

# Prolegomena

»In der abstrakten Vorstellung des universalen Unrechts geht jede konkrete Verantwortung unter.«<sup>1</sup>

»Nous ne sommes jamais chez nous; nous sommes toujours au delà; le crainte, le désir, l'espérance, nous eslancent vers l'advenir«, schreibt Montaigne am Anfang seiner Essais in einem Kapitel, das die Überschrift trägt: »Nos affections s'emporent au delà de nous.«<sup>2</sup> Wie kein anderer Gemütszustand scheint Melancholie hiervon eine Ausnahme zu machen. Ihr besonderes Wesen gründet in der Hoffnungslosigkeit – sie kennt keine Wunschbilder, die über das ›jetzt‹ hinausgewiesen, und auch die Furcht hat sie verlernt. Erwartet sie überhaupt etwas, so nichts als die eigene Bestätigung. Wie jeder Affekt hat zwar auch die Melancholie eine Intentionsrichtung, die aber hier nicht ins Offene, Zukünftige stößt als Wunsch oder Wille, sondern eine Parabel beschreibt: aus Trauer entspringend und in sie mündend, nimmt sie ›Welthaftes‹: Geschehnisse und Begebenheiten nur als Momente ihrer Bahn auf.

Die Ausdrucksformen der Melancholie – in den medizinischen Krankheitsprotokollen nicht minder deutlich wie in autobiographischen oder anderen literarischen Zeugnissen – zeigen eine eigentümliche, fast ahisto-

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*. 1951, Nr. 4.

<sup>2</sup> *Essais de Montaigne*. 1859 (zuerst 1580–88), Tome premier, S. 5 (I,3). – Die ›tristesse‹ erhält in den ›Essais‹ denn auch einen besonderen Ort: sie wird – gleich zu Beginn – noch vor den ›affections‹ abgehandelt. – Die Orthographie und Interpunktion in den Zitaten wurden in der Regel dem gegenwärtigen Gebrauch angeglichen. Wird ein Werk mehrmals zitiert, so nur das erste Mal mit vollständigem Titel, in der Folge dann meist mit dessen Kurzform. Aufgeführt werden hier, anders als in der Bibliographie, nur jeweils die benutzten, also nicht die Erstausgaben, es sei denn, daß die Bibliographie den Titel nicht nochmals enthält.

rische Gleichförmigkeit, die ihr Pendant wohl nur in den *topoi* der Liebeslyrik findet. Am naturhaft Immergleichen orientiert, artikuliert sich die Schwermut im sprachlichen Bereich durch die monotone Wiederholung längst vorgeformter Bilder, in der bildenden Kunst durch stereotype Affektgebärden; hier wie dort individualitätslos, im Glauben an die Kraft des bloßen Ausdrucks. – Aller historisierenden Neigung zum Tort, wie sie im Sturm und Drang ihren Ausgang nimmt, zitieren Melancholiker des 18. Jahrhunderts Ossian, Young aber auch Pascal –, zitiert Kierkegaard das literarische Barock zu Kronzeugen, und eine neuere literaturwissenschaftliche Arbeit wählt mit Emphase die Worte zum Motto, die in Jacobsens Roman *Sti Högh* an Marie Grubbe richtet: »Wisset Ihr nicht, Madame, daß es hier in der Welt eine geheime Sozietät gibt, so man die Kompagnie der Melancholischen nennen könnte?«<sup>3</sup> Wie der Inhalt des Zitats, so beruht auch seine Verwendung als Motto auf der Fiktion eines Gesprächs der Geister jenseits aller Geschichte, ein Gespräch, das in Wahrheit einen nicht enden wollenden Monolog mit wechselnden Sprechern darstellt, weil es die Entleerung von konkreten historischen Inhalten zur Bedingung hat.

Dem Zitat entsprechend galt seit je die Dignität des melancholischen Fühlens nur durch seine Deklaration zur anthropologischen Konstante verbürgt, sei es religiös, astrologisch oder existenziell, psycho- oder physiologisch begründet. So hat den Temperamentenlehren von der Antike bis zur Moderne wie kein Anderer der Melancholiker als Beweis der Richtigkeit ihrer Voraussetzungen gedient. – »Ist nicht der Schmerz der tiefste, der grundlos ist?« fragt der Schwermütige in Nestroys »Haus der Temperamente«, und es ist eben diese scheinbare Motivlosigkeit der Melancholie, die sie an die Grenze der Mitteilbarkeit rückt und zugleich als »Urphänomen« erscheinen läßt.

Einem Wort Paul Valéry's zufolge ist mit jemanden über den Tod zu sprechen erst sinnvoll, wenn man das je gelebte Leben kennt, worauf er folgt: – kennzeichnet Hoffnungslosigkeit den Melancholischen jenseits aller Geschichte, so gilt es doch zu zeigen, woran seine Hoffnung je und je zuschanden wurde. Denn noch dort, wo Melancholie apriorische Empfindlichkeit ist und sich nur noch gleichsam intransitiv artikuliert als Trauer ohne ein benennbares »worüber«, reagiert sie auf Geschichtliches oder stellt

---

<sup>3</sup> Charlotte Kahn, *Die Melancholie in der deutschen Lyrik des 18. Jahrhunderts*. 1952.

sich doch mindestens an ihm dar. – Über »existenzielle« oder »ererbte« Schwermut zu reden, erübrigt sich so lange, wie sich die Möglichkeit bietet, ihre Gründe in Konkretem, etwa Sozialgeschichtlichem, zu vermuten.

Die Psychologie weiß von Neurosen, die weit über den individualpsychologischen Bereich hinaus konstitutiv für die Gegenwartsgesellschaft geworden sind, indem sie das in der Realität Unmögliche im Unterbewußten verschlossen: der Ödipuskomplex mahnt an das Insest-Tabu. – Selbst wo die Schwermut pathologische Züge trägt ( und das heißt zunächst nur, daß sie besonders extreme Formen hat) – für die Generation des Sturm und Drang etwa bei Lenz –, ist sie ein Phänomen des Gedächtnisses, das zäh dem vergebens Ersehnten, Vereitelten, Mißlungenen die Treue hält. Deutlicher noch als in der Lyrik wird das – den Bedingungen seiner Form entsprechend – im Trauerspiel, in dem Melancholie, gegenständlich gebunden, aus der traurigen Handlung resultiert.

»Der Geburtstag eines Genies wird gewöhnlich von einem Märtyrerfest unschuldiger Kinder begleitet«, schreibt in einer Passage über Genie und Melancholie Johann Caspar Lavater<sup>4</sup> in eben dem Sinne, in dem Walter Benjamin davon spricht, daß nie noch »ein Dokument der Kultur [war], ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.«<sup>5</sup> An den Materialien, die abzuschlagen waren, damit die Formen der Deutschen Klassik sich desto reiner zeigen konnten, bildet sich die Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Sie sucht das Unrecht auszugleichen, das im Gefolge jedes vermeintlichen Fortschritts ist. Der epikureische Vitalismus der Kraftgenies – aus der Weimarer Dramatik verbannt – erstickt so zwar in den Formen des Trauerspiels, um gleichwohl in ihm seine rettende Darstellung zu erfahren.

Daß die Ausdrucksformen der Melancholie sich fast gleichbleibend durch die Geschichte überlieferten, muß nicht bedeuten, daß sie ein ahistorisches Phänomen ist, wohl aber, daß der Vollzug der Geschichte bislang noch immer abschied, was Melancholie allein bewahren konnte. Die Treue der Schwermut zum Ungewordenen sperrt sich gegen sein Vergessen und postuliert versteckt seine Verwirklichung für die Zukunft. Sehr vermittelt partizipiert Melancholie darum doch am utopischen Wesen der

<sup>4</sup> Physiognomische Fragmente, Bd IV (1778), S. 97.

<sup>5</sup> Geschichtsphilosophische Thesen 7. In: Illuminationen. 1961, S. 271 f. (zuerst unter dem Titel »Über den Begriff der Geschichte«, 1942).

Affekte, auf das Montaigne deutet: »Nos affections s'emporent au delà de nous.«

Die Konstruktion des Begriffs der Melancholie aus ihren historischen Formen ist die der Topographie einer Schattenwelt unter der Gipfelkette der großen Taten, Werke und Ereignisse, deren Registratur die Geschichtsschreibung besorgt. Denn das Interesse an der Geschichte der Literatur, wie es diese Arbeit nimmt, dient als Wünschelrute, um die Gegenwartigkeit der Literatur einer vergangenen Epoche zu entdecken als die einer unerlösten Welt des Scheins, in der das *aufbewahrt*, was in der wirklichen Geschichte nicht *aufgehoben* ist. – Soll Literaturgeschichte um ihren Gegenstand nicht betrogen sein, so wird sie verstehen müssen, warum das Werk Kunst und nicht Leben ist. Im Blick auf die Trauer, die allemal um bedeutende Kunst ist, wird sie im Kunstwerk der Vergangenheit das Versprechen des noch Ausstehenden erblicken. Dabei tritt das mißlungene Werk neben das geglückte. Gilt es bei diesem den Preis zu zeigen, den es auch noch im Medium des Scheins für seine Geschlossenheit zu zahlen hatte, so bei jenem, woran seine Einheit zerbrach.

Psychologie als »Erfahrungsseelenkunde«, künstlerische Praxis und deren Theorie stehen am Ende des 18. Jahrhunderts in engem Zusammenhang. Wirkt die Psychologie mit an dem Schleier, der die Melancholie des Bürgertums umgibt, und nimmt sie selbst »poetische« Züge an, so postuliert die Ästhetik der Zeit die Orientierung der künstlerischen Praxis an eben dieser psychologischen Theorie. Die Beispielsammlungen in den Ästhetiken wie die zahlreiche biographische und psychologische Literatur präformieren und ergänzen – in ähnlicher Weise wie die Emblemata-Bücher die literarische Produktion des 17. Jahrhunderts – die Gestaltung der dramatis personae im Sturm und Drang, und sie lassen zugleich den Hintergrund erkennen, vor dem die Dramatiker die Leidenschaften ihrer Personen verstanden wissen wollten. Psychologie und ästhetische Praxis sind dergestalt Regionen der gleichen Schattenwelt, die unterm Blick des Melancholikers entsteht.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> So einleuchtend die Kongruenz *moderner* Interpretationen klinischer Melancholie-Fälle mit solchen des 18. Jahrhunderts zuweilen ist, diktiert im folgenden nicht historistische Verstocktheit den weitgehenden Verzicht, neuere Melancholie-Theorien heranzuziehen, sondern die Besorgnis Hubert Tellenbachs, es möchten »keine tragfähigen geschichtlichen Einsichten« zu erwarten sein, »wenn man die Linie,

Darum hat diese Arbeit zwei Teile, von denen der erste den Ort des Sturm und Drang-Trauerspiels in den mythischen Konstruktionen der psychologischen Theorien zu bestimmen sucht, während der zweite die konstitutive Bedeutung der Melancholie für die Trauerspiele zeigen möchte.

---

auf der sich die derzeitige Forschung bewegt, einfach nach rückwärts in die Vergangenheit hinein verlängert.« (Melancholie, Zur Problemgeschichte, Typologie, Pathogenese und Klinik. 1961, S. 3).