

Christian Neddens

## ***Melancholia* und *Caritas***

### Humanität im Vorletzten – Bildwelten Lars von Trier und des Frühneuzeitlichen Luthertums

„Game over – good or bad news?“ Der dänische Filmemacher Lars von Trier lässt in seiner Arthouse-Produktion *Melancholia* (2011) keinen Zweifel: „good news“! In *Melancholia* „meditiert“ Trier eine Apokalypse, die schrecklich und schön zugleich ist. Dieser Untergang ist vor allem eins: unabwendbar und universal. „No ending could be more final.“<sup>1</sup> Damit unterscheidet er sich markant von der Fiktion gängiger cineastischer Apokalypsen, eine Schar Erwählter könne die Katastrophe verzögern, sie aufhalten oder ihr zumindest entkommen. Als gebe es immer eine Arche für die Tapfereren, Frömmeren oder Glücklicheren.<sup>2</sup>



**Abbildung 1:** Der Planet Melancholia verschlingt die Erde

Bei von Trier gilt der Untergang *allen*. Der Filmvorspann, der acht Minuten lang alptraumartige Imaginationen der Depression in minimalistisch bewegten Bildern feiert, endet in der Verschmelzung des gigantischen Gasplaneten *Melancholia* mit der Erde. Für einen Augenblick wirkt die Erde neben diesem Planeten wie ein an der Brust seiner Mutter geborgenes Kind, dann wird sie von ihm wie ein Sa-

---

<sup>1</sup> Nils Thorsen, „Longing for the end of all“ (Interview mit v. Trier; [www.melancholiathemovie.com/#\\_interview](http://www.melancholiathemovie.com/#_interview) (15.12.2015).

<sup>2</sup> Vgl. Ulrich H. J. Körtner, *Weltangst und Weltende. Eine theologische Interpretation der Apokalypsik* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988), 160 – 62.

turnskind verschlungen.<sup>3</sup> Das immer wiederkehrende musikalische Leitmotiv dazu ist die Ouvertüre aus Wagners *Tristan und Isolde* mit dem berühmten, sehnsuchtszerrissenen *Tristan-Akkord*. Der Zuschauer weiß von Anfang an Bescheid. Hier geht es nicht ums Überleben. Allmachts- und Fluchtfantasien sind ausgeschlossen. Die Konzentration richtet sich allein auf die *Gestaltung des Endes*.

In aller Kürze wird im Folgenden zunächst in den Film eingeführt, um dann dessen Bilderwelt mit einem Gemäldepaar lutherischer Frömmigkeit zu konfrontieren. Diese ikonographische Konfrontation ermöglicht die Wahrnehmung einer bisher verborgenen bildkompositorischen Logik, die über die gegenwärtige Forschungslage hinausführt – sowohl (a) im Blick auf den Film als auch (b) auf das zu besprechende programmatische Bildpaar des frühneuzeitlichen Luthertums. In Hinsicht auf das Konferenz-Thema wird dabei (c) eine gemeinsame thematische Zuspitzung erkennbar, die sich als Kernmotiv reformatorischer Eschatologie beschreiben lässt: dass die *Gewissheit des Letzten* (oder nennen Sie es Prädestination) ein weltzugewandtes *Ethos der Humanität im Vorletzten* freizusetzen vermag.

## 1 *Melancholia* (2011) und sein christologischer Resonanzraum

### 1.1 Die Handlung zu den Bildern

*Melancholia* zeichnet sich dadurch aus, dass die Logik des Films durch Bilder der abendländischen Kunst, deren Rezeption und Transformation generiert wird. Die *story* gleicht dem gegenüber einem sekundären allegorischen Kommentar. Nach der Ouvertüre folgen zwei Teile: der erste erzählt im Stil eines Melodrams vom katastrophalen Ausgang der Hochzeitsfeier Justines (gespielt von Kirsten Dunst). Deren Schwester Claire (Charlotte Gainsbourg) hatte ein glanzvolles Fest im Schloss ihres Mannes veranstaltet, um Justine glücklich zu machen. Doch die hochkreative aber von Depressionen verfolgte Braut verprellt nicht nur ihre Gäste, sondern auch ihren Bräutigam Michael. Sie überwirft sich mit ihrem menschen-

---

<sup>3</sup> Lars v Trier im Interview mit Nils Thorsen, „Longing for the end of all“ (s. Anm. 1): „Justine is howling at that planet: come and get me. [...] And it devours her. And it was very poignant that it should not just be a collision between two planets, but that *Melancholia* should devour the earth.“

verachtenden Chef Jack und schläft – als Schlusspunkt ihrer Selbstzerstörung – wahllos mit dem tölpelhaften Jüngling Tim.<sup>4</sup>



**Abbildung 2:** John, Justine, Michael beim Hochzeitsbankett

Justines frustrierte Mutter Gaby (Charlotte Rampling) schockiert derweil die Hochzeitsgesellschaft mit ihrer Verachtung der Ehe. „Enjoy it while it lasts. I myself hate marriages.“ Währenddessen vergnügt sich ihr narzisstischer Mann Dexter (John Hurt) mit seinen Tischdamen. Als Justine verzweifelt ihre Mutter aufsucht, wird sie von ihr aus dem Zimmer geworfen. Auch ihr Vater flüchtet vor einem Gespräch und verlässt das Schloss.

Der zweite Teil im Stil eines Kammerspiels wird dominiert vom nahenden Planeten *Melancholia*. Justine ist nach ihrer Hochzeit einer tiefen Depression verfallen, sodass Claire sie zu sich aufs Schloss holt und liebevoll pflegt. Dort erleben Justine und Claire mit deren Ehemann John (Kiefer Sutherland) und ihrem achtjährigen Sohn Leo die letzten Tage der Erde. Claire fürchtet sich vor dem nahenden Planeten, doch ihr Mann John (die personifizierte aufklärerische „Wut des Verstehens“<sup>5</sup>), der alles mit einem gewaltigen Teleskop verfolgt, vertraut völlig auf die Vorhersagen der Wissenschaftler, dass *Melancholia* in großer Nähe an der Erde vorbeifliegen werde. Justine wirkt zunächst völlig apathisch. Ihr Lieblingsessen schmeckt nach Asche. Selbst für ein Bad ist Tante „Stahlbrecher“, wie

<sup>4</sup> Vgl. Christina Striewski, „Nichts, das ist kein schlechter Slogan“ (2011); [www.perlentaucher.de/essay/nicht-s-das-ist-kein-schlechter-slogan.html](http://www.perlentaucher.de/essay/nicht-s-das-ist-kein-schlechter-slogan.html) (15.12.2015): „Tim, diese Karikatur einer Kreativagenturkreatur, ist der ‚Auserwählte‘, weil er so eine hohle Nuss ist.“

<sup>5</sup> Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern 1799*, hg.v. Günter Meckenstock (Berlin-New York: W. de Gruyter, 1999), 144 (Seitenangabe nach der Erstveröffentlichung).

Leo sie liebevoll nennt, zu schwach. Doch mit dem Herannahen des Planeten verändert sich das Rollenverhältnis der Familie. Justine beginnt sich mit dem Planeten anzufreunden. Dabei ahnt sie, dass die Berechnungen des Vorbeiflugs nicht stimmen. In einer Schlüsselszene beobachtet Claire, wie Justine nachts das Haus verlässt und sich im fahlen Schein „unheilsschwanger und verführerisch schön“<sup>6</sup> dem Planeten hingibt. Als die Familienmitglieder auf dem isolierten Schloss begreifen, dass es zur Kollision kommen wird, reagieren sie völlig unterschiedlich. John suizidiert sich mit den Tabletten, die sich seine Frau in ihrer Angst besorgt hatte, und lässt Frau und Kind im Stich. Claire versucht vergeblich, mit ihrem Sohn im „Club Car“ zu fliehen. Justine hingegen gewinnt eine tiefe Gelassenheit und Klarheit. Der bevorstehende Untergang scheint ihre innere Ordnung wiederherzustellen. „The earth is evil“, sagt sie zu ihrer Schwester. „We don't need to grieve for it. Nobody will miss it.“ Doch diese Einsicht bewirkt in Justine keinen Rückzug, sondern eine ungeahnte Zuwendung zur Welt. Dabei geht es ihr nicht um eine Ästhetisierung des Untergangs. Als Claire sie darum bittet, das Ende gemeinsam bei Wein, Kerzen und Beethovens Neunter zu gestalten, zerstört Justine diese Flucht in bürgerliche Konvention: „Why don't we meet on the fucking toilette?“ Als aber der kleine Leo realisiert, dass sein Vater ihn im Stich gelassen hat, ist es Justine, die ihm Hoffnung und Handlungsfähigkeit zurückzugeben vermag. Gemeinsam bauen sie aus Stöcken eine „magische Höhle“. Vor dem riesenhaft drohenden Planeten am Himmel nimmt Justine Claire und Leo mit sich in den imaginierten Schutzraum. Während Leo ruhig und konzentriert das Komende erwartet, wird Claire von Panikattacken geschüttelt. Justine fiebert wie elektrisiert der Vereinigung mit dem Planeten entgegen, der schließlich dröhnend die Erde verschlingt. Die irdische Hochzeit, mit der der Film begann und die Justine platzen ließ, mündet in die kosmische Vereinigung.<sup>7</sup>

Um die komplexen Bildwelten dieses Meisterwerks zu erschließen, könnte und müsste man den Film auf sehr unterschiedliche Weise befragen.<sup>8</sup> Sozialanalytisch ließe sich beobachten, wie Trier eine hedonistische Gesellschaft seziert, die das Glücksverlangen zum kategorischen Imperativ erklärt hat. Glück wird zum

---

<sup>6</sup> Sophie Wenerscheid, „Phantasmagorien des Untergangs bei Richard Wagner und Lars von Trier“, in: Stefan Börchen u. a. (Hg.): *Jenseits von Bayreuth. Richard Wagner heute* (Paderborn: Fink, 2014), 249.

<sup>7</sup> Lars v. Trier im Interview mit Nils Thorsen: „*Longing for the end of all*“ (s. Anm. 1): „I think that Justine is very much me. She is based a lot on my person and my experiences with doomsday prophecies and depression. Whereas Claire is meant to be a... normal person.“

<sup>8</sup> Einen guten Einblick in die Theorien des Films bietet: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart: Reclam, 2010). Siehe darin insbesondere Kristin Thompson, „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden“, 427–64.

Mehrwert ökonomischer Investitionen. So rechnet John seiner Schwägerin Justine eindrücklich vor, dass ihr Glück der Profit seines finanziellen Engagements ins Fest zu sein hat: „yes a deal – that you be happy.“ Fest, Schloss und Golfplatz dienen als Metaphern bürgerlicher Saturiertheit,<sup>9</sup> einer künstlich geformten Natur aus englischem Rasen und efeumrankten Gemäuern, die Ordnung vermittelte Konvention suggerieren. Doch hat der 18-Loch-Platz in Wirklichkeit 19 Löcher, die Brücke zum Dorf ist auf magische Weise unpassierbar und die Sonnenuhr vermag die Zeit angesichts des Kommenden nicht zu messen.



**Abbildung 3:** Die Sonnenuhr zeigt zwei Zeiten an

Natürlich ist von Triers Meisterwerk auch eine Studie zur Psychologie der Melancholie. Aus gutem Grund nähern sich viele Interpretationen dem Film auf

<sup>9</sup> Vgl. Eating the Earth, Eating the World: Melancholia and the Eschatological Banquet – Culture, Politics, Eschatology. A Symposium. Glasgow University & Lancaster University (The Storey Institute, Lancaster), 21.–22. September 2012, by Edla Connole & Scott Wilson; <http://mmmoumouth.wordpress.com/eating-the-earth-eating-the-world-melancholia-and-the-eschatological-banquet> (15.12.2015): „Although Justine pisses on the golf course and brutally fucks her way out of her marriage in one of the bunkers, golf is nevertheless unquestionably the very summit of liberal culture and a supreme example of Western civilization’s dialectical overcoming of nature. [...] What do the super rich, bankers, industrialists, the celebrated, rock stars, actors and so on, do when they have achieved their ‘goals’ as they call them and bought everything it is possible to buy? They play golf. Even the counter-cultural ones. Bob Dylan, Neil Young, Alice Cooper, Marilyn Manson – all keen golfers. For the price of a cheap round at the local municipal course, then, anyone can therefore share with the great and the good, the wealthy and the powerful, the very pinnacle of human culture afforded by global capitalism, and experience the fullness and totality – the plērōma – of contemporary existence.“

psychoanalytischem Wege.<sup>10</sup> So könnte man den Untergang auch als morbide Fantasie der Melancholikerin Justine interpretieren.

Und natürlich wäre nicht nur der Vergleich mit Wagner zu ziehen,<sup>11</sup> sondern wären auch filmwissenschaftlich die komplexen Bezugnahmen auf ähnliche Produktionen zu analysieren, etwa Andrej Tarkowskij's *Solaris* (1972) oder Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968). Vor allem müsste man werkgenetisch *Melancholia* mit anderen Arbeiten von Triers vergleichen, vor allem mit *Dogville* (2003), *Antichrist* (2009) und *Nymphomaniac* (2013).

Stattdessen nähere ich mich dem Film ikonographisch über die in ihm verarbeiteten Bilderwelten der abendländischen Kunst, um auf diesem Weg seine theologische Tiefenschicht freizulegen. Die Präsenz christologischer Motive fällt allerdings schon bei einer oberflächlichen Betrachtung ins Auge.

## 1.2 Christologische Motive weiblicher Passion

In den 1980er Jahren erklärte von Trier programmatisch: „Wir wollen uns nicht mit ‚gut gemeinten Filmen mit humanistischen Botschaften‘ zufrieden geben, wir wollen mehr – die wirkliche Sache, Faszination, Erfahrung – kindlich und rein wie die wahre Kunst. [...] Wir wollen Religion auf der Leinwand sehen.“<sup>12</sup> Es ist daher nicht verwunderlich, dass von Triers Filmwerk von einer Transformation christologischer Motive durchzogen ist. Diese Christusfiguren sind ausnahmslos weiblich – und sie sind keineswegs wie ihr biblisches Vorbild sündlos.<sup>13</sup> Wie in

**10** Vgl. Ralf Zwiebel und Dirk Blothner (Hg.), „*Melancholia*“. *Wege zur psychoanalytischen Interpretation des Films* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014); Andreas Jacke, *Krisen-Rezeption. Oder was Sie schon immer über Lars von Trier wissen wollten, aber bisher Jacques Derrida nicht zu fragen wagten* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014), 264–79.

**11** Vgl. Wennerscheid, „Phantasmagorien“.

**12** Lars von Trier, „Element of Crime. Programmerklæring“, *Sekvens. Filmvidenskabelig årbog* 91 (1991): 157–58; „Vi vil ikke stille os tilfreds med ‚velmenende film med humanistiske budskaber‘, vi ønsker mere – den virkelige vare, fascinationen, oplevelsen – barnlig og ren som sand kunst. [...] Vi vil se religion på lærredet.“

**13** Vgl. Charles Martig, „Weibliche Christusse im Werk Lars von Triers“, in: Stefan Orth-Michael Staiger-Joachim Valentin (Hg.), *Dogville-Godville. Methodische Zugänge zu einem Film Lars von Triers* (Marburg: Schüren, 2008), 141–58; ders., *Kino der Irritation. Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung* (Marburg: Schüren, 2008), 100–5. Zur Problematik der Erkennbarkeit cinematographischer Christusfiguren vgl. Martien E. Brinkman, „Der verborgene Christus im Film. Seine unsichtbare Göttlichkeit und seine sichtbare Menschlichkeit“, *ZDTh* 31 (2015), 60–84, sowie den kritischen Diskurs zwischen Anton Karl Kozlovic, „The Structural Characteristics of the Cinematic Christ-Figure“, *Journal of Religion and Popular Culture* 8 (Herbst 2004), 1–71, und Christopher Deacy, „Reflections on the Uncritical Appropriation of Cinematic Christ-Figures: Holy



**Abbildung 4:** Leo, Justine, Claire in der ‚magischen Höhle‘

*Breaking the Waves*, *Dancer in the Dark* oder *Dogville* integriert auch in *Melancholia* der Erzählstrang Motive der Passion Christi<sup>14</sup> – angefangen sozusagen beim „Einzug in Jerusalem“, der unerwartet verspäteten und nicht standesgemäßen Ankunft der barfüßigen Braut zum Hochzeitsbankett, das nicht in einem Glaubenstempel, aber im Tempel des Mammon stattfindet. Aus ihm treibt sie wenig später nicht die Händler und Wechsler, wohl aber ihren materialistischen Chef hinaus. Von der Mutter ausgeliefert, vom Vater verleugnet bedarf Justine, die „Gerechte“, keines Verräters, sondern besiegelt mit dem wahllosen Beischlaf auf dem Golfrasen – eine Art prophetische Zeichenhandlung im Stil von Hosea 1,2 – den Untergang ihrer Welt selbst. Auf dem Kreuzweg ihrer lähmenden Depression sackt Justine unter dem Gewicht ihres Elends zusammen. Die Gethsemane-Szene klingt an, als sie sich nackt und vertrauend dem Planeten ergibt, die Kreuzabnahme, als Claire Justines entkleideten Leib nicht mehr zu halten vermag. Und die „magische Höhle“ aus in den Himmel ragenden Stöcken erinnert nicht zufällig an Golgatha – zur Linken die in Angst und Verzweiflung untergehende Schächerin Claire, zur Rechten der vertrauende Leo, von dem Christus gesagt hätte: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein“ (Lk 24,43).

Das messianische Motiv zeigt sich an Justine auch daran, dass sie weiß, was andere nicht wissen (sie „weissagt“ 678 Bohnen im Glas) und dass sie das

---

Other or Wholly Inadequate?“, *Journal of Religion and Popular Culture* 13 (2006), 1–16. Einen Überblick bietet Adele Reinhartz, „Jesus and Christ-figures“, *The Routledge Companion to Religion and Film*, hg.v. John Lyden (London-New York: Routledge, 2009), 430–31.

<sup>14</sup> Zu früheren Filmen v. Triers vgl. Christine Stark, „Die Anstößigkeit der Leidensgeschichte. Lars von Triers Filme als radikale Passionsspiele“, *Reformatio. Zeitschrift für Kultur, Politik, Religion* 53 (2004), 73–77.



Kommende prophetisch an ihrem Leib abbildet. Gerade dies, dass sie in ihrer seelischen Verfassung den nahenden Planeten *Melancholia* verkörpert, erinnert nicht zufällig an die christologische Reflexion zur Gottessohnschaft Jesu. Das messianische Motiv wird durch verschiedene Stilmittel unterstützt, mit deren Hilfe Trier insbesondere eine Transformation der Zeitstrukturen visualisiert, die mit Giorgio Agamben als messianische Zeit bezeichnet werden kann, als eine „Zeit, die zusammengedrängt ist und zu enden beginnt (1. Kor 7,29)“ – als die Zeit, „die uns bleibt.“<sup>15</sup>



**Abbildung 5:** Justine als Angesicht der Melancholie in der Filmouvertüre

Agamben versteht unter dieser Zusammendrängung die „summarische Rekapitulation des Vergangenen“ und zugleich die „Antizipation der eschatologischen Vollendung“.<sup>16</sup> Die Filmouvertüre, die in zerdehnender Zeitlupe das Geschehen vorweg rekapituliert, leistet eben diese transchronologische Verdichtung. Von zentraler Bedeutung ist gleich zu Beginn das Angesicht Justines, in deren Blick sich die Abgründe des Kommenden und Gewesenen in einem Moment zeitloser Gegenwart vereinen. Die Symbolik messianischer Zeit setzt sich dann etwa in der heterochronen Gleichzeitigkeit der doppelt belichteten Sonnenuhr fort.

Nun mag man fragen, ob Justine nicht eine höchst ambivalente *figura* Christi darstellt, ob *sie* es nicht sogar ist, die mit ihrem zerstörerischen Handeln und Fantasieren den Untergang imaginiert. Christ und Antichrist sind bei Lars von Trier in der Tat kaum voneinander zu unterscheiden. Aber auch der biblische Christus

<sup>15</sup> Giorgio Agamben, *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2006), 75 und 81.

<sup>16</sup> Agamben, *Die Zeit, die bleibt*, 90.



ist ja nicht ungefährlich, bedroht die Ordnungen des Sabbats und Tempelkults, erschüttert das moralische Selbstbewusstsein seiner Zeitgenossen, lässt die ökonomischen Notwendigkeiten ins Leere laufen und verwandelt harmlose Gastmähler in messianische Versammlungen.

## 2 Bilderwelten der Melancholie bei Lars von Trier

### 2.1 Der Austausch der Bilder: Vom Suprematismus zur Figuration

Der Schlüssel zum Film scheint eine – für den Handlungsverlauf völlig überflüssige – prophetische Symbolhandlung in der Schlossbibliothek zu sein. Als sich der desaströse Ausgang der Hochzeit abzeichnet, tauscht Justine in plötzlichem Furor in einem Regal ausgestellte suprematistische Werke der Kunst gegen figurative Darstellungen aus. Kennzeichnend für Kasimir Malewitschs Suprematismus war eine begeisterte Bejahung der Moderne, des Fortschritts und der rationalen Unterwerfung der Welt. All dies ersetzt Justine durch düstere Bilderwelten einer vormodernen, abgründigen Romantik. Dass es sich hierbei durchweg um Figuration handelt, ist das eine: das Leben selbst mit seinen Rätselhaftigkeiten und Abgründen erobert seinen Platz zurück.



**Abbildung 6:** Statt Malewitschs Suprematismus Pieter Brueghel d. Ä., Jäger im Schnee (1565)

Das Andere ist, dass diese Bilder allesamt die Ikonographie der *Melancholie* streifen, die in Mittelalter und früher Neuzeit mit Todessehnsucht und Depression, mit Trägheit und Teilnahmslosigkeit, mit Völlerei und sexueller Maßlosigkeit identifiziert wurde. Pieter Brueghels *Jäger im Schnee* verbrannte bereits in der

Ouvertüre zu Asche. Der Trostlosigkeit und Bedrohlichkeit dieser Szene folgt das Todesmotiv, die morbide Schönheit der im Wasser treibenden *Ophelia* von John Everett Millais. Brueghels *Schlaraffenland* ruft die Assoziation der mit der *Melancholia* identifizierten *Acedia* wach, der inneren Trägheit, die als Todsünde gilt. Und von Caravaggio wählt Justine die *Enthauptung Goliaths* aus, dem der Maler seine eigenen Gesichtszüge eingezeichnet hat.<sup>17</sup>



**Abbildung 7:** Statt Kubismus Michelangelo Merisi da Caravaggio, David mit dem Haupt Goliaths (1606/07)

Entscheidend ist – und das macht diese quasi-prophetische Szene zum Schlüssel für von Triers Ästhetik –, dass diese Imaginationen der bildenden Kunst in Filmsequenzen transformiert werden und dass andersherum die Werke der Kunst als Verdichtungen der Handlung fungieren. Das *Ophelia*-Motiv etwa begegnet gleich dreifach: als Kunstwerk, als aktualisiertes Stilleben in der Zeitlupe der Ouvertüre und als reale Handlung (des Wannenbads der Braut). Allerdings – die titelgebenden und entscheidenden Beiträge der abendländischen Kunst zu diesem Film werden gerade *nicht* als Kunstwerk gezeigt, weil sie, aufgelöst in *motion pictures*, den Film *insgesamt* strukturieren: Lucas Cranachs Gemälde *Melancholia* und *Caritas*.

<sup>17</sup> John Everett Millais, *Ophelia* (1851/52), Tate Britain London; Pieter Brueghel d. Ä., *Schlaraffenland* (um 1567), Alte Pinakothek München; Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David und Goliath* (1606/07), Galleria Borghese Rom.

## 2.2 *Melancholia* und der Umschwung von *desperatio* zur *caritas*

Der breite abendländische Melancholie-Diskurs, auf den von Trier zurückgreift, umfasst philosophische, medizinische und theologische Aspekte gleichermaßen. Melancholie wurde im Mittelalter sowohl als eine der vier natürlichen Charakterdispositionen, aber auch als krankhafte Depression, Trauer und Verzweiflung verstanden. Astrologisch wurde sie mit dem Planeten Saturn, humoraltherapeutisch mit einem Übermaß schwarzer Galle in Verbindung gebracht. Im Humanismus wurde Melancholie auch mit Genialität und künstlerischer Inspiration identifiziert.<sup>18</sup> Doch wurde in ihr auch immer die Nähe zur *acedia*, der Trägheit, und zur *desperatio*, der Hoffnungslosigkeit, gesehen.<sup>19</sup> So avancierte sie seit dem Mittelalter zur Todsünde schlechthin, bezeichnete Überdruß und Sinnlosigkeit, die aus fehlender Verantwortung und Fürsorge entspringen. Die *acedia* konnte im Mönchtum und dann bei Thomas von Aquin als schlimmste aller Laster angesehen werden, weil sie sich als Verzweiflung und Überdruß gegen das Leben selbst und damit gegen Gott als Schöpfer des Lebens richtet.<sup>20</sup> Deshalb ist als ihr Konterpart die *caritas*, die Liebe zu Gott und seinen Geschöpfen, begriffen worden.<sup>21</sup>

Wenn Martin Luther in einer seiner Tischreden zu der Frage, wie man der Anfechtung wehren könne, ausführt: „Man sagt, und ist wahr: ubi caput me-

---

18 Vgl. Johann Anselm Steiger, *Melancholie, Diätetik und Trost. Konzepte der Melancholie-Therapie im 16. und 17. Jahrhundert* (Heidelberg: Manutius, 1996), 89: „Marsilius Ficino war wohl der erste, der die pseudoaristotelische Sicht der Genialität des Melancholikers mit dem platonischen Theorem vom ‚furor divinus‘, dem göttlichen Wahn, vereinte und damit nebst Francesco Petrarca zum Schöpfer des Bildes vom genialen und gottbegabten Schwermütigen im Europa der frühen Neuzeit wurde.“

19 Martin Büchsel, *Albrecht Dürers Stich Melencolia I* (München: Fink, 2010), 120. Als Standardwerk zur Ikonographie der Melancholie gilt immer noch Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1992). Vgl. auch Jean Clair (Hg.), *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst (Galeries nationales du Grand Palais, Paris (10. Oktober 2005 bis 16. Januar 2006) – Neue Nationalgalerie, Berlin (17. Februar bis 7. Mai 2006)* (Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2005).

20 Vgl. Büchsel, *Melencolia I*, 96–98.

21 Thomas von Aquin, *Summa theologica* II/2, q. 35, a. 2: „Sed tristari de bono divino, de quo caritas gaudet, pertinet ad speciale vitium, quod acedia vocatur.“ Vgl. Maria Moog-Grünewald, „Ennui – Curiosité – Nouveau. Zu einer ‘Archäologie’ der Moderne mit Rücksicht auf Baudelaire“, in: Heinrich Assel und Hans-Christoph Askani (Hg.), *Sprachgewinn. Festschrift für Günter Bader* (Berlin-Münster: LIT, 2008), 124–39.

lancholicum, ibi Diabolus habet paratum balneum“,<sup>22</sup> dann lag er ziemlich genau auf der Linie des zeitgenössischen Melancholie-Diskurses, der sich hauptsächlich um Möglichkeiten der Überwindung von *desperatio* und *acedia* drehte und dabei eine reiche Literatur medizinischer und seelsorgerlicher Art hervorbrachte.

### Dürers *Melencolia I*

Es ist dieses alte Thema von *melancholia* und *caritas*, d. h. von alles zerstörender Anfechtung und ihrer Überwindung, das Lars von Trier in der Verwandlung der Justine auf die Leinwand bannt. Dass er dazu auf die Bildwelten der Renaissance zurückgreift, liegt auf der Hand. Zunächst wird man wohl an Dürers berühmten Kupferstich *Melencolia I* denken. Inspirierend für v. Trier war mit Sicherheit, dass Dürer hier den Vorbeiflug eines Kometen zeigt, erkennbar am charakteristischen Schweif.<sup>23</sup> Inspirierend war sicher auch der merkwürdige Titulus, an den sich unzählige Deutungen knüpfen. Aus der Perspektive der cineastischen Umsetzung wäre er wohl so zu verstehen, dass die „I“ als Beginn einer Reihe nach der „II“ fragen lässt, also: Die personifizierte *Melancholia* im Vordergrund als Abbild jener *Melencolia* zu verstehen wäre, die sich – von der Fledermaus angekündigt – am Himmel ereignet.

Allerdings: die Metamorphose innerhalb des melancholischen Temperaments von der *acedia* zur *caritas*, wie Lars von Trier sie darstellt, lässt sich in *Melencolia I* nicht erkennen.<sup>24</sup> Dafür hat meines Erachtens eine andere Bilderwelt und ein anderes Melancholie-Verständnis Pate gestanden.

---

**22** Luther, WA Tischreden I, 51, 44–47 („Wo ein melancholischer und schwermüthiger Kopf ist, der mit seinen eigenen und schweren Gedanken umgeht und damit sich frisst, da hat der Teufel ein zugericht Bad.“ Übersetzung WA).

**23** Büchsel, *Melencolia I* (s. Anm. 19), 57–58. „Die Phantasien des Weltuntergangs begleiteten Dürer sein Leben lang.“ Vgl. Hartmut Böhme, *Albrecht Dürer. Melencolia. Im Labyrinth der Deutung* (Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch, 1989), 38.

**24** Übrigens findet nicht nur Cranach, sondern auch Dürer in einer Zeit der Endzeitangst Glaubenstrost in Luthers Theologie: „[...] hilft mir Gott,“ schreibt er an Spalatin 1520, „dass ich zu Doctor Martinus Luther komme, so will ich ihn mit Fleiss abkonterfeien und in Kupfer stechen zu einem dauernden Andenken des christlichen Mannes, der mir aus grossen Aengsten geholfen hat.“ Brief an Spalatin Anfang 1520, in: *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer*, hg. v. Moriz Thausing (Wien: W. Braumüller, 1872), 42.



Abbildung 8: Albrecht Dürer, Melencolia I (1514), Anhaltische Gemäldegalerie

### Cranachs *Melancholia*-Variationen

Lucas Cranach d. Ä. und seine Werkstatt haben nicht eine, sondern gleich eine Serie unterschiedlicher Adaptionen des Dürerstichs hervorgebracht. In der Edinburgher Fassung von 1528 stürmen Hexen nackt und auf wilden Tieren reitend von links oben ins Bild. Ihr irdisches Pendant bildet eine Schar nackter Kinder, die in wüstem Spiel einen Hund traktieren. Rechts daneben sitzt apathisch, aber in aufreizend rotem Gewand, eine geflügelte Schönheit, die an einem Stock schnitzt. Um sie herum verstreut liegen Werkzeuge und geometrischen Instrumente. Die Obstschale auf dem Tisch ist unangerührt und der Apfelbaum scheint vergeblich seine Früchte zu tragen.

Lars von Trier greift auf die Details dieser Cranachschen Tradition zurück: Justines Bräutigam Michael schenkt ihr zur Hochzeit eine Apfelplantage der Sorte „Empire“. Und er malt vor ihr die Vision aus, wie eine kleine Schaukel für ein Kind in den Bäumen hängt (Abb. 12). Justine ist für dieses Wunschbild unempfänglich, so wie *Melancholia* bei Cranach die Kinder sich selbst überlässt. Das Foto von der Apfelplantage, das Michael ihr aufdrängt, lässt Justine zerknickt liegen und verweigert nun auch die Nahrungsaufnahme, so wie auch *Melancholia* keine Augen für die Früchte auf der Schüssel hat. Auch Cranachs Rebhühner begegnen übrigens – und zwar gleich zu Beginn der Film-Ouvertüre als vom Himmel fallendes totes Geflügel.<sup>25</sup> Und dann sind da noch die Knaben, die auf dem Kopenhagener Gemälde (Abb. 11) mit Kugel und Reifen experimentieren und damit an Leo erinnern, der mit einer Drahtschlinge die Größenveränderungen des Gasplaneten abmisst oder ein andermal mit großen Murmeln spielt. Ein dichtes Netz motivischer Bezüge verbindet diese Gemälde mit dem Filmwerk.

### Cranachs *Caritas*

Doch wie ist der *Umschwung* in Lars von Triers Melancholie-Darstellung kunstgeschichtlich inspiriert? Bei Justine löst das Kommen des Planeten ja nicht bloß Befriedigung über das anstehende gerechte Gericht aus: sie entwickelt merkwürdigerweise eine Art persönliche Bindung an den Kommenden, ja eine Lie-

---

<sup>25</sup> Die Deutung der Rebhühner bei Cranach wird kontrovers diskutiert. So kann das Rebhuhn (*Perdix*), aufgrund seiner Fruchtbarkeit, als Symbol der Frivolität verstanden werden, aber auch in Anlehnung an den *Physiologus* und Jer 17,11 die Vergeblichkeit des (insbesondere unrechten) Tuns darstellen. Nach den *Metamorphosen* des OVID (VIII, 236 – 259) steht das Rebhuhn für Kreativität: Perdix gilt hier als Erfinder von Säge und Zirkel. Doch können wie bei der Colmarer *Melancholia* (1532) die Rebhühner auch ohne diese Gerätschaften auftauchen.





Abbildung 9: Lucas Cranach d.Ä., Melencolia (1528), National Gallery of Scotland, Edinburgh





Abbildung 10: Justine allein im entleerten Innenraum nach dem Fest



Abbildung 11: Lucas Cranach d. Ä., Melancholia (1532), Statens Museum for Kunst Kopenhagen

besbeziehung, wie dies in ihrem nächtlichen Lichtbad zum Ausdruck kommt. Diese Beziehungsaufnahme verändert Justines Einstellung zu den Menschen und Dingen: sie nimmt die Natur wieder wahr, sie beginnt zu essen (paradiesgerecht Fruchtmas), und sie wendet sich Leo zu, für den sie in ihrer Depression keinen Blick hatte.

Was für eine *figura* steht hinter *dieser neuen* Bildwelt am Ende des Films? Auch hier hat ein Cranachwerk meines Erachtens zentrale Motive beige-steuert: Cranachs Darstellung der *Caritas* nämlich, die im gesamten Opus Dürers bemerkenswerter Weise *keine* Rolle spielt. Hingegen sind in der Cranachwerkstatt weit über ein Dutzend verschiedene Fassungen dieser theologischen Zentraltugend



Abbildung 12: Lucas Cranach d. Ä., Melancholia (1532), Musée d'Unterlinden Colmar

entstanden. Das ist umso bedeutsamer, als Cranach weder *spes* noch *fides* einer Einzeldarstellung für würdig erachtete.



**Abbildung 13:** Lucas Cranach d. Ä., Caritas (1529), Auktion Paris 1968

Die erste uns bekannte *Caritas*-Fassung entstand wohl 1529 und damit gleichzeitig zur Invention der *Melancholia*. Die motivische Nähe zur *Melancholia* von 1528/29 ist inhaltlich und formal so signifikant, dass es sich von der Idee her um eine Art Gegenbild zu handeln scheint. Auch hier finden sich Burg und Apfelbaum im Hintergrund, drei Kinder im Vorder- und eine die Räume abgrenzende Kante im Mittelgrund. Jetzt sitzt – im Gegensatz zur *Melancholia* – die Allegoriefigur allerdings *auf* der Kante und verbindet die Räume miteinander. *Caritas* ist Teil der paradiesartigen Naturlandschaft, während *Melancholia* sich im sterilen Innenraum aufhält, bedroht von Mächten des Unheils. Ihr ist der Anteilnehmende Zu-



gang zur Welt verloren gegangen,<sup>26</sup> der sich für *Caritas* von selbst ergibt. *Caritas* ist, im Unterschied zur frivolen Bekleidung im Melancholiebild, in unschuldiger Nacktheit gezeichnet. Vertrauensvoll sind die drei ebenfalls nackten Kinder um sie versammelt. Während die Mutter ihr Jüngstes säugt, liebkost sie ein kleiner Junge und ein Mädchen beißt genussvoll in einen Apfel. Das Leben selbst ist hier ins Bild gerückt, Nahrungsaufnahme und leibliche Zuwendung, Verantwortung und Fürsorge.



**Abbildung 14:** Justine und Leo – die Wende

Zur gleichen Zeit, als Cranach die Kontrastbilder der *Melancholia* und *Caritas* entwarf, nämlich 1528–1529, entwickelte er auch ein anderes, bekanntes Kontrastbild, die berühmte Rechtfertigungsdarstellung, „Verdammnis und Erlösung“ genannt (Gotha 1529). Das Kontrastbild will den Betrachter als „Adam“ aus der Verzweiflung zum Vertrauen führen, indem es ihm das Urteil des Gesetzes und die Verheißung des Evangeliums vor Augen stellt.<sup>27</sup> Als Pendant zu diesem männlich

<sup>26</sup> So Luther in seiner Genesisvorlesung 1535–45, WA 43,520,16–22: „Sicut videre est in Melancholicis. Illi aliis loquentibus, bibentibus, ingredientibus aut egredientibus nihil audiunt nec vident: quia cordis cogitationes sunt abstractae a sensibus. Ideo animus Melancholicus occupatus cogitationibus aliarum rerum non animadvertit ea, quae palam sensibus obiiciuntur, adest aliis confabulantibus, recitantibus historias et fabellas, et tamen nihil horum audit, quin animus quasi peregrinatur.“

<sup>27</sup> Vgl. zum Motiv der Transformation des Betrachters: Christian Neddens, „Heilsame Anschauung. Visuelle Kommunikation der Rechtfertigung auf dem Weimarer Altartafel Lucas



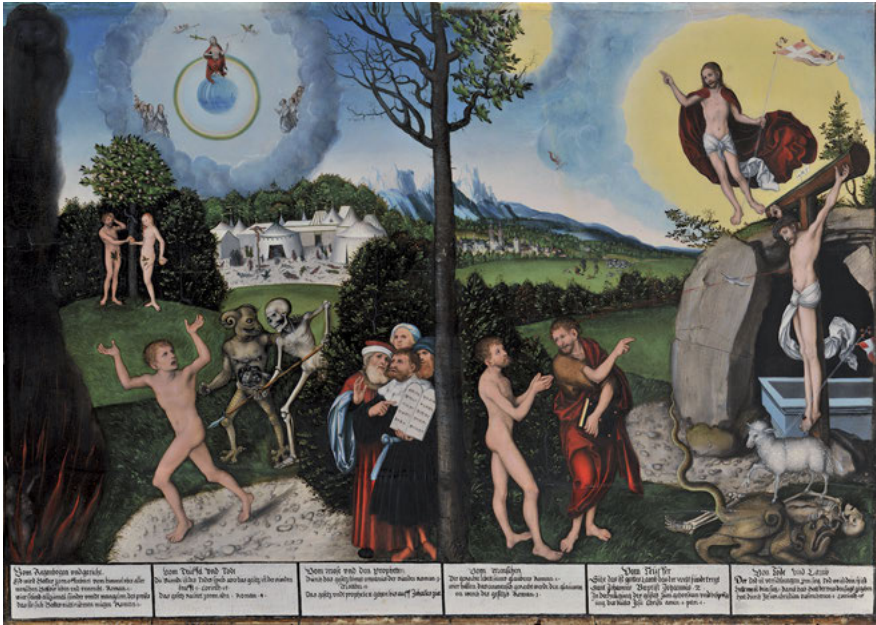
**Abbildung 15:** Lucas Cranach d. J.?, *Charitas*, Weimar

dominierten Sujet scheint die Cranach-Werkstatt mit dem *Melancholia-Caritas*-Ensemble ein weibliches Bildpaar ähnlicher Bedeutung entworfen zu haben, in dem die Betrachterin als „Eva“ mit ihren Blicken von der Verzweigung hin zur Liebe geleitet werden soll. Beides sind Darstellungen, die im Betrachter einen

---

Cranachs d.J.“, in: *Bild und Bekenntnis, Die Cranach-Werkstatt in Weimar*, hg.v. Franziska Bomski, Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk (Göttingen: Wallstein, 2015), 75–112.

Sinneswandel, den therapeutischen Prozess einer neuen Zuwendung zum Leben und vor allem zum Glauben und zur Liebe Gottes hin bewirken wollen.



**Abbildung 16:** Lucas Cranach d. Ä., Verdammnis und Erlösung (1529), Stiftung Schloss Friedenstein Gotha

Nun sind allerdings von dem *Melancholia-Caritas*-Paar bisher keine Ensemble-darstellungen nach Art des Rechtfertigungsbildes bekannt. Gründe dafür könnten vielfältig sein. Vorstellbar wäre, dass der *Melancholia-Caritas*-Entwurf bei den Wittenberger Theologen durchfiel, weil Christi Heilswerk und der rechtfertigende Glaube darin nicht hinreichend zum Ausdruck kamen. Es blieb offen – jedenfalls bei dem, was von diesem möglichen Ensemble in den Einzeldarstellungen *Melancholia* und *Caritas* erhalten ist –, wodurch der Umschlag von der Depression zur Liebe motiviert ist. Wie dem auch sei: Cranach verwendete die beiden Bildhälften erfolgreich als Einzelmotive.

Lars von Trier, so die Annahme, hat bewusst oder unbewusst das Cranachsche Kontrastbild der *Melancholia-Caritas* aufgegriffen und in eine cineastische Erzählung transformiert. Den Wandel von Gleichgültigkeit zu Mitmenschlichkeit, von Trägheit zu Fürsorge präsentiert er – auch das entspricht dem frühneuzeitlichen Denken – vor dem Hintergrund des nahen Weltendes. Die Verbindung von Filmanalyse, historischer Ikonographie und theologischer Interpretation gibt

nicht nur die beiden Cranach-Werke als Hauptreferenzen des Films zu erkennen. Erst durch die cineastische Rezeption fallen auch die tatsächlich vorhandenen Bezüge *zwischen den beiden Gemälden* ins Auge, die der Kunstgeschichte bisher verborgen blieben. Dazu gehört insbesondere ihre Signifikanz für das Verhältnis von Eschatologie und Ethik.

## 3 Der frühneuzeitliche Zusammenhang von *Melancholia* und *Caritas*

### 3.1 Eschatologie und Ethik

Kein Film des dänischen Regisseurs ist der Eschatologie und Ethik des frühneuzeitlichen Luthertums näher als *Melancholia*. Die Lutheraner des 16. und 17. Jahrhunderts erwarteten sehnlichst den „lieben jüngsten Tag“.<sup>28</sup> Viele waren wie Andreas Musculus überzeugt, „das der welt endt / für der thür sey“.<sup>29</sup> Schon in seiner – ungewöhnlich oft nachgedruckten – Adventspostille von 1522 hatte Martin Luther in einer Auslegung zu Lk 21,25–33 die Nähe des Jüngsten Tages vor Augen gemalt. Veränderungen im Firmament, an Sonne und Mond, vor allem aber das Auftreten von Kometen wertete er als sichtbare Zeichen des Endes. Auch wenn die „Narrentreiber der Hohen Schulen“ nach natürlichen Erklärungen suchen, solle sich der Glaubende für den Jüngsten Tag bereit machen.<sup>30</sup> Dem entsprach

---

**28** Ulrich Asendorf, *Eschatologie bei Luther* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967), 283.

**29** Zitiert nach Juliane Rieche, *Literatur im Melancholiediskurs des 16. Jahrhunderts. Volkssprachige Medizin, Astrologie, Theologie und Michael Lindeners ‚Katzipori‘ (1558)* (Stuttgart: Hirzel, 2007), 221. Vgl. Martin Luther, „Heerpredigt wider den Türken (1529)“, WA 30 II,171,20–21.

**30** WA 10 I/2,93–120. Zum Thema vgl. Hartmut Lehmann, „Endzeiterwartungen im Luthertum im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert“, in: *Die lutherische Konfessionalisierung in Deutschland*, hg.v. Hans-Christoph Rublack (Gütersloh: Mohn, 1992), 545–54; Johannes Schilling, „Der liebe jüngste Tag. Endzeiterwartung um 1500“, in: *Jahrhundertwenden. Endzeit und Zukunftsvorstellungen vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*, hg.v. Manfred Jakobowski-Tiessen u. a. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999), 15–26; Thomas Kaufmann, „1600 – Deutungen der Jahrhundertwende im deutschen Luthertum“, in: *Jahrhundertwenden*, 73–128; Robin B. Barnes, „Der herabstürzende Himmel. Kosmos und Apokalypse unter Luthers Erben um 1600“, in: *Jahrhundertwenden*, 129–46; Anja Moritz, *Interim und Apokalypse. Die religiösen Vereinheitlichungsversuche Karls V. im Spiegel der magdeburgischen Publizistik 1548–1551/52* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2009); insbesondere Volker Leppin, *Antichrist und Jüngster Tag. Das Profil apokalyptischer Flugschriftenpublizistik im deutschen Luthertum 1548–1618* (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1999); Thomas Kaufmann, *Konfession und Kultur. Lutherischer Protestantismus in der zweiten Hälfte des*



Luthers Ablehnung des Chiliasmus. Die tausendjährige Zeit der Gnade sei schon vorbei, der Satan nach Apk 20,7 in Gestalt des gregorianischen Papsttums losgebunden. Das Ende stehe unmittelbar bevor.

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts verschärfte sich die Endzeiterwartung im Luthertum. „Weit aus häufiger als in irgendeinem anderen Land oder zu irgendeiner anderen Zeit treffen wir im lutherischen Deutschland um 1600 auf die Vorstellung eines buchstäblich herabfallenden Himmels.“<sup>31</sup> Johann Gerhard radikalisierte diese Erwartung zur Vision einer nahen Weltvernichtung (*annihilatio mundi*).<sup>32</sup>

Wichtig ist für die Eschatologie Luthers und seiner Erben, dass die Zeichen des Endes für den Glaubenden ihre Schrecken verloren haben. Während die Ungläubigen sagen, die Zeichen seien „natürlich geschefft“, sich aber doch vor ihnen fürchten, weil sie einen Gott nur als strengen Richter kennen, erwarten die Frommen in den Zeichen des Endes die Nähe ihres Erlösers Christus.<sup>33</sup> Aus dem Bewusstsein solcher Endlichkeit des Lebens erwuchs den lutherischen Künstlern, Dichtern und Predigern eine große Liebe zur Schöpfung, zu ihrer Zerbrechlichkeit und ihrer Schönheit. Das berühmte Sommerlied Paul Gerhardts („Geh aus, mein Herz“) ist ein bekanntes Beispiel unter vielen.

Kritisch angefragt wird heute, ob ein solches Konzept „nicht gerade im Gedanken der Weltverneinung vor der Katastrophalität der Geschichte kapituliert.“<sup>34</sup> Der Vorwurf eines „religiösen Eskapismus“, der damit verbunden sein kann, lässt sich nicht ohne weiteres entkräften. Es darf aber nicht übersehen werden, dass die *annihilatio*-Vorstellung vor allem eine antichiliasmatische Pointe hatte. Die Idee einer bevorstehenden völligen Vernichtung beendete alle Spekulationen über ein mögliches Verzögern oder Überstehen des Endes auf einer wie auch immer beschaffenen Insel des Heils. Entscheidend für die Naherwartung des Luthertums war gleichwohl das *Vertrauen* in das kommende Gericht. Dem Glaubenden war gewiss: dieses Gericht wird Heil sein! Und darin lag ein nicht zu unterschätzender

---

Reformationsjahrhunderts. Spätmittelalter und Reformation (Tübingen: Mohr Siebeck, 2006), 29–66.

31 Barnes, *Himmel*, 130.

32 Vgl. Körtner, *Weltangst*, 192 und Konrad Stock, *Annihilatio mundi. Johann Gerhards Eschatologie der Welt* (München: Chr. Kaiser, 1971).

33 Das Ende komme – so Luther in einer Predigt 1531 – als Zerbersten von Himmel und Erde. Doch werde „der tag nicht schrecklich, sondern eitel zucker werden, nicht der welt, sondern uns armen betrubten sundern“ (WA 34 II,459–482). Bereits Werner Elert urteilte, im alten Luthertum liege „eine weitverbreitete Untergangsstimmung“ offen zutage. Neben Papst und Türkengefahr sei es „der drohende Komet“, der diese Untergangsstimmung angeheizt habe. W. Elert, *Morphologie des Luthertums*, Bd. I (München: C.H. Beck, (1931) 1952), 408–9.

34 Körtner, *Weltangst*, 197 und 366.

Freiheitsgewinn, der gegenüber der Sorge um das Kommende Raum für die Gestaltung der Gegenwart schuf.

### 3.2 Cranachs *Melancholia* als Allegorie der Anfechtung

In der Forschung ist zurecht wahrgenommen worden, dass einerseits die *Melancholia* von 1528<sup>35</sup> und andererseits die *Caritas* von 1529<sup>36</sup> mit der beginnenden Systematisierung der reformatorischen Theologie in Zusammenhang gesehen werden müssen. Doch ist bisher die Bezugnahme der Bildinventionen *aufeinander* nicht erkannt worden. Zeitgleich mit Luthers Katechismen und mit den Bekenntnisformeln von 1528–1529, die dann zur *Confessio Augustana* (1530) führten, wurde in der Cranach-Werkstatt an einem bildlich verdichteten Ausdruck der lutherischen Lehre gearbeitet, wie er sich in der Allegorie „*Gesetz und Gnade*“ für Jahrzehnte stilbildend niederschlug. Mit „*Melancholia und Caritas*“ könnte Cranach noch ein zweites Programmbild entworfen haben, das nun neben dem Glauben *die Liebe* behandelte,<sup>37</sup> in dieser Form aber nicht zur Umsetzung kam, sodass die Motive *Melancholia* und *Caritas* separat ausgeführt und vertrieben wurden.

Gegenüber der Dürerschen Vorlage unterscheiden sich Cranachs *Melancholia*-Tafeln insbesondere durch die heranstürmenden Hexen, die über die allegorische Figur herzufallen und sie ins Verderben zu stoßen drohen.<sup>38</sup> Die größte Anfechtung in der Schwermut liegt für Luther im Glauben, keinen gnädigen Gott zu haben: „*mea tentatio haec est, quod cogito me habere Deum non propitium. Das ist lex. Das ist die hochst tristitia [...] Hanc odit Deus et consolatur nos ac dicit: Ego sum Deus tuus. [...] ich will dich nit fressen, ich will dein gift nit sein.*“ Den

35 Vgl. Hanne Kolind Poulsen, „Choice and Redemption. On Lucas Cranach the Elder's *Melancholia* in Statens Museum for Kunst“, in: *Statens Museum for Kunst Copenhagen* 4 (2000): 40–75.

36 Vgl. Dieter Koepplin, „Cranachs Bilder der *Caritas* im theologischen und humanistischen Geiste Luthers und Melanchthons“, in: Bodo Brinkmann (Hg.), *Cranach der Ältere* (Katalog Städel Museum Frankfurt) (Frankfurt a. M.: Städel-Museum, 2007), 63–80.

37 Vgl. Poulsen, „Choice“, 42: „to see it as a visual statement on a pressing subject at a chaotic time, when questions were being debated that were of fundamental importance to mankind. It was a time when the world order was being turned upside down, when old authorities and values were crumbling and new were emerging“.

38 Diese Hexen könnten auf die antiken *strigae* zurückgehen, vampirartige Weiber in Vogelgestalt, die Ovid zufolge Kindern das Leben aussagen und die mit einer Weißdornrute im Fenster abgehalten werden können. Vgl. zu dieser Deutung Hanne Kolind Poulsen, „Choice“, 54. Vgl. auch Franz Richter und Otto Höfer, „*Strigae, Stringae*“, in: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 4 (Leipzig: Teubner, 1915), 1552–54.

Angefochtenen empfiehlt Luther insbesondere Gottes Wort und Gebet, dazu Musik, aufheiternde Gesellschaft, „essen, trinken, tanzen, spilen“<sup>39</sup>, Witz und Gelächter.<sup>40</sup>

Es ist nicht auszuschließen, dass Cranach in der Figur der *Melancholia* auf das heiligmäßige Leben der Mönche und Asketen anspielt, galt doch *acedia* als Mönchssünde schlechthin. Eingeschlossen in *clausura*, lüstern aber unfruchtbar, ohne Verantwortung für die Weitergabe des Lebens, bleibt *Melancholia* mit ihren Visionen und Anfechtungen, die aus dem *cor fingens* emporsteigen, allein. Sie stünde damit für die sich selbst als Heilige inszenierende Heuchlerin, wie Luther – und aller Wahrscheinlichkeit nach auch Cranach – sie etwa in Person der Augsburger Schwindlerin Anna Laminit kannten, die erhebliche Aufmerksamkeit mit der Behauptung erregte, sich nur von Hostien zu ernähren und seit Jahren keine Ausscheidungen zu haben. Auch Luther besuchte sie 1511 und erwähnt ihr Treiben in seinen Tischreden später als *ludibria Diaboli* (Teufelsbetrug).<sup>41</sup> 1518 wurde sie wegen verschiedener Betrügereien verurteilt. Der reich Gekleidete auf der Colmarer Tafel, der auf einem Ziegenbock reitend von den Hexen gestoßen wird, könnte auf Anton Weiser deuten, einen reichen Kaufmann, von dem es hieß, Anna Laminit habe von ihm hohe Alimentenzahlungen erschwindelt. Ziborium und Traubenteller (in der Edinburger Fassung ein Weinglas und ein weiteres Gefäß) könnten als Hinweis auf Laminitis Schwindel, sich nur von den eucharistischen Gaben zu ernähren, zu lesen sein.

Die Nackten unterhalb der satanischen Mächte sind nicht als Putten, sondern als zuchtlose „Menschenkinder“ zu interpretieren. Aus Gottes Perspektive erscheinen ihre Aktivitäten wie Kinderspiel, trotz ihrer wissenschaftlichen Instrumente. Sie schaukeln, balgen, tanzen und musizieren in ihrer geschlossenen Welt, ohne den Ernst der Dinge zu erkennen (Spiel mit der Kugel als Symbol der *fortuna*), die Grundlagen ihrer Existenz zu achten (Speise wird nicht angerührt) und ohne die Gefahren des Lebens zu begreifen (ungewisse Aufhängung der Schaukel). Ihr Spiel ist sinnlos: der Ball zu groß, der Ring zu klein.

Die Burg auf der Bildseite der Frauengestalt ist bei Cranach meist als Tugend- oder Glaubensburg zu interpretieren. Martin Luthers „Ein feste Burg“ von 1528 setzt diese bildliche Präsentation ins Lied. Der Glaube ist für ihn „wehr und

<sup>39</sup> 19. Februar 1533, WA Tischreden I, 200,7–14 und 201,5f.

<sup>40</sup> Vgl. Juliane Rieche, *Literatur*, 260–347. Vgl. auch Heinz-Günter Schmitz, *Physiologie des Scherzes. Bedeutung und Rechtfertigung der Ars Iocandi im 16. Jahrhundert* (Hildesheim: Olms, 1972).

<sup>41</sup> Vgl. WA TR 4,582f. Nr. 4925 und 6,320f. Nr. 7005.

waffen“ gegen die Gewalt Satans.<sup>42</sup> Im Gegensatz zum humanistischen Diskurs schreibt Luther die Melancholie-Deutung in seine anthropologische Dialektik des *simul iustus ac peccator* ein: wo den Zusagen Gottes kein Glaube geschenkt wird, führt die Melancholie in *tristitia* und *desperatio*. Dem Glaubenden aber hilft sie zur Einsicht in die Sünde und zur Anerkennung der unverdienten Gnade.<sup>43</sup> So enthält auch die *Melancholia*-Darstellung schon einen Hinweis auf die Möglichkeit des Heils.

Trotz der dämonischen Mächte ist Luther davon überzeugt, dass Gott selbst Urheber der Anfechtung und der Teufel nur sein Werkzeug ist.<sup>44</sup> Hier fällt die Rute ins Auge, an der stets *Melancholia* schnitzt. Wahrscheinlich ist sie Hinweis auf die „*paterna virga*“, von der Luther gelegentlich spricht. Mit ihr züchtigt der himmlische Vater seine Kinder, um sie vor ihrer eigenen Tollheit zu schützen und durch die Anfechtung hindurch auf den Weg des Glaubens und der inneren Ordnung zurückzuführen.<sup>45</sup> So wie der Schmerzensmann bei Cranach seine Folterwerkzeuge selbst trägt, so scheint *Melancholia* die Rute zu schnitzen, mit der Gott sie straft, mit der er sie aber auch vor dem inneren Zerfall bewahrt, d. h.: seinen Heilsplan vollzieht.<sup>46</sup>

Wenden wir diese Lesart auf Lars von Triers *Melancholia* an, dann erscheint Justine als Repräsentantin eines frei machenden Vertrauens: Indem sie das Kommende akzeptiert, erfährt sie in dem nahen Universalgericht gegen allen Augenschein eine Geborgenheit, die Freiheit zur Mitmenschlichkeit freisetzt. John und Claire repräsentieren dem gegenüber den Menschen, der sich dem Unver-

---

<sup>42</sup> Markus Jenny, *Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe* (Köln: Böhlau, 1985) (WA. A 4), 247–48.

<sup>43</sup> „Was für eine große Erkenntnis bedeutete es da,“ schreibt Hans Joachim Iwand, „wenn Luther begriff, daß Sünde und Gnade nicht nacheinander, sondern zugleich da sind, weil der Glaubende aus Gott immer zugleich beides lernt: daß er verloren ist und daß ihm darum gerade Gott nahe ist. [...] Ist beides immer zugleich, Sünde und Gerechtigkeit, dann kann die Sünde den Menschen nicht mehr dazu bringen, vor Gott zu fliehen, und wenn sie das nicht mehr kann, ist ihr eigentlicher Zweck, den Menschen in die Gottesferne zu treiben, zerstört.“ Hans Joachim Iwand, „Glaubensgerechtigkeit nach Luthers Lehre“ (1941), in: ders., *Glaubensgerechtigkeit. Lutherstudien*, hg. v. Gerhard Sauter (ThB 64) (München: Chr. Kaiser, 1991), 40. Vgl. Nathan Söderblom, „Humor und Melancholie und andere Lutherstudien“ (1919), in: ders., *Ausgewählte Werke*, Bd. 4: *Der ‚Prophet‘ Martin Luther*, hg. v. Dietz Lange (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2015), 190.

<sup>44</sup> Vgl. Steiger, *Melancholie*, 13 und 85–86.

<sup>45</sup> Vgl. Horst Beintker, *Die Überwindung der Anfechtung bei Luther* (Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1954), 92.

<sup>46</sup> Vgl. Beintker, *Überwindung*, 104 und 171–73: Zu erfahren, dass es Gott ist, der letztlich Urheber der Anfechtung ist, das ist für Luther die *größte* Erschütterung. Der Glaubende muss gegen allen Augenschein wider Gott zu Gott fliehen (*contra deum ad deum confugere*): „Damit, und zwar nur damit, daß wir alle Anfechtungen als von Gott hinnehmen, werden sie [...] auch überwunden.“



**Abbildung 17:** Lucas Cranach d. Ä., St. Bernhard in Anbetung des Schmerzensmannes, Holzschnitt

meidlichen eigenmächtig entziehen möchte, indem er sich (mithilfe der Wissenschaft oder der bürgerlichen Konvention) absichert (*securitas*) oder in Verzweiflung versinkt (*desperatio*). Gegenüber solcher „weltlicher“ Traurigkeit, die im Tod endet, wäre Justines *melancholia* nach 2. Kor 7,10 als „göttliche Traurigkeit“ zu verstehen, die letztlich nicht von Gott weg, sondern zu ihm hinführt.





**Abbildung 18:** Justines Hingabe an den nahenden Planeten

Wenn Luther in seiner Psalmenvorlesung den Zustand der Seele beschreibt, der alles genommen ist und die sich nur an Christus (als den verborgenen Kommenden) hält, dann wirkt das gerade wie ein Rollentext zu Justines nächtlichem Licht-Bad, ausgestreckt auf den Felsen:

Es scheint so, als ob die Seele zugrunde gehen müßte, wenn ihr alles entzogen wird, wovon sie lebte [...]; sie berührt weder Himmel noch Erde, sie weiß nichts von sich noch von Gott. Meldet meinem Geliebten, sagt sie, daß ich vor Liebe verschmachte, gleich als ob sie sagen wollte: Ich bin wieder ins Nichts zurückgeworfen, und ich weiß von nichts, ich bin hineingeschritten in Finsternis und Dunkel und sehe nichts, allein in Glauben, Hoffnung und Liebe lebe ich und vergehe vor Schwachheit. [...] Diesen Weg nennen die Mystiker ins Dunkel gehen, jenseits von Sein und Nichtsein emporsteigen. Aber ich weiß nicht, ob sie sich selbst recht verstehen, wenn sie das ihrer eigenen Übung zutrauen, während doch vielmehr damit die Leiden des Kreuzes, des Todes und der Hölle bezeichnet werden. Das Kreuz allein ist unsere Theologie.<sup>47</sup>

Für Luther ist der Gekreuzigte das Bild, in das der Mensch durch den Glauben verwandelt wird, um dadurch zu Gott und zum Mitmenschen zu finden. Und es macht den Anschein, als führe Lars von Trier eben diese Bildwerdung in der Gestalt der Justine vor Augen, im Wandel durch die Depression hindurch zur Mitmenschlichkeit. Gott lässt, so Luther, den Menschen wieder zur echten Menschlichkeit finden, „indem er aus unglücklichen und stolzen Göttern wahre Menschen macht, d. h. Menschen in ihrem Elend und in ihrer Sünde.“<sup>48</sup>

<sup>47</sup> WA 5,176,22–33, zu Ps 5,12, übersetzt nach Hans-Joachim Iwand, *Glaubensgerechtigkeit*, 47–48.

<sup>48</sup> WA 5,128, 36 ff. zu Ps 5,2, übersetzt nach H.-J. Iwand, *Glaubensgerechtigkeit*, 48.

### 3.3 Cranachs *Caritas* als Allegorie einer Ethik *überwundener* Anfechtung

Luther ist davon überzeugt, dass diese Umkehr des Menschen wahre Humanität freisetzt. Indem der Mensch nämlich – auch in seinem Selbstbild – zum verlorenen Sünder wird und alles Vertrauen in seine eigenen Möglichkeiten aufgibt, werden seine „Werke“ frei vom Zwang zur Selbstrechtfertigung. Sie dienen nicht mehr der eigenen Existenzsicherung, sondern stehen einer neuen Intentionalität zur Verfügung, der Frage nämlich, was dem Nächsten nützt.<sup>49</sup>

Dies haben Vater und Sohn Cranach mit der *Caritas* variantenreich ins Bild gesetzt. Neben der menschlichen Zuwendung steht die nährende Lebenserhaltung im Vordergrund: so wie *Caritas* ohne Eigennutz ihr Kind säugt, so bietet die Natur ihre Früchte „umsonst“ dar. Äpfel und Trauben sind göttliche Liebesgaben, die geteilt und weitergegeben werden.<sup>50</sup> Der christologische Bezug ist hier – wie im natürlichen Leben auch – nur für die Wissenden präsent. Sichtbar und programmatisch hat Cranach die Liebe Christi zu den Menschenkindern in einer anderen Bildfindung expliziert, der *Kindersegnung*, sozusagen als Kontrastbild zur gängigen Pantokrator-Ikonographie.<sup>51</sup>

In Cranachs *Caritas* zeigt sich eine Zuwendung zur Welt, zu Mensch und Schöpfung, die ohne religiöse Überhöhung auskommt, darin aber eben nicht säkular ist.<sup>52</sup> Der Aufenthalt in der Natur ist für Luther und die orthodoxen Seelsorger nicht nur Heilmittel gegen die Melancholie, sondern auch Bild einer in das Lob der Schöpfung einstimmenden Freude des Menschen. Sie ist „Fundort der tröstlichen göttlichen Botschaft“ und eines der „Bücher“, aus denen Gottes Liebe

<sup>49</sup> Vgl. Martin Luther, *Von der Freiheit eines Christenmenschen* (1520), WA 7,36,3–8: „Sih, also fleusset auß dem glauben die lieb und lust zu gott, und auß der lieb ein frey, willig, frolich lebenn dem nehsten zu dienen umbsonst. Denn zu gleych wie unser nehst nott leydet und unßers ubrigenn bedarff, alßo haben wir fur gott nott geliden und seyner gnaden bedurfft. Darumb wie uns gott hat durch Christum umbsonst geholffen, alßo sollen wir durch den leyp und seine werck nit anders den dem nehsten helffen.“

<sup>50</sup> Wenn auf der (hier nicht abgebildeten) Hamburger Caritas eines der Kinder mit dem Stock die Früchte vom Baum zu schlagen versucht, ist das wohl als Illustration zu 1. Kor 13,7 zu verstehen: „sie erträgt alles, sie glaubt alles, sie hofft alles, sie duldet alles.“ Vgl. das Caritas-Signet von Hans Holbein (1543), auf das Dieter Koepplin hinweist in ders., „Caritas“, 68 und 70.

<sup>51</sup> Vgl. Werner Hofmann (Hg.), *Luther und die Folgen für die Kunst* (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle 11. November 1983–8. Januar 1984) (München: Prestel, 1983), 241–43.

<sup>52</sup> Vielleicht ist diese Weltlichkeit der Grund, warum in der Kunstgeschichte der theologische Bezug bisher weitgehend übersehen wurde. Eine Ausnahme bildet insbesondere Koepplin, „Caritas“, 72.



ersehen werden kann.<sup>53</sup> Lediglich der Blick der Caritas – trotz ihrer Zuwendung zu den Kindern und der paradiesischen Umgebung – wirkt merkwürdig verhalten, in sich gekehrt, wie die noch nachklingende Erinnerung an eine überwundene Depression, eine besiegte Anfechtung, die Frauen nach der Entbindung gelegentlich heimsucht.<sup>54</sup>

## 4 Schlussgedanken

### 4.1 Humanität im Vorletzten

Die humane Botschaft in Lars von Triers *Melancholia* liegt in seiner Reinszenierung des *caritas*-Motivs angesichts des unvermeidlichen Endes. Von Triers Apokalypse zerstört die dem Fortschrittsoptimismus intrinsische Ideologie: es *gibt* eine Katastrophe, die keinen Ausweg lässt, und die Mehrung eigener Glücksgefühle ist *nicht* Ziel allen Handelns. Trier zeigt die relativierende und revolutionierende Kraft des Wissens um das Ende, er zeigt, wie daraus eine Verwandlung von Gleichgültigkeit in Menschlichkeit resultieren kann. Das macht diesen Endzeitfilm zu einem Lehrstück theologischer Ethik als einer Ethik im Vorletzten. „In a way the film does have a happy ending“, so Lars von Trier.<sup>55</sup>

Lars von Trier reaktiviert die zu Bildwerken geronnenen Wissensbestände am Beginn der Moderne, um die Moderne selbst einer kritischen Revision zu unterziehen. Aus der *melancholia* des neuzeitlichen Menschen scheint sowohl *furor* und *desperatio* hervorgehen zu können, als auch *caritas* und *amor*. Die Polarität von *melancholia* und *caritas* hat – so die Literaturwissenschaftlerin Maria Moog-Grünewald – darin ihre ganz besondere Brisanz, dass *acedia/melancholia* „in Verbindung mit *superbia* zu jener eminent motorischen Kraft wird, die die Neuzeit und Moderne inauguriert“.<sup>56</sup> So wird von Triers Filmwerk zu einem Seitenstück der „Dialektik der Aufklärung“ und beschreibt die labile Gratwanderung der Moderne zwischen euphorischer Selbstverbesserung und enttäuschter Selbstzerstörung. Worin die Kraft zur Wende liegt – von der *melancholia* zur *caritas* – das lässt sich bei Trier nur ahnen und hoffen. Zweifellos hat diese Wende aber mit der Weise zu

---

53 Steiger, *Melancholie*, 64.

54 Emotionale Zurückgezogenheit charakterisiert allerdings auch die italienischen Caritas-Darstellungen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Vgl. Sabine Poeschel, „Die Allegorie der Caritas in der Kunst der Neuzeit“, in: *Caritas. Nächstenliebe von den frühen Christen bis zur Gegenwart* (Katalog Diözesanmuseum Paderborn), (Petersberg: Imhof, 2015), 289.

55 Lars v. Trier im Interview mit Nils Thorsen: „Longing for the end of all“.

56 Maria Moog-Grünewald, „Ennui“, 135.

tun, wie das sichere Ende dieser Welt aufgefasst und ins Verhältnis zur eigenen Existenz gesetzt wird. Dass dabei die Frage einer individuellen Auferstehungshoffnung nicht thematisiert wird und einer Thematisierung anscheinend auch nicht bedarf, entspricht übrigens einer über zweihundertjährigen Tradition im Protestantismus.<sup>57</sup>

## 4.2 Existentialistischer Humanismus oder Theologie des Kreuzes?

Man mag *Melancholia* als unpolitisch, gar als totalitär verdächtigen:

„Es ist unübersehbar,“ so heißt es etwa in einer der Kritiken, „dass sich im Glauben an die Apokalypse antimoderne, antiaufklärerische Impulse behaupten. Wenn die Erde untergeht, ist politisches Handeln obsolet [...]. Wem immer der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit etwas bedeutet, dem macht Lars von Trier einen dicken Strich durch die Rechnung.“<sup>58</sup>

Man mag den Film auch als Verklärung des Todes ansehen, als Darstellung seiner „süßen Unendlichkeit“ (Nietzsche) in ihrer ambivalenten Erhabenheit. Und man mag von Trier vorwerfen, dass er „über den expliziten Rückbezug auf Wagner einer nihilistischen Erlösungsmetaphysik huldigt, die das Trauma des Todes auflöst, indem sie es ästhetisiert.“<sup>59</sup> Aber das trifft meines Erachtens nicht die Pointe dieses Werks. So wie Justine die Ästhetisierung des Untergangs ablehnt, so transformiert Trier die Apokalyptik in eine konkrete Ethik der Verantwortung. Seine Reinszenierung frühneuzeitlich-lutherischer Bilderwelten legitimiert nicht ein „Vorlaufen [...] in den Tod“ (Heidegger) – wie die Skandinavistin Sophie Wennerscheid meint –,<sup>60</sup> sondern bejaht elementare Humanität und gelassene Verantwortungsübernahme bis zuletzt – gerade angesichts des Wissens um die Endlichkeit.

Nun mag man vielleicht bezweifeln, ob Lars von Triers *Melancholia* tatsächlich so stark auf die religiöse Bilderwelt des frühneuzeitlichen Luthertums zurückgreift, wie ich hier zu zeigen versucht habe. Gott und Christus, Glaube und Gericht – die *topoi* christlicher Dogmatik begegnen bei Trier ja nicht *expressis verbis* oder in traditionell-christlicher Ikonographie. Weil die religiöse Struktur nicht auf

<sup>57</sup> Vgl. F.D.E. Schleiermacher, *Religion*, 129–133.

<sup>58</sup> Christina Nord, „Chronik eines Scheiterns“, in: taz, 4. Oktober 2011; [www.taz.de/!79304/](http://www.taz.de/!79304/) (15.12.2015).

<sup>59</sup> Wennerscheid, „Phantasmagorien“, 233.

<sup>60</sup> Ebd., 236.

den ersten Blick sichtbar ist und eher der *Grundierung* eines Gemäldes gleicht, ließe sich die Oberfläche auch anders, nämlich existenzialistisch interpretieren.

Die Literaturwissenschaftlerin Christina Striewski deutete 2011 in einer brillanten Analyse das Weltbild von *Melancholia* dem entsprechend als „Totalausfall der Transzendenz“.<sup>61</sup> Und das sei gut so. Die Transzendenzabstinenz sei philosophisch betrachtet nämlich gerade die „Voraussetzung einer freien Tat“. Denn „nur eine Handlung, die sich nicht auf übergeordnete Prinzipien berufen kann, sondern sich grund-, halt- und bedingungslos, gewissermaßen ohne Boden unter den Füßen und ohne Dach über dem Kopf vollzieht, verdient es im Sinne des Wortes autonom genannt zu werden.“<sup>62</sup>

Von außen betrachtet – darin liegt die Berechtigung dieser Ansicht – lässt sich eine theologische und eine atheistisch-existenzialistische Verantwortungsethik kaum unterscheiden. Das ist der Grund, warum Dietrich Bonhoeffers Ethik der Verantwortung problemlos unter existenzphilosophischem Vorzeichen rezipiert werden konnte. Die Pointe liegt bei Luther (und bei Bonhoeffer) allerdings darin, dass der Gehorsam gegenüber Gott gerade in die Freiheit der selbstverantworteten Tat führt, deren Intention sich am Mitmenschen und seiner Not orientiert.

Jedenfalls: wenn Justine von der kosmischen Einsamkeit des Menschen spricht, dann *kann* man das als Manifest eines atheistischen *Existentialismus* deuten. Oder aber man versteht ihre Worte als radikale *Kreuzestheologie*, hört in ihnen den Schrei des gottverlassenen Jesus (Mk 15,34). Es kennzeichnet von Triers Wahrheitssuche und entspricht dem Dogma-Manifest<sup>63</sup>, dass er seine Bildwelt

---

61 Vgl. zu Interpretationen aus nihilistischer Perspektive Martig, *Kino*, 135–36.

62 Nach Christina Striewskis („Nichts“) Auffassung steht hinter dem Impuls der freien, verantwortlichen Tat in *Melancholia* nicht Luther, sondern Kant: „Der Mensch von melancholischer Gemüthsverfassung bekümmert sich wenig darum, was andere urtheilen, was sie für gut oder für wahr halten, er stützt sich desfalls bloß auf seine eigene Einsicht. [...] Er erduldet keine verworfene Unterthänigkeit. [...] Alle Ketten von den vergoldeten an, die man am Hofe trägt, bis zu dem schweren Eisen des Galeerensklaven sind ihm abscheulich.“ Immanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, AA II, *Vorkritische Schriften* II, 221. Ob sich nicht auch bei Striewski – wie Kant über den Melancholiker schreibt – „Freiheitseifer zum Enthusiasmus“ neigt? (Kant, *Beobachtungen*, 222.) Ob nicht gerade der existenzialistische Humanismus einen ausgesprochenen Idealismus voraussetzt? Jedenfalls endet Striewski in einer weder pathos- noch metaphysikfreien Sozialutopie: „Im Angesicht des Todes, da die Konventionen nachgeben wie der Rasen des Golfplatzes, in dem Claire mit dem Kind im Arm [...] knietief versinkt [...], handelt Justine allein aus eigener Einsicht und Entscheidung. Aber mehr noch: der Tod ist zwar unabwendbar und unvertretbar – das Ende kann niemandem abgenommen werden –, aber indem Justine die Verantwortung für Kind und Schwester auf sich nimmt, leuchtet im Widerschein des sich nahenden Planeten für eine Sekunde die Idee einer anderen, freien Gemeinschaft auf. Einer Gemeinschaft, deren Bild vielleicht nur die Kunst stiften kann.“

63 Vgl. Martig, *Kino*, 50–56.

deutungsoffen hält, dem Verlangen nach Stimmigkeit nicht nachgibt und dem schönen Schein keinen Raum lässt.



**Abbildung 19:** Kreuzigungs- bzw. Segensgeste Justines in der Filmouvertüre

Die ungeklärte und vielleicht unklärbare Unschärfe zwischen Existentialismus und christlichem Glauben hat der Philosoph Slavoj Žižek im Blick auf *Melancholia* treffend beschrieben:

I find something beautifully poetical in the attitude of the main person, Justine, played by Kirsten Dunst, no, this inner pace, how she accepts this. I claim that we should not read this as kind of pessimism. 'Oh, we all die. Who cares?' No, if you really want to do something good for society, if you want to avoid all totalitarian threats and so on, you basically should go, we should all go to this, let me call it – although I'm a total materialist – fundamentally spiritual experience of accepting that at some day everything will finish [...]. Paradoxically I claim, it is not superficially, but profoundly an optimistic film.<sup>64</sup>

Ich habe *Melancholia* als Metapher lutherischer Eschatologie und Ethik betrachtet.<sup>65</sup> Darum schließe ich mit einem Ratschlag zur Melancholietherapie in der

<sup>64</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=eUJjoYDKETM> (15.12.2015).

<sup>65</sup> Von Trier hat sich als Erwachsener katholisch taufen lassen, „was in einem so tiefend protestantischen Land wie Dänemark dem Bekenntnis zu einer recht exklusiven Minorität gleichkam. In Spanien, wo ja jedermann katholisch ist, wäre er es bestimmt nicht, sagt Trier heute, sein Bedürfnis nach Besonderheit geradezu parodierend. Auch sei er ein lausiger Katholik, da er mit den Meinungen des Papstes wenig anfangen könne. Doch unter dänischem Himmel hält er, im Vergleich mit der ungnädigen Bitterkeit des Protestantismus, den Katholizismus für die ‚gesündere‘ Religion: Die Idee von Beichte und Vergebung sei für einen so schuldbesessenen Menschen wie ihn etwas Herrliches und erst recht der ganze Marienkult. ‚Alles in allem ist der Katholizismus

Perspektive evangelischer Eschatologie, wie Luther ihn für den traurigen Fürsten Joachim von Anhalt aufschrieb:

E[uer] F[ürstliche] G[naden] sein nur immer fröhlich, beide inwendig in Christo selbs und auswendig in seinen Gaben und Gütern; er will's so haben, ist drumb da, und gibt darumb uns seine Güter sie zu gebrauchen, daß wir sollen fröhlich sein und ihn loben, lieben und danken immer und ewiglich.<sup>66</sup>

## Abbildungsnachweise

**Abb. 1–7, 10, 14, 18, 19:** Filmstills aus Lars v. Trier, *Melancholia* (2011), © Zentropa Köln GmbH.

**Abb. 8:** Albrecht Dürer, *Melencolia I* (1514), Kupferstich, Credit to: Rosenwald Collection (images.nga.gov).

**Abb. 9:** Lucas Cranach d. Ä., *Melencolia* (1528), National Gallery of Scotland Edinburgh.

**Abb. 11:** Lucas Cranach d. Ä., *Melancholia* (1532), 51x97 cm. KMSsp722, Statens Museum for Kunst Kopenhagen.

**Abb. 12:** Lucas Cranach d. Ä., *Melancholia* (1532), Musée d'Unterlinden Colmar, © akg-images

**Abb. 13:** Lucas Cranach d. Ä., *Caritas* (1529), Auktion Paris, Palais Galliera 26–3-1968, in: Dieter Koeplin, *Cranachs Bilder der Caritas im theologischen und humanistischen Geiste Luthers und Melanchthons*, in: Bodo Brinkmann (Hg.), *Cranach der Ältere (Katalog Städel Museum Frankfurt)*, Frankfurt a. M. 2007, 64.

**Abb. 15:** Lucas Cranach d. Ä., *Charitas*, Schlossmuseum Weimar © Klassik Stiftung Weimar.

**Abb. 16:** Lucas Cranach d. Ä., *Verdammnis und Erlösung* (1529), © Stiftung Schloß Friedenstein Gotha (Foto: Lutz Ebhardt, CC BY-NC-SA).

**Abb. 17:** Lucas Cranach d. Ä., *St. Bernhard in Anbetung des Schmerzensmannes*, Holzschnitt, Credit to: Rosenwald Collection (images.nga.gov).

---

für mich so etwas wie Wagner.“ Urs Jenny, „Der Feldherr von Zentropa“, in: *Der SPIEGEL* 43/2003; [www.spiegel.de/spiegel/print/d-28921826.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28921826.html) (15.12.2015). Triers Konversion ist insofern nicht als Hinwendung zur katholischen Dogmatik und Ästhetik zu verstehen. Eher handelt es sich um eine Konversion hin zur dezidierten *Religion* als Kontrast zur faktischen dänischen Laizität (trotz lutherischer ‚Staatskirche‘). Charles Martig hat zurecht bemerkt, dass die pessimistische Anthropologie Triers in erheblichem Kontrast zur katholischen Theologie des 20. Jahrhunderts steht (*Kino*, 139–40). Tatsächlich erinnert sie eher an die Prädestinationstheorie im Luthertum.

<sup>66</sup> Brief an Joachim von Anhalt, 23. 5. 1534, WA Briefe 7,66 f. Vgl. Ute Mennecke-Haustein, *Luthers Trostbriefe* (Gütersloh: Mohn, 1989), 242–47.