, 1951, S. 360 ff.; zum Begriff Nihilismus, Sein und Nichts vgl. Gürsge, Dirk: *Nihilismus. Die Metaphysik der Nichtigkeit*, 2021, S. 63 ff.

⁶¹ Vgl. Uehleke, Markus: *Kreativität, Melancholie und Wahnsinn. Versuch eines Zusammenhangs anhand der Entstehung von Nietzsches Zarathustra*, München 2014; hierzu auch: „Nietzsches Umgang mit dem Nihilismus“, auf: Hereticanddeserter.wordpress [12.11.2017], aufrufbar unter: <https://hereticanddeserter.wordpress.com/2017/11/12/nietzsches-umgang-mit-dem-nihilismus/>, abgerufen am 06.11.2023.

Bildnachweise

(Abb. 1) Leonardo da Vinci, *Sinnender Greis und Wasserstudien*, 1513, Federzeichnung, 15,2 x 21,3 cm, Windsor, Royal Library; Clark Kenneth, Leonardo da Vinci, Hamburg 1969, S. 153.

(Abb. 2) Albrecht Dürer, *Melancholie*, Kupferstich auf Papier, 1514, 24,0 × 18,8 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Black C. F. (u. a.), *Renaissance*, Augsburg 1993, S. 163.

(Abb. 3) Caspar David Friedrich, *Wanderer am Meilenstein*, 1802, Sepia, 18,6 x 11,8 cm, Staatliche Graphische Sammlung München, Thomas Kellein: Caspar David Friedrich. Der künstlerische Weg, New York 1998, S. 60.

(Abb. 4) Friedrich Olivier, *Schrumpelige Blätter*, 1817, Feder und schwarze Tinte mit einigen schwarzen Waschstrichen über Bleistift auf Velinpapier, 21,9 x 16,4 cm, Wolfgang Ratjen Sammlung, Ständiger Fonds der Förderer, unter: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.139279.html> (06.11.2023).

(Abb. 5) Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1808–1810, Öl auf Leinwand, 110 × 171,5 cm, Alte Nationalgalerie Berlin, Helmut Borch-Supan und Karl W. Jähnig: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, S. 34.

(Abb. 6) Edvard Munch, *Melancholie*, 1894–96, Öl auf Leinwand, 81 × 100,5 cm, Kunstmuseum Bergen, Gerd Woll: Edvard Munch. Complete Painting, London 2009, S. 345.

(Abb. 7) Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat*, 1923, Öl auf Leinwand, 106 cm × 41,73 cm, the Russian Museum, St. Petersburg, *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Chiantigiana 2009, S. 127.