

**Archetypische Bilder im Werk
Moritz von Schwinds**

Dissertation zur Erlangung
des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von
Anette Falkenberg

Kiel 2002

Referent: Prof. Dr. L. O. Larsson

Korreferent: Prof. Dr. U. Albrecht

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Februar 2003

Zur Vervielfältigung genehmigt: 12. Februar 2003

Dekan: Prof. Dr. A. Engel

Danksagung

Diese Arbeit hat mich auf meinem Lebensweg einige Zeit begleitet. Dabei wurde in einem langsamen Prozess aus dem Arbeitstitel *Liebe und Ehe im bürgerlichen Zeitalter* das Thema *Archetypische Bilder im Werk Moriz von Schwind*.

Herrn Prof. Dr. Larsson möchte ich dafür danken, dass er mit Geduld und Weitblick zur Findung des Themas beitrug und meine Dissertation durch vielfältige Anregungen unterstützte. Herrn Professor Dr. Albrecht danke ich für die Zweitkorrektur.

Meiner Freundin Frauke Albers möchte ich dafür danken, dass sie meine Arbeit über die Jahre mit Interesse, seelischem Beistand und nützlichen Hinweisen verfolgt hat und schließlich auch noch die Mühe des gewissenhaften Korrekturlesens auf sich genommen hat.

Ganz besonderer Dank gilt meinem Mann Erhard Falkenberg, auf dessen Zuspruch und vielfältige Hilfe ich mich auch im Hinblick auf die EDV stets verlassen konnte, und unseren beiden Kindern, Luise und Fritz, die über die Jahre einen wichtigen Gegenpol gebildet haben und mich neulich darauf aufmerksam machten, dass ich mich ihr ganzes bisheriges Leben mit Moritz von Schwind beschäftigt habe. Meiner Familie sei diese Arbeit gewidmet.

I. Einleitung	1
II. Adams Schlaf	6
a) Böhmes Lehre.....	6
2. Schwinds Aquarell <i>Adams Schlaf</i>	14
a) Die Virga	16
b) Die Bedeutung der romantischen Ästhetik für Schwinds Werk	22
c) Das Schlangenknäuel.....	27
d) Die Gesamtkomposition	27
e) Die Vereinigung der Gegensätze	30
III. Die „Entdeckung“ des Unbewussten.....	36
IV. Erwin von Steinbach – Baumeister des Straßburger Münsters.....	40
1. Schwinds Zeichnung <i>Der Traum des Erwin von Steinbach</i>	41
2. <i>Der Traum des Erwin von Steinbach</i> – das Gemälde der vierziger Jahre im Vergleich mit der frühen Zeichnung.....	43
3. Die Bedeutung des Straßburger Münsters und seines Erbauers als „nationale Größe“	45
4. Über die Verwandtschaft von Naturraum und Kirchenraum	49
5. Das Unbewusste als Inspirationsquelle des Künstlers	53
V. Schwinds literarische Quellen	57
VI. König Krokus und die Baumnymphe	64
1. König Krokus und die Baumnymphe in der böhmischen Sage <i>Libussa</i>	64
2. Musäus' <i>Libussa</i>	66
3. Die Zeichnung <i>Der Knappe Krokus und die Baumnymphe</i>	68
4. Die Zeichnung <i>Krokowka</i>	69
5. Das Gemälde <i>Krokowka auf ihrer Eiche</i>	71
6. Das Gemälde <i>König Krokus und die Waldnymphe</i>	73
a) Die Studien	73
b) Das Gemälde	74
7. Zeitgenössische literarische Bearbeitungen des Libussa-Stoffes.....	76
a) Brentanos <i>Die Gründung Prags</i>	77
b) Grillparzers <i>Libussa</i>	79
8. Das Ende des goldenen Zeitalters	81
9. Krokowka als Nymphe deutscher Provenienz	83
10. Der Aspekt der Kontinuität.....	88
VII. Das Gemälde <i>Im Walde</i> oder <i>Des Knaben Wunderhorn</i>	92
1. Das Horn.....	93
a) Das Horn als rituelles Trinkgefäß.....	94
2. Die Bedeutung des Stieres in den Mysterien	94
3. Der Dionysos-Kult.....	96
4. Der Orpheus-Kult	97
5. Der Mithras-Kult	97
6. Die Bedeutung der Musik.....	98

7.	Verbindungen zwischen den Gemälden <i>König Krokus und die Waldnymphe</i> und <i>Des Knaben Wunderhorn</i>	101
VIII.	Der Aquarellzyklus <i>Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester</i>	106
1.	Die Entstehung und Aufnahme des Bilderzyklus beim Publikum	108
2.	Die Titelblattentwürfe	111
3.	Schwinds zyklische Bearbeitung	115
4.	Die Wurzeln des Märchens	122
5.	Die Bedeutung der Raben	124
6.	Die treue Schwester als Eremitin	125
7.	Die Bedeutung der Hemden	128
IX.	Melusine	130
1.	Die Entwicklung des großen Aquarellzyklus	130
2.	Die Ursprünge der Melusinensage	134
3.	Die Handlung der Sage	135
4.	Die Bedeutung der Melusinensage im 19. Jahrhundert	136
a)	Tiecks Melusina	138
b)	Die Gestalt der Melusine in Brentanos Werken	139
c)	Grillparzers <i>Melusina</i>	141
5.	Schwinds großer Melusinenzyklus	144
a)	Bilderfindungen Schwinds	150
b)	Die Anatomie Melusines und ihrer Gefährtinnen	152
6.	Melusines Verwandtschaft mit Diana	155
7.	Mercurius	158
8.	Melusine als „Schreckliches Weibliches“	160
9.	Die Idee vom Kreislauf der Dinge	163
X.	Schwinds Zeichnungen zu Mörikes <i>Historie von der schönen Lau</i>	164
1.	Die Beziehung zwischen Schwind und Mörike	164
2.	Schwinds Szenenauswahl	165
3.	Die Entstehung der Zeichnungen von der <i>Schönen Lau</i>	171
4.	Die Herausgabe der Lau-Illustrationen	172
XI.	Parallelen zwischen den Grundfiguren romantischen Denkens und der Psychologie C. G. Jungs	174
1.	Jungs Lehre von den Archetypen	178
2.	Der Einfluss der Archetypen auf die Kunst	190
3.	Die Bedeutung Melusines als Animaerscheinung	191
4.	Die Bedeutung des Fürsten im <i>Märchen von den sieben Raben</i>	202
XII.	Die Gemäldegruppe der <i>Liebesbilder</i>	204
1.	<i>Hero und Leander</i>	205
a)	Grillparzers Drama <i>Des Meeres und der Liebe Wellen</i>	206
i)	Die sinnliche Liebe und ihre Überwindung	209
ii)	Hero als „unschuldig Schuldige“	212

b) Schwinds Verarbeitung des grillparzerschen Dramas	214
2. Der Traum des Ritters oder Die gefangene Prinzessin	218
a) Die Zeichnungen von 1822.....	219
b) Die beiden Gemälde der sechziger Jahre.....	220
c) Die Prinzessin als Angebetete der Minne	222
d) Die Beziehung zwischen dem Riesen und der Prinzessin.....	224
e) Schwinds persönliche Animagestalt	227
3. <i>Die Jungfrau</i>	228
a) Die Jungfrau als Berg	230
b) Das Motiv der Versteinerung	232
c) Das Motiv der Entschleierung	237
4. Die Anachoreten oder Einsiedler in einer Felsengrotte	240
a) Die Bedeutung des Eremitenthemas im Gesamtwerk Schwinds	241
5. Die Zusammengehörigkeit der <i>Liebesbilder</i>	245
6. Die <i>Liebesbilder</i> als Teil der <i>lyrischen Bilder</i>	250
Literaturverzeichnis.....	265
Abbildungsverzeichnis.....	273
Abbildungsnachweis.....	277

I. Einleitung

„Denn es **soll die bildende Kunst**, nach dem ältesten Ausdruck, eine **stumme Dichtkunst** sein. Der Erfinder dieser Erklärung wollte damit ohne Zweifel dieses sagen: sie soll gleich jener geistige Gedanken, Begriffe, deren Ursprung die Seele ist, aber nicht durch die Sprache, sondern wie die schweigende Natur durch Gestalt, durch Form, durch sinnliche, von ihr unabhängige Werke ausdrücken. Die bildende Kunst steht also offenbar als ein tätiges Band zwischen der Seele und der Natur, und kann nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfasst werden.“¹

Als F. W. J. Schelling diese Sätze in seiner für die Romantik programmatischen Schrift *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* 1807 formulierte, war Moritz von Schwind gerade drei Jahre alt, und dennoch sollten sie sein späteres Wirken als Maler beeinflussen.

Bevor Schwind die Laufbahn als bildender Künstler einschlug, hatte er von 1818 bis 1821 in Wien Philosophie studiert. Es folgten wenige Semester an der dortigen Kunstakademie. Der junge Maler gab dieses Studium auf, um sich autodidaktisch weiterzubilden. In jener Zeit lernte er Franz Schubert und den um ihn versammelten Kreis von Musik- und Literaturfreunden kennen. Die im geselligen Beisammensein gewonnenen Einblicke in die zeitgenössische Musik und Dichtung beeinflussten Schwinds Schaffen bis zu seinem Tode im Jahre 1871. Er wurde ein „Malerdichter“, der sich in hohem Maße von der zeitgenössischen Literatur und den in ihr umgesetzten Ideen anregen ließ.

Um beurteilen zu können, in welchem Maße literarische Quellen in die in unserem Kontext untersuchten schwindschen Werke einfließen, müssen die betreffenden Stoffvorlagen gesichtet werden. Nur so kann Schwinds Eigenleistung erkannt und seine Kunst in ihrer ganzen Bedeutung erfasst und gewürdigt werden. Allerdings führt diese Vorgehensweise dazu, dass die Darstellung der

¹ Schelling, S. 9.

literarischen Quellen und ihrer Hintergründe gelegentlich für eine kunsthistorische Arbeit ungewöhnlich viel Raum einnimmt.

Die Wiederentdeckung der Ideen des protestantischen Mystikers Jakob Böhme (1575-1624) in der Romantik blieben auch für den jungen Schwind nicht ohne Folgen. Der erst Zwanzigjährige stellte die böhmische Interpretation der Bibelpassage von *Adams Schlaf* in Form einer Bildarabeske dar, in der er traditionelle christliche Symbole neu kombinierte, um auf diese Weise eine tiefsinnige Bildersprache zu schaffen, die das diskursiv kaum Fassbare, die mystischen Ideen Böhmes, anschaulich macht (Kap. II).

Böhmes Lehre besagt, Gott habe sich in der Begehrlichkeit, sich selbst sehen zu wollen, in die Polarität zweier sich gegenseitig spiegelnder Grundkräfte gespalten. Diese standen ursprünglich im Verhältnis der Sympathie zueinander, weil sie beide „gut“ waren. Erst seitdem die eine Kraft die Herrschaft über die andere anstrebt und darüber „böse“ geworden ist, durchzieht der Kampf zwischen Gut und Böse um die Vorherrschaft die gesamte Schöpfung. Die Hoffnung der Romantiker war es, dass bei einem Obsiegen der guten Kraft die irdische Welt wieder in einen Zustand der Harmonie zurückversetzt und der Mensch erneut Eins mit der Natur werde. In diesem Zusammenhang erhielt die Formulierung von der „Wiederherstellung des verlorenen Paradieses bzw. des goldenen Zeitalters“ Schlagwortcharakter.

Der dem böhmischen Denken inhärente Pantheismus wurde vom romantischen Denken aufgenommen und in die Idee von der indirekten Offenbarung des Göttlichen in der Sphäre der Natur umgesetzt.² Der Person des Künstlers wurde innerhalb dieses Systems eine privilegierte Stellung zugewiesen, denn nach romantischer Auffassung war er allein in der Lage, die geheimnisvolle Hieroglyphensprache der Natur erfüllend wahrzunehmen und seinerseits in die, wenn auch rätselhafte, so doch für den „Normalsterblichen“ leichter zu entschlüsselnde Hieroglyphensprache der Kunst zu übersetzen. Auf diese Weise sollte eine Regeneration der verlorenen Seinseinheit im Kunstwerk erzielt werden.

² Vgl. F. Schlegel, Brief über den Roman, S. 212.

Die Arabeske als Inbegriff hieroglyphisch-bildlicher Darstellung künstlerischer Empfindung konnte in allen Kunstgattungen auftreten. So war sie nicht nur ein wichtiges Strukturprinzip romantischer Dichtung und Malerei, sondern wurde auch in der Gliederung und dem Aufbau gotischer Architektur wiedererkannt. Schwind hat in seinen beiden Werken mit dem Titel *Der Traum des Erwin von Steinbach* dargestellt, wie dem vermeintlichen Baumeister des gesamten Straßburger Münsters im Traum das vollendete Bauwerk erscheint (Kap. IV). Im Zuge der „Entdeckung“ des Unbewussten seit Ende des 18. Jahrhundert kam der Sprache des Traumes als „Hieroglyphensprache der Seele“ eine besondere Bedeutung zu, denn sie galt als Entsprechung zur Hieroglyphensprache der Natur (Kap. III).

Gotische Architektur wurde in der Sturm-und-Drang-Periode zum Inbegriff deutscher Baukunst, und die Gestalt des Erwin von Steinbach stieg im Verlauf der Gotik-Begeisterung in den Rang einer nationalen Identifikationsfigur auf. Die Besinnung auf das genuin Deutsche bzw. Germanische prägte auch die Bemühungen, das verlorene Paradies zu restituieren, denn man fühlte sich gemüßigt, in germanischen Sagen und Märchen den Ursprüngen der **eigenen** Geschichte nachzuforschen. Ausgewertet und systematisiert wurde das Wissen, das in den Zeugnissen der Volkskunst konserviert war, von Wissenschaftlern wie Jakob Grimm; neu gestaltet und den Bedürfnissen der Zeit angepasst wurde es von den Dichtern und bildenden Künstlern. Schwind hat sich der sagenhaften Urmutter der Tschechen, einer Baumnymphe, angenommen, um in einer Bilderreihe das sukzessive Ende des goldenen Zeitalters und das Einbrechen der Geschichte darzustellen (Kap. VI u. VII). Es wird zu zeigen sein, wie der Maler Erkenntnisse aus J. Grimms *Deutscher Mythologie* verarbeitete, um dieser Figur, der er den Namen *Krokowka* verlieh, als Nymphe germanischer Provenienz zu kennzeichnen.

Auch im Bilderzyklus *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester* war Schwind bemüht, möglichst weit in die Vergangenheit zurückzustoßen (Kap. VIII). Das Material für seinen Zyklus lieferten ihm zwei grimmsche Märchen, deren Motive er in seiner Neuschöpfung kunstvoll zu

einer reichen Bildersprache verknüpfte. Das Besondere dieser Komposition besteht darin, dass sich Realität und Fiktion auf den verschiedenen Ebenen der Darstellung durchdringen. Damit verfolgte Schwind das romantische Ziel nach Entgrenzung des Irdischen.

In der letzten großen Arbeit seines Lebens, dem *Melusinenzyklus* griff Schwind auf eine alte Sage zurück, die bereits von Ludwig Tieck, Clemens Brentano und Franz Grillparzer, die der Maler allesamt verehrte, literarisch bearbeitet worden war (Kap. IX). Die Figur der Melusine hatte schon in der alchemistischen Gedankenwelt eine Rolle gespielt, wo sie mit der Idee vom Kreislauf der Dinge in Verbindung gebracht worden war. Diese Vorstellung lebte in der Romantik auf und wurde dort auf die Möglichkeit einer Wiederherstellung des paradiesischen Zustandes auf höherer Ebene bezogen. Schwind ist es in seinem *Melusinenzyklus* gelungen, Strukturprinzipien zu entwickeln, die den Kreislaufgedanken zum Ausdruck bringen. Parallel zu diesem Werk entstand die Bilderfolge *Die Historie von der schönen Lau*, die ein Märchen von Eduard Mörike illustriert (Kap. X).

Die Gestalt der Melusine weist nicht nur zurück auf die Alchemie, sondern auch voraus auf die moderne Psychologie. In Kapitel XI soll nachgewiesen werden, dass viele Forschungsergebnisse und Grundfiguren der Romantiker, die bereits großes Interesse an der Sprache des Unbewussten und der Entwicklung des Bewusstseins gezeigt hatten, in die Psychologie Carl Gustav Jungs eingingen. Jung ist es gelungen das, was die Romantiker mit künstlerischen Mitteln beschrieben, diskursiv zu erfassen.

Damit deutet sich neben den beiden bereits verfolgten Interpretationsansätzen, welche die ikonographischen bzw. die literarischen Motive untersuchen, eine psychologische Deutungsmöglichkeit auf der Grundlage der jungschen Terminologie an. Nach einem kurzen Überblick über die Grundzüge der Archetypenlehre Jungs sollen einige der vorliegenden Bilder auf dieser Grundlage interpretiert werden, so dass die Interpretation zeitweise auf drei verschiedenen Ebenen stattfindet. Besondere Beachtung erfährt dabei der Mutterarchetypus, den Jungschüler Erich Neumann genau untersucht hat. Die Regression auf die-

sen Archetypus spiegelte sich im zeitgenössischen Geschlechterverhältnis wider und fand seine Ursache in den gesellschaftlichen Strukturen der Zeit, die u. a. von einer Dominanz der Ratio sowie der Neuorganisation der Familie geprägt waren.

Obwohl erst in der zweiten Hälfte der Arbeit eine intensive Auseinandersetzung mit dieser Interpretationsebene stattfindet, erscheint es unvermeidbar, die psychologische Ebene bereits in den ersten Kapiteln zu berühren. Diese Vorgehensweise bringt es mit sich, dass die psychologischen Zusammenhänge dort nur so knapp erläutert werden, dass ein vorläufiges Verständnis gewährleistet ist. Da vor allem die Lehre C. G. Jungs und deren Fortführung durch Neumann den Hintergrund für unsere Untersuchungen stellen und diese in nicht unbedeutenden Maße auf der Idee von der Kontinuität der menschlichen Vorstellungen fußen, wird immer wieder die Herleitung ikonographischer Muster eine Rolle spielen. Diese mag manchmal überflüssig erscheinen, ihr Sinn wird sich erst beim fortschreitenden Lesen erschließen.

Im letzten Kapitel (Kap. XII) sollen vier Bilder betrachtet werden, die in der Literatur als *Liebesbilder* geführt werden, ohne dass ihr Zusammenhang jemals geklärt worden wäre. Diese Bilder gehören zu der etwa 40 Werke umfassenden Gruppe der *lyrischen Arbeiten*, die Schwind über Jahrzehnte aus persönlichen Motiven heraus gemalt hat und die Stationen seines Lebens widerspiegeln. Nach einer Interpretation der einzelnen *Liebesbilder* soll versucht werden, die Hintergründe aufzudecken, die ihre Zusammengehörigkeit konstituieren. Bis zu einem gewissen Grade helfen das erworbene psychologische Instrumentarium und das Wissen um das von Schwind eingesetzte Strukturprinzip der Arabeske beim Verständnis dieser hermetischen Komposition.

II. Adams Schlaf

Es existiert ein für Moritz von Schwind's Darstellungsweise ganz ungewöhnliches Aquarell (Abb. 1), das stark an Runges Bildarabesken erinnert und als Hauptwerk der Wiener Jugendjahre gilt. Es trägt den Titel *Adams Schlaf* und entstand bereits um 1824. Weigmann bemerkte in seinem 1906 erschienenen Buch über Schwind: „Die Benennung *Adams Traum* ist ganz willkürlich. Die Deutung ist noch nicht gelungen.“³

1913 legte Max Sauerlandt in seinem Aufsatz *Adams Schlaf* dar, welchen Einfluss die Schriften Jakob Böhmes (1575 –1624) auf den jungen Maler genommen hatten. Das erklärt auch die Ähnlichkeit mit Runges Werken, denn auch dieser ließ sich von Böhme inspirieren. Vor allem Tieck und Novalis hatten den Romantikern die Schriften dieses deutschen Mystikers nahe gebracht, dessen Gedankenwelt auch dem Wiener Schubert-Kreis, dem Schwind seit Mitte der zwanziger Jahre angehörte, vertraut waren.

a) Böhmes Lehre

Max Sauerlandt wies in seinem Aufsatz darauf hin, dass sich der Ansatzpunkt für die Auflösung des schwind'schen Bildrätsels vor allem im 12. Kapitel der 1619 von Böhme verfassten und 1660 posthum erschienenen Schrift *De tribus principiis oder Beschreibung der Drey Principien göttlichen Wesens* findet.

Das Grundthema dieser Schrift ist die dreifache „Selbstgebärung“ Gottes. Diese ungewöhnliche Formulierung ergibt sich aus der in Böhmes Vorstellungswelt begründeten Gleichsetzung von „principium“ mit Geburt.⁴ Der Urgrund alles dessen, was Gott schuf, war er selbst. Aus sich schuf er die Welt, aus dieser wiederum den ersten Menschen, dem er seinen Geist gab und befahl,

³ Weigmann, S. 35.

⁴ Vgl. Böhme, *De tribus principiis*, S. 145.

ohne Wanken vollkommen zu leben. Dieses konnte Adam zunächst auch gelingen, denn er war vollkommen und makellos aus der Schöpferhand hervorgegangen. Allerdings verlor er seine Herrlichkeit, als das Weib aus ihm geschaffen wurde, während er schlief:

„Dann die edle Bildnis ward in Adam zerstöret, indeme das Weib aus ihm gemacht ward, daß er nur die Feuers-Tinktur behielt, und das Weib des Geistes-Tinktur ...“⁵

Der paradisische Adam wusste noch nicht um Gut und Böse. Durch die Trennung der beiden Prinzipien in ihm wurde diese ethische Indifferenz aufgehoben, was die Voraussetzung für den Sündenfall war und den gesamten Kosmos aus dem Gleichgewicht brachte. Deshalb kämpfen nach Böhme der göttliche Geist als die sanfte lichte Liebesmacht und der Geist der Welt als das dunkle Zorn- und Grimmfeuer nicht nur im Menschen gegeneinander, sondern auf allen Ebenen der äußeren Welt-Natur.⁶

Damit ist in Grundzügen die Denkfigur entworfen, die Epochen später als Dialektik bezeichnet wurde. Die Vorwegnahme dieses Gedankens erschöpft sich nicht darin, dass zwei Gegensätze aufeinander treffen, um in einen Prozess zu münden, sondern erfährt bereits seine Fortführung, indem die Gegensätze und ihr Konflikt in der als Einheit konzipierten Gottheit angesiedelt sind. In diesem dialektischen Sinne sieht Böhme jedes geschaffene Ding der Welt.

Das Verhältnis der „Freiheit“ des Menschen, sich für das gute oder böse Prinzip „wie ein eigener Gott“ zu entscheiden, zur Freiheit der trinitarischen Gottperson berührt den unlösbaren Konflikt in der christlichen Mystik. Böhme stellt am Beispiel Adams dar, wie schwierig es ist, den Versuchungen des Bösen zu widerstehen, wobei der Sündenfall bei ihm als Ergebnis einer intrapsychischen Versuchung erscheint. Die dabei gegeneinander antretenden Kräfte sind die im Schlafe in Adam getrennten Komponenten, die Feuers- und die Geistestinktur, dargestellt durch den Jüngling und die Jungfrau, die ehemals in

⁵ Böhme, *Psychologia vera*, S. 146.

⁶ In *Aurora oder Morgenröthe im Aufgang* heißt es: „Weil ich aber befand, daß in allen Dingen Böses und Gutes war, in den Elementen sowohl als in den Kreaturen, und daß es in dieser Welt dem Gottlosen so wohl ginge als dem Frommen.“ (Böhme, *Aurora*, S. 19 f.)

ihm vereinigt waren: „So war nun Adam die züchtige Jungfrau, verstehe der Geist, so ihme von Gott ward eingeblasen; und der Geist, den er aus Natur von der Welt ererbet hatte, war der Jüngling: die waren nun beide in (bey) einander und ruheten in Einem Arm.“⁷

Die verlorene Makellosigkeit und Herrlichkeit kann der Mensch nur wiedererlangen, wenn er die Gegensätze erneut in sich vereinigt, wenn die Jungfrau den Jüngling am Licht Gottes, welches sich als Perle und Krone in ihren Händen befindet, teilhaben lässt. Das wird aber nur dann geschehen, wenn er die Schlange als das Böse überwindet. Mit der Makellosigkeit würde er auch die Unsterblichkeit wiedergewinnen.⁸

In Adam gelang diese Vereinigung nicht, da in ihm das Böse als der Trieb überhand nahm und zum Sündenfall führte. In einem Zwiegespräch zwischen dem Ich-Erzähler und der Vernunft legt Böhme dar, wie es dazu kam:

„Die Vernunft spricht: Ach hätte sich doch Adam nicht lassen gelüsten, so wäre er nicht entschlaffen; sollte ich an seiner Stelle seyn, ich wollte feste stehen und im Paradies bleiben.“ Darauf wird ihr entgegnet: „Ja liebe Vernunft, du triffst wol, miß dir nur viel zu; ich will dir deine Stärke und die Porten weisen: nur dencke, wie feste du möchtest stehen, stündest du vorm Versuch-Baum wie Adam. Siehe ich gebe dir ein gerecht Gleichniß: Du seyst ein Jüngling oder Jungfrau, wie dann Adam alles beydes in einer Person war; wie lässest du dich düncken, daß du stehen würdest?“⁹

Im Folgenden beschreibt der Ich-Erzähler die Konstellation der Versuchung, der Adam erlag: Der Jüngling und die Jungfrau, die beide sehr schön und wohlgestaltet sind, sollen 40 Tage und Nächte in geistiger und körperlicher Nähe zusammensein, ohne dass sie in Liebe zueinander entbrennen und sich begehren.

Der Jüngling hält der Versuchung nicht stand; er verliebt sich in die Jungfrau und möchte an ihrem göttlichen Licht, dargestellt durch die Perle und Krone, teilhaben:

⁷ Böhme, *De tribus principiis*, S. 140.

⁸ Hier klingt der christliche Gedanke an, dass diejenigen, welche die Sünde überwunden haben, die Krone des ewigen Lebens erlangen. (Vgl. Jung, *Symbole der Wandlung*, S. 338)

⁹ Böhme, *De tribus principiis*, S. 139.

„Da aber der Jüngling dieses bey der Jungfrauen nicht möchte erhalten, so grif er zurücke nach dem Wurm in seinem Centro: denn die Gestalt dieser Welt drang so harte auf ihn, welche auch in der Seelen war, und hätte gern gehabt die Jungfrau zum Eigenthum, und daraus ein Weib zu machen, wie denn auch im Falle geschehen ist; aber nicht aus der Perle, sondern aus dem Geiste dieser Welt ward das Weib.“¹⁰

In ihrer Bedrängnis wendet sich die Jungfrau zum Herzen Gottes: „... aus deiner Wurzel bin ich von Ewigkeit geboren, erlöse mich von dem Wurm der Finsternis, der meinen Bräutigam inficiret und versucht“¹¹, worauf Gott entgegnet: „Des Weibes Samen soll der Schlangen, dem Wurm, den Kopf zertreten ...“¹². Das ist ein eindeutiger Hinweis auf Christus, der die Sünde überwand und in dem die Jungfrau dem Jüngling die Perle göttlichen Lichts freiwillig übergab:

„In Christo hat Adam die Perle empfangen: den sie senckte sich in Wurm der Seelen, und gebar ihn wieder neu und zum Lichte, und ist eben der Streit alhie. Denn alhie wollte die Jungfrau die Perle (verstehe die reine Gottheit) dem Wurm nicht geben, sondern er sollte in ihren Vorhöfen leben, und sie wolte ihn erleuchten und crönen: auf das ward Adam versucht, obs seyn könnte: da es aber nicht seyn konnte, so gab die Jungfrau die Perle der Jungfrauen Sohn Christo, dem Fürsten in Gott“¹³

Mit der Übergabe der Perle wird die Vereinigung der Jungfrau mit dem Jüngling, des Weiblichen mit dem Männlichen, in Christo angezeigt. Auf diese Weise erhält seine Gestalt einen androgynen Charakter.

Böhme hat die Vorstellung vom Androgynen aus der jüdischen Kabbalistik und der alttestamentlichen Schöpfungsgeschichte übernommen. Der androgyne Adam bildet den Ausgangspunkt seiner Betrachtungen über die ursprüngliche Makellosigkeit des Menschen, über seinen Fall und über die Erneuerung seiner ursprünglichen Herrlichkeit durch das Erlösungswerk Christi.

Die entscheidenden Anregungen für seine Konstellation entnahm er der jüdisch-christlichen Tradition, die den Schlaf Adams, wie das Alte Testament (Moses I, 2, 21) ihn beschreibt, mit dem Hieros Gamos, der himmlischen

¹⁰ Böhme, De tribus principiis, S. 144.

¹¹ Böhme, De tribus principiis, S. 142.

¹² Böhme, De tribus principiis, S. 142.

¹³ Böhme, De tribus principiis, S. 140.

Hochzeit, in Verbindung bringt. Die Auslegung besagt, dass Adam in einer Vision nicht nur die Erschaffung Evas sieht, sondern gleichzeitig das große Geheimnis der Zukunft, den Sinn der Ehe als Hieros Gamos zwischen Christus und Kirche, wobei die Kirche als weiblich zu verstehen ist. Böhme hat diese Vorstellung von der Vereinigung des Weiblichen mit dem Männlichen in die Person Adams bzw. Christi transponiert, indem er sich dort Jungfrau und Jüngling gegenüber treten lässt.

In Verbindung mit dem Gegensatzpaar von Männlichem und Weiblichem spielt das von Leib und Seele bei Böhme eine Rolle, denn die Vereinigung von Jüngling und Jungfrau taucht in der mystischen Schrift Böhmes sowohl in ihrer körperlichen wie auch ihrer geistigen Form auf. In Adam begehrt der Jüngling die Jungfrau physisch. Im Falle Christi wird ein Beispiel rein geistiger Liebe gegeben. Auch der Sohn Gottes wird vom Teufel versucht - nicht vor dem Baume der Erkenntnis, sondern während seines 40 Tage dauernden Fastens in der Wüste. Aber in ihm gelingt es dem Jüngling, dem Trieb als dem Bösen zu widerstehen und so das himmlische Licht in Vereinigung mit der Jungfrau zu erhalten.

Die Formen der Liebeserfüllung des Jünglings in Adam und in Christus können im Sinne der irdischen und himmlischen Liebe verstanden werden, wie sie im platonischen Gedanken von der Venus Urania, als Vertreterin der himmlischen Liebe, und der Venus Pandemos, als der Vertreterin der irdischen Liebe, zum Ausdruck kommen. Im Laufe der Geistesgeschichte wurde in diesem Sinne immer wieder ein Zusammenhang zwischen den beiden Formen der Liebe angenommen, wobei davon ausgegangen wurde, dass zur Erlangung der höheren Form der Liebe die sinnlichen Wünsche zwar zurückgestellt werden müssen, die durch sie freigesetzten Energien aber bei der Erlangung der göttlichen Liebe nützlich seien. Vor allem im 16. Jahrhundert wurde der Aufstieg von der irdischen zur himmlischen Liebe mit dem Bild der *Liebesleiter* beschrieben, deren einzelne Sprossen von verschiedenen Frauengestalten besetzt sind, welche die moralische Metamorphose, den Aufstieg von der körperlichen zur geistigen Liebe, versinnbildlichen. Populär, aber nicht zwingend war seit

der Spätantike die Abfolge von Chawwa (Eva), Helena, Maria und Sophia. Eine Form der *Liebesleiter* klingt auch bei Böhme und Schwind an.

Das Sophien-Element wurde in der evangelischen Theologie und Kirche offiziell geleugnet. Böhme gehörte zu den wenigen Außenseitern dieser Glaubensrichtung, die dieses Element dennoch zu integrieren vermochten, indem er die irdische Maria als Gefäß der himmlischen Sophia, d. h. der Gottesweisheit interpretierte.¹⁴ Die Seele kann erst nach Überwindung der Sünde und nach der Wiedergeburt an der göttlichen Form der Vereinigung teilhaben: „Diese Freude kan niemand sagen, alleine die wieder geborne Seele weis davon, welches der Leib nicht versteht, sondern er zittert, und weiß nicht wie ihm geschiehet“.¹⁵

Die Möglichkeit, durch Buße aller Sünden und Überwindung des Triebhaften die Unsterblichkeit der Seele zu erlangen, wurde durch die Passion und den Tod Christi geschaffen. Der Tod Christi ist als Selbstopfer zu verstehen und bildet die vorerst letzte Stufe in der langen Geschichte der Opferriten. Durch diese Tat größten Mutes und größter Entsagung war es möglich, die Tiernatur am erfolgreichsten zu unterdrücken. Die Unterdrückung der Triebhaftigkeit hatte sich bereits in den Tieropfern vorangegangener Religionen angedeutet, denn mit dem Tier war immer die Tiernatur des Menschen, d. h. seine triebmäßige Libido geopfert worden.

Beim Selbstopfer Christi ging es aber nicht allein darum, die animalische Triebhaftigkeit zu opfern, sondern den ganzen naturhaften Menschen. Dieser umfasst nicht nur die triebmäßige Libido, sondern auch das spezifisch Menschliche: die Fähigkeit zur Sünde, welche eng mit der Entwicklung des Bewusstseins beim Homo sapiens verknüpft ist – noch heute spricht man von „Unrechtsbewusstsein“.

Die Entwicklung des Bewusstseins macht den Menschen in seinem Verhalten unsicher, da bei ihm der bewusste Wille an die Stelle der zuverlässigen Führung durch die Instinkte getreten ist. Die Gefahr, durch dieses Abrücken von der instinktiven Basis Fehlentscheidungen zu fällen, scheint erst gebannt,

¹⁴ Vgl. G. Wehr, Böhme, S. 104.

¹⁵ Böhme, De tribus principiis, S. 145.

wenn es möglich wird, intuitives Handeln vollständig durch zuverlässige Regeln und Verhaltensweisen des bewussten Handelns zu ersetzen, d. h. die Instinktsicherheit zu kompensieren.

Das, was eben in moderner Terminologie klar umrissen wurde, hat Böhme in seiner hermetischen Sprache ausgedrückt. Für ihn ist die geistig-seelische Konstitution des Menschen kein statisches Ergebnis der Schöpfung, sondern durchläuft eine Entwicklung. Am Anfang steht der „Urmensch“, der noch nicht in die irdische Verkörperung heruntergestiegen ist und in seiner rein geistigen Leiblichkeit Gott ähnlich ist. Er wird durch Schicksalsmächte überwältigt, die ihn zur Inkarnation und damit zur Bewusstwerdung drängen.

Der Mensch ist Extrakt aller drei Prinzipien göttlichen Wesens, deren Gesetzmäßigkeiten sowohl in der äußeren wie in der inneren Welt gelten: „... der Mensch ist ein Bild der ganzen Creation aller drey Prinzipien, nicht allein im Ente der äussern Natur der Sternen und vier Elemente als der geschaffenen Welt, sondern auch aus der innern geistlichen Welt Ente ...“.¹⁶

Böhme begreift den Menschen als einen in das große Ganze des Kosmos eingeordneten Mikrokosmos. Dieses System, das die innere wie die äußere Welt umfasst, unterliegt Kräften der Eigendynamik, welche auf die Dynamik des Schöpfergottes zurückgehen.

Wehr umreißt diesen Tatbestand folgendermaßen:

„Und so wie es im Universum Stufen des Seins, das Pulsieren geistig-physischer Kräfte, Prozesse des Werdens gibt, so ist auch der Mensch ein Geschöpf von geistlicher und leiblicher Beschaffenheit. Er kommt aus einem Zustand der Ganzheit. Durch einen tragischen Fall ist dieses Bild des Urstands korrumpiert. Der Mensch verlangt danach, neuer Vollkommenheit entgegengebracht zu werden.“¹⁷

Böhmes Gedanken zu verstehen und sie auch noch verständlich darzustellen, erscheint nahezu unmöglich, denn: „Wer von ihm eindeutige Begriffe philosophischer oder dogmatisch-theologischer Ausprägung verlangt, wird ... ent-

¹⁶ Böhme, *De electione gratiae*, S. 59 f.

¹⁷ G. Wehr, Böhme, S. 97.

täuscht.“¹⁸ Aber das machte ihn für die Romantiker wohl in besonderem Maße reizvoll, denn sie verfolgten ähnliche Ziele mit ähnlichen Mitteln wie er. Auch die Romantiker waren auf der Suche nach einer „neuen Vollkommenheit“, die sie als Wiederherstellung des verlorenen Paradieses oder als goldenes Zeitalter bezeichneten, und sie arbeiteten ebenfalls mit Stilmitteln, die weniger die Vernunft als vielmehr das Sinnliche ansprachen.

Bevor Schwinds Umsetzung der Gedanken Böhmes dargestellt wird, sei ein kurzer Blick auf die geistesgeschichtlichen Hintergründe seines Schaffens geworfen, die erstaunliche Parallelen zu Böhmes Lehre aufweisen.

Mit der romantischen Idee von der Rekonstruktion der paradiesischen Urzeit wurde eine Utopie entworfen: die Rückkehr der Welt zu ihrer Ursprünglichkeit „...in vollem Bewusstsein und mit aller Gewalt, das dieses Bewusstsein gibt...“¹⁹. Dieser Vorstellung lag die Hoffnung zu Grunde, dass „die Welt den großen Kreislauf macht“, der sich im Moment gerade im Stadium von „Irrtum und leidenschaftlicher Verkehrtheit“ befindet, dessen Endpunkt aber wie sein Anfangspunkt durch Harmonie gekennzeichnet ist.²⁰

Als Ursache für die zwischenzeitliche Störung der Harmonie wurde das Erkenntnisstreben ausgemacht, das im Alten Testament durch das Pflücken des Apfels vom Baum der Erkenntnis manifest wird, dessen Grundlagen aber bereits in Adams Schlaf gelegt wurden, in dem Bewusstsein und Unbewusstes auseinander traten.²¹ Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass das Problem des Bewusstseins und Bewusstmachens ein Herzstück romantischen Denkens und Philosophierens war. Polsakiewicz führt dazu aus:

„Während die Aufklärung die Gegenwart als Überwindung der Vergangenheit angesehen hatte, war es die Absicht der Romantik, die Aufarbeitung der Vergangenheit als einen mit der Geschichte fortschreiten-

¹⁸ G. Wehr, Böhme, S. 86 f.

¹⁹ Arnim, Bettine von, S. 68.

²⁰ Vgl. Arnim, Bettine von, S. 68.

²¹ Welche Bedeutung der adamitischen Erbsünde innerhalb der romantischen Bewegung zukam, wird u. a. daran deutlich, dass sie ein Zentralthema der Romanzen *vom Rosenkranz* des von Schwind hochverehrten Clemens Brentano darstellt. Dort wird das Bild des Urvaters zahllose Male beschworen. (Vgl. Seidlin, S. 134)

den Prozess der Bewusstseinsbildung, die in das Leben zurückwirkt, anzusehen.²²

In der romantischen Kunst wird das Auseinanderfallen von Bewusstsein und Unbewusstem oft im Bild vom Auseinanderbrechen der Einheit von Mensch, der als männlich definiert ist, und der ihn umfangenden mütterlichen Naturkraft fassbar. Schwind hat dieses Bild in vielen seiner Werke umgesetzt. In diesem Falle hat er in Anlehnung an Böhme eine andere Lösung gefunden. Bewusstsein und Unbewusstes werden im Aquarell zum Jüngling und zur Jungfrau.

2. Schwinds Aquarell *Adams Schlaf*

Das Bild zeigt im Vordergrund den nackten schlafenden Adam. Sein Oberkörper ruht an einem felsigen Ufer, während seine übereinander geschlagenen Beine im Wasser liegen. Dieses Wasser ist nach Böhme die „Matrix“²³, d. h. die Quelle alles Seienden, der paradiesische „Strom des lebendigen Lebens“. Die Sterne, die in der linken Bildhälfte erkennbar sind, entnehmen ihre Kraft dem Sonnenlicht, das „gleichwie ein Gott in der Natur dieser Welt“ ist, und reichern damit die Wasser-Matrix an.²⁴

Hinter Adam, auf der Mittelachse der Darstellung wächst die Virga (=Rute) mit verschiedenen Blättern und Blüten empor, die sich unter dem das Bild nach oben abschließenden Kielbogen teilt. Links im Bild ruht auf Lilienzweigen die von Böhme beschriebene Jungfrau. Sie hält eine Laute im Schoß und blickt zu dem nackten Jüngling hinüber, der ihr eine Sonnenblume entgegenhält und auf einem Knäuel von sieben verschiedenfarbigen Schlangen sitzt. Außerdem bevölkern drei kindliche Gestalten, die Gross als Naturgenien interpretiert, die Szenerie.²⁵

²² Polsakiewicz, S. 165.

²³ Vgl. Böhme, *De tribus principiis*, S. 134.

²⁴ Vgl. Böhme, *De tribus principiis*, S. 134.

²⁵ Vgl. Katalog *Moritz von Schwind, Meister der Spätromantik*, S. 106.

Schwind hat sich eng an Böhmes Text angelehnt, musste aber bei der Übertragung der komplexen Gedanken des Mystikers vom Medium der Sprache in das des Bildes eigene Lösungen finden. Die schwerste Aufgabe mag gewesen sein, den Jüngling und die Jungfrau als Traumgestalten zu präsentieren, die sich in Adams Psyche ein Wortgefecht liefern. Schwind löste dieses Problem, indem er die Komposition flächig und ornamental anlegte. Außerdem stellte er den Jüngling und die Jungfrau in einem kleineren Maßstab dar als Adam. Dieser Kunstgriff und die fehlende Tiefe des Bildes erwecken im Betrachter den Eindruck, dass die kleineren Figuren nicht zur „Realitätsebene“ des schlafenden Adams gehören.

Bei Böhme spiegelt der Wortwechsel zwischen dem Jüngling und der Jungfrau den inneren Kampf Adams, der Versuchung nicht zu erliegen, wider. Schwind macht dieses intrapsychische Geschehen in seinem Bild durch die Art und Weise, wie sich Jungfrau und Jüngling gegenüber treten, und die sieben Schlangen, welche die sieben Sünden symbolisieren, deutlich.

Wie bekannt, wurde der Jüngling nicht nur in Adam, sondern auch in Christus versucht, wo er widerstand. Dieser Triumph, der für die Überwindung der Triebe steht, wird in Schwinds Aquarell durch einen Flammenkranz angezeigt, in dem sich Maria und Kind einander zuwenden. Der Korallenstab, den Adam hält, mag auf den Sohn Gottes verweisen, denn Korallen gehören zur Ikonographie des Jesuskindes.

Im Bildaufbau befinden sich der Jüngling und die Jungfrau zwischen dem liegenden Adam und dem Strahlenkranz. Auf diese Weise wird deutlich, dass sie sowohl in Adam als auch in Christus den inneren Kampf ausfochten.

Um die Verbindung zwischen dem alten und dem neuen Adam zu unterstreichen, die sich nicht in der bei beiden 40 Tage währenden Versuchung erschöpft, sondern auch durch einen gemeinsamen Stammbaum zu Stande kommt, hat Schwind auf die Darstellungstradition der Wurzel Jesse zurückgegriffen.

a) Die Virga

Bei Jesaja heißt es:

„Und es wird ein Reis hervorgehen aus dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen. Auf ihm wird ruhen der Geist des HERRN, der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rates und der Stärke, der Geist der Erkenntnis und der Furcht des HERRN.“²⁶

Das Christentum erkannte darin eine Weissagung der Geburt Jesu. Die Abstammung Christi wird bei Matthäus bis zu Abraham, bei Lukas sogar bis zu Adam zurückverfolgt.²⁷ Jesse, der Vater Davids, ist in beiden Genealogien enthalten.

Seit dem 12. Jahrhundert wurde in der bildenden Kunst die Darstellung des Stammbaumes Christi in Form der Wurzel Jesse üblich (Abb. 2). Jesse wird liegend, meist schlafend gezeigt, wobei die Vorstellung vom schlafenden Adam Pate stand. Aus ihm wächst entsprechend der Vision des Jesaja die Virga als mächtiger Baum empor, in dessen Ästen und Verzweigungen die jüdischen Könige der salomonischen Linie zu sehen sind, zuweilen wird die Reihe der Vorfahren durch die Stammeltern, Adam und Eva, ergänzt.

Bekrönt wird der Baum von Christus, dem Salvator mundi als Weltenrichter oder Gekreuzigter. Im 14. Jahrhundert bildete sich aufgrund des wachsenden Marienkultes eine rein marianische Wurzel Jesse heraus, deren Stammbaum nicht mit Christus abschließt, sondern mit Maria, die gewöhnlich mit dem Jesuskind gezeigt wird.

Seit ihrem Auftauchen in der bildenden Kunst nahm die Wurzel Jesse häufig die Form eines Weinstocks an. Auch den „Baum der Erkenntnis“, der durch den Sündenfall zum Baum des Todes wurde, und den „Lebensbaum“, d. h. das Erlösung bringende Kreuz Christi, stellte man sich in Form dieser Pflanze vor.²⁸ Es existieren verschiedene Legenden, nach denen aus einem Schössling

²⁶ Jesaja 11, 1-2. Isai ist mit Jesse synonym.

²⁷ Vgl. Matthäus 1, 1-16 und Lukas 3, 23- 38.

²⁸ Die große Bedeutung, die dem Weinstock seit der christlichen Frühzeit zukam, geht vermutlich auf den Dionysios-Kult zurück.

oder Samen des Paradiesbaumes der Kreuz- oder Totenbaum Christi über dem Grab Adams wuchs.²⁹ Diese Legenden entstanden überwiegend im Mittelalter und inspirierten die zeitgenössischen bildenden Künstler zu einem neuen Bildtypus. Vor allem in der spätmittelalterlichen Kunst findet man Darstellungen, die den gekreuzigten Christus in den Zweigen des aus dem Grab Adams aufwachsenden Lebensbaumes zeigen. Es existieren auch Darstellungen, die den am Lebensbaum gekreuzigten Christus Maria im Traum erscheinen lassen (Abb. 3). Das Motiv des aus Adam herauswachsenden Baumes findet sich auch in alchemistischen Darstellungen (Abb. 4).

Es scheint, als habe Schwind die Darstellungstypen der Wurzel Jesse und des aus Adam aufwachsenden Lebensbaumes miteinander verschmolzen. Dabei lag es nahe, dass auch er seinen Baum Weinlaub und Trauben tragen ließ, zumal Böhme ebenfalls Weinstock und Trauben nennt.³⁰ Im oberen Bereich des Bildes teilt sich die Virga unterhalb des Kielbogens in zwei ausladende Weinranken, in deren Scheitelpunkt sich die Sonnenmandorla befindet.

Weiter unten, ganz in der Nähe des Jünglings entsprossen dem Reis zwei kurze Ranken, die dunkle Trauben tragen. Seit frühchristlicher Zeit gilt der Weinstock dem Johannesevangelium (15, 1-6) entsprechend als Symbol Christi. Die dunklen Trauben weisen in diesem Zusammenhang auf seinen Opfertod hin. Der Weinstock insgesamt deutet als Symbol des Lebensbaumes eucharistisch auf die Wandlung des Wassers der Erde in den Wein des Geistes hin.

Dem Haupte Adams neigen sich Ähren zu. Wie die Trauben ein Sinnbild des Blutes Christi sind, so sind die Ähren eines für den Leib Christi. Gleichzeitig gehören die Ähren seit alters her dem mütterlichen Symbolkreis an. Schon den Sumerern galt die himmlische Muttergöttin als Korngöttin³¹, und auch in anderen Kulturkreisen war die Große Mutter als Einheit von Mutter und Jung-

²⁹ Eine Version der Baruch-Apokalypse besagt, ein Engel habe einen Kern des verbotenen Paradiesbaumes in den Mund des auf dem Kalvarienberg bestatteten Adam gelegt, und Noah habe später dort den Weinstock versorgt. (Vgl. Lexikon der chr. Ikonographie, Bd. IV, S. 492) Jung verweist auf eine Legende, nach der Seth auf das Grab Adams einen Zweig des Paradiesbaumes pflanzte. (Jung, Symbole der Wandlung, S. 316) In beiden Fällen wurde der Weinstock später zum Kreuzbaum Christi.

³⁰ Vgl. Böhme, *De tribus principiis*, S. 142.

³¹ Vgl. Neumann, S. 272.

frau schon früh die Jungfrau mit der Ähre, dem himmlischen Sterngold. „Diese goldene Ähre ist ein Symbol des Lichtsohnes, der auf unterer Stufe in der Erde und in der Krippe als Korn geboren wird, auf oberer Stufe als unsterblicher Lichtsohn der Nacht am Himmel erscheint.“³² Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass eine Beziehung zwischen der Ähre als mütterlichem Symbol und der himmlischen Madonna besteht³³, denn auch auf christlicher Stufe ist die Frau immer noch die Lichtgebärende, die sie in den paganen Religionen war. „Ihre Lichtseite wird als „Frucht“ ihres Wandlungsprozesses zum Lichtsohn, zum göttlichen Geistsohn, den sie geistig empfangen und geistig geboren auf ihrem Schoß hält ...“.³⁴

Auch die anderen Blätter und Blüten des Baumes, die den unterschiedlichsten Arten zuzurechnen sind, entfalten eine reiche Symbolsprache. Blumen spielen nicht nur in der christlichen Ikonographie eine bedeutende Rolle, sondern auch in Böhmies Schriften tauchen sie immer wieder auf, um auf die Erkenntniskraft zu verweisen, die aus ihnen fließt: „... spazire mit in paradeisischen Rosengarten, da findest du Kraut stehen: so du desselben issest, so werden deine Augen aufgethan ...“.³⁵ Und: „Die Tinctur ist in einem wohlriechenden Kraute und Blume, die lieblich Süßigkeit und Sänftigkeit, und sein Geist ist bitter und herbe.“³⁶ Noch in der Neuauflage einer Auswahl Böhmischer Schriften von 1700 aus dem Jahre 1820 finden sich im Titel folgende Worte: „Seraphinisch Blumen-Gärtlein, worinnen für hungrige Seelen oder ernstliche Sucher und Erforscher der Gebote und Liebe Gottes auserlesene himmlische Pflanzen und paradiesische Heilkräfte zu finden sind...“.³⁷

Neumann weist darauf hin, dass eine enge Verbindung zwischen Pflanzen und dem Weiblichen besteht, die sich bis in die differenzierten Schichten der

³² Neumann, S. 296.

³³ Vgl. Neumann, S. 247 f.

³⁴ Neumann, S. 300.

³⁵ Böhme, *De tribus principiis*, S. 83.

³⁶ Böhme, *De tribus principiis*, S. 154.

³⁷ Böhme, *Der für die Einfältigen epitomirte gedruckt nicht dunkel, sondern klar und deutlich, redende hocherleuchtete Jakob Böhme*.

Symbolik des Geistes hinein verfolgen lässt.³⁸ Ein treffendes Beispiel dafür sind die Akeleien, welche die Weinranken unterhalb des Kielbogens durchziehen. Diese Blumen stehen nicht nur in der christlichen Pflanzensymbolik, sondern auch in der volkstümlichen Symbolik für den Heiligen Geist.³⁹ Die Akeleien spielen später im Zusammenhang mit der Jungfrau noch eine Rolle.

Die Jungfrau des Aquarells sitzt auf einer Lilienpflanze. Die Lilie ist das wichtigste marianische Pflanzensymbol, dessen strahlendes Weiß auf Unschuld und Keuschheit hinweist. Auch die weiße Rose, die sich ebenfalls auf der Seite der Jungfrau findet, steht für die jungfräuliche Reinheit. Ein Kranz von weißen Rosen ziert ihr Haupt. Drei weiße Rosen wachsen aus der Virga, an der Stelle, an welcher zur Seite des Jünglings hin das Weinlaub mit den Trauben entsproßt. Direkt über diesem findet sich Eichenlaub, welches in der christlichen Pflanzensymbolik für Beständigkeit im Glauben steht.

Als letztes sind die Sonnenblumen zu nennen; drei wachsen auf der Seite des Jünglings, eine hebt er mit der rechten Hand der Jungfrau entgegen. Sonnenblumen spielen in der christlichen Kunst keine bedeutende Rolle, aber in dieser Pflanze verschmelzen zwei wichtige Symbole des Christentums: die Blume und die Sonne. Blumen stehen in der christlichen Pflanzensymbolik im Allgemeinen für die Auferstehungshoffnung; oft wird die Blume, die der Wurzel Jesse entsprossen ist, mit Christus gleichgesetzt. Auch die Sonne ist seit Menschengedenken aufgrund ihrer beständigen Wiederkehr mit der Hoffnung auf Auferstehung eng verbunden. Deshalb verwundert es nicht, dass das Christentum sie mit der Gestalt Christi, als dem Todesüberwinder verknüpfte.

³⁸ Vgl. Neumann, S. 248.

³⁹ So symbolisieren die Akeleien den Heiligen Geist z. B. auf dem Portinari-Altar (1473-75) von Hugo van der Goes in den Uffizien. In der volkstümlichen Symbolik werden sie mit dem Heiligen Geist in Verbindung gebracht, weil die Honigblätter mit ihrem hakenförmig-gekrümmten Spornen Tauben ähneln.

Christus wurde zwar selten als Sonne dargestellt⁴⁰, aber es existieren viele Hinweise, dass er mit der Sonne gleichgesetzt wurde.⁴¹ Sonnenräder, Sonnen-
glorien, Sonnenmonstranzen, die Osterkerze und die großen Rundfenster goti-
scher Kathedralen sind nur einige Symbole für Christus, die Sonne der Nacht,
den wahren Sol invictus. Auch der Heiligenschein Christi und der Heiligen
beweist, wie viel die kirchliche Kunst vom Sonnenkult bewahrt hat.⁴² Für die
Gläubigen ist Christus die Sonne, deshalb beten sie gen Osten, wo die Sonne
aufgeht, deshalb sind die Kirchen östlich orientiert, deshalb wurden die Toten
früher mit dem Blick gen Osten beigesetzt.⁴³

Auch der im Bild das Reis bekrönende Strahlenkranz kann sowohl als son-
nenartiger Flammenkranz als auch als Blume oder Blüte gelesen werden. Eine
Interpretation als Blüte legt nicht nur ihre Form in Schwinds Bild nahe, son-
dern auch ein Blick auf die Darstellungstradition der Wurzel Jesse. Dort ist
Christus die Blüte, die der Wurzel Jesse entsprossen ist. So zeigen frühe Dar-
stellungen ihn selbst als deren Blüte, spätere Maria mit dem Jesuskinde, wie in
unserem Falle. Neumann macht auf den Zusammenhang zwischen Blüte und
psychischer Entwicklung aufmerksam, welcher uns später noch interessieren
wird: „Die Ganzheit des Seelischen als Blüte, Lotos, Lilie und Rose, ebenso

⁴⁰ Nur aus frühchristlicher Zeit existieren Zeugnisse, die Christus als Helios darstellen. In die-
sem Zusammenhang sollte auch erwähnt werden, dass die Geburt Christi ursprünglich am 6.
Januar gefeiert wurde. Erst im 4. Jahrhundert wurde die Feier in Rom auf den 25. Dezember
verlegt, das war der Tag, auf den im heidnischen Rom der Geburtstag des Sol Invictus fiel.
Dieses Datum wurde von den Christen bewusst gewählt, „...sowohl um das Andenken an das
heidnische Fest durch das Hauptfest der Christenheit, das ‚Weihnachtsfest‘, zu überdecken,
wie auch um die Bedeutung von Christus als ‚Sonne der Gerechtigkeit‘, als ‚aufgehende Son-
ne‘, und seinen Zusammenhang mit der Sonnensymbolik überhaupt zu betonen.“
(Sachs/Badstübner/Neumann, S. 141)

Birgitta von Schweden beschrieb die Geburt Christi als ein ungeheures Lichtereignis. Auf der
Grundlage ihrer niedergeschriebenen Visionen entwickelte sich ein spezifischer Typus von
Geburtsdarstellungen, in denen das Jesuskind als alleinige Lichtquelle erscheint.

⁴¹ Vgl. Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 108.

⁴² In diesem Zusammenhang wird die Verwandtschaft Christi mit der Lichtgottheit Mithras
deutlich. Dieser fuhr in einem Sonnenwagen, und noch in frühchristlicher Kunst existieren
Darstellungen, die Christus als Helios in einem Viergespann zeigen. (Vgl. *Lexikon der christli-
chen Ikonographie*, Bd. IV, S. 176)

⁴³ Die Tatsache, dass die Partei der Grünen die Sonnenblume zu ihrem Emblem wählte und
dass diese Blume zeitweise auch in der Techno-Subkultur eine große Bedeutung hatte, welche
inzwischen auf die Alltagskultur übersprungen ist, lässt vermuten, dass die Sonne, vertreten
durch die Sonnenblume, auch heute noch im Denken der Menschen von eminenter Bedeutung
ist.

wie die Jungfrau als Blüte im Eleusinischen Bezirk tritt als Symbol blütenhafter Entfaltung höchster geistig-seelischer Entwicklungen auf.“⁴⁴

Die Verschmelzung der Symbolbereiche der Sonne und der Blume stellt nichts prinzipiell Neues dar. Jung nennt Beispiele, bei denen „... der Charakter der Sonnenhaftigkeit vom himmlischen Sol in die Antwort der Erde auf das Sonnenantlitz, nämlich in die Blume, hinuntersteigt.“⁴⁵ In diesem Sinne bietet es sich im Kontext des schwindschen Aquarells an, von „Blumensonne“ zu sprechen.

Der Begriff der „Blumensonne“ findet sich auch bei Brentano, der die irdische Sonnenblume ebenfalls als Abglanz des Himmlischen verstand.⁴⁶ Auf dieser Grundlage verglich er die Sonnenblume auch mit dem Stilmittel des Symbols⁴⁷:

„Es liegt eine Bewegung, ein Werden in dem Symbol, kein Nachmachen, Vorstellenwollen, keine handelnde Abspiegelung, welche letztere Eigenschaften mehr der Allegorie, die etwas Dramatisches hat, zugehören, so wie in dem Symbol mehr das Epische vorherrscht: Wie die Sonnenblume aus dem Samenkorn hervorkeimt und immer das zweite Glied derselben aus dem ersten sich empor metamorphosierend dieses in höherer Entfaltung bedeutet, und wie sie endlich mit der Blüte dieser brennenden Pflanzensonne wie mit einem glühenden Auge die Sonne, die sie bedeuten will, sehnsüchtig anschaut, so auch muss das Symbol ideal gewachsen sein und blühen, nicht aber real zusammengeknüpft.“⁴⁸

Um die hiermit angedeuteten Zusammenhänge zu verstehen, sei ein kleiner Exkurs in die romantische Ästhetik unternommen, die ihr Echo in der zeitgenössischen Literatur fand. Diese bildet einen Schlüssel zum Verständnis der schwindschen Werke, denn der Maler galt als „eifriger Leser“⁴⁹, der in besonderem Maße Brentano und Tieck verehrte. Schack führte die literarischen Vorlieben Schwinds näher aus: „...er spottete oft über Schiller, den er einen Rhetor

⁴⁴ Neumann, S. 248.

⁴⁵ Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 98.

⁴⁶ Vgl. Brentano, *Erklärung der Sinnbilder auf dem Umschlage dieser Zeitschrift*, S. 1050.

⁴⁷ Es ist anzumerken, dass die Grenze zwischen den Begriffen „Symbol“ und „Allegorie“ im Zusammenhang mit der romantischen Kunst nicht so klar zu ziehen ist. In einem späteren Kapitel werden wir uns ausführlicher mit dieser Problematik auseinandersetzen.

⁴⁸ Brentano, *Erklärung der Sinnbilder auf dem Umschlage dieser Zeitschrift*, S. 1051 f.

⁴⁹ Vgl. Kalkschmidt, S. 170.

und Deklamator nannte, und wollte auch Goethe nur in seinen Jugendwerken gelten lassen. Tieck und Brentano dagegen pries er hoch...“.⁵⁰

b) Die Bedeutung der romantischen Ästhetik für Schwinds Werk

Clemens Brentanos Gedicht *Sprich aus der Ferne...*, das im ersten Teil seines 1801 erschienenen Romans *Godwi* steht, enthält in lyrischer Sprache das Programm der romantischen Naturphilosophie und Ästhetik.⁵¹ In den Worten „Alles ist ewig im Innern verwandt“ deutet sich die romantische Überzeugung an, dass die gesamte Natur durch ein Netz von Korrespondenzen zu einem harmonischen Ganzen verbunden ist, zu dem ursprünglich auch der Mensch gehörte. Im Laufe der Geschichte verlor der Mensch seinen Platz in dieser Ganzheit und mit ihr die Einsicht in die geheimnisvolle Hieroglyphensprache der Natur.

Was der „moderne“ Mensch sieht und hört, sind Trümmer und abgerissene, unverständliche Laute und Zeichen der Melodie des Lebens. Nur dem Künstler ist es vergönnt, sich im Einklang mit der Welt zu erfahren und zu fühlen. Nur ihm ist es daher möglich, dem Betrachter die „heimliche Welt“, die „aus der Ferne“ spricht, zu erschließen.

In dem langen Gespräch, das Johannes und Ritter Veltlin von Türlingen in Brentanos Fragment *Chronika des fahrenden Schülers* von 1818 führen, heißt es über die Kunst: „Wenn sie gleich oft eine bloße Ergötzung der Sinne scheint, so führt sie doch die geheimeren, wunderbarlicheren Eigenschaften Gottes, der Seele und der Welt vor unser Gemüt, das sie mit mannigfacher Rührung bewegt ...“.⁵² Hinter diesen Worten steht die Ahnung von der ursprünglichen Einheit des Menschen mit der Natur und den Göttern, vom verlorenen Paradies, das ein zentrales Motiv der romantischen Kunst war.

Vor dem Hintergrund dieses Wissens erhält die allseits bekannte Rückbesinnung auf die alte deutsche Volkskunst zur Zeit der Romantik ihre Sinnde-

⁵⁰ Schack, S. 53 f.

⁵¹ Brentano, *Godwi*, S. 155 ff.

⁵² Brentano, *Chronika des fahrenden Schülers*, S. 570.

tung. Da historische Quellen fehlten, glaubte man in den von ihr vermittelten Sagen und Mythen bruchstückhaft Hinweise zu finden, die eine Rekonstruktion der goldenen paradiesischen Urzeit möglich machen sollten. Auch Schwind arbeitete in diesem Sinne, wenn er sich in seinem Werk Gestalten germanischer Provenienz aufgriff.

Die vorgefundenen „Trümmer der Geschichte“ konnten nicht mit den Möglichkeiten der Vernunft erschlossen werden, sondern erforderten eine emotionale Herangehensweise. Hierin zeigt sich wiederum eine Parallele zum Denken Böhmes, der über die Vernunft sagte: „... du elende Vernunft, voll Mängel und Gebrechen ...“⁵³. Und an anderer Stelle sagt er: „Die Glossen, so über dem Mose aus der Vernunft gesetzt sind, werden dir das Paradeis nicht zeigen, vielweniger den Schöpfer.“⁵⁴

In der Romantik wurde den Künstlern die Aufgabe zugewiesen, die Fragmente der Geschichte und die Stimme der Natur nachempfindend auszulegen, d.h. sie mit ihrem eigenen Innern in Verbindung zu bringen und dort nach dem Paradies zu suchen. Ein alter Maler verleiht diesem Ansinnen in Tiecks *Sternbalds Wanderungen* Ausdruck:

„Zuweilen ...erregt mich auch die umgebende Natur, dass ich mich in der Kunst üben muss. Es ist mir aber bei allen meinen Versuchen niemals um die Natur zu tun, sondern ich suche den Charakter oder die Physiognomie herauszufühlen, und irgendeinen frommen Gedanken hineinzulegen, der das Bild dadurch in eine schöne Historie verwandelt.“⁵⁵

Frühwald charakterisiert Brentanos Auffassung vom verlorenen Paradies wie folgt:

„Brentanos Begriff des verlorenen Paradieses meint nicht ein historisches Faktum, von dem Volkslied und Märchen als „nüchterne“ Dokumente zeugen, sondern ein Paradies der Phantasie, dessen Pforten sich

⁵³ Böhme, *De tribus principiis*, S. 139.

⁵⁴ Böhme, *De tribus principiis*, S. 83.

⁵⁵ Tieck, *Sternbalds Wanderungen*, S. 889.

in der Dichtung öffnen, meint einen Ort, zu dem allein die Phantasie den Weg finden kann.“⁵⁶

In dem berühmt gewordenen Brief, den Brentano am 21.1.1810 an Philipp Otto Runge schrieb, wird nicht nur deutlich, dass für Brentano die Identität von Paradies und innerer Welt selbstverständlich war, sondern auch, dass für ihn die Konstruktion des verlorenen Paradieses die Regeneration der verlorenen Seinseinheit im Kunstwerk meint.

„Ihr Bestreben ist mir daher so achtungswerth und rührend erschienen, da sie gewissermassen die Augen schließen, um in sich hinab zu steigen und zu sehen, wie sie zum sehen gekommen, denn an solchem Bestreben sehe ich, dass das Leben der Kunst wahrlich verlohren ist, indem der Künstler sich umsehen muss in sich selbst um das verlohrene Paradies aus seiner Nothwendigkeit zu konstruiren.“⁵⁷

Frühwald hat diesen Gedanken aufgegriffen: „Künstlerisches Schaffen bedeutet ja im Sinnbereich der inneren Welt ein Zu-sich-selbst-Kommen des Menschen, der Künstler aber erkennt in diesem Selbstfinden das Wesen alles Seienden, verkündet „Gottes Ebenbild“ und findet somit das im Sündenfall verlorene Paradies wieder.“⁵⁸

Welche Mittel standen dem Künstler zu Gebote, um das im Innern und in der Natur Geschaute in Kunst umzusetzen. Für den Dichter Brentano hatte die arabeske Ornamentik des Malers Runge nicht nur Dekorationswert, sondern sie galt ihm als der Inbegriff hieroglyphisch-bildlicher Darstellung künstlerischer Empfindung, die der geheimnisvollen Hieroglyphensprache der Natur in hohem Maße entsprach. Im Andenken an Runge schrieb er:

„Wie sehr auch solchen Verzierungen gewöhnlich mit hergebrachten willkürlich zusammengefädelten Sinnbildlichkeiten genuggetan zu werden pflegt, so hat Runge doch zuerst gezeigt, dass die Arabeske eine Hieroglyphe ist, und ihre Verknüpfung eine ebenso tiefsinnige Bilder-

⁵⁶ Frühwald, S. 148. Dass der Übergang vom Bewussten zum Unbewussten dem anvisierten Ziel dienlich sein könne, hatte auch Novalis erkannt, der verkündete, dass in uns, im Gemüt, „die reinere Welt“ liege. (Vgl. Novalis, S. 212)

⁵⁷ Schellberg, Wilhelm, Untersuchung des Märchens ‚Gockel, Hinkel und Gackeleia‘ und des ‚Tagebuchs der Ahnfrau‘ von Clemens Brentano, Diss. Münster i. W. 1903, S. 190, 25-30. Zit. n. Frühwald, S. 153.

⁵⁸ Frühwald, S. 154.

sprache der stummen malenden Poesie, als das Werk der Poesie selbst eine gesprochene sein soll, und von allem, dessen Rand er mit seiner kunstreichen Hand geschmückt hat, kann gesagt werden, es versteht sich am Rande, sollte es sich im Innern selbst gleich nicht immer verstehen; ja ich möchte alles, was ich von ihm gesehen, gelesen, was er mir selbst schriftlich ausgesprochen, was mir Freunde von ihm gesagt, was ich von ihm glaubte, hoffte und liebte, alles dies möchte ich eine solche, deutende, in anspruchsloser Zierlichkeit tiefsinnige Randzeichnung in seiner Gesinnung, um das eigentliche Wesen der Kunst, die uns verloren ist, und die er in sich abespiegelt fand, nennen.“⁵⁹

Das Aquarell *Adams Schlaf* steht ohne Zweifel in dieser romantischen Tradition. Schwind sah in sich selbst einen romantischen Maler, obwohl er sich mit dem, was sich zu jener Zeit romantisch nannte, nicht identifizieren konnte. Das wird bereits aus einem Brief an seinen Jugendfreund Franz von Schober vom 2.1.1830 deutlich: „Mein ganzes Augenmerk geht auf das Romantische, aber wenn ihr es recht bedenkt, so kann man sich mit guter Vernunft an das nicht anschließen, was in der Art da ist.“⁶⁰ Es scheint, als habe er sich aus dieser Not heraus schon Mitte der zwanziger Jahre, zur Entstehungszeit von *Adams Schlaf*, auf Runges Bildarabesken besonnen. Später hat er sein Heil in der zyklischen Form gesucht, wie ebenfalls aus dem Brief an Schober hervorgeht.⁶¹

Ziel des romantischen Künstlers war es nicht, ein naturgetreues Abbild der Natur zu geben, sondern eine Naturchiffre, die den göttlichen Funken einfängt. Der künstlerisch begabte Mensch fungierte als Medium, indem er die Sprache der Natur, die seinen unsensiblen Zeitgenossen verschlossen war, in einen für sie verständlichen Code übertrug. In Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* von 1798 wird der Übersetzungscharakter der Kunst von einem alten Maler anhand eines seiner Gemälde erläutert:

„Hier habe ich gesucht, die Natur wieder zu verwandeln, und das auf meine menschliche künstlerische Weise zu sagen, was die Natur selber zu uns redet; ich habe hier ein sanftes Rätsel niedergelegt, das sich nicht

⁵⁹ Brentano, *Andenken eines trefflichen deutschen Mannes und tiefsinnigen Künstlers*, S. 1039 f.

⁶⁰ Stoessl, S. 65.

⁶¹ Stoessl, S. 65.

jedem entfesselt, das aber doch leichter zu erraten steht als jenes erhabene, das die Natur als Bedeckung um sich schlägt.“⁶²

Die romantische Kunst arbeitete mit Stilmitteln, die weniger die Vernunft als vielmehr Bereiche des Sinnlichen, des Erfahrungs- aber nicht immer Verstehbaren ansprechen. Verständnis schuf nicht intellektuelle Reflexion, sondern eine oft synästhetische Wahrnehmung naturnaher Eindrücke. Eine herausragende Rolle spielte dabei das Stilmittel der Allegorie, wie ebenfalls in *Sternbalds Wanderungen* deutlich wird:

„Alle Kunst ist allegorisch“, sagte der Maler. Was kann der Mensch darstellen, einzig und für sich bestehend, abgesondert und ewig geschieden von der übrigen Welt, wie wir die Gegenstände vor uns sehn? Die Kunst soll es auch nicht: wir fügen zusammen, wir suchen dem einzelnen einen allgemeinen Sinn aufzuheften, und so entsteht die Allegorie. Das Wort bezeichnet nichts anders als die wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht, und es nur auf diesem Wege finden kann.“⁶³

Lentwojt weist auf den wesentlichen Unterschied zwischen der romantischen und den älteren Formen der Allegorie hin. Bis in das 18. Jahrhundert hinein waren allegorische Darstellungen mit Hilfe eines Musterkatalogs von Vorlagen erschließbar. Wie bei Lentwojt ausführlich beschrieben ist, muss die romantische Allegorie im Gegensatz dazu aus dem Kontext heraus entschlüsselt werden:

„Dabei handelt es sich nicht so sehr um einen intellektuellen, als vielmehr um einen intuitiven Prozess der Annäherung an den durch die romantische Allegorie bezeichneten Gegenstand. Die Allegorie erfüllt in der romantischen Kunst eine vermittelnde Aufgabe; sie soll die (göttliche) Stimme der Natur auch denjenigen Menschen zugänglich machen, die nicht – wie die Künstler – dazu berufen sind, sie ohne weitere Vermittlung zu verstehen. Die romantische Allegorie ist also die *lingua franca*, durch die der Künstler als Übersetzer zwischen göttlicher Natur und den von der Natur entfremdeten Zivilisationsmenschen wirken kann.“⁶⁴

⁶² Tieck, *Sternbalds Wanderungen*, S. 889.

⁶³ Tieck, *Sternbalds Wanderungen*, S. 890.

⁶⁴ Lentwojt, S. 436.

c) Das Schlangenknäuel

In Schwinds Aquarell befindet sich in der rechten Bildhälfte ein schillerndes Knäuel aus bunten Schlangen. Die Schlange wird wegen ihrer Rolle beim Sündenfall meistens als Symbol des Teufels oder als Hinweis auf Sünde und Laster aufgefasst.⁶⁵ Die Siebenköpfigkeit, wie sie sich in Schwinds Bild vorfindet, weist auf eine besonders ausgeprägte Dämonenkraft hin. Der Drache der Offenbarung des Johannes (12; 1–12) hat ebenfalls sieben Köpfe, welche die sieben Gestalten der Sünden symbolisieren. In *De tribus principiis* stellt Böhme anhand dieses Ungeheuers die Überwindung des Irdischen dar, ohne allerdings die Siebenköpfigkeit zu erwähnen:

„Und hie ist der Streit in der Offenbarung des Johannis, da eine Jungfrau einen Sohn geboren, welchen der Drache und Wurm wollte verschlingen: da stehet die Jungfrau auf den irdischen Monden, und verachtet das Irdische, tritt es mit Füßen. Also auch solte Adam das Irdische mit Füßen treten, und es hat ihn überwunden: und darum muste hernach der Jungfrauen Kind, als es vorm Versuch-Baum siegete, auch in den ersten Mors der Grimmigkeit in Tod gehen, und überwinden das erste Principium.“⁶⁶

Das Bild von der bunten Schlange findet sich ebenfalls in Werken Brentanos.⁶⁷

d) Die Gesamtkomposition

Bei Betrachtung der Komposition als Ganzes, ergeben sich erstaunliche Verbindungen zwischen den einzelnen Teilen, wobei das Reis ein wichtiges Strukturelement bildet. Es erinnert an den „edlen Baum“ in Böhmes frühem Werk *Aurora, Oder die Morgenröte im Aufgang*, der laut Vorrede desselben

⁶⁵ Vgl. Grimm, S. 539 f.

⁶⁶ Böhme, *De tribus principiis*, S. 132.

⁶⁷ In Brentanos Romanfragment *Der schiffbrüchige Galeerensklave vom Toten Meer* wird die verführerische und schlaue kleine Hure Perdita ständig von einem kleinen schwarzen Pudel begleitet, der als nichts anderes als ein Höllenhund, eine Gestalt des Teufels, zu verstehen ist. Als der Erzähler das erkennt, will er das „verlorene Kind“ als „Satanas“ und „bunte Schlange“ von sich jagen. (Vgl. Brentano, *Der schiffbrüchige Galeerensklave*, S. 639) In der brentanoschen Erzählung *Der arme Raimondin* taucht das Bild von einer „dreifarbigigen Schlange“ auf. (Vgl. Brentano, *Der arme Raimondin*, S. 751)

die Gesamtheit der Menschheitsentwicklung darstellt. Seine Zweige reichen von Orient bis Okzident, die in Schwinds Bild durch ägyptische Pyramiden und gotische Architektur angedeutet werden. Damit spielt er auf Kulturen an, die nicht nur geographisch, sondern auch zeitlich weit voneinander entfernt anzusetzen sind, so wie es der Text Böhmers verlangt: „Es hat aber der edle Baum vom Anfang bis auf heute mit höchstem Fleiß in der Natur gearbeitet, daß er möchte offenbar werden allen Völkern Zungen und Sprachen...“.⁶⁸

Damit wird auf die geheimnisvolle Hieroglyphensprache der Natur angespielt, die nur im paradiesischen Zustand von allen Menschen verstanden wurde und nun der Übersetzung in die Kunst bedarf. Diese ist wie die Sprache der Natur eine universale Sprache, die von allen Völkern gleichermaßen verstanden wird. Dieser Gedanke findet sich auch bei Brentano, der über die Kunst anmerkte:

„... sie übersetzt allen geistlichen Reichtum aller Völker in die allgemeine Sprache der Sinne und giebt dem unaussprechlichen Gefühle die herrliche Tonkunst; sie ist Gottes ewiges unaufhörliches Werde, insoweit es seinem Ebenbild dem Menschen verliehen ist.“⁶⁹

Zum Orient zählt man im Allgemeinen die Länder Vorderasiens unter Einschluss Ägyptens. In unserer Kultur besteht ein Konsensus darüber, in einem zweidimensionalen Kontext die linke Seite mit der westlichen Himmelsrichtung zu assoziieren. Deshalb muss in Schwinds Bild die Positionierung der Pyramiden links im Bild verwirren, da man den Orient doch im Osten und damit rechts im Bild ansiedeln würde. Dort erscheinen aber die gotischen Bauwerke, die man bei einer Gegenüberstellung von Morgen- und Abendland im Westen und damit links im Bild erwarten würde.

Die Vertauschung der Seiten könnte folgenden Grund haben: Adam schlief im Paradies, welches sich nach Ansicht der Gläubigen in Vorderasien befand. Der paradiesische „Strom des lebendigen Lebens“ wurde in symbolischen Darstellungen häufig mit dem Jordan oder den vier Paradiesströmen gleichgesetzt.

⁶⁸ Böhme, Aurora, S. 15.

⁶⁹ Brentano, Chronika des fahrenden Schülers, S. 570.

Zu diesen zählen Euphrat und Tigris. Sowohl vom Jordan wie auch vom Zweistromland aus gesehen, liegen die Pyramiden im Westen. Bei einer Gegenüberstellung von Orient und Okzident mussten die ägyptischen Bauwerke folgerichtig links, die Länder, in denen sich die Gotik ausprägte, konnten von diesem Standpunkt aus gesehen aber auch im Osten, also rechts erscheinen.

Die Romantik maß dem Orient eine besondere Bedeutung bei, denn die Mythenforscher jener Zeit suchten die „Urmythe“ und das „Urvolk“ im „heiligen Orient“⁷⁰, um die „Jugendzeit“ der Menschheit, d.h. das verlorene Paradies nachdichtend „rekonstruieren“ zu können. In diesem Zusammenhang ist wohl auch Schwinds Bild zu sehen, denn der „Mythos“ von Adams Schlaf kann als „Urmythe“ des Christentums bezeichnet werden.

Wie erwähnt, stellt der von Böhme in seinem Werk *Aurora* beschriebene Baum die Gesamtheit der Menschheitsentwicklung dar. Die verschiedenen Aspekte dieser Entwicklung verdeutlicht Schwind durch den Aufbau seines Bildes, indem er eine Art von Koordinatensystem schafft, bei welchem die Horizontale, die sich von Orient bis Okzident erstreckt, die geistige Entwicklung beschreibt, während die Vertikale die psychische Wandlung, das Hervorgehen des Bewusstseins aus dem Unbewussten, nachzeichnet. Die Anlage als Koordinatensystem deckt sich mit der oben konstatierten Flächigkeit der Komposition. Es mangelt an räumlicher Tiefe, da es Schwind nicht wichtig war, ein räumliches Kontinuum zu schaffen, sondern ihm lag vielmehr daran, ein zeitliches Kontinuum anzulegen. Gleichzeitig entspricht die Flächigkeit des Werkes seiner Anlage als Arabeske.

Mit der Darstellung der Entwicklung des Bewusstseins trägt Schwind dem romantischen Interesse an psychischen Prozessen Rechnung. Die Entwicklung beginnt bei Adam, in welchem sich das Weibliche und das Männliche, als das Unbewusste und das Bewusstsein, voneinander trennen. Der Ablösung des Bewusstseins vom Unbewussten verleiht Schwind dadurch Ausdruck, dass er

⁷⁰ Vgl. Schultz, S. 177. 1808 verfasste Friedrich Schlegel seine Abhandlung *Über die Sprache und Weisheit der Indier* und 1810 erschien Joseph Görres' *Mythengeschichte der asiatischen Welt*.

das Reis die Darstellung vertikal in zwei Hälften teilen lässt, wobei die linke Hälfte der Jungfrau als dem Unbewussten, die rechte aber dem Jüngling mit den Schlangen als dem Bewusstsein zufällt.

Die Gegensätzlichkeit wird zusätzlich durch die unterschiedliche Vegetation in den beiden Bereichen unterstrichen. In der oberen Zone des Aquarells wird dieser Kontrast allerdings aufgehoben, denn dort verzweigt sich direkt unter dem Kielbogen das Reis in zwei Weinranken, die mit Akeleien durchsetzt sind, so dass das Bildgeschehen von einheitlichen Pflanzen überwölbt wird. Damit deutet sich die angestrebte und in Christus vollendete Wiedervereinigung der Gegensätze an, die im Bild durch die „Strahlenblüte“ mit Maria und Kind ihren Ausdruck findet.

e) Die Vereinigung der Gegensätze

Böhme hatte die Aufhebung des Urzustands der Menschheit beklagt, aber gleichzeitig eine neue Vollkommenheit in Aussicht gestellt:

„Adam hat durch seine Lust verloren die Jungfrau und hat in seiner Lust empfangen das Weib, welche ist eine cagastische Person; und die Jungfrau wartet seiner noch immerdar, ob er will wieder treten in die neue Geburt, so will Sie ihn mit großen Ehren wieder annehmen.“⁷¹

Damit ist ein Bild von der Wiederherstellung des verlorenen Paradieses entworfen, das mit der Vorstellung vom Mysterium der himmlischen Hochzeit, der Vereinigung des Gegensatzes von Männlichem und Weiblichem, verbunden ist.

Die neuerliche Zuwendung der Jungfrau hängt auch vom Heiligen Geist ab: „Willst du nun wieder zur Jungfrauen, so muß du wiedergeboren werden durch das Wasser im Centro, und H. Geist, so erlangest du Sie wieder mit grossen Ehren und Freuden ...“⁷²

⁷¹ Böhme, *De tribus principiis*, S. 145 f. Auf die Wiedergeburt deutet das Wasser hin, in dem Adam ruht.

⁷² Böhme, *De tribus principiis*, S. 145.

In Schwinds Bild ist der Heilige Geist durch den Weinstock und, wie oben gezeigt werden konnte, durch die Akeleien präsent. Der Wein wird erst beim Abendmahl mit dem Heiligen Geist durchtränkt, aber der Weinstock deutet bereits auf die Wandlung des Wassers der Erde in den Geist des Weines voraus, was im Bild kompositorisch durch das Emporwachsen des teilweise mit Weinranken umwundenen Reises aus dem Wasser, in welchem Adam ruht, gelöst ist. Indem nun die Weinranken und die Akeleien das gesamte Bildgeschehen überspannen, zeigen sie an, dass der Heilige Geist über allem schwebt und damit die Wiedereereinigung der Gegensätze bevorsteht.

Der Strahlenkranz, welcher Jungfrau mit Kind umgibt, gehört nicht nur, wie oben dargelegt, zum Symbolbereich Christi, sondern ebenfalls zu dem des Heiligen Geistes. Dass diesem auch die Erscheinungsform der Flamme eigen ist, wird in der Apostelgeschichte (2, 3) deutlich, die beschreibt, wie er sich zu Pfingsten auf den Häuptern der Apostel in Gestalt von Feuerzungen niederließ.

Der Flamme kommt die Bedeutung von Erneuerung zu, da sie in Verbindung mit der Sonnenkraft zu sehen ist. Erneuerung aber hat immer eine mütterliche Komponente und so verwundert es nicht, dass der Heilige Geist nicht nur als weiblich, sondern sogar als mütterlich gesehen wurde.⁷³

Die Mutter ist die Quelle der Taten und des Aufstieges des Helden, der in diesem Falle Christus ist. „Sein Aufstieg bedeutet eine Erneuerung des Lichtes, und damit eine Wiedergeburt des Bewußtseins aus der Verfinsterung, das heißt der Regression ins Unbewußte.“⁷⁴

Bei intensiver Beschäftigung mit Böhmes Lehre und ihrem Einfluss auf Schwinds Bild drängt sich der Eindruck auf, dass die Jungfrau, die Böhme auch göttliche Sophia nennt, und der Heilige Geist sehr viele Parallelen aufweisen. Diese Verquickung der beiden Gestalten blickt auf eine lange Tradition zurück: In der frühen Gnosis stellte man sich den Geist, der in Gestalt einer Taube erschien, als Sophia, Sapientia, Weisheit und als die Mutter Christi

⁷³ Vgl. Jung, Symbole der Wandlung, S. 458.

⁷⁴ Jung, Symbole der Wandlung, S. 458.

vor.⁷⁵ Im christlichen Glauben galt die Interpretation des Heiligen Geistes als Sophia-Mater als Häresie, dennoch blieb sie von Bedeutung, da dem Heiligen Geist als Vermittler der Geburt im Fleische, der das Sichtbarwerden der lichten Gottheit im Dunkel der Welt ermöglichte, eindeutig weibliche Qualitäten zukamen.⁷⁶

In vielen religiösen Zeugnissen wird der Heilige Geist mit dem „ersten Wort“, d. h. mit dem zeugenden Logos als der „Mutter alles Lebendigen, gleichgesetzt.⁷⁷ Böhme rückt Logos, göttliche Weisheit und himmlische Sophia in unmittelbare Nähe zueinander: „Dann die reine Bildnis ist in Gott verborgen, im Worte, das Mensch ward, gestanden; Jetzt, als die Seele am Ziele stehet, krieget sie die wieder mit der schönen Jungfrau der Weisheit Gottes.“⁷⁸ Allerdings vermeidet er es den orthodoxen Theologen gegenüber, die himmlische Sophia beim Namen zu nennen. Er reduziert sie deshalb in der Regel darauf, was inhaltlich ihr Wesen bestimmt: auf die Logos-(Wort) Struktur allen Seins.

Welche herausragende Rolle für Böhme das „Wort“ spielte, wird daran deutlich, dass er eine Signaturenlehre entwarf, die als Kernstück seiner Lehre sein gesamtes Werk durchzieht.⁷⁹

Die Signaturenlehre ist so etwas wie ein Hilfsmittel, das der Mensch benötigt, da er durch den Sündenfall die Fähigkeit verloren hat, den inneren Sinn der Sprache der Natur zu erschließen. Er versteht sie nur noch äußerlich. Die Signaturenlehre stellt eine Anleitung für die Entzifferung der Sprache der Na-

⁷⁵ Vgl. Jung, Archetypen, S. 48.

⁷⁶ Vgl. Jung, Psychologie und Alchemie, S. 180 f.

⁷⁷ Über die Bedeutung, die der Logos psychologisch gesehen besitzt, geben sowohl Jung als auch Neumann Auskunft. Für Jung ist Christus die durch die pneumatische Zeugung vermittelte Inkarnation des Logos. (Vgl. Jung, Psychologie und Alchemie, S. 350) Neumann nennt den Logos im Zusammenhang mit den Wandlungsmysterien: „Die Welt des Geistes als eines Geborenen, als eines Produktes der schöpferischen Natur selber, symbolisiert sich endlich am abstraktesten in der Form, die vom Mund zum Atem, zum Hauch und schließlich zum Wort, zum Logos führt, dem Geistsymbol, dessen Sohn-Charakter im Logos des Philo und dann im Christentum welthistorisch geworden ist.“ (Neumann, S. 69 f.)

⁷⁸ Böhme, Psychologia vera, S. 146.

⁷⁹ Böhme war nicht der Einzige, der eine derartige Lehre entwarf, auch Paracelsus und andere beschäftigten sich mit dieser Problematik. Paracelsus sagte, dass zu dem, der die „signatura rerum“, die Symbol- und Merkzeichen der Dinge, kennt, die Dinge in ihrer eigenen, unverwechselbaren Sprache reden. „Will er wiederum davon Kunde geben, so muß er sich einer Ausdrucksweise bedienen, die in ihrer Symbolhaftigkeit, nicht in ihrer Buchstäblichkeit ernst genommen wird.“ (G. Wehr, Böhme, S. 11)

tur nach ihrem inneren Sinn dar. Auf diese Weise erscheint ein Brückenschlag zwischen Sprache und Geist, Schrift und Realität, zwischen Innen und Außen möglich.⁸⁰

Was aber ist eine Signatur? Böhme antwortet darauf:

„Und dann zum andern verstehen wir, daß die Signatur oder Gestaltniß kein Geist ist, sondern der Behälter oder Kasten des Geistes, darinnen er lieget; dann die Signatur stehet in der Essenz, und ist gleichwie eine Laute die da stille stehet, die ist ja stumm und unverstanden: so man aber darauf schläget, so verstehet man die Gestaltniß, in was Form und Zubereitung sie stehet, und nach welcher Stimme sie gezogen ist: Also ist auch die Bezeichnung der Natur in ihrer Gestaltniß ein stumm Wesen; sie ist wie ein zugericht Lauten-Spiel, auf welchem der Willen-Geist schläget; welche Saiten er trifft, die klinget nach ihrer Eigenschaft.“⁸¹

Dieses klingt, wie vieles bei Böhme, verwirrend, und wie Wehr uns versichert, wusste Böhme, dass er mit seinen Theorien über die Sprache „... eigentlich keine Antwort auf rationale Fragen gab, sondern eher neue Rätsel verursachte.“⁸² Uns bringt dieser Passus aber Klarheit über die Bedeutung der Laute, welche die Jungfrau im Aquarell Schwinds hält.⁸³ Sie diene dem Maler dazu, in Anlehnung an Böhme auf die Erneuerung des paradiesischen Zustandes hinzuweisen, in dem die Sprache der Natur wieder allen Menschen verständlich ist. Aber die Laute steht still, denn an dem Punkt im Koordinatensystem des Bildes, an dem die Jungfrau sitzt, ist dieser Zustand noch nicht eingetreten. Der Jüngling befindet sich auf derselben Ebene im Aquarell. Wenn er nun der Jungfrau eine Sonnenblume entgegenhält, so ist damit ausgedrückt, dass zu diesem Zeitpunkt allein mit den Mitteln der Kunst eine Ahnung vom verlorenen Paradies gegeben werden kann, womit Schwind Brentano gefolgt wäre, der Kunst und Sonnenblume gleichsetzte.

⁸⁰ Diese Gedanken Böhmes haben die Romantiker weitgehend übernommen; die Aufgaben der Signaturenlehre erfüllt bei ihnen die Kunst.

⁸¹ Böhme, *De signatura rerum*, S. 4.

⁸² G. Wehr, Böhme, S. 96.

⁸³ Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass einige Autoren, die sich mit diesem Bild auseinandergesetzt haben, in der Laute ein Ei erkennen. (Vgl. Buberl, S. 94 und Friedrich Gross im Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 105)

Nach Böhmes Lehre galt allein schon die Möglichkeit der Erstellung der Signaturenlehre als Indiz dafür, dass die Zeit des Auseinanderfallens von Innen und Außen, von Sprache und Geist bald überwunden sei. Ein weiteres Bildelement, das in diese Richtung deutet und hier noch keine Erwähnung fand, ist die helle Schlange, die ihren Kopf überaus friedfertig auf das Knie der Jungfrau legt. Bei Böhme heißt es, dass die göttliche Kraft es vermöge, den Wurm „sanfte, helle und freudereich“ zu machen.⁸⁴ Schwind macht diesen Hinweis auf die erneute Vereinigung der Gegensätze deutlich, indem er die helle Schlange eine Verbindung zwischen der Jungfrau und dem Jüngling herstellen lässt, denn dieser sitzt auf dem „Wurm“, dessen Kopf auf ihrem Knie ruht.

Ein letzter Blick sei auf die sieben bunten Schlangen geworfen, zu denen die helle Schlange gehört. Ihre Vielfarbigkeit gestaltet sich in der Weise, dass jedes einzelne Reptil eine ganze Farbpalette auf seiner Haut vereinigt. Auch die helle Schlange ist nur im oberen Bereich weiß, ihre Körpermitte, auf welcher der Jüngling sitzt, ist dagegen graublau, und zum Schwanz hin verändert sich die Farbgebung erneut.

Dieses Farbenspiel, das dem der „cauda pavonis“, des Pfauenschwanzes, ähnlich ist, weist auf Mercurius hin, der als Offenbarungsgott, Herr des Denkens und psychopompos gilt.⁸⁵ Diese Deutung erscheint nicht nur durch die Vielfarbigkeit berechtigt, sondern auch durch die Gestalt der Schlange, denn Mercurius hat nicht nur häufig Schlangen bei sich, sondern kann auch selbst als Schlange erscheinen.⁸⁶ Die Vielgestaltigkeit und Wandlungsfähigkeit des Mercurius weisen ihn als vereinigendes Symbol aus.

⁸⁴ Vgl. Böhme, *De tribus principiis*, S. 144.

⁸⁵ Vgl. Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 338. Auch die Schmetterlinge, die sich in der Nähe des Schlangenkneuels befinden, gehören in diesen Zusammenhang. Jung weist darauf hin, dass die Seele lange Zeit als buntschillerndes, schmetterlingsartiges Hauchwesen gesehen wurde. Noch im Neugriechischen ist das Wort für Seele synonym mit dem für Schmetterling. Jung führt ferner aus, dass das urgermanische Wort für Seele, *saiwalo*, vielleicht mit dem griechischen Wort für „buntschillernd, bewegt, veränderlich“ verwandt ist, das gleichzeitig die Bedeutung von listig und täuschend besitzt, woraus für ihn die alchemistische Definition der anima als Mercurius eine gewisse Wahrscheinlichkeit erhält. (Vgl. Jung, *Bewusstes und Unbewusstes*, S. 97)

⁸⁶ Eine seiner vielen Erscheinungsformen ist die sich in den Schwanz beißende Schlange, der Ouroboros, den Schwind in seinen *Gräber- und Todesgedanken* auf einem Grabstein dargestellt hat. (Abb. 30).

Auch das Liliengewächs, auf welchem die Jungfrau im Aquarell sitzt, scheint mit der bevorstehenden Vereinigung der Gegensätze in Zusammenhang zu stehen, denn in *De tribus principiis* weist Böhme auf die „Lilien-Zeit“ hin: „Aber in der Lilienzeit wird diese Porte grün als ein Lorbeer Baum. Weiln uns dann das Mysterium entgegnet, so wollen wir die Blume des Gewächses eröffnen...“⁸⁷

Oben wurde bereits auf die Parallelen zwischen der phantastischen Pflanze in Schwinds Bild und der Tradition des Lebensbaumes hingewiesen. Vor diesem Hintergrund erscheint es interessant, dass Schriften existieren, die den Lebensbaum als einen Baum schildern, der alle Einzelpflanzen wie Triebe in sich fasst, und ihn als Logos deutet.⁸⁸

Böhmes Lehre besagt, dass sich die reine, züchtige Jungfrau Gottes bei ihrer Menschwerdung in Marien eingelassen habe.⁸⁹ Damit gehört der schlesische Mystiker zu den wenigen protestantischen Außenseitern, denen es gelang, dem in ihrem Glauben üblichen Verdrängungsprozess, der alles Weibliche erfasste, zuwider zu laufen und diese Figur zu integrieren. Durch die Aufnahme einer weiblichen Gestalt in das ansonsten rein männliche „Personal“ wurde die Vereinigung des Männlichen mit dem Weiblichen, wie es sich im Mysterium der himmlischen Hochzeit oder im Erscheinen einer androgynen Gestalt zeigt, Raum geboten. Tatsächlich bedeutet Erlösung für Böhme die Wiederherstellung des einstigen androgynen Urbildes, das er in der Aufhebung der Geschlechtsmerkmale erkennt: „Dann das Weib wird im Feuer Gottes des Feuers Tinktur fahen, daß sie auch wird seyn wie Adam, kein Weib noch Mann; sondern eine Jungfrau voller Zucht, ohne weibliche oder männliche Gestalt oder Glieder.“⁹⁰

Schwind zeigt das Sophia-Weibliche als Maria mit Kind in der Mandorla. Auf die Doppeldeutigkeit der Mandorla als Strahlenkranz und Blüte wurde

⁸⁷ Böhme, *De tribus principiis*, S. 153.

⁸⁸ Ein Baum, der mehrere botanische Spezies als Allsamenbaum aufweist, war ein bevorzugter Darstellungstyp für den Baum des Lebens, der gleichzeitig als *arbor bona*, als Tugendbaum gesehen wurde. (Vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. I, S. 266 f.)

⁸⁹ Vgl. G. Wehr, *Jung*, S. 123.

⁹⁰ Böhme, *Psychologia vera*, S. 146.

schon hingewiesen. Laut Neumann kann eine Gloriole als „Geistkreis“ verstanden werden, der auf das Sophia-Weibliche, also das reine Geist-Weibliche hindeutet.⁹¹ Gleichzeitig, und darauf weist Neumann ebenfalls hin, erreicht das Sophia-Weibliche als Blüte die höchste sichtbare Form seiner Entfaltung. Auch die Herrin mit dem Kind auf dem Schoß im Zentrum des Paradieses gehört in diesen Bedeutungszusammenhang.⁹² Vor dem Hintergrund dieser Aufzählung scheint es sich bei der „Bekrönung“ des schwindschen Bildes um eine Anhäufung von Symbolen des reinen Geist-Weiblichen zu handeln, die auf psychologischer Ebene wie die durchgängig homogene Vegetation in der oberen Zone des Aquarells auf die erneute Wiedervereinigung der Gegensätze des Unbewussten und des Bewusstseins hinweist.

Es konnte festgestellt werden, dass Schwind die Bildelemente ganz nah am böhmischen Text entwickelt hat. Anregungen entnahm er nicht nur dem Abschnitt über Adams Schlaf in der Schrift *De tribus principiis oder Beschreibung der Drey Principien göttlichen Wesens*, sondern auch anderen darin enthaltenen Passagen sowie weiteren Schriften des umfangreichen Werks Böhmers, wie z. B. *Aurora* oder *De signatura rerum*.

Außer bei dem Aquarell *Adams Schlaf* ist nur noch in den auch Mitte der zwanziger Jahre entstandenen *Gräber- und Todesgedanken* ein direkter Einfluss böhmischer Mystik auf Schwind festzustellen. Es ist aber anzunehmen, dass diese Ideen sein Werk zeitlebens prägten.

III. Die „Entdeckung“ des Unbewussten

Wie am Beispiel des Bildes *Adams Schlaf* deutlich geworden ist, kann das Unbewusste als eine der „Entdeckungen“ des Denkens und Philosophierens am Ende des 18. Jahrhunderts gelten. Im Wechselspiel mit der Ablehnung des materialistischen Positivismus erwuchs daraus das Interesse an den Mythen und Mystikern vergangener Zeiten, zu denen auch der nachreformatorische Mysti-

⁹¹ Neumann, S. 313.

⁹² Vgl. Neumann, S. 305. Wie oben dargelegt, ist das bei Schwind Dargestellte im Paradies angesiedelt.

ker Jakob Böhme gehörte. Die Philosophie des deutschen Idealismus kann geradezu als Böhme-Renaissance bezeichnet werden. Schelling, Hegel, Tieck, Novalis⁹³ u. a. erkannten seine Bedeutung fast gleichzeitig.

Einen wichtigen Anstoß erhielt die romantische Psychologie durch die popularisierte Naturphilosophie und den Mesmerismus in den 1808 von Gotthilf Heinrich Schubert herausgegebenen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. In diesem Werk gab der Autor seiner Überzeugung Ausdruck, dass naturwissenschaftliche Erkenntnisse nicht ausreichen, um ein vollständiges Bild der Naturerscheinungen zu entwerfen. Seiner Meinung nach müssten dazu auch Bereiche betrachtet werden, die der Ratio nicht zugänglich sind. Er maß der inneren Stimme der Seele große Bedeutung zu und setzte den Werdegang der individuellen Seele mit der Entwicklung der gesamten anorganischen und organischen Natur in Beziehung. Schubert griff auf frühe Naturkulte, auf Mysterien und Sagen der Vergangenheit zurück, um die fortschreitende Entwicklung und gleichzeitig das ursprüngliche Verhältnis des Menschen zur Natur deutlich zu machen. Er hielt den frühen Menschen dem zeitgenössischen gegenüber für überlegen, da er noch unbewusst mit der Natur in Einklang lebte.⁹⁴

In diesen Zusammenhang gehört auch Schuberts hohe Bewertung des Traumes. In einer Zeit, in welcher der Traum als fast pathologische Erscheinungsform des Bewusstseins angesehen wurde, verfasste er seine *Symbolik des Traumes*, die 1814 erschien.⁹⁵ Darin beschrieb er detailliert die in Halluzinationen und Träumen auftretenden Bilder und systematisierte die Traumarbeit zu einer Rhetorik des Traums:

„Schubert bezeichnet den Traum ausdrücklich als „Sprache“ (Hieroglyphensprache der Seele, des Gefühls, der Natur), die in vieldeutigen Bildern spricht, in Ideenassoziationen, in Umkehrungen, gegensinnigen

⁹³ Novalis pries nicht nur Goethe als „Böhme“ von Weimar, sondern die göttliche Sophia Böhmes wurde geradezu mit seiner Braut Sophie identisch. (Vgl. Pälz, S. 362 und G. Wehr, Böhme, S. 129)

Schwinds Jugendbriefe und Jugendarbeiten deuten darauf hin, dass er von Novalis beeinflusst war. (Vgl. Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens. S. 158)

⁹⁴ Vgl. Schmitt, S. 75.

⁹⁵ Zur Geschichte der Traumdeutung siehe Fromms gleichnamigen Aufsatz.

Wörtern, in Ellipsen und Metaphern, wo „ein Theil das Ganze“ darstellt und „das Einzelne für das Ganze gesetzt wird“.⁹⁶

Mit dem überraschend tiefen Einblick in die Traumsymbolik war er seiner Zeit weit voraus.⁹⁷

Auf der Grundlage seiner Erkenntnisse gab er der Überzeugung von der Überlegenheit der im Traum auftretenden Seelensprache gegenüber der Wortsprache des Bewusstseins beim Zugang zum Gefühlsleben Ausdruck: „Die letztere müssen wir erst erlernen, dagegen ist uns jene angeboren, und die Seele versucht diese ihr eigentümliche Sprache zu reden, sobald sie im Schläfe oder Delirio aus der gewöhnlichen Verkettung etwas los und frei geworden...“.⁹⁸

In Schuberts Gedanken spiegelt sich auf einer popularisierten Ebene das Konzept der romantischen Ästhetik. Durch die Rückbesinnung auf die Mythen der Alten sowie die Wahrnehmung und Wertschätzung der Inhalte des Unbewussten erschien das Ziel der Romantiker, die Wiederherstellung der goldenen paradiesischen Urzeit, in der sich das innerste Wesen noch im Einklange mit der ganzen äußeren Natur befand, möglich.⁹⁹

Schuberts Ansicht vom Traum als Hieroglyphensprache der Seele bzw. der Natur fand im besonderen Maße das Interesse der zeitgenössischen Künstler, die ja ihrerseits auf der Suche nach der hieroglyphisch-bildlichen Darstellung

⁹⁶ Schanze, S. 600.

⁹⁷ Schuberts Erkenntnisse über den Traum gelten heute noch in großen Teilen als richtig. Jung weist dem Traum innerhalb der psychischen Abläufe eine besondere Rolle zu: „Die Ausnahmestellung des Traumes liegt in seiner besonderen Entstehungsweise: er geht nicht, wie andere Bewusstseinsinhalte, aus einer klar ersichtlichen, logischen und emotionalen Kontinuität des Erlebens hervor, sondern ist ein Überbleibsel einer eigenartigen psychischen Tätigkeit, welche während des Schlafes stattfindet.“ (Jung, Über die psychische Energetik und das Wesen der Träume, S. 101) Im Traum laufen in einer reichen Bildersprache Geschehnisse ab, die durch das Unbewusste hervorgerufen werden. Reale Elemente aus dem menschlichen Erlebnis- und Gedankenbereich erscheinen im Kontext des Traumgeschehens in zumeist widerspruchsvoller, alogischer, stark emotionalisierter und von der Wirklichkeit abweichender Form. Trotzdem kann das Traumgeschehen einen eigentümlichen „Wirklichkeitscharakter“ annehmen. Im Wachzustand ist es oft möglich, das im Traum Erlebte annäherungsweise nachzuvollziehen und dadurch ins Bewusstsein zu heben.

⁹⁸ G. H. Schubert, Die Symbolik des Traumes. 1814. Zit. n. Schmitt, S. 274.

⁹⁹ In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, dass das ursprüngliche Naturgefühl zum Teil in die Naturwissenschaften übertragen wurde.

künstlerischer Empfindung waren, die der geheimnisvollen Hieroglyphensprache der Natur entsprechen sollte.¹⁰⁰

Schuberts Werk wurde den romantischen Künstlern zur „Fundgrube“, in welcher sie Bilder und Formen der seelischen Entwicklung und inneren Wahrnehmung vorfanden, die sie in ihr Medium übersetzen konnten, um ganz neue Symbolgehalte zu erschließen. Daneben nahmen sie noch andere zeitgenössische wissenschaftliche und pseudowissenschaftliche Theorien auf, reicherten sie mit Erkenntnissen aus intuitiver Selbstbeobachtung und Selbsterkenntnis an und verschmolzen ihre Ergebnisse zu Chiffren des seelischen Erlebens. In der Literatur entwickelte sich auf diese Weise eine Sprache, die sich von der herkömmlichen linearen Wortsprache mit ihrer logischen Kontinuität stark unterschied, weil sie wie die Traumsprache mit Bildern arbeitete und Sprünge aufwies. Auch auf die bildende Kunst wirkten sich die Erkenntnisse Schuberts aus, was nicht zuletzt an Schwind's Aquarell *Adams Schlaf* und dessen arabesker Struktur ablesbar ist.

Schwind gehörte zu den Malern, die in ihrem Werk wiederholt eine Traum-situation darstellten.¹⁰¹ Er war mit der zeitgenössischen Seelenkunde und der dem Traum innerhalb dieses Rahmens zukommenden herausragenden Bedeutung vertraut, denn zu seinem Wiener Freundeskreis gehörte der etwa gleichalt-rige Arzt und Psychiater Ernst von Feuchtersleben. Dieser hatte neben Medizin Philosophie, Ästhetik, Literatur und Kunst studiert. 1844 wurde er Dozent für ärztliche Seelenkunde.

Schwind selbst war ein Mensch, der sich oft Tagträumen hingab. In einem Brief an Schober vom 9.4.1824 heißt es „Ich glaube, ich träume des Tags zu viel.“¹⁰² Eine besondere Rolle spielte dieser Zustand bei seiner künstlerischen Arbeit. Während des künstlerischen Schaffensprozesses muss er zuweilen in eine Art von Trancezustand gefallen sein, denn Schack berichtet:

¹⁰⁰ Vgl. Brentano, Andenken eines trefflichen deutschen Mannes und tiefsinnigen Künstlers, S. 1039 f.

¹⁰¹ In unserem Zusammenhang werden die folgenden Traumbilder betrachtet: Der Traum des Erwin von Steinbach, Der Traum des Ritters bzw. Die gefangene Prinzessin und Adams Schlaf.

¹⁰² Stoessl, S. 35.

„Als der Künstler die ‚gefangene Prinzessin‘ eben begonnen hatte, traf ich ihn einst in seine Arbeit vertieft, dass er mich lange gar nicht bemerkte. Da ich zuletzt ganz nahe zu ihm herantrat, schrak er empor und sagte: ‚Wenn ich mit einem neuen Bilde beschäftigt bin, sehe ich nichts um mich her und denke jedesmal, etwas gleich Schönes sei nie zuvor gemalt worden.‘“¹⁰³

Damit genügte er den Anforderungen an den romantischen Künstler, von dem erwartet wurde, dass er in die Tiefen seines eigenen Inneren hinabsteige, um dort das verlorene Paradies wiederzufinden. Einen Schicksalsgenossen erkannte er wohl in Erwin von Steinbach, dem der Plan für das Straßburger Münster, das zur Zeit der Romantik als ein Musterbeispiel für die Übersetzung der geheimnisvollen Hieroglyphensprache der Natur in den „Code“ der Kunst galt, ebenfalls im Traum zugefallen war.

IV. Erwin von Steinbach – Baumeister des Straßburger Münsters

Schwind hat sich in vier seiner Werke mit dem sagenhaften Erwin von Steinbach, der damals als Baumeister des gesamten Straßburger Münsters galt, bzw. dessen Tochter beschäftigt. In einer auf 1822 datierten Federzeichnung (Abb. 5) und einem kleinen Gemälde aus den vierziger Jahren (Abb. 6) hat er in sehr ähnlicher Weise dargestellt, wie der noch jünglingshafte Erwin im Traum durch das vollendete Münster schwebt. Im Treppenhaus der Karlsruher Kunsthalle, an dessen Gestaltung er zu Beginn der vierziger Jahre mitwirkte, hat er in einem Fresko Erwin bei der Einweihung des Freiburger Münsters, in einem anderen die vermeintliche Tochter des Baumeisters, die Steinmetzin Sabine, bei ihrer Arbeit für das Straßburger Münster gezeigt. Hier sollen nur die frühe Federzeichnung und das kleine Gemälde betrachtet werden.

¹⁰³ Schack, S. 72 f.

1. Schwinds Zeichnung *Der Traum des Erwin von Steinbach*

In der auf 1822 datierten Federzeichnung und dem kleinen Gemälde aus den vierziger Jahren schwebt Erwin als Knabe bzw. Jüngling in einem Traum oder einer Vision an der Hand eines Engels so hoch oben durch das Gewölbe des vollendeten Straßburger Münsters, dass die Kanzel rechts unter ihnen zu erkennen ist.

In der Zeichnung führt ein mädchenhafter Engel den fast kindlichen Erwin in altdeutscher Tracht durch das Münster. Der Knabe ist in schlafwandlerischer Pose gegeben: Der Kopf ist zur Seite geneigt, die Augen sind geschlossen und die Arme zum Ausbalancieren des schwebenden Schreitens seitlich ausgestreckt.

Bei diesem Werk stand der junge Künstler vielleicht zum ersten Mal vor der schwierigen Aufgabe, eine Traumsituation darzustellen. Die schlafwandlerische Pose verdeutlicht, dass sich Erwin in diesem Moment von den Eindrücken der Außenwelt losgesagt hat und sich völlig dem eigenen Inneren zuwendet. Dass sein Begleiter ein Engel ist, zeigt an, dass er im „Traumland“ angekommen ist. Die Traumsituation wird außerdem dadurch deutlich, dass die fast frontal gegebenen Figuren durch eine sehr sparsame Binnenzeichnung nahezu immateriell erscheinen, was um so eindringlicher durch ihre Kontrastierung mit den dichten Strichlagen der Architekturelemente wird. Die Flügel des Engels wirken in besonderer Weise immateriell, da sie durchsichtig sind und die dahinter liegende Architektur durchscheint. Dass es sich um eine Traumhandlung und nicht um Realität handelt, wird auch dadurch angezeigt, dass das Gesetz der Schwerkraft aufgehoben ist, so dass Erwin und der Engel sich schwebend im Raum bewegen können.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Schwind berichtet in einem Brief an Schober vom 6.3.1824 von einer ähnlichen Situation, die er selbst wie einen Traum erlebt hat: „...Du und sie (Justine) und Schubert und ich selbst. Ich hab's empfunden, wie im heiligen Traum, ...ich schwebe über Euch.“ schrieb Schwind am 6.3.1824 an Schober. (Vgl. Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens, S. 228)

Der Engel und Erwin schweben durch einen spätgotischen Hallenraum.¹⁰⁵ Als Vorbild für diesen diente nicht das vermeintliche Werk Erwins, sondern das Mitte des 14. Jahrhunderts begonnene und Mitte des 15. Jahrhunderts vollendete Langhaus des Stephansdoms in Wien.¹⁰⁶ Schwind wandelte das ihm wohlbekannte Vorbild ab, indem er es als reinen Hallenraum präsentierte. Offensichtlich richtete sich sein Streben darauf, das romantische Ideal gotischen Raumerlebens darzustellen, das in einer hohen unbegrenzten, in ihrer Körperlosigkeit auf Überirdisches und Unendlichkeit verweisenden Halle bestand. Dass Schwind sich dabei vom Wiener Stephansdom inspirieren ließ, hatte wohl den banalen Grund, dass er diesen genau kannte, da er bis 1828 in Wien lebte. Das Straßburger Münster besuchte er wahrscheinlich erst 1840 während seines Aufenthaltes in Karlsruhe.

Mit dem Vorbild des Stephansdom war er auch gut beraten, wenn es darum ging, der zeitgenössischen Idealvorstellung vom gotischen Innenraum Ausdruck zu verleihen, denn sowohl der Dom in Wien wie das Straßburger Münster gehörten zu den in der Romantik hoch gepriesenen Bauwerken der Gotik. In Franz Sternbalds Wanderungen heißt es: „Der Dom zu Wien, der unvollendete mächtige Bau in Köln, und jener in Straßburg sind die hellsten Sterne ...“.¹⁰⁷

In der Zeichnung durchflutet das durch die hohen Maßwerkfenster fallende Licht den Hallenraum, von welchem sowohl der mit Steinplatten ausgelegte Fußboden wie auch das unverputzte Gewölbe sichtbar sind. Dieser weite Blickwinkel legt es nahe, den Standort des Betrachters auf derselben Ebene wie den des Engels und Erwins anzusetzen. Schwind ist es durch die Anordnung der schlanken Bündelpfeiler und des reichen Gewölbes, das Ähnlichkeit mit einem Palmengewölbe aufweist, gelungen, genau den Raumeindruck zu erwecken, der so viele Zeitgenossen beim Anblick gotischer Kircheninnenräume zum Vergleich der Raumsituationen Wald und Kirche bewogen hat. Die Bün-

¹⁰⁵ Gerade im Langhaus des Straßburger Münsters mit seinem reichen Stabwerk glaubte man den Geist Erwins am stärksten verewigt. Bei Bader heißt es: „Schreiten wir in der Betrachtung des Baues vorwärts, so ist nicht zu verkennen, dass sich Erwin’s Geist im ganzen Mittelschiffe des Langhauses ausspricht.“ (Bader, S. 17)

¹⁰⁶ Vgl. Buberl, S. 75.

¹⁰⁷ Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, S. 852.

delpfeiler streben wie Bäume in den Kirchenhimmel, um dort zu mächtigen „Rippengewölbe-Kronen“ auszuladen. Diese Wiedergabe der Strukturprinzipien der Natur ermöglichte es Schwind, auf eine kleinteilige Naturmetaphorik zu verzichten und trotzdem einen naturnahen Eindruck zu erwecken.

2. Der Traum des Erwin von Steinbach – das Gemälde der vierziger Jahre im Vergleich mit der frühen Zeichnung

In seiner Frankfurter Zeit¹⁰⁸, also Mitte der vierziger Jahre, begann Schwind auf Jugendkompositionen zurückzugreifen, um sie als Gemälde auszuführen. So verfuhr er auch mit der Federzeichnung von 1822, die Grundlage für ein kleines Gemälde gleichen Titels wurde. 1869 erwarb Graf von Schack dieses Werk, über das er folgende Gedanken festhielt:

„Man sieht den obern Teil des Innern eines gothischen Domes mit gemalten Glasfenstern. (...) Die Idee Schwinds war, einen Traum des Erwin von Steinbach darzustellen, wie er als Jüngling schon sein künftiges Bauwerk, den Münster von Straßburg, im Geiste vollendet vor sich sieht und ein Cherub ihn in demselben umherführt. Wenn ich länger vor diesem Bildchen stand, war mir oft, als ob es sich ins Unermeßliche erweitere, als ob ich wirklich von oben herab in einen gothischen Dom schaute, und die Tiefe schien mir so ungeheuer, als müßte ich mich an der Hand des Engels festhalten, wie Erwin, um nicht vom Schwindel erfaßt zu werden.“¹⁰⁹

Verglichen mit der Zeichnung sind die Figuren im Gemälde stärker zentriert. Schien der Engel der Zeichnung nach links aus dem Bild hinaus zu schreiten, ein Eindruck, der sich dadurch verstärkte, dass seine Hand bereits vom Bildrand überschritten wurde, so kommen die beiden Gestalten des Gemäldes direkt auf den Betrachter zu. Erwins Schritt durch den Luftraum wirkt außerdem fester und bestimmter. Die Körper der beiden Figuren erscheinen sehr viel materieller als in der Zeichnung, was vor allem bei der Gestaltung der

¹⁰⁸ Schwind zog im Frühjahr 1844 nach Frankfurt a. M., weil das Städelsche Kunstinstitut ihn als Nachfolger Philipp Veits auf die Professur für Historienmalerei berufen hatte.

¹⁰⁹ Schack, S. 51 f.

Engelsflügel auffällt, die in der Zeichnung durchsichtig wie eine Lichterscheinung sind und nun ganz deutlich aus Federn bestehen, die sich sogar in Dunen, Deck- und Schwungfedern unterscheiden lassen.

Wie die Figuren, die im Gemälde von schlankerem Gestalt sind, so erscheint auch der Raum gegenüber dem der Zeichnung vertikalisiert. Dieser Eindruck wird besonders dadurch hervorgerufen, dass die Bündelpfeiler endlos hoch erscheinen, weil die Dienste in der vor allem für die Spätgotik typischen Weise, nämlich ohne Unterbrechung durch Kapitelle, in die Rippen der Gewölbezone übergehen. Außerdem ist dadurch, dass der untere Bildrand überschritten ist, keine Basis sichtbar. Besonders der an den rechten Bildrand grenzende Pfeiler ruft den Raumeindruck des Nach-Oben-Strebens hervor, da er vom oberen Bildrand überschritten ist, bevor er in die Wölbung ausläuft.

Neu gegenüber der Zeichnung ist auch, dass der Fußboden des Münsters nicht dargestellt ist. Hier hat Schwind einen Kompositionsfehler des Jugendwerkes ausgemerzt, denn in der Zeichnung konnte bei Betrachtung der Partie um die Füße Erwins der Eindruck entstehen, diese würden den Boden berühren, was den beabsichtigten hochstrebenden Raumeindruck und die Illusion vom Schweben der Figuren empfindlich störte. Im Gemälde scheint sich der Raum durch das Fehlen des Bodens in endlose Tiefe zu erstrecken, außerdem wirkt auf diese Weise der Schwebezustand der beiden Figuren sehr viel überzeugender.

In der Zeichnung ist die Gestalt Erwins fast knabenhaft; im Gemälde tritt uns ein Jüngling entgegen, der an den jungen Erwin von Steinbach erinnert, den Schwind kurz zuvor in einem Fresko im Treppenhaus der Karlsruher Kunsthalle dargestellt hatte. Der Engel ist im Gemälde weniger mädchenhaft als in der Zeichnung; er erscheint fast androgyn. Auf beiden Darstellungen trägt er ein langes, wallendes Gewand und wandelt im Gegensatz zu Erwin, der in Schuhen einhergeht, barfüßig. Die rechte Hand des Engels ist nicht wie in der Zeichnung vom linken Bildrand überschritten, sondern, einen Lilienstängel haltend, sichtbar. Der Engel wendet seinen Kopf wie in der Zeichnung Erwin zu, aber anders als dort hat er die Augen nun wie der von ihm Geführte ge-

schlossen. Auf diese Weise erscheinen er und Erwin als Einheit, der sich die Traumwelt vor dem geistigen Auge offenbart.

Die Art, in welcher der Engel in beiden Werken Erwin an der Hand hält und führt, erinnert an die Tradition der Schutzengeldarstellungen vom Typ der Raphael-Tobias-Gruppe, die vor allem in der italienischen Frührenaissance blühte (Abb 7). Dieser ikonographische Typus wird dem Betrachter außerdem durch die Anordnung der Figuren - der Engel geht rechts vom Schutzbefohlenen, wodurch im Bildaufbau der Eindruck erweckt wird, er gehe voran – und durch die Jugend des Geführten ins Gedächtnis gerufen.

Die Lilie, die der Engel im Gemälde in der Hand hält, weist allerdings weniger auf Raphael, den Schutzengel der Pilger und Wanderer, als auf Gabriel, den Boten Gottes hin. Es scheint, als habe Schwind in dieser Darstellung die beiden Typen der Erzengel miteinander verschmolzen.

3. Die Bedeutung des Straßburger Münsters und seines Erbauers als „nationale Größe“

In einer Urkunde von 1284 ist ein „Meister Erwin“ erwähnt, dessen Familie über mehrere Generationen als Werkmeister am Bau des Straßburger Münsters mitwirkte. Der Zusatz „von Steinbach“ wurde dem Namen erst im 17. Jahrhundert beigelegt und geht auf eine gemalte Inschrift am Hauptportal des Münsters zurück. Diesem Baumeister, für den die Lebensdaten 1244–1318 angenommen werden, wurde lange Zeit der gesamte Bau zugeschrieben. „Über seine Herkunft und Ausbildung ist nichts bekannt, es lässt sich lediglich vermuten, daß er mit französischen Bauhütten in Verbindung stand.“¹¹⁰ Heute weiß man, dass allein der Entwurf und die Ausführung des ersten und zweiten Stockwerks der Westfassade von ihm stammen, aber noch Goethe und die Romantiker schrieben ihm den gesamten Bau zu und sahen in ihm das Musterbild eines genialen gotischen Architekten.

¹¹⁰ Buberl, S. 73.

In Gang gesetzt wurde dieser kometenhafte Aufstieg vom Werkmeister zum exemplarischen Vertreter künstlerischen Genies in den Köpfen der Zeitgenossen durch Goethes im emphatischen Überschwang der Sturm und Drang-Zeit geschriebenen Aufsatz *Von deutscher Baukunst* aus dem Jahre 1772. Der junge Goethe war 1770 nach Straßburg gekommen, um Jura zu studieren. Die vollständig mittelalterlich erhaltene Stadt regte ihn wie später die Romantiker zu literarischen Arbeiten an.¹¹¹

Überwältigt von der Schönheit des Straßburger Münsters, suchte er nach der Identität des Erbauers, um dessen gottähnliches Genie einführend erfahren zu können. Goethe stieß bei seinen Recherchen auf Stadtbeschreibungen, die seit dem 16. Jahrhundert Erwin von Steinbach als Erbauer des Münsters nannten.

In dem genannten Aufsatz gab er seiner enthusiastischen Hochschätzung der von seinen deutschen Zeitgenossen verachteten gotischen Architektur des Straßburger Münsters Ausdruck und leitete damit einen Wandel in der Bewertung gotischer Baukunst ein, die bis dahin als uneinheitliche, bizarre, barbarische Kunstform abgelehnt worden war.¹¹² Goethe selbst hatte dieses Urteil über die Gotik erst beim Anblick des Münsters verworfen, das eine „unerwartete Empfindung“ bei ihm ausgelöst hatte.¹¹³ Diese Unmittelbarkeit der Rezeption entsprach seiner Ansicht nach der unmittelbaren Produktivität des Genies, die ihm zugleich als Ausdruck einer konkreten Volksindividualität galt. Das bewog ihn dazu, die am Straßburger Münster erfahrenen ästhetischen Qualitäten als typisch **deutsch** zu bezeichnen. Aus dem Rückblick schrieb er in *Dichtung und Wahrheit*:

„Da ich nun an alter deutscher Stätte dieses Gebäude gegründet und in echter deutscher Zeit so weit gediehen fand, auch der Name des Meis-

¹¹¹ Der *Ur-Faust* entstand in der Straßburger Zeit, und Clemens Brentano verlegte die Handlung seiner *Chronika eines fahrenden Schülers* von 1806 in die Umgebung dieser Stadt.

¹¹² Goethe selbst nahm 1786 während seiner Italienreise allerdings Abstand von seiner ungetriebenen Wertschätzung gotischer Kunst. (Vgl. Frankl, S. 423 f.)

¹¹³ Vgl. Goethe, *Von deutscher Baukunst*, S. 11. Bevor Goethe die Bedeutung der Gotik für die Deutschen erkannte, hatte das wachsende bürgerliche Nationalbewusstsein in Frankreich und vor allem in England der gotischen Kunst dort bereits zu einer gewissen Wertschätzung verholfen. Frankl hält es für möglich, dass Goethes Urteil über die Gotik von französischen Schriften beeinflusst wurde. (Vgl. Frankl, S. 425 f.)

ters auf dem bescheidenen Grabstein gleichfalls vaterländischen Klanges und Ursprungs war, so wagte ich, die bisher verrufene Benennung gotische Bauart, aufgefordert durch den Wert dieses Kunstwerks, abzuändern und sie als deutsche Baukunst unserer Nation zu vindizieren

...“¹¹⁴

Goethes Aufsatz *Von deutscher Baukunst* war 1772 anonym erschienen und wurde 1773 im Rahmen einer von Johann Gottfried Herder angelegten Sammlung programmatischer Schriften der Sturm-und-Drang-Bewegung mit dem Titel *Von deutscher Art und Kunst* noch einmal herausgegeben. Damit tauchte er in einem Kontext auf, in welchem die These vertreten wurde, dass das angestrebte Originäre und Unmittelbare in Poesie, Kunst und Lebenswirklichkeit in der vaterländischen Geschichte zu finden sei. Diese Werte erschienen nur durch eine Abgrenzung von der lateinisch-romanischen Tradition barocker oder aufklärerischer Prägung und durch eine bewusste Hinwendung zu den mit den nordischen Völkern gemeinsamen Wurzeln erreichbar, wobei die Spiritualität der Seele als charakteristische Eigenheit des Nordens galt.¹¹⁵ Die herkömmlichen Wertungen ästhetischer und moralischer Kritik sollten auf dieser Grundlage revidiert und ein umfassender kultureller Neuanfang versucht werden. Diese nationale Orientierung war den nach einer gemeinsamen Identität ringenden Deutschen bereits durch den von Herder gewählten Titel *Von deutscher Art und Kunst* suggeriert worden, wobei zu bedenken ist, dass der Begriff **deutsch** zu diesem Zeitpunkt noch nicht in nationalistischer Verengung verstanden wurde, sondern sowohl volkstümlich wie germanisch meinte. Deshalb konnte auch die Gotik, von der angenommen wurde, dass sie auf die Goten

¹¹⁴ Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, S. 386. Diese Umbenennung setzte sich nicht durch, so dass in Architekturtheorie und Ästhetik die Bezeichnung „Gotik“ beibehalten wurde. Goethe hatte den Grabstein in den siebziger Jahren vergeblich gesucht, er wurde erst 1816 von Sulpiz Boisserée und Engelhard in der Nordostecke des Münsters wiederentdeckt. Goethe war die Inschrift nur aus dem *Straßburger Münster- und Thurm-Büchlein* bekannt, das er sich bei der Ankunft in Straßburg gekauft hatte. Dort heißt es: „Nachdeme nun der fürtreffliche Werckmeister Erwinus im Jahre 1316 unser lieben Frauen Capell verfertigt hatte, ist er endlich gestorben, im Jahre 1318. Wie aus seiner Grabschrift, auswendig am Münster, gegen dem Creutzgang hinüber abzunehmen: „Anno domini 1318 XVI Kal. Febr. obiit magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis“. (Goethe, *Von deutscher Baukunst*, S. 561)

¹¹⁵ Vgl. Katalog *Traum und Wahrheit*, S. 15.

zurückgehe, zum nationalen Kunstideal aufsteigen.¹¹⁶ Die Bedeutung der Gotik als Ausdruck deutschen Charakters und die besondere Wertschätzung des Straßburger Münsters machten Erwin von Steinbach zu einer wichtigen nationalen Identifikationsfigur.

Nach der „Initialzündung“ durch Goethe und Anklängen einer Erwin-von-Steinbach-Verehrung bei Tieck, huldigte man dem Baumeister vor allem im Kreise um König Ludwig I. Im Auftrag des Kronprinzen wurde 1811 eine Büste des Künstlers für die Walhalla geschaffen. „Und zu Beginn der dreißiger Jahre beschäftigte sich die mit wohlwollender Zustimmung des Königs gegründete ‚Gesellschaft für Deutsche Altertumskunde von den drei Schilden‘ mit der deutschen Baukunst des Mittelalters und Erwin von Steinbach.“¹¹⁷ Diese Gesellschaft gab u. a. auch die Erzählung *Geschichte eines deutschen Steinmetzen* von Friedrich Beck heraus, die aus dem Gedankenaustausch der Mitglieder hervorgegangen war und in ihrer Konzeption Ludwig Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* folgte, aber im Gegensatz zu diesem ihren Protagonisten in die Schaffenszeit Erwins führt.¹¹⁸

1844, also genau zu der Zeit, zu der sich Schwind erneut mit dem Thema beschäftigte, wurde im Städtchen Steinbach bei Brühl im badischen Kinzigkreise, dem vermeintlichen Geburtsort des Meisters, ein von dem Straßburger Bildhauer Andreas Friedrich geschaffenes großfiguriges Denkmal Erwins enthüllt. Ein gutes halbes Jahr zuvor hatte Josef Bader sein Buch *Meister Erwin von Steinbach und seine Heimath* vollendet. Darin übernahm er teilweise

¹¹⁶ Goethes These von der Gotik als deutscher Baukunst hatte, obwohl sie bereits u.a. von den Schlegelbrüdern in Frage gestellt worden war, Bestand. Auch der 1843 erschienene Aufsatz von Franz Mertens über die französische Herkunft der Gotik vermochte diesen „Mythos“ nicht zu erschüttern. (Vgl. Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 74, Fußnote 79) Auch in Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* wird die Gotik *deutsch* genannt: „... aber wahr ist es, dass diese Gebäude, die vielleicht allein den Deutschen angehören, den Namen des Volkes unsterblich machen müssen.“ (Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 852)

¹¹⁷ Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 64.

¹¹⁸ Es liegt nahe zu vermuten, dass Schwind mit der in diesem Rahmen stattfindenden Diskussion um Erwin von Steinbach spätestens seit 1828 vertraut war, denn in jenem Jahr wurde er durch Peter von Cornelius in das Atelier des Gründungsmitgliedes der Gesellschaft, Joseph Schlotthauer, eingeführt. (Vgl. Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 74, Fußnote 84)

wörtlich Passagen aus der Abhandlung *Erwin von Steinbach und seine Familie*, die sein Freund und Förderer Heinrich Schreiber 1828 verfasst hatte.

Schreibers Text hat nicht nur Bader angeregt, sich mit Person und Familie des großen Baumeisters auseinander zu setzen, sondern löste – nicht zuletzt weil diese Thematik dem Interesse jener Zeit an Künstlerviten entsprach - eine ganze Flut von Schriften über Erwin von Steinbach aus. Im Jahre 1834 erschienen neben der erwähnten Erzählung von Friedrich Beck zwei weitere Prosawerke, die Leben und Schaffen der Erwinschen Familie literarisch behandelten.¹¹⁹

4. Über die Verwandtschaft von Naturraum und Kirchenraum

Die ästhetische Totalität, die Goethe beim Anblick des Straßburger Münsters empfunden und die er auf die unfehlbare Intuition des Genies zurückgeführt hatte, stand in krassem Gegensatz zu dem Eindruck, den auf wissenschaftlicher Denkart basierende Kunstprodukte hervorzurufen in der Lage waren, die zwar erklärbar waren, aber die Sinne nur selten unmittelbar zu begeistern vermochten. Goethe erwähnte diese beiden Pole der Kunstwirkung, als er seine Gefühle bei der Betrachtung des Straßburger Münsters beschrieb: „Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonisierenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte“.¹²⁰

Daraus wurde die Forderung nach Vernachlässigung der Vernunft und Bevorzugung der Sinne und Gefühle bei der Entstehung von Kunst abgeleitet. Auf diese Weise erschien es möglich, Werke zu schaffen, in denen, wie beim Straßburger Münster, der göttliche Bauplan der Natur in ein menschliches Maß übertragen wurde. Dieses Denken mündete direkt in die romantische Naturphilosophie, die für das Kunstschaffen ebenfalls die kontemplative Betrachtung

¹¹⁹ Es sind dies eine Novelle von Georg Christian Braun und ein breit angelegter Roman von Theodor Schwarz, genannt Melas.

¹²⁰ Goethe, Von deutscher Baukunst, S. 11.

der Natur und das Hinabsteigen ins eigene Innere empfahl, um dort die göttliche Stimme vernehmen zu können, die, in die Sprache der Kunst übersetzt, die verlorene Seinseinheit mit der Natur zurückbringen sollte. Wie anhand zahlreicher Beispiele aus der romantischen Literatur deutlich wird, galt das Straßburger Münster als ein Musterbeispiel für die Übersetzung des göttlichen Naturraums in einen Kunstraum, wobei zu bedenken ist, dass in der Zeit vor Goethe gerade die Vergleichbarkeit des Bauwerks mit einem Naturgebilde zu dessen Ablehnung geführt hatte.

Frankl hat in seinem Werk *The Gothic* unter der Überschrift *The Period of Reaction against Gothic* die Stimmen zusammengefasst, welche seit der Frührenaissance all die Kunstströmungen ablehnten, die mit der Gotik assoziiert wurden. Der Bezeichnung „Gotik“ liegt die Auffassung der italienischen Renaissancetheoretiker zu Grunde, die Goten, die in der Völkerwanderungszeit Teile der antiken Kultur Italiens zerstört hatten, seien Urheber der als fremd und barbarisch empfundenen mittelalterlichen Kunst gewesen. Der Begriff wurde nicht in der späteren Verengung verstanden, sondern grenzte die eigene, auf antike Wurzeln zurückgehende Kunst von der Kunst der im Norden lebenden Völker, vor allem jener der Franzosen und der Deutschen, ab.

Stellvertretend sei an dieser Stelle Vasari zitiert, der an den gotischen Bauwerken einen Mangel an Ordnung feststellte und sie „monströs“, „barbarisch“ sowie „verfluchte Gebäude“ nannte. Über die Baumeister dieser Architektur sagte er: „Sie haben in ihren Bauten, die so zahlreich sind daß sie die Welt verpestet haben, die Türen mit dünnen und nach Art der Weinreben gedrehten Säulen verziert, die nicht die Kraft haben können, ein Gewicht, wie leicht es auch sei, zu stützen.“¹²¹

Das Urteil der Renaissancetheoretiker über die Gotik war mit der Theorie verknüpft, die besagte, dass sich die mittelalterlichen Bauformen aus den primitiven, aus gebogenen Zweigen geformten Hütten der nordischen Völker entwickelt hätten. Frankl, der dieser Theorie kritisch gegenübersteht, stellt die

¹²¹ Vasari, S. *56. Frankl hat darauf hingewiesen, dass es in der Renaissance auch „relativ tolerante“ Stimmen bei der Beurteilung der Gotik gab. (Vgl. Frankl, S. 284)

unterschiedliche Wirkung gotischer und antiken Strukturprinzipien gehorchender Architektur fest:

„Presumably the inventor of the ‚theory‘ had the idea that Gothic looks ‚like‘ a forest, that in Gothic cathedrals we sense elasticity and living growth, something of a planlike nature, and that this is the ‚extreme opposite‘ of the classical style with its weightiness that tends downward to the earth, its coherence, and its eternal repose.“¹²²

In der Romantik schätzte man an der gotischen Architektur gerade die Ähnlichkeit mit den Strukturen der Natur und verglich den Kircheninnenraum mit einem Wald oder Hain. Eine wichtige Rolle spielte dabei, dass sich in der Folge der Sturm-und-Drang-Bewegung in der Romantik ein regressives religiöses Naturgefühl ausgeprägte.¹²³ Man besann sich auf die Bedeutung, die dem Wald im germanischen, aber auch im antiken Kultus und Mythos, besonders in den Vegetations- und Fruchtbarkeitsriten, zugekommen war.

Jakob Grimm führte die Leistungen der deutschen Architekten auf die germanische „Eigenheit“ des Waldkultus zurück.¹²⁴ In seinem Werk über die *Deutsche Mythologie* heißt es:

„Wenn aber heidnische Götter auf Bergen und in heiligen Wäldern gedacht wurden, so dürfen als hohe Bäume gen Himmel strebende Kirchen unseres Mittelalters, deren erhabenem Eindruck kein griechisches Gewölbe beikommt, wohl auf germanische Vorstellung zurückgehen.“¹²⁵

Nicht alle Zeitgenossen Grimms sahen die Zusammenhänge in dieser nationalen Verengung. Arndt wies auf Schinkels Vergleich der Halle seines für Königin Luise entworfenen Mausoleums mit einem Palmenhain hin.¹²⁶ Und Annette von Droste – Hülshoff nannte in ihrem Gedicht „Meister Gerhard von

¹²² Frankl, S. 275.

¹²³ Selbst heute findet sich diese Vorstellung noch. Am 24.11.00 strahlte der englische Fernsehsender BBC in seinem 2. Programm eine Sendung mit dem Titel *Meeting trees* aus, die dem „Duke of Wellingtonia“, jenem enormen kalifornischen Baum, der zahlreiche Schösslinge direkt neben sich austreibt, gewidmet war. Der 8. Duke of Wellington, in dessen Park einer seiner Vorfahren vor etwa 150 Jahren ein solches Exemplar gepflanzt hatte, sagte, unter dem Hauptbaum und seinen Schösslingen stehend, - frei übersetzt - es sei wie in einem majestätischen Raum, und der Moderator fügte hinzu, man fühle sich wie in einer Kathedrale.

¹²⁴ Vgl. Grimm, S. 86.

¹²⁵ Grimm, S. 55.

¹²⁶ Vgl. Arndt, S. 9.

Köln“ aus dem Jahre 1841 den unvollendeten Kölner Dom einen „versteinerten öden Palmenwald“.¹²⁷

Bereits Georg Forster (1754 - 94), hatte den unvollendeten Kölner Domchor mit einem Wald verglichen.¹²⁸ Vermutlich steht der Vergleich dieses Parteigängers der Französischen Revolution in Verbindung mit der in jener Zeit populären Auffassung, dass die Natur der beste Kultraum sei. Diese Auffassung führte besonders in Frankreich dazu, dass Kirchen in künstliche Naturräume umgewandelt wurden. Auch das Straßburger Münster wurde einer solchen Maßnahme unterzogen, indem es 1793 in einen Tempel der Vernunft umgeweiht wurde.

In Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* wird das äußere Erscheinungsbild des Straßburger Münsters mit einem Baum bzw. einem Wald gleichgesetzt und sein Baumeister auf das Höchste gepriesen. Der Maler Franz Sternbald sagt beim Anblick des Münsters aus der Ferne:

„Es ist ein Baum, ein Wald, aber diese allmächtigen, unendlich wiederholten Steinmassen drücken auch, wenn man will, noch viel anderes im Bilde aus. Es ist der Geist des Menschen selbst, seine unendliche Mannigfaltigkeit zur sichtbaren Einheit verbunden, sein kühnes Riesenstreben nach dem Himmel, seine Dauer und Unbegreiflichkeit; den Geist *Erwins* selbst seh ich in einer furchtbar sinnlichen Anschauung vor mir stehen.“¹²⁹

Mit diesen Worten schließt er sich der Meinung seines Begleiters, des Bildhauers Bolz, an, der bekannte:

„...ich kniee in Gedanken vor dem Geiste nieder, der diesen allmächtigen Bau entwarf und ausführte. Wahrlich, es war ein seltner Geist, der es wagte, diesen Baum mit Ästen, Zweigen und Blättern so hinzustellen, immer höher den Wolken mit seinen Felsmassen entgegenzugehen, und ein Werk hinzuzaubern, das gleichsam ein Bild der Unendlichkeit ist.“¹³⁰

¹²⁷ Von Droste – Hülshoff, S. 390.

¹²⁸ Vgl. Katalog *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*, S. 7.

¹²⁹ Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, S. 850.

¹³⁰ Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, S. 850.

Im unvollendeten Roman *Die Kronenwächter* von Achim von Arnim, dessen erster und einzig vollendeter Teil 1817 veröffentlicht wurde, kommt ein anderer Aspekt der Verwandtschaft zwischen den beiden Raumsituationen Wald und Kirche zum Tragen. Auch in diesem Text wird die Figur des Erwin von Steinbach erwähnt. Auf seiner verzweifelten Suche nach einer Inspiration für die Konzeption des Straßburger Münsters

„...kommt er so zur Kirche,
Die der erste Christ erbaute
In dem wildesten Gebirge,
Daß er seinen Herren schaute;
Sieht ein zierlich Bild des Stalles,
Wo der Herr einst ward geboren,
Und das geht ihm über alles,
Und er hat es gleich erkoren.
Die Kapell aus Stabgeflechten
Ist mit Blumen reich verzieret, ...“¹³¹

In diesen Versen ist die Verbindung zwischen Kirche und Baum bzw. Wald nicht so offensichtlich, aber beim Lesen der Formulierung „Stabgeflecht“ drängt sich der Gedanke an die aus senkrecht gefügten Holzwänden und Pfosten bestehenden Stabkirchen Skandinaviens auf, deren Bauweise möglicherweise durch die Normannen bzw. Goten nach Nordfrankreich „exportiert“ wurde und dort in die Entwicklung der Gotik einfluss. In diesem Falle folgt der Sakralbau nicht nur in der Ausformung seiner Architektur dem natürlichen Vorbild des Waldes, sondern benutzt sogar relativ naturbelassene Baumstämme als Baumaterial.¹³²

5. Das Unbewusste als Inspirationsquelle des Künstlers

In Achim von Arnims *Die Kronenwächter* geht die Inspiration, die Erwin von Steinbach für seine Anlage des Straßburger Münsters erhält, auf Gott zu-

¹³¹ Arnim, Achim von, *Die Kronenwächter*, S. 596 f.

¹³² Dieser Zusammenhang wird noch deutlicher, wenn man sich vor Augen führt, dass die Germanen bis zur Einführung des Christentums und oft noch darüber hinaus ihre Tempel ausschließlich aus Holz bauten. Ursprünglich waren diese um den Schicksalsbaum herum errichtet worden. (Vgl. Neumann, S. 244)

rück, denn es heißt: „Laß, o Herr, das Werk der Zeiten,/ Das dein Hauch hat *angereget*...“.¹³³ Seit dem Mittelalter werden Engel als Überbringer göttlicher Inspiration dargestellt.¹³⁴

Diesen Weg hat auch Schwind beschritten, als er in seinen beiden Werken den jungen Erwin in Begleitung eines Engels zeigte. In der frühen Zeichnung wird durch den Lorbeerkranz, den der Engel trägt, zusätzlich die Vorstellung vom Genius als künstlerischer Kraft wachgerufen, eine Vorstellung, die auch Goethe beim Anblick des Straßburger Münsters überkam. Er fühlte sich in das ursprüngliche Chaos der Natur versetzt, das er als höchste produktive Ordnung begriff. In seinem Aufsatz *Von deutscher Baukunst* heißt es:

„Wohl! wenn uns der Genius nicht zu Hülfe käme, der *Erwinen von Steinbach* eingab: vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hochehernen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters.“¹³⁵

Die Vergleichbarkeit des Bauwerks mit einem Naturgebilde entsprach der traditionellen Sicht der Gotik, neu aber war, dass diese nun positiv beurteilt wurde und mit ihr der Baumeister, der dem Genie-Begriff der Sturm-und-Drang-Periode entsprechend eine Aufwertung erfuhr. Diese neue Beurteilung künstlerischen Schaffens stellte eine Vorstufe der romantischen Vorstellung vom Künstler dar, der als Übersetzer der göttlichen Idee in das menschliche Maß der Kunst galt und damit in diesem Medium die Regeneration der verlorenen Seinseinheit, d.h. des „verlorenen Paradieses“, möglich machte. In Brentanos *Chronika eines fahrenden Schülers* wird das Straßburger Münster als

¹³³ Arnim, Achim von, *Die Kronenwächter*, S. 595.

¹³⁴ Buberl nennt die Baumeistersage der Hagia Sophia, nach der ein Engel dem Baumeister unmittelbar vor Baubeginn den Plan eingab. (Vgl. Buberl, S. 76) Außerdem existiert eine Legende über Albertus Magnus, die besagt, dass dem Erbauer des Kölner Doms die Madonna mit vier gekrönten Baumeistern erschien, um ihm den Plan den Domes zu offenbaren.

¹³⁵ Goethe, *Von deutscher Baukunst*, Goethes, S. 10. Wenige Seiten vorher hatte er den Turm des Münsters mit einer schlank aufsteigenden Buche verglichen. (Vgl. Goethe, a.a.O., S. 7)

Mahnmal verstanden, das an diese Zeit des Einklangs mit der Welt und an das Ringen um ihre Wiedergewinnung erinnert:

„Die Werke des Herrn sind unbegreiflich, er treibt uns, zu bauen und schaffen über das Leben hinaus, denn wir waren unsterblich und vollkommen, und wir sind gefallen in den Tod durch die Sünde; du Turm aber stehe, als ein Zeuge, dass wir dunkel fühlen, was wir waren vor dieser Zeit, und dass wir noch ringen nach unendlichem Ziel.“¹³⁶

Das Straßburger Münster musste den Romantikern als ein vollkommenes Kunstwerk erscheinen, denn seine Gestaltung mit den vielen naturnahen Einzelheiten entsprach dem Strukturprinzip der „Naturarabeske“.¹³⁷ Damit bildete es ein Äquivalent zur geheimnisvollen Hieroglyphensprache der Natur, das aufgrund seiner Qualitäten den Betrachter in eine kontemplative Stimmung versenkte.

Die romantischen Künstler schufen ihre Bildersprache auf der Grundlage der „Trümmer der Geschichte“ und der geheimnisvollen Hieroglyphensprache der Natur, die sie in einem Prozess tiefster Introspektion nachempfindend auslegten. Schwind zeigt in den beiden kleinen Werken, dass auch der geniale Baumeister Erwin von Steinbach seinen Formenschatz aus seiner Innenwelt heraufholt, denn die schlafwandlerische Pose und die geschlossenen Augen deuten auf einen Zustand tiefster Innenschau, auf einen Traum hin. Die aufsteigenden Inhalte des Unbewussten nehmen die Form des Straßburger Münsters an.

Schwind war nicht der erste, der das Straßburger Münster wie eine Traumgestalt darstellte. Sowohl in Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* als auch in Clemens Brentanos *Chronika eines fahrenden Schülers* wurde dieser Vorstellung Ausdruck verliehen. Im zweiten Text heißt es:

¹³⁶ Brentano, *Chronika eines fahrenden Schülers*, S. 604.

¹³⁷ Friedr. Schlegel hat das Wort „Arabeske“ auf die Gotik angewandt und das organisch-romantische Prinzip als Prinzip der Gotik beschrieben. (Vgl. Polheim, S. 52 u. S. 61 f.) In Frankreich hatte Louis Avril bereits in seinem 1774 veröffentlichten Buch *Temples anciennes et modernes ou observations historiques et critiques sur les plus célèbres monuments d'Architecture grècque et gotique* den Begriff der Arabeske mit gotischer Architektur in Verbindung gebracht. (Vgl. Frankl, S. 412)

„...wenn ich diesen wunderbaren Turm anschau mit seinen vielen Türmlein, Säulen und Schnörkeln, ... dann scheint er mir der Traum eines tief sinnigen Werkmeisters, vor dem er wohl selbst erschrecken würde, wenn er erwachte und ihn so fertig vor sich in den Himmel ragen sähe; es sei denn, daß er auf sein Antlitz niederfiele und ausriefe: ‚Herr, dies Werk ist nicht von mir in seiner Vollkommenheit, du hast dich nur meiner Hände bedient ...‘.“¹³⁸

Und Franz Sternbald sagt beim Anblick des Straßburger Münsters:

„Daher das Unerklärliche, daß wir ganz so wie vor einem Wunder, vor einem Traume stehen, wenn dieses höchste Riesenwerk zugleich wie ein zarter himmlischer Luftscherz vor uns schwebt. In Steinen sehn wir die geahndete Glorie des Himmels, und auch der Fels hat seine starre Natur brechen müssen, um Hosianna! und Heilig! Heilig“ zu singen.“¹³⁹

Auch das Motiv des Schwebens eines Baumeisters durch sein Werk findet sich in der Literatur. Es taucht nicht nur in dem kleinen Zwiegespräch zwischen dem Ich-Erzähler und dem Genius Erwins in Goethes Aufsatz *Von deutscher Baukunst* auf: „Aber ach, wenn ich durch die düstern erhabnen Öffnungen hier zur Seite schwebe, die leer und vergebens dazustehn scheinen“¹⁴⁰, sondern auch in dem bereits erwähnten 1841 verfassten Gedicht *Meister Gerhard von Köln* von Annette von Droste – Hülshoff:

„Es wiegt das Haupt nach allen Seiten,
Unhörbar schwebt es durch den Raum,
Nun sieh es um die Säulen gleiten,
Nun fährt es an der Orgel Saum;
Und allerorten legt es an
Sein Richtmaß, webert auf und nieder...“¹⁴¹

In beiden Fällen schwebt der Baumeister allerdings nicht träumend wie bei Schwind, sondern als aktiver Geist des verblichenen Baumeisters durch den Raum.

¹³⁸ Brentano, Chronika eines fahrenden Schülers, S. 603 f.

¹³⁹ Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, S. 851 f.

¹⁴⁰ Goethe, Von deutscher Baukunst, S. 11.

¹⁴¹ Droste-Hülshoff, S. 392.

V. Schwinds literarische Quellen

Wie eben festgestellt werden konnte, finden sich in den beiden Werken um die Gestalt des Erwin von Steinbach zahlreiche Bilder und Motive aus der Literatur. Diese Verbindung zur Dichtkunst, von der viele schwindsche Bilder geprägt sind, trägt dazu bei, dass das Schwind-Oeuvre in der Forschungsliteratur aus zwei gegensätzlichen Blickwinkeln betrachtet wird. Die einen sehen in Moritz von Schwind aufgrund einiger klar erkennbarer literarischer Vorlagen vor allem einen gewissenhaften Illustrator, den anderen gilt er als aus freier, dem Außenstehenden unzugänglicher Phantasie schöpfender Geist. Da die zweite Vorstellung deutlich überwiegt, wurde selten der ernsthafte Versuch unternommen, eine inhaltliche Deutung seiner Werke vorzunehmen.

Auch Schwinds frühes Aquarell *Adams Schlaf* wollte sich dem Verständnis des Betrachters nicht öffnen, bis Sauerlandt den Ursprung dieses Werkes in den Schriften des Mystikers Jakob Böhme erkannte. Die von Hafner zusammengestellten Einzelergebnisse zum Frühwerk des Meisters lassen vermuten, dass Schwind insgesamt über sehr viel konkretere Vorlagen aus der Literatur verfügte, als bisher angenommen wurde und dass die schwindsche Phantasie auch dann von der Dichtung angeregt wurde, wenn die Vorbilder nicht mehr erkennbar sind.¹⁴²

Schwinds Verbundenheit mit der Literatur hatte verschiedene Gründe. Nicht zu unterschätzen sind noch für das Spätwerk die frühen Einflüsse des Schubert-Kreises, in dem sich neben Musikern vor allem Literaten trafen. Zu ihnen gehörten Schwinds Schulfreund, der Dichter Eduard Bauernfeld, und sein langjähriger Freund Franz von Schober sowie die Dichter Josef Kenner, Johann Mayrhofer wie auch der Arzt und literarische Dilettant Ernst von Feuchtersleben und zahlreiche andere. In dieser geselligen Runde wurden die jüngsten Arbeiten der Mitglieder vorgestellt und mit den Freunden besprochen. Einige der vorgetragenen literarischen Werke sind niemals im Druck erschienen und heute höchstens als schubertsche Vertonung erhalten. „Dennoch sind sie für

¹⁴² Vgl. Hafner, S. 191.

Schwind eine kaum zu unterschätzende Quelle für keineswegs nur momentane oder spontane Anregungen.“¹⁴³

Eine besondere Vorliebe galt in diesem Zirkel der Lektüre der Romantiker, wie Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Friedrich de la Motte Fouqué, und – durch diese angeregt – der Betrachtung von alten Sagen und Märchen. Vermutlich ging auch Schwinds Studium der böhmischen Schriften auf den Einfluss dieser Runde zurück.

Der Schubertkreis war auf der Höhe zeitgenössischen Denkens und selbst eine Keimzelle moderner Ideen. Das in dieser frühen Prägungsphase in Schwind ausgebildete Interesse an den neuesten Entwicklungen und die Verbindung zur zeitgenössischen Literatur sollte der Maler auch nach seinem Weggang aus Wien nicht verlieren. Das geht aus einem Brief hervor, den er Ende 1860 an Eduard von Bauernfeld schickte:

„Ich halte mich sorgfältig auf der Kenntnis der neuen Literatur, in musicalibus ist nicht viel zu holen, und staune, wieweit das mit der Malerei auseinanderliegt. Alles, was ich lese, ist aus unserer Zeit, aus unserer Bildungsstufe entstanden, und wenn weiter gar nichts ist, so ist es doch in deutscher Sprache geschrieben. Bei uns geht die Hälfte drauf aus, ein Dasein vor 300 Jahren zu affektieren, die andere befließt sich einer holdseligen Lümmelhaftigkeit, die gar keine Notiz nimmt von der Höhe der Bildung, auf der wir leben, und entnationalisiert sind sie alle.“¹⁴⁴

Gleichzeitig wird in diesem Brief deutlich, wie wenig sich Schwind mit der zeitgenössischen Malerei identifizieren konnte. Ein Vorwurf richtet sich gegen die mangelnde Authentizität, welche die meisten Maler seiner Meinung nach bei der Darstellung mittelalterlicher Sujets an den Tag legten. Hafner hat herausgearbeitet, wie gewissenhaft Schwind mittelalterliche Zeugnisse sichtete, um aus der Vielzahl von Anregungen ein mittelalterliches Ambiente für seine Darstellungen zu arrangieren. „Schwind verschmilzt im Laufe seines Schaffens die zunächst relativ genau übernommenen und z. T. gut zu scheidenden Motive sowohl aus dem antiken und altdeutschen Kunstbereich, wie aus der italieni-

¹⁴³ Hafner, S. 194.

¹⁴⁴ Stoessl, S. 396.

schen Renaissance zu einem eigenen ‚mittelalterlichen‘ Apparat.¹⁴⁵ Wenn möglich, ergänzte Schwind diesen verfügbaren Apparat durch neue historische Studien, ein Beweis dafür, wie ernst er es mit der Aufnahme moderner Erkenntnisse in seine Werke nahm. Es wird zu zeigen sein, dass er dieses Bestreben noch weiter fasste.

Sein Hauptvorwurf richtete sich gegen die fehlende nationale Einstellung seiner Malerkollegen, das ist weniger politisch als künstlerisch zu verstehen, denn Schwind war davon überzeugt, dass die zeitgenössische deutsche Malerei daran kranke, dass sie sich nicht auf ihre Wurzeln besinne. Dieser Überzeugung gab er in einem Brief an Schober vom Januar 1850 Ausdruck:

„Man will in Deutschland etwas Neues, nie Gesehenes, aber es soll gerade so aussehen wie das Gewohnte, und das kann niemand machen. (...) Wo das Hauptübel für die Malerei steckt, weiß ich recht wohl, aber es glaubt es niemand. Man ist die Fremde, ausländische Sprache gewohnt und hält sie für vornehmer als die eigene. Daher gibt es lauter Stilübungen statt unmittelbare Ergüsse des Innern. Man kann nur in seiner eigenen Sprache dichten, und bis die Abstammung von den alten Deutschen ... nicht zur vollen Anerkennung kommt, ist es mit der ganzen Malerei nichts Rechtes.“¹⁴⁶

Diese Sätze werfen die Frage auf, wen er unter den „alten Deutschen“ verstand. Ein mehr als 25 Jahre zuvor entstandener Brief, den er ebenfalls an den Schulfreund Schober schrieb, zeigt, dass Schwind bis in heidnische Zeiten zurückging, um zu den heilbringenden deutschen Wurzeln zu gelangen. In dem Brief vom August 1824 heißt es: „Die Kräfte oder Gottheiten der Deutschen sind wahrlich so echt und tief als die der Griechen; wann wird aber ihre Verehrung angehen? Das macht mich oft nachdenken, und ich weiß nicht, wo das hinaus soll und wer denn etwas davon wird wissen wollen.“¹⁴⁷

In den folgenden Jahren sollten sich zahlreiche deutsche Gelehrte¹⁴⁸ mit der Vergangenheit der eigenen Vorfahren auseinandersetzen und dabei Erkenntnis-

¹⁴⁵ Hafner, S. 189.

¹⁴⁶ Stoessl, S. 257 f.

¹⁴⁷ Stoessl, S. 535.

¹⁴⁸ Zu nennen ist an dieser Stelle vor allem J. Grimms 1835 erschienene *Deutsche Mythologie*. Zu Beginn des Jahrhunderts hatte der schon erwähnte G. H. Schubert bereits entscheidende Schritte in diese Richtung mit seiner popularisierten Naturphilosophie unternommen.

se zu Tage fördern, die sich nicht auf die Rekonstruktion heidnischer Mysterien und Riten beschränkten, sondern auch die Augen für psychologische Zusammenhänge öffneten, die sich schon vorher im Interesse der zeitgenössischen Dichter und Philosophen an der Entwicklung des Bewusstseins angedeutet hatten.

Es ist anzunehmen, dass Schwind, der nach eigenen Angaben so großen Anteil an der „Höhe der Bildung“ der Gegenwart nahm, diese Erkenntnisse aufnahm, um sie in seinem Werk zu verarbeiten.¹⁴⁹ Seine Rückbesinnung auf germanische Motive ist nicht zu übersehen; und auch die psychologische Komponente ist klar auszumachen. Die Sensibilisierung für psychische Prozesse wird schon daran deutlich, dass es seine erklärte Absicht war, mit seinen Werken „unmittelbare Ergüsse des Innern“ zu liefern, ein Vorhaben, das ihm, wie noch zu sehen sein wird, ein hohes Maß an Konzentration und Kontemplation abverlangte. Auch sein Ziel, den Betrachter seinerseits innerlich anzuregen, geht in diese Richtung.¹⁵⁰

Mit der von ihm intendierten Kunstwirkung, den Betrachter innerlich zu bewegen, stand Schwind nach eigener Einschätzung zwar seinen Dichterfreunden nahe, nicht aber seinen Malerkollegen. Die tiefe Kluft, die ihn in dieser Hinsicht von ihnen trennte, thematisierte er selbst in einigen Briefen. Ende 1860 schrieb er an Eduard von Bauernfeld:

„Das Publikum ist durch die bisherige Handhabung unsrer Kunst gewöhnt, einem Bilde gegenüber vor allem eine feierliche Langeweile zu empfinden. (...) Kommt einmal etwas, das den Beschauer irgend innerlich anregt, wie ein Erlebnis, muß einer ein wenig lachen oder weinen oder schwärmen, so haltet er das Ganze für ein Dilettantenwerk. Das habe ich hundertmal erfahren.“¹⁵¹

¹⁴⁹ Schwinds Anliegen, psychische Prozesse zur Anschauung zu bringen, wird bereits im Aquarell *Adams Schlaf* deutlich, das als Darstellung des Heraustretens des Bewusstseins aus dem Unbewussten verstanden werden kann.

¹⁵⁰ Die Rückbesinnung auf die germanische Urzeit sowie die Absicht, innere Prozesse darzustellen, weisen Schwind als einen romantischen Künstler aus. Wie aus seinem Briefwechsel hervorgeht, sah er sich selbst so. (Vgl. Stoessl, S. 65)

¹⁵¹ Stoessl, S. 396.

Zehn Jahre später konnte er Mörike mit einer gewissen Genugtuung melden, dass die Betrachter des erfolgreichen Melusinenzyklus immer wieder berichten, dass sie sich angesichts des undinenhaften Todeskusses „innerlich erregt fühlen“.¹⁵² Schwind nutzte diese Gelegenheit, um seine Verbundenheit mit Dichtkunst und Musik hervorzuheben: „Wer mag ein Buch lesen, oder eine Musik hören, oder ein Drama sehen, ohne einige Erregung zu spüren? Und in unsrer Kunst ist es eine Rarität! Da dank ich. Fragt sich aber sehr, ob mir dieser Umstand nicht zum Fehler angerechnet wird?“¹⁵³

Der große Abstand zur zeitgenössischen Malerei und die Nähe zur Literatur führten dazu, dass Schwind nur mit wenigen gleich gesinnten Malerkollegen in regelmäßigem Kontakt stand¹⁵⁴ und die meisten seiner engen Freunde weiterhin - wie schon im Schubertkreis - Literaten und Musiker waren.¹⁵⁵ Vermutlich bewirkte der hohe Grad an Identifikation mit den Dichterfreunden und ihrer Kunst, dass Schwind sich seit Beginn seiner Malerlaufbahn der Terminologie der Dichtkunst bediente, um sein eigenes Schaffen und das gleich gesinnter Kollegen zu charakterisieren. In einem Brief an Schober aus dem Jahre 1853 beschrieb er den Entstehungsprozess seiner Werke:

„Es ist leider die ganze Malerei in so einem greulichen Zustand, dass man sich nicht wundern darf, wenn niemand daran denkt, dass ein Maler ein **Poet** (Hervorh. A. F.) ist, sondern sich einen dummen Kerl vorstellt, der auf dem Papier herumpfuscht und probiert, ob ihm denn nichts einfällt: das heißt man dann eine Skizze. Ich weiß von solchen Künsten Gott sei Dank nichts! sondern wenn ich meine Sache so weit gezeichnet habe, dass ich davon aufstehe und ein anderer daran Platz nehmen kann, so ist sie durchgedacht, es sind die Teile gegeneinander abgewogen, es ist zusammengebracht, was zusammengehört, die ein-

¹⁵² Stoessl, S. 501.

¹⁵³ Stoessl, S. 501.

¹⁵⁴ Briefliche Korrespondenz pflegte er regelmäßig lediglich mit Bonaventura Genelli und Julius Schnorr von Carolsfeld sowie gelegentlich mit Peter von Cornelius. Wie aus einem Brief an Bernhard Schädel vom 26.3.1853 hervorgeht, war Schwind auch in München lieber mit Musikern, wie z. B. den Lachnerbrüdern, zusammen als mit seinen Künstlerkollegen, die er als „arme Tröpfe“ bezeichnete: „Mit den Malern ist nichts anzufangen. Die reden immer von verschiedenen Wegen, und ich sehe nur ein großes Loch voll süßem Morast, wo sie alle zusammen in der Rundung herumtaumeln.“ (Stoessl, S. 313)

¹⁵⁵ Einer seiner engsten Vertrauten blieb sein Schulfreund Eduard von Bauernfeld. Daneben war er mit den Lachnerbrüdern, die beide Musiker waren, befreundet. Mit Eduard Mörike verband ihn eine Altersfreundschaft.

zelenen Motive müssen mir eingefallen sein, genug, die Sache ist **gedichtet** (Hervorh. A. F.), und der wichtigste und unersetzlichste Teil der Arbeit ist geschehen. Das andere könnte im Notfall ein anderer statt mir machen.“¹⁵⁶

Des Weiteren verwandte Schwind spätestens seit 1830 die Begriffe des Epischen bzw. Erzählenden und des Dramatischen bei der Beschreibung von Malerei.¹⁵⁷ Die Grenzen, die er dabei zwischen den beiden Literaturgattungen zog, sind schwimmend, und allem Anschein nach fasste er sie zu einer Gruppe zusammen.¹⁵⁸ In der zweiten Lebenshälfte nahm er noch die dritte literarische Grundgattung, das Lyrische, hinzu, um eine Gruppe von etwa 40 ganz privaten Bildern zu benennen, die er mit einer Sammlung von Gedichten verglich.¹⁵⁹

Die im Rahmen dieser Arbeit betrachteten Werke können mit Ausnahme von *Adams Schlaf* und der *Historie von der schönen Lau* den genannten Gruppen zugeordnet werden.

Während die Bilderzyklen der *Schönen Melusine* und der *Sieben Raben* zur epischen Gruppe zu zählen sind, gehören die übrigen Werke zu den lyrischen Arbeiten.¹⁶⁰ Nahezu alle diese Werke gehen eindeutig auf literarische Vorlagen zurück. Meistens lässt sich eine ganze Gruppe von literarischen Quellen ausmachen, wie etwa beim *Melusinenzyklus* oder bei *König Krokus und die Waldnymph*, bei anderen Bildern sind es wenige Zeilen, welche die Bildidee ausgelöst haben mögen, wofür *Der Traum des Erwin von Steinbach* und *Die Jungfrau* Beispiele sind.

Wie aufgrund von Schwinds Interesse an der Literatur seiner Zeit und am zeitgenössischen Bildungsstand nicht anders zu erwarten ist, flossen vor allem literarische Werke aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die oft mit sehr viel älterem Bildungsgut verknüpft sind, in seine Bilder ein. Bereits Hafner regte in seiner Dissertation an, den Einfluss der zeitgenössischen Literatur auf

¹⁵⁶ Stoessl, S. 322.

¹⁵⁷ Vgl. Stoessl, S. 65, 196, 299, 389.

¹⁵⁸ In seinen Briefen nennt Schwind die *Sieben Raben* sowohl eine „gezeichnete Erzählung“ (vgl. Stoessl, S. 196) als auch eine „dramatische Arbeit.“ (Vgl. Stoessl, S. 389)

¹⁵⁹ Vgl. Stoessl, S. 404.

¹⁶⁰ Bei der Zuordnung zu den *lyrischen Bildern* wird den Ausführungen Fritz von Ostinis gefolgt. Stoessl benennt nur einige *lyrische Werke*. (Vgl. Stoessl, S. 531)

Schwinds Werk genauer zu untersuchen.¹⁶¹ Er hat das schwindsche Frühwerk im Hinblick darauf betrachtet und kam zu dem Schluss, „... daß Schwind offenbar über sehr viel konkretere Stoffvorlagen verfügte, als dies bisher angenommen wurde und daß er diese meist auch direkt, d.h. inhaltlich weder ausschmückend noch verkürzend umsetzt.“¹⁶²

Es stellt sich die Frage, ob der zweite Teil der hafnerschen Aussage, der impliziert, dass Schwind der wenig phantasiebegabte Illustrator war, als den ihn schon andere seiner Interpreten sahen, auch auf die von uns betrachteten Werke übertragen werden kann. Verschiedene bereits herausgearbeitete Aspekte in Schwinds Persönlichkeit und Arbeitsweise sowie die von ihm intendierte Kunstwirkung, den Betrachter anzurühren, sprechen gegen diese Beurteilung. Allerdings wird im Rahmen dieser Arbeit auch nur ein Ausschnitt des schwindschen Werkes untersucht. Die zu betrachtenden Bilder stellen durchweg *Privatbilder* dar, die der Maler ohne Auftrag schuf.¹⁶³ Schwinds Werk ist seit Beginn seiner malerischen Laufbahn in zwei streng voneinander getrennte Bereiche zerfallen, denn er unterschied zwischen seiner **Kunst**, die der Selbstverwirklichung diene, und den öffentlichen **Arbeiten**, die auf einen Auftrag hin entstanden und den Lebensunterhalt sicherten.¹⁶⁴ Der Maler fand große Befriedigung darin, in seiner **Kunst** seiner Phantasie Ausdruck zu verleihen, während er es verabscheute, sich dem Willen eines Auftraggebers zu beugen, wovon ein Brief an Bernhard Schädel aus dem Jahre 1856 einen Eindruck gibt, denn dort heißt es: „Ich finde es impertinent, daß ein anderer, weil er ein paar

¹⁶¹ Vgl. Hafner, S. 166.

¹⁶² Hafner, S. 191.

¹⁶³ Auch bei den auf privater Basis entstandenen Bildern hoffte er, einen Auftraggeber zu finden, was es ihm ermöglicht hätte, das Werk auf einem anderen Bildträger oder in einem größeren Format zu wiederholen. Das war z. B. bei der *Symphonie* der Fall, über die er 1849 an Schädel schrieb: „...ich wünschte nur, es bestellte sie jemand, in einem etwas größeren Maßstab auszuführen.“ (Stoessl, S. 250) Das einzige Werk, das in diesem Kontext aus dem Rahmen fällt, ist *Die Historie von der schönen Lau*, denn es wurde von vornherein für die Öffentlichkeit geschaffen. Tatsächlich zeichnen sich hier verschiedene Unterschiede zu den übrigen Werken ab, wie später zu zeigen sein wird.

¹⁶⁴ Vgl. Stoessl, S. 203.

Taler zu vergeben hat, mir sagen kann, jetzt machst du das, und das laßt sein.“¹⁶⁵

VI. König Krokus und die Baumnymphe

König Krokus und seine Gefährtin, eine Baumnymphe, galten als Ureltern des tschechischen Volkes, trotzdem traten sie in der deutschen Romantik wie Erwin von Steinbach in den Rang von nationalen Identifikationsfiguren. Wie das möglich war, sei später erläutert.

Schwind beschäftigte sich schon 1825 in einer kleinen Federzeichnung mit dem Stoff, der ihn nicht losließ, denn es folgten in den dreißiger Jahren eine Zeichnung und ein kleines Gemälde, welche die Nymphe allein zeigen. Am Ende der vierziger und zu Beginn der fünfziger Jahre wurde sie zusammen mit Krokus Gegenstand von Figurenstudien, die auf ein Ölgemälde abzielten, das, bereits in den vierziger Jahren begonnen, erst um 1860 fertig gestellt wurde.

Da die böhmische Sage, die sich um König Krokus und seine Gefährtin aus dem Elementargeisterreich rankt, und eine Märchenerzählung von Johann Karl August Musäus in hohem Maße zum Verständnis der schwindschen Werke beitragen, seien sie in Kürze vorausgeschickt.

1. König Krokus und die Baumnymphe in der böhmischen Sage ***Libussa***

König Krokus und seine Gefährtin, eine Baumnymphe hatten eine Tochter mit dem Namen „Libussa“. Diese gab der Sage, die sich um die Gestalten entspann, den Namen. Die Sage wurde um das Jahr 1125 zum ersten Mal im ältesten Quellenwerk zur Geschichte des böhmischen Volkes, in der lateinischen Schrift des Domdechanten Cosmas, veröffentlicht. Cosmas verschmolz Elemente der Volkssage zu einer Geschichtserfindung, welche die Herkunft des Herrschergeschlechtes und die Gründung Prags auf den Plan göttlicher Mächte

¹⁶⁵ Stoessl, S. 374.

zurückführte. Cosmas beschrieb den Anfang der tschechischen Geschichte als goldenes Zeitalter, das keine Gewalt, kein Eigentum, keine Ehe und keine Herrschaft der Männer über die Frauen kannte. Diese Epoche, in welcher König Krokus und seine Gefährtin, die Baumnymphe, weise über das tschechische Volk regierten, fand mit dem Tode der beiden ein Ende.

Nachfolgerin wurde Libussa, die jüngste ihrer drei Töchter.¹⁶⁶ Sie verfügte wie vormals ihre Mutter über hellseherische Fähigkeiten und warnte die Tschechen, als diese ihren Richterspruch missachteten und einen männlichen Herrscher als ihren Gemahl wünschten, vor den Folgen dieser Forderung, denn ihr Seherblick sagte ihr voraus, dass dieser das Volk unterdrücken würde. Außerdem weissagte sie, dass ihr Schimmel den zukünftigen Fürsten und Gemahl finden werde.¹⁶⁷ Ihr Pferd blieb tatsächlich eines Tages vor einem mit zwei Ochsen pflügenden Bauern stehen, der daraufhin zum Herrscher ausgerufen wurde. Primislaus, so war sein Name, bezwang das Volk und gründete auf Libussas Ratschlag hin die Stadt Prag, deren schillernde Zukunft sie voraussah.

Mit der Libussa-Erzählung ist die Amazonen- oder Mägdekrieg-Sage verknüpft, die erzählt, wie die Mädchen, die unter der Frauenherrschaft Libussas eine eigene Truppe bildeten und eine Stadt gründeten, von den Jünglingen durch List überwunden wurden. Nach Libussas Tode erlosch die Macht der Frauen endgültig. Sie wurden den Männern untertan.

Mitte des 16. Jahrhunderts verfasste Kardinal Aeneas Silvio Piccolomini eine *Historica Bohemica* und Wenceslaus Hajek von Libotschan entwickelte die von Cosmas vorgegebene Geschichtserfindung weiter, indem er in einer Chronik die Ereignisse zeitlich festlegte. Diese Aufarbeitung uralter Mythen erschien so realistisch, dass man bis ins 19. Jahrhundert hinein glaubte, es stehe historische Wirklichkeit dahinter. Hajeks Chronik wurde Grundlage für viele weitere Bearbeitungen. Vor allem Komödiantentruppen griffen den Stoff vom 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert immer wieder auf, wobei das Thema der

¹⁶⁶ J. Grimm wies darauf hin, dass Dreizahl und schwesterliches Beisammensein germanische Wurzeln haben und sich vor allem bei Walküren und Nornen finden. (Vgl. Grimm, S. 251)

¹⁶⁷ Jung merkt an, dass es viele Mythen und Legenden gibt, in denen Pferden mantische Fähigkeiten zugeschrieben werden. (Vgl. Jung, Symbole der Wandlung, S. 354 f.)

Mesalliance in den Vordergrund rückte. Erst Herder gab dem Stoff seinen ersten Unterton zurück, als er dessen wahres Wesen als „Volksdichtung“ erkannte und auf der Grundlage von Hajeks Schrift ein balladenhaftes „böhmisches“ Volkslied schuf.¹⁶⁸

Dieses Werk regte wiederum J. K. A. Musäus zu einer Märchenerzählung an, die er unter dem Titel *Libussa* in seine *Volksmärchen der Deutschen* (1782/1786) aufnahm. Die Sammlung diente vielen Dichtern, Komponisten und Malern der Romantik als Quelle für ihre Werke.¹⁶⁹ Musäus schenkte der Liebes- und Lebensgeschichte des Knappen Krok und der Baumnymphe, den Eltern Libussas, besonderes Gewicht. Das legt die Vermutung nahe, dass Schwind vor allem durch diesen Text angeregt wurde, denn er stellte in seinen Zeichnungen und Gemälden zu diesem Thema entweder die Mutter Libussas alleine oder mit ihrem Gefährten Krokus dar. Er schenkte ihr, die Musäus nur die „Elfe“ genannt hatte, sogar einen Namen: „Krokowka“ – die weibliche Form von Krok oder Krokus.

2. Musäus' *Libussa*

Die „Elfe“ gehörte laut Musäus zu einem „geistigen Völklein“, das lichtscheu, luftig und unkörperlich im Böhmer Wald wohnte und dessen friedliches Leben in Unruhe geriet, als der ungarische Herzog Czech die Bäume des Waldes fällen ließ. Die Baumnympfen flohen. „Nur eine der Elfen konnte sich nicht entschließen, von ihrer Liebblingseiche zu scheiden...“.¹⁷⁰ Damit schienen ihre Tage gezählt, denn das Leben einer Baumnymphe (Hamadryade) war schicksalhaft mit dem Gedeihen ihres Baumes verbunden.

Während der Waldarbeiten rastete der Knappe des Herzogs oft unter dieser Eiche. „... sie bemerkte den Fremdling mit Wohlgefallen, und wenn er zur Nachtzeit unten an der Wurzel schlummerte, flüsterte sie ihm angenehme

¹⁶⁸ Herder, Die Fürstentafel, eine böhmische Geschichte 1782.

¹⁶⁹ Z. B. C. Brentano, Die Gründung Prags 1815. – J. C. Bernard, *Libussa* (Oper), Musik von Konradin Kreutzer 1823.

¹⁷⁰ Musäus, S. 302.

Träume ins Ohr, verkündete ihm in bedeutsamen Bildern die Begegnisse des künftigen Tages...“.¹⁷¹

Schließlich gab sie sich zu erkennen und forderte von ihm als Gegendienst für diese Gunst, dass er der Beschützer ihres Baumes sein möge, „...mit dem mein Leben verschwistert ist, denn du sollst wissen, daß die Mutter Natur, die meinem Geschlechte so mancherlei Kräfte und Wirksamkeit verliehen, dennoch das Schicksal unsers Lebens mit dem Wachsthum und der Dauer der Eiche vereinbart hat.“¹⁷²

Um Baum und Nymphe vor den vorrückenden Holzfällern schützen zu können, kündigte Krok seinen Dienst auf und wachte Tag und Nacht über sie. Er lebte als Einsiedler und „horchsamer Lehrjünger“ der Elfe, die ihn in die Geheimnisse der Natur einwies, ihn über den Ursprung und das Wesen der Dinge unterrichtete, ihn die natürlichen und magischen Eigenschaften und Wirkungen derselben lehrte und auf diese Weise den rohen Krieger zu einem Denker und Weltweisen umbildete.¹⁷³ Mit der Gabe des Vorhersehens, mit Weisheit und Tugend versehen, wurde er schließlich zum König der Tschechen ausgerufen.

Doch zuvor waren den beiden Drillingen geboren worden: drei Mädchen, die übernatürliche Fähigkeiten besaßen.

Die Jahre vergingen, und eines Tages sah die Elfe ihr Ende voraus. Sie nahm Abschied von den Ihrigen, und kurz darauf schlug der Blitz in die Eiche ein. Damit waren Baum und Nymphe dem Tode geweiht. Als auch Krokus wenig später starb, lehnten die beiden älteren Töchter die Regentschaft ab, da ihnen dieses Amt zu weltlich erschien. So wurde die jüngste Tochter, Libussa, die Musäus als besonders sanft und bescheiden beschrieb,¹⁷⁴ die Herrscherin. Sie bewies sehr viel Geschick bei der Staatsführung, musste sich aber dem Volkswillen beugen und Primislaus zu ihrem Gemahl und Mitregenten erwählen.

¹⁷¹ Musäus, S. 302.

¹⁷² Musäus, S. 305.

¹⁷³ Vgl. Musäus, S. 307.

¹⁷⁴ Vgl. Musäus, S. 314.

Der „Regierungswechsel“ und die damit verbundenen Neuerungen, wie z. B. die Gründung Prags, zeigen einen Wandel in der Lebensform an. „Prah“ heißt signifikanterweise im Volksmund so viel wie „Schwelle“.¹⁷⁵ Damit ist der Übergang von der alten, den Gesetzen der Natur unterworfenen und der neuen zivilisatorischen Lebensform angezeigt.

3. Die Zeichnung *Der Knappe Krokus und die Baumnymphe*

Bereits 1825 fertigte Schwind eine Federzeichnung von dem Knappen Krokus und der Baumnymphe an (Abb. 8). Diese sitzt Laute spielend im Bildmittelpunkt. Rechts hinter ihr ist ihre Eiche zu sehen, während links im Bild zwei junge Nadelbäume zu erkennen sind. Krokus liegt schlafend, den Kopf auf den Arm gebettet, dem Betrachter zugewandt zwischen Krokowka und einem Schilfweiher, der vorne rechts im Bild zu erkennen ist.

Die Jugendlichkeit der beiden Protagonisten und die vom Schlafenden zur Seite gelegten Attribute, Armbrust und Kappe, die ihn als Knappen ausweisen, legen nahe, dass hier der Anfang der Libussa-Sage von Musäus dargestellt ist, wo beschrieben wird, wie Krokowka dem unter ihrer Eiche am Schilfweiher ruhenden Jüngling süße Träume einflüstert:

„Oft rastete er unter der Eiche, welche die Elfe bewohnte, sie bemerkte den Fremdling mit Wohlgefallen, und wenn er zur Nachtzeit unten an der Wurzel schlummerte, flüsterte sie ihm angenehme Träume ins Ohr, verkündete ihm in bedeutsamen Bildern die Begegnisse des künftigen Tages...“.¹⁷⁶

Diese Zeichnung weist einige Parallelen zum etwa ein Jahr zuvor entstandenen Bild Adams Schlaf auf. Nicht allein, dass auch hier eine männliche Gestalt unter einem Baum in sehr ähnlicher Körperhaltung – wenn auch spiegelverkehrt – an einem Gewässer schlafend dargestellt wird, es kehrt auch eine junge

¹⁷⁵ Seidlin macht darauf aufmerksam, „...dass die etymologische Ableitung: Praha von prah´ (=die Schwelle), obwohl seit dem Mittelalter bis ins späte 19. Jahrhundert geläufig, von der heutigen tschechischen Sprachwissenschaft nicht mehr angenommen wird. Sie verbindet den Namen der Stadt mit „praziti“ (=verbrennen), d.h. also eine durch Niederbrennen der Bäume geschaffene Waldlichtung.“ (Vgl. Seidlin, S. 96)

¹⁷⁶ Musäus, S. 302.

Frau mit Laute wieder. Im Zusammenhang mit dem im Jahr zuvor entstandenen Aquarell Adams Schlaf war diesem Instrument vor dem Hintergrund der Ausführungen Böhmes eine herausragende Bedeutung zugekommen. Das Schlagen der Laute bedeutet nach Böhme:

„...so man darauf schläget, so versteht man die Gestaltniß, in was Form und Zubereitung sie stehet, und nach welcher Stimme sie gezogen ist: Also ist auch die Bezeichnung der Natur in ihrer Gestaltniß ein stumm Wesen; sie ist wie ein zugericht Lauten-Spiel, auf welchem der Willen-Geist schläget; welche Saiten er trifft, die klinget nach ihrer Eigenschaft.“¹⁷⁷

Krokus fühlt sich im Einklang mit der Natur und besitzt die Fähigkeit, die Logos-(Wort)-Struktur allen Seins, die in der Sprache der Natur verborgen liegt, zu verstehen. Er ist nicht der historischen zugeordnet Zeit, sondern dem goldenen Zeitalter, in dem Menschen und Götter noch in friedlicher Koexistenz zusammenlebten.

4. Die Zeichnung *Krokowka*

Um das Jahr 1831 schuf Schwind eine Zeichnung mit der Baumnymphe (Abb. 9), die wenig später von Hermann Schütz radiert wurde und von Schwind selber in ein Aquarell übertragen wurde (Abb. 10). In diesem kleinen Werk gab der Künstler der Sagengestalt einen Namen: Rechts oben am Stamm ihrer Eiche hängt ein Schild mit der Inschrift „KROKOWKA“.

Die Nymphe sitzt mit übereinander geschlagenen Beinen auf der Wurzel ihrer Eiche, deren Verästelungen in den bei Musäus erwähnten Schilfweiher eintauchen. Ihre zierlichen nackten Füße hängen in der Luft. Krokowkas Haltung und Körper wirken jugendlich, und auch ihr Gesicht trägt weiche mädchenhafte Züge. Sie trägt ihr gewelltes, schulterlanges Haar offen. Ein mit einem Band umwundener Kranz aus Eichenlaub schmückt ihr Haupt und zeigt wie die Dopeleiche am Halsausschnitt ihre enge Verbindung mit dem Baum an. Sie

¹⁷⁷ Böhme, De signatura rerum, S. 4.

blickt nachdenklich in die Ferne und hat ihre Hände auf einem aufrecht stehenden Buch überkreuzt.

Der Betrachter gewinnt spontan den Eindruck, es handle sich hierbei um eine Sammlung von Sagen, welche wohl auch die der „Libussa“ enthält. Damit überschneiden sich in romantischer Ironie Gegenwart und Zukunft: Da die Nymphe in ihrer Jugend dargestellt wird, hat das, was im Buch geschrieben steht, d. h. ihre Verbindung mit Krokus, sein Aufstieg zum Herrscher, die Geburt der Drillinge und das Schicksal der Tochter Libussa noch gar nicht stattgefunden. Mit diesem Bildelement wird auf die Sehergabe Krokowkas angespielt: Sie hat im Buch die Zukunft gelesen und sinnt nun in kontemplativem Gestus darüber nach.

Den Hintergrund bilden einige sehr dicht zusammenstehende Stämme von Laubbäumen und eine Jungfichte, deren spitze Nadeln im Kontrast zu den weichen Formen der Laubbäume stehen. Damit wird subtil auf die Gegensätzlichkeit der Lebensformen hingewiesen, die einander im Verlauf der Sage ablösen: Das harmonische Leben nach den Gesetzen der Natur wird durch die langsam wachsenden Laubbäume vertreten; das ganz anderen Gesetzen gehorchende Leben in der Zivilisation aber durch die Nadelbäume, die, schnell an Umfang zunehmend, den Interessen der „Forstwirtschaft“ entgegenkommen.

Wenn die Sage das Abholzen des Waldes, das die Zerstörung des elfischen Lebensraumes zur Folge hat, beschreibt, so wird damit auf das Ende des goldenen Zeitalters hingewiesen. Der Übergang vom Mythos zur Geschichte wurde als Entwurzelung empfunden, denn mit ihm ging das Gefühl des Einklangs mit der Natur, vertreten durch die Baumnymphe, verloren. Dem Bild der Entwurzelung hat Schwind in seiner Zeichnung durch die freiliegende Wurzel der Eiche Krokowkas Ausdruck verliehen.

5. Das Gemälde *Krokowka auf ihrer Eiche*

In der ersten Hälfte der dreißiger Jahre entstand ein kleines Ölbild (Abb. 11), das in der Anlage der eben betrachteten Zeichnung sehr ähnlich ist. Auch bei der Gestaltung in Öl hat Krokowka die Beine übereinander geschlagen, aber der rechte Fuß hängt nicht in der Luft, sondern berührt das Gras am Rande des Schilfweihers. Im Unterschied zur geschlossenen Haltung der Zeichnung öffnet Krokowka ihren Körper nun, indem sie sich mit dem rechten Arm auf die Baumwurzel, auf welcher sie sitzt, stützt, während der linke Arm locker auf dem Buch aufliegt.

Auch hier trägt sie ein weißes ärmelloses Kleid, das oben eng anliegt; unterhalb der Taille ist der Körper wie in der Zeichnung von einem langen Tuch verhüllt, das von der linken Schulter herabfällt. Die Außenseite des Tuches ist grün-grau, der blassrote Farbton der Innenseite kehrt in den rot-blonden schulterlangen Haaren der Nymphe wieder.

Der Bildhintergrund unterscheidet sich verhältnismäßig stark von dem der Zeichnung. Schwind zeigt hier nicht mehr einzelne Stämme, sondern den Ausschnitt eines mächtigen Eichenstammes, der den gesamten Bildhintergrund ausfüllt, und Teile des Wurzelwerkes. Diese Anlage des Bildes suggeriert eine stattliche Größe der Eiche. Der Baum zeigt rechts im Bild Ansätze zu einer Aushöhlung, die in Verbindung mit der freiliegenden Wurzel den Eindruck von Morbidität vermittelt. Dem steht Krokowkas Jugendlichkeit kontrastiv gegenüber.

Noch befindet sich der Wald in einem nahezu arkadischen Zustand. Darauf weist nicht zuletzt der Hase hin, dessen Kopf am rechten Bildrand erscheint.¹⁷⁸ Fast unbemerkt trüben die Bedeutungszusammenhänge, die der Baum und das Buch eröffnen, die Idylle des Bildes und deuten auf das Ende des goldenen Zeitalters voraus. Mit dem Einbruch der Dimension der Zeit, die anhand des

¹⁷⁸ Hasen wurden vor allem in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts oft in der Nähe frommer oder heiliger Personen gezeigt, um die Friedlichkeit der Situation zu unterstreichen. (Vgl. Lexikon der Kunst, Bd. II, S. 217)

Baumes und des Buches fassbar wird, ist das Ende des mythischen Zeitalters besiegelt - die Historie beginnt.

Der Baum weist durch sein Alter zurück auf die paradiesische Vergangenheit, in welcher er den Nymphen als Lebensgrundlage diente, deutet aber gleichzeitig durch seine Morbidität auf den Tod Krokowkas und das Ende ihrer Ära voraus.. Mit dem Buch bringt Schwind die Gabe des Hellsehens auf den visuellen Begriff. Im Kontext des Bildes ist diese Gabe, die Bedingungen des goldenen Zeitalters voraussetzend¹⁷⁹, einerseits eng mit der Vergangenheit verbunden, andererseits macht es aber gerade ihr besonderes Wesen aus, dass sie die Zukunft voraussieht.

Die Interpretation des Buches als Medium des Hellsehens stellt es in ein Spannungsverhältnis zwischen das Unbewusste und das Bewusstsein. Die Sehergabe ist nur dem beschieden, der sich den Inhalten des Unbewussten gegenüber öffnet. Auf der anderen Seite ist die Schrift und damit die Voraussetzung für die „Erfindung“ des Buches auf das Engste mit der Entwicklung des Bewusstseins verknüpft, denn erst der geistig hoch entwickelte Mensch war in der Lage, Begriffe durch Buchstaben abzubilden. So werden in dem Bild Inhalte des Unbewussten mit Hilfe einer „Erfindung“ des Bewusstseins vermittelt.

Krokowkas Tod steht für den Untergang des goldenen Zeitalters, das matriarchale Züge trägt, und ebnet den Weg für die zivilisatorische Lebensform, die von der Herrschaft des männlichen Prinzips geprägt wird. Der Umbruch geschieht nicht abrupt, sondern sukzessive. Er deutete sich bereits mit dem Abholzen des Waldes durch Herzog Czech an und wird seinen Abschluss in der nächsten Generation mit Libussas freiwilliger Übergabe der Herrschaft an Primislaus finden.

¹⁷⁹ Bei Grillparzer ist im 5. Akt beschrieben, wie Libussa unter den veränderten Bedingungen der Zivilisation zunehmend ihre Sehergabe verliert.

6. Das Gemälde *König Krokus und die Waldnymphe*

a) Die Studien

Figurenstudien aus den Jahren 1848-51 (Abb. 12 u. 13) spiegeln Schwinds Idee wider, Krokowka mit Krokus zusammen darzustellen. Dabei schließt er trotz einiger Veränderungen in der Konzeption an die Bildidee der 30er Jahre an, die Nymphe mit einem Buch zu zeigen. Schwind experimentierte in diesen Studien mit verschiedenen Haltungen Krokowkas, wobei sie das aufgeschlagene Buch zum Vorlesen mit der linken Hand empor hält und den rechten Arm locker auf ihr Bein legt, während der sitzende Krokus seinen Kopf auf die Hand des hoch aufgestützten rechten Arms setzt und zur Vorlesenden emporblickt.

Obwohl sich Schwind in den Studien intensiv mit der Haltung der vorlesenden Nymphe beschäftigt hatte, verwarf es dieses Motiv in einer präziseren Skizze der ersten Hälfte der fünfziger Jahre zugunsten einer Haltung, bei der Krokowka den Kopf mit dem linken Arm abstützt. Der rechte Arm liegt nun nicht mehr auf dem übergeschlagenen rechten Bein, sondern auf dem übergeschlagenen linken Bein.¹⁸⁰

Der endgültige, quadrierte Entwurf mit beiden Figuren wird auf 1855 datiert (Abb. 14). Hatte Krokus seinen Kopf vorher auf die Hand gestützt, so hebt er sein Angesicht nun frei der Nymphe entgegen, wodurch er im Dreiviertelprofil zu sehen ist. Seine linke Hand stützt er auf den Oberschenkel. Die Bildlösung für seine rechte Hand und die rechte Hand Krokowkas scheint Schwind Probleme gemacht zu haben, denn der Entwurf ist an dieser Stelle unklar und auch im Gemälde, das auf der Grundlage dieses Entwurfes entstand, blieb die Verbindungsstelle zwischen den beiden Figuren unvollendet. Das Gesicht der Nymphe erscheint gegenüber dem ausgeführten Bild sehr jugendlich, auch wenn der Körper im Vergleich zu den Vorzeichnungen schon fraulichere Züge aufweist.

¹⁸⁰ Schwind zeigte die Nymphe bereits in den Werken der frühen dreißiger Jahre mit übergeschlagenem rechten Bein.

Der Hintergrund für die Darstellung von Krokowka mit König Krokus wurde offensichtlich erst sehr spät angelegt, denn er taucht zum ersten Mal im quadrierten Entwurf auf. Er wird von einem stattlichen Baum gebildet, in dessen Höhlung sich Krokowka mit dem Arm abstützt. Krokus sitzt auf einer der Baumwurzeln, „... ein Motiv, das in Verbindung mit der Verehrung der Geliebten eine ambivalente erotische Zweideutigkeit bekommt und an das Bild vom Schoß der Mutter Erde erinnert.“¹⁸¹

b) Das Gemälde

Schack bemerkte über das Gemälde (Abb. 15), das sich in seiner Sammlung befand:

„Eine besonders aus Musäus bekannte Sage, von welcher ich nicht weiß, ob ihr eine volksthümliche Tradition zu Grunde liegt, ist in *König Krokus* behandelt. Wir erblicken hier unter einer gewaltigen zerklüfteten Eiche von hohlem Stamme eine Waldnymphe, und zu ihren Füßen, in traulichem Gespräch mit ihr, den König Krokus, dem später aus dieser Verbindung die Libussa geboren wurde. Die Nymphe ist mit der ganzen weiblichen Anmut ausgestattet, welche Schwind, wie kein Anderer, zu schildern verstand. Das Colorit zeigt eine außerordentliche Frische und Tiefe. Hier darf ich denn wohl mit einem Worte den oft gehörten Tadel zurückweisen, Schwind habe nicht malen können.“¹⁸²

Die Figur der Krokowka sitzt in diesem um 1860¹⁸³ entstandenen unvollendeten Ölbild wie in den Werken der dreißiger Jahre auf der Wurzel ihrer Eiche und blickt nach rechts, so dass ihre rechte Körperseite zu sehen ist. Anders als in den knapp dreißig Jahre zuvor entstandenen Bildern ist Krokowka hier nicht als Mädchen, sondern als junge Frau dargestellt. Da ihr äußeres Erscheinungsbild mit dem ärmellosen hellen Kleid und dem Kranz von Eichlaub als Kopfschmuck fast gleich geblieben ist, und sie mit ihrer lockeren Körperhaltung und den rot-blonden, gewellten Haaren auch demselben Typus wie die mädchen-

¹⁸¹ Buberl, S. 68.

¹⁸² Schack, S. 67 f.

¹⁸³ Röntgenaufnahmen haben gezeigt, dass die Arbeit an diesem Gemälde schon in den vierziger Jahren begonnen wurde. (Vgl. Katalog *Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, Textband, S. 346)

hafte Krokowka des kleinen Gemäldes entspricht, erhält der Betrachter den Eindruck, dass es sich bei den weiblichen Wesen um ein und dieselbe Person in unterschiedlichem Lebensalter handele. Die Länge der Haare, die nun bis zur Hüfte reichen, und die gereiften Formen des Körpers und Gesichtes der Nymphe zeigen das fortgeschrittene Alter an.

Die verstrichene Zeit ist auch an der Eiche ablesbar, die bereits im kleinen Ölbild der dreißiger Jahre einen morbiden Charakter aufwies. Die Aushöhlung des Baumes, die sich schon dort andeutete, hat sich stark vergrößert, und Teile des Baumes sind nun abgestorben - ein abgebrochener Ast ragt rechts in das Bild.

Bei Musäus heißt es: „...altert die Eiche, die das Loos des Schicksals zur Mitgenossin des Lebens uns zugeteilt hat, so altern wir mit ihr, und stirbt sie ab, so sterben wir dahin und schlafen gleich den Sterblichen auch eine Art von Todtenschlaf.“¹⁸⁴

Die genannten Bildelemente weisen darauf hin, dass Schwind in diesem Gemälde eine spätere Episode der Sage dargestellt hat. Vermutlich steht folgende Szene bei Musäus dahinter:

„An einem schönen Sommerabend, als Krokus mit seinen Reisigen von einem Flurzuge heimkehrte...erblickte er seine Gemahlin am Ufer des Schilfteiches, da wo sie ihm zuerst erschienen war... Sie empfing ihn nach Gewohnheit mit zarter Liebe, aber ihr Herz war traurig und beklommen; aus ihren Augen träufelten ätherische Tränen, so fein und flüchtig, dass sie im Fallen von den Lüften gierig eingesogen wurden, ohne die Erde zu erreichen. Krokus bestürzte über diesen Anblick, er hatte die Augen seiner Gemahlin nie anders als heiter und im Glanze jugendlicher Fröhlichkeit gesehen.“¹⁸⁵

Die Nymphe gibt als Grund für ihre Traurigkeit an, dass sie an diesem Abend zum letzten Male ihre Familie im Schloss besuchen könne, weil der Baum und damit sie selbst sterben müssen. Schwind ist es gelungen, diese traurige Stimmung im Bild einzufangen. Krokus und Krokowka blicken sich in die Augen in dem Wissen, dass ihre Liebe bald ein Ende finden wird und mit ihr

¹⁸⁴ Musäus, S. 306.

¹⁸⁵ Musäus, S. 309. Dass ein spätes Stadium des Textes dargestellt ist, wird auch daran deutlich, dass Krokus im Gemälde eine Krone trägt und demnach bereits König ist.

die harmonische Lebensform, der sie an der vor dem Abholzen bewahrten Eiche so etwas wie ein Reservat erhalten haben. Der Blick in die Zukunft hat der Nymphe ebenfalls gesagt, dass Libussa ihre Nachfolge antreten und durch den Eintritt in die Zivilisation und den Abtritt ihrer Macht an einen Mann eine Schwächung ihrer übersinnlichen Kräfte erfahren wird. Trotz dieser traurigen Gewissheit erscheint die Nymphe entspannt, denn sie erkennt das Ende des Matriarchats, das in diesem Falle mit dem goldenen Zeitalter gleichzusetzen ist, als eine Naturnotwendigkeit an.

Im unterschiedlichen Erscheinungsbild der beiden Liebenden wird deutlich, dass sie verschiedene Lebensformen repräsentieren. Die weichen Stoffmassen des hellen Kleides, in das Krokowka gehüllt ist, verweisen auf ihren natürlichen Zustand, während Krokus' Aufmachung, bestehend aus einer aufwendigen Zusammenstellung von Krone, Unterkleid, Hemd, Brustpanzer, Gürtel und Mantel, deren Farbskala sich von Weiß über Braun zu Rot und zum Blaugrün des Mantels erstreckt, auf die neue Ära vorausdeutet, obwohl er selbst noch als Grenzgänger zwischen der natürlich-arkadischen und der zivilisatorischen Welt gelten muss.

7. Zeitgenössische literarische Bearbeitungen des Libussa-Stoffes

Es ist äußerst wahrscheinlich, dass Schwind bei seiner Beschäftigung mit dem Krokowka-Stoff außer von der böhmischen Sage und der Märchenerzählung des Musäus noch von zwei zeitgenössischen Werken Anregungen erhielt. Sowohl der von Schwind sehr geschätzte Clemens Brentano (1778–1842) als auch der österreichische Dramatiker Franz Grillparzer (1791-1872), mit dem Schwind persönlichen Umgang pflegte, verfassten Dramen, die das Schicksal Libussas, der Tochter der Baumnymphe, zum Thema hatten. In beiden Werken geht es um den Untergang des goldenen Zeitalters und die Idee vom Kreislauf der Geschichte, der eine Wiederherstellung des verlorenen Zustandes möglich erscheinen lässt. Damit sind Motive umschrieben, die sich auch in den

schwindschen Bildern zu diesem Thema finden und deren Bedeutung sich erst vor dem Hintergrund der Dramen voll erhellt.

a) Brentanos *Die Gründung Prags*

Brentano kam im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts während seines Aufenthalts in Böhmen mit der erwachenden tschechischen Nationalbewegung in Berührung, deren Ideen in das im März 1812 begonnene und 1815 erschienene Drama *Die Gründung Prags* einfließen. Der Dichter griff bei seinen Recherchen u. a. auf die *Böhmische Chronica* des Wenceslaus Hajek von Libotšchan aus dem 16. Jahrhundert, auf Musäus' *Volksmärchen der Deutschen* und auf verschiedene mythologische Quellen zurück. An dieser Quellenauswahl wird bereits deutlich, dass es ein Anliegen Brentanos war, die sagenhafte, mythische Urzeit dichterisch zu fassen und lebendig zu machen. Dabei unterlag er unverkennbar dem Einfluss der zeitgenössischen Begeisterung für den Orient. Er selbst stellte die Hypothese von der Abstammung der Slawen aus Indien auf.¹⁸⁶ Im Kontext des Dramas führt die Ankunft dieser Völkergruppe die Eltern Libussas zusammen: Krok und eine einheimische Elfe, der Brentano den Namen „Niva“ verlieh.

Der Inhalt des Dramas folgt einer einfachen thematischen Grundlinie, die aber in ihren Nebenmotiven auf verschlungene Wege gerät. Das Stück beginnt mit Libussas Wahl zur Herzogin, umfasst ihre Verbindung mit Primislaus, mit dessen Machtübernahme ein Wechsel vom weiblichen, den Gesetzen der Natur folgenden, zum männlichen, den Gesetzen des Menschen folgenden, Prinzip verbunden ist, und schließt mit Libussas Vision von der Stadt Prag.

Die Geschichte Nivas, der Mutter Libussas, erhält im Drama kein großes Gewicht. Sie wird von ihrer Tochter Tetka in wenigen Versen zusammengefasst:

„Da weckt den Vater Nivas Lilienhand;
Sie sprach zu ihm, die schimmernd vor ihm stand:

¹⁸⁶ Vgl. Polsakiewicz, S. 119.

O Krokus, reiner Mann, mit meinem Heile
Ist fest verbunden dieser Eiche Leben,
Bewahre sie vor deines Volkes Beile;
Die Schatten, Schlaf und Traum dir oft gegeben;
Der Schützenden nun wieder Schutz erteile!¹⁸⁷

Das Drama war als Trilogie geplant. Die Grundlagen für die beiden nicht ausgeführten Teile, die den *Mägdekrieg* und den *Sieg des Christentums* behandeln sollten, sind im ersten Teil bereits angelegt. Brentano hat die meisten Motive und Handlungsstränge aus den Quellen übernommen, neu aber war in diesem Zusammenhang das Thema vom Übergang zum Christentum¹⁸⁸, das im Kontext des Dramas eng mit dem romantischen Topos vom „verlorenen Paradies“ verknüpft ist. Ziel der Trilogie sollte es sein, die Wiedererlangung des paradiesischen Zustandes im Christentum darzustellen. Polsakiewicz betont, dass der vollendete erste Teil diesen Übergang schon vorbereitet:

„Die Handlung der ‚Gründung Prags‘ steuert der Einführung des Christentums entgegen, wodurch sich eine, in die Zukunft gerichtete Aussicht auf die Zurückerlangung der verlorenen Harmonie eröffnet. Diese Aussicht erscheint im Werk in Form der Prophezeiung, in welcher der ‚Keim der späteren Nachwelt‘ enthalten ist.“¹⁸⁹

Die mit diesem Topos verbundene Idee vom Kreislauf der Historie, dessen Anfang und Ende durch Harmonie gekennzeichnet sind, wird im Drama in Libussas Ring fassbar, wobei seine Geschichte auch noch ringförmig in die Handlung eingeflochten ist.

Auf dichterischer Ebene war Brentano bemüht, mit Hilfe der Phantasie, d.h. mit der Schöpferkraft des eigenen Inneren, den nur fragmentarisch überlieferten Mythos von der Gründung Prags in eine symbolische Sprache zu übersetzen, um die dahinter liegende Wahrheit transparent zu machen. Zur Erreichung dieses Zieles erschien das Formprinzip der Arabeske am geeignetsten, da diese in der Romantik als die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen

¹⁸⁷ Brentano, *Die Gründung Prags*, S. 583.

¹⁸⁸ Vgl. Seidlin, S. 102.

¹⁸⁹ Polsakiewicz, S. 142.

Phantasie galt. Im Drama findet dieses Prinzip seinen Ausdruck in der verwirrenden Vielfalt der ineinander verschlungenen Handlungen, Beziehungen und Motive, die in ihrer Gesamtheit eine tiefsinnige Bildersprache darstellen, die auf den Zentralpunkt des Dramas, die Wiedergewinnung des verlorenen Paradieses, verweist.

Das Drama wurde zwar häufig vorgelesen, aber nie aufgeführt und geriet bald in Vergessenheit.¹⁹⁰ Auch die Bearbeitung durch Grillparzer beschied dem Libussa-Stoff keinen Bühnenerfolg. Die ersten Entwürfe des österreichischen Dramatikers zeigen, wie stark er sich zu Beginn an Brentanos Text orientiert hat. Im Laufe der langjährigen Arbeit reduzierte er die Vielfältigkeit des von Brentano behandelten Stoffes auf das dramatisch Wirksame.¹⁹¹

b) Grillparzers *Libussa*

Schwind und der österreichische Dramatiker Franz Grillparzer (1791-1872) beschäftigten sich, wie in diesem Fall, auffallend häufig mit demselben Thema. Die beiden Künstler lernten einander schon früh persönlich kennen, denn Eduard von Bauernfeld, der Jugendfreund Schwinds, studierte gemeinsam mit Grillparzer bei Anton Stein, der Professor der klassischen Philologie und Literatur in Wien war.¹⁹² Außerdem gehörten alle drei, Bauernfeld, Grillparzer und Schwind zum Schubertkreis, dessen Mitglied der Maler Mitte der zwanziger Jahre wurde.

Grillparzer skizzierte den Stoff zu seiner *Libussa* 1822 zum ersten Mal in Tagebuchnotizen. Die Arbeit an dem Trauerspiel in fünf Akten gestaltete sich sehr schwierig und zog sich über Jahrzehnte hin, wobei der erste Akt bereits 1840 zur Aufführung kam. Die endgültige und vollständige Reinschrift erfolgte erst 1847/48, der Erstdruck mit dem Titel *Libussa* 1872. Die Uraufführung des Stückes fand nach Grillparzers Tod im Januar 1874 am Wiener Burgtheater

¹⁹⁰ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Beurteilung des Stückes durch Achim von Arnim. (Vgl. Schultz, S. 182 f.)

¹⁹¹ Vgl. Schultz, S. 183.

¹⁹² Vgl. Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens, S. 147.

statt. Es hatte so wenig Erfolg, dass es nach sechs Vorstellungen vom Spielplan abgesetzt wurde.¹⁹³

Schwinds früheste bekannte Zeichnung zu dieser Thematik stammt aus dem Jahre 1825, also aus der Zeit, in der die beiden Künstler in engem Kontakt zueinander standen und sich Grillparzer nachweislich intensiv mit seinem Drama beschäftigte.¹⁹⁴ Der große Unterschied zwischen den Werken des Dichters und des Malers besteht darin, dass Grillparzer, wie vor ihm Brentano und Musäus, dem Leben Libussas das Hauptaugenmerk schenkte, während Schwind sich der Figur ihrer Mutter annahm. Diese Wahl zeigt, dass die beiden Künstler unterschiedliche Schwerpunkte in der Behandlung des Stoffes setzten. Da aus dem Vergleich der beiden Werke das Anliegen Schwinds umso deutlicher wird, sei der Inhalt des Trauerspiels in der gebotenen Kürze vorgenommen.

Grillparzer umreißt die Problematik des Stückes in einem Tagebucheintrag wie folgt: „Die böhmische Libussa als Stoff für ein dramatisches Gedicht, Libussa, Frauenherrschaft des Gefühls und der Begeisterung (Wlasta, Jungfernkrieg) goldenes Zeitalter.“¹⁹⁵

Das Drama stellt den Untergang des goldenen Zeitalters vor Augen. Libussa verirrt sich auf der Suche nach Heilkräutern für ihren todkranken Vater, König Krokus, im Wald. Primislaus, ein einfacher Pflüger rettet sie und nimmt sie mit in seine Hütte. Nach vergeblichem Werben um sie entfernt er heimlich ein Kleinod aus ihrem Gürtel. Als Libussa heimkehrt, ist ihr Vater bereits tot, so dass die Regierungsgewalt an sie übergeht.

Wie unter der Herrschaft ihres Vaters ist das Zusammenleben der Menschen auch weiterhin von Milde, Gefühl, Vertrauen und Demut geprägt, ohne dass es dafür eine schriftlich fixierte Grundlage gäbe. Mit dieser Herrschaft des Gefühls und dem diffusen Rechtsrahmen sind die Böhmen zusehends unzufrieden, so dass der Ruf nach Männerherrschaft laut wird und man Libussa zur Heirat

¹⁹³ Vgl. Viviani, S. 91.

¹⁹⁴ Grillparzer nahm nach einer mehrmonatigen Pause im Winter 1824 den Plan wieder auf und brach die Arbeit nach der Niederschrift der ersten Szenen im Winter 1825/26 plötzlich ab. (Vgl. Viviani, S. 88)

¹⁹⁵ Viviani, S. 88.

drängt. Lange weiß sie sich ihre Freiheit zu bewahren. Erst nach vielen Schwierigkeiten und Intrigen kommt es zur Hochzeit mit Primislaus.

Der neue Herrscher setzt durch Demokratisierung und Rationalisierung gesellschaftliche Umwälzungen in Gang, die Libussa billigt, obwohl sie tödlich für sie sind. Sie hält eine Abschiedsrede, in welcher sie das Neue dialektisch als notwendige, negative Durchgangsstation beschreibt. An der Stelle, an der Prag gegründet werden soll, lässt sie ihren Gürtel zurück als Zeichen, dass das, was mit ihr zu Grunde ging, wiederkehren wird. Damit sieht sie die Regeneration der verlorenen Seinseinheit im Kreislauf der Historie voraus.

Libussas Herrschaft, die als letzte Phase des goldenen Zeitalters gelten kann, scheitert in dem Trauerspiel nicht, weil die Regentin Schwäche zeigt, sondern weil ihre Zeit vorbei ist.¹⁹⁶

8. Das Ende des goldenen Zeitalters

Bereits in Cosmas' Schrift aus dem 12. Jahrhundert ist der Beginn der tschechischen Geschichte mit der Idee vom goldenen Zeitalter verknüpft. Als Kennzeichen dieses Zeitalters gilt im Allgemeinen ein vertrauter Umgang zwischen Göttern und Menschen, wie ihn Krokus und die Baumnymphe nicht nur in den literarischen Vorgaben, sondern auch in einigen der Werke Schwinds pflegen. In der Zusammenschau erwecken seine Bilder den Eindruck, als habe der Maler die Verbindung von Krokus und der Baumnymphe als „Anfang vom Ende“ des goldenen Zeitalters verstanden.

Beim Stichwort „goldenes Zeitalter“ ist unwillkürlich an Ovids Darstellung von den vier Zeitaltern zu denken, die seine *Metamorphosen* einleitet. Dort heißt es:

„Und es entstand die erste, die goldene Zeit. Ohne Rächer, ohne Gesetz, von selber bewahrte man Treue und Anstand. Strafe und Angst waren fern; kein Text von drohenden Worten stand an den Wänden auf Tafeln

¹⁹⁶ Grillparzer hob im Gegenteil immer wieder ihre Stärken hervor: „Wissen und Verstand, Muth und Entschlossenheit, alle diese Gaben besitzt, in seinen Erlesenen, auch das sogenannte schwächere Geschlecht, alle diese Gaben besitzt auch Libussa, Primislaus steht ihr sogar in mancher davon nach.“ (Viviani, S. 88)

von Erz; es fürchtete keine flehende Schar ihren Richter: man war ohne Rächer gesichert. Fichten fällt man nicht, um die Stämme hernieder von ihren Höhn in die Meere zu rollen, nach fremden Ländern zu fahren ... Keinerlei steil abschüssige Gräben umzogen die Städte; keine geraden Posaunen, nicht eherne Hörner, gekrümmte, gab es, nicht Helme noch Schwert, des Soldaten bedurften die Völker nicht ... Selbst die Erde, vom Dienste befreit, nicht berührt von der Hacke, unverwundet vom Pflug, so gewährte sie jegliche Gabe, und die Menschen ... sammelten Früchte ... und die Eicheln, die Jupiters Baum, der breite, gespendet. Ewiger Frühling herrschte ...“.¹⁹⁷

Der Text wurde in dieser Länge zitiert, da er viele Parallelen zur Krokowka-Libussa-Motivik enthält. Wie im von Ovid beschriebenen goldenen Zeitalter, so gab es auch während der Regentschaft Krokus´ und Krokowkas wie der ihrer Tochter Libussa noch keinen festgeschriebenen Rechtsrahmen.

Für Ovid charakterisieren die „gekrümmten Hörner“ der Soldaten und der „Pflug“ des Bauern die Zeit nach dem Untergang des goldenen Zeitalters. Diese Charakteristika tauchen auch im Kontext des Libussa-Stoffes auf: Im Gemälde der sechziger Jahre hat Krokus ein gekrümmtes Horn bei sich, und in der Sage wird hervorgehoben, dass Primislaus, Libussas zukünftiger Gatte und König der Tschechen, beim ersten Zusammentreffen mit zwei Ochsen **pflügte**.¹⁹⁸

Ein weiteres Kennzeichen, das sowohl bei Ovid wie in der Libussa-Sage den Übergang von einem Zeitalter zum nächsten anzeigt, ist das Fällen von Bäumen. Der Baum steht, einzeln oder als Gruppe in archetypischem Zusammenhang mit der Großen Erd-Mutter, welche die Mutter alles Pflanzlichen ist. Deshalb spielte er in den Vegetationsriten und Fruchtbarkeitsfesten aller Völker der Erde eine zentrale Rolle. Im Zuge der psychischen Entwicklung wurden diese Riten wie die Bäume als sakrale Orte obsolet. Die ehemals heiligen Bäume und Haine konnten den Holzfällern zum

¹⁹⁷ Ovid, S. 26.

¹⁹⁸ Der Ochse als kastrierter Stier verweist auf die Triebbeherrschung und damit ebenfalls auf das Ende des goldenen Zeitalters.

Bäume und Haine konnten den Holzfällern zum Opfer fallen.¹⁹⁹ Mit der Vernichtung der Bäume waren die in ihnen beheimateten Vegetationsgötter endgültig dem Untergang geweiht. Auch wenn die Baumnymphe Krokowka nicht persönlich von diesem Schicksal betroffen war, so ereilte es doch ihre Schwestern. Damit steht die sich um ihre Gestalt rankende Sage in der langen Reihe der Legenden vom Sterben der Vegetationsgötter seit der Antike²⁰⁰, die vor dem Hintergrund der Entwicklung und Veränderung der Religionen viel historische Wahrheit in sich bergen.²⁰¹

9. Krokowka als Nymphe deutscher Provenienz

Herders Herausgabe einer Sammlung programmatischer Schriften der Sturm-und-Drang-Bewegung unter dem Titel *Von deutscher Art und Kunst* stand am Anfang einer Entwicklung, die sich in der bewussten Hinwendung zu den mit den nordischen Völkern gemeinsamen Wurzeln äußerte und auf den Aufbau einer deutschen Identität abzielte.

Nun mag es verwundern, dass die Baumnymphe, die Gefährtin des Krokus, in diesem Zusammenhang genannt wird, denn immerhin galt sie als Urmutter der Tschechen, einem Völkerstamm, den man für gewöhnlich auf slawischen Ursprung zurückführt. Eine Erklärung dafür liegt in Brentanos Werk, aus dem hervorgeht, dass Krokus zu den ersten Slawen gehörte, die das hier relevante

¹⁹⁹ Manchmal diene die Vernichtung eines Waldes aber auch der Durchsetzung des Christentums. Das macht J. Grimm deutlich. Er berichtet, dass der heidnische Brauch, die Götter in heiligen Wäldern und Bäumen zu verehren, in der Regel bis zur Einführung des Christentums seine Gültigkeit hatte. In manchen Landstrichen hielt er sich aber sehr viel länger: „Unter den Sachsen und Friesen währte die Verehrung der Haine weit länger fort. Im Beginn des 11. Jahrhunderts ließ Bischof Unwan von Bremen bei abgelegenen Bewohnern seines Sprengels solche Wälder ausrotten.“ (Grimm, S. 87) Vielleicht steht die Vernichtung des Waldes in der Libussa-Sage mit einer ähnlichen Situation in Verbindung.

²⁰⁰ Vgl. Hunger, S. 383.

²⁰¹ Vielleicht hängen die Angst und Traurigkeit, die selbst heute noch durch die Vernichtung eines Baumes ausgelöst werden können, mit seiner ursprünglichen Bedeutung innerhalb der Riten alter Religionen zusammen - erinnert sei an die dramatischen Szenen, zu denen es oft kommt, wenn in Waldgebiete Schneisen zum Bau neuer Straßen geschlagen werden. Auch für Schwind könnte das eine Rolle gespielt haben. Vermutlich projizierten Schwind wie auch Grillparzer in den mythischen Stoff auch den zeitgenössischen gesellschaftlichen Umbruch, zu welchem eine „Umgestaltung“ der Landschaft gehörte: Seit 1835 wurde die Industrialisierung in Deutschland stärker und seit 1850 vehement vorangetrieben.

geographische Gebiet besiedelten. „Niva“, wie Brentano die Nymphe nannte, wird dagegen als einheimische Elfe beschrieben. In der Tat wurden Böhmen und Mähren erst im 6. Jahrhundert von Slawen besiedelt, bis dahin hatten diese Gebiete den Germanen als Lebensraum gedient. Somit verbirgt sich auch hinter dem in der Sage enthaltenem Motiv der Abwanderung bzw. Vertreibung ein Funken historischer Wahrheit. Krokowka muss vor diesem Hintergrund als germanischer Elementargeist gelten.

Wenige Monate bevor Schwind seine Federzeichnung von dem Knappen Krokus und der Baumnymphe anfertigte, hatte er im Spätsommer 1824 in einem Brief an Schober sein Interesse an der germanischen Götterwelt bekundet:

„Die Kräfte oder Gottheiten der Deutschen sind wahrlich so echt und tief als die der Griechen; wann wird aber ihre Verehrung angehen? Das macht mich oft nachdenken, und ich weiß nicht, wo das hinaus soll und wer denn etwas davon wird wissen wollen.“²⁰²

Im Zuge des Auf- und Ausbaus einer deutschen Identität entwickelten die Künstler der Romantik eine germanische Elementargeistermotivik und waren bemüht, die von ihnen dargestellten Wesen mit typisch germanischen Qualitäten und Kennzeichen zu versehen, um sie von ihren antiken Verwandten abzusetzen. Die Merkmale wurden häufig direkt dem alten Volksgut entnommen. Jakob Grimm konnte in seiner 1835 erschienenen *Deutschen Mythologie*, in der das erste umfassende, klare Bild von der germanischen Religion entworfen wurde, die Richtigkeit vieler dieser Kennzeichen bestätigen.

Zu den typisch germanischen Qualitäten gehörte die Gabe der Weissagung, mit welcher Libussa lange vor Erscheinen der grimmschen Schrift belegt wurde. Schwind, in dessen Bildern zur Krokowka-Thematik diese mantische Fähigkeit auch nachgewiesen werden konnte, mag sich dabei auf J. Grimm bezogen haben, denn dieser wies nach, dass man im germanischen Schicksalsglauben davon überzeugt war, dass die Frau stärker als der Mann dazu befähigt sei,

²⁰² Stoessl, S. 535.

die Zukunft vorauszusagen und Rat zu erteilen, um menschliches Tun mit dem Schicksal in Einklang zu bringen.²⁰³

Als Medium der Weissagung diente nicht nur das Gurgeln des Wassers, sondern auch das Rauschen der Blätter, in dem man die Stimme des numinos-weiblichen Wesens des Baumes zu hören glaubte.²⁰⁴ Die germanischen Seherinnen, welche diese Botschaften zu entschlüsseln vermochten, genossen hohe Ehren und konnten sogar in den Rang von Göttinnen aufsteigen.²⁰⁵ Krokowka, der als Baumnymphe fast der Status einer Göttin zukommt, ist ebenso in dieser Tradition zu sehen wie ihr Lebensraum, der Wald.²⁰⁶

Die germanischen Elementargeister wurden ebenfalls mit äußeren Merkmalen ausgestattet, die als typisch germanisch galten. Aus einem Brief Mörikes an Schwind vom Mai 1868 geht indirekt hervor, dass sich auch Schwind mit dieser Problematik auseinandergesetzt hat. Dort heißt es über die Physiognomie der „Schönen Lau“, auf die später noch zurückzukommen sein wird:

„Sodann, wie treffend ist die Nixe durch etwas ganz Spezifisches in der Gesichts- und Kopfbildung (die etwas niedre Stirn als Sitz des Geistigen, das große Aug u. a.) bezeichnet! – ein fremdartig anziehendes Geschöpf als Gast unter den ordentlichen Menschenkindern.“²⁰⁷

Andrea Linnebach hat die Kennzeichen germanischer Elementargeister vor allem im Hinblick auf das Werk Arnold Böcklins herausgearbeitet. Besondere Bedeutung misst sie der grellroten Haarfarbe der böcklinschen Wasserwesen

203 Vgl. Grimm, S. 95 u. S. 246. Jung hat festgestellt, dass sich das matriachale Bewusstsein durch eine große Offenheit gegenüber den Mächten des Unbewussten auszeichnete und in den Frauen stärker ausgeprägt war. Durch bestimmte rituelle Handlungen war es den Frauen möglich, ihre mantischen Fähigkeiten zu aktivieren. Neumann weist nach, dass überall auf der Welt der Frau eine besondere magisch-mantische Wirksamkeit und Möglichkeit zugesprochen wird. (Vgl. Neumann, S. 276)

²⁰⁴ Vgl. Neumann, S. 245.

²⁰⁵ Vgl. Neumann, S. 238.

²⁰⁶ J. Grimm hat immer wieder die Bedeutung des germanischen Waldkultus betont, dessen älteste Zeugnisse auf Tacitus zurückgehen. (Vgl. Grimm, S. 86 u. S. 280)

²⁰⁷ Mörike, Briefe, S. 838.

zu, die sie als einen deutlichen Hinweis auf eine Verwandtschaft mit Geistern und Nymphen deutscher Provenienz interpretiert.²⁰⁸

Einen wichtigen Vorläufer für Böcklins Meerwesen erkennt Linnebach in dem von Schwind geschaffenen Nixentyp: „Schwind stattet seine Nixen, ähnlich Böcklin, mit üppigster Haar- und Körperfülle aus ... in der Darmstädter Fassung des ‚Mittag‘ ist das Haar der Nixe darüber hinaus mit rötlichen Strähnchen durchzogen – eine blasse Vorwegnahme Böcklinscher Rottönungen.“²⁰⁹

Bereits Buberl hat für das Gemälde der sechziger Jahre festgestellt, dass Krokowka mehr als germanische Göttin, denn als antike Nympe wirke.²¹⁰ In der Tat hat Schwind ihre Gestalt nicht nur in diesem Werk, sondern auch in dem kleinen Gemälde aus den dreißiger Jahren mit vollem rötlichen Haar und einem kräftigen Körperbau ausgestattet - Kennzeichen, die sie als eine germanische Nympe ausweisen.²¹¹

Grillparzer hat einen anderen, seinem Medium angemessenen Weg beschritten, um Libussa den Charakter einer germanischen Nympe zu verleihen. Er

²⁰⁸ Linnebach identifiziert dieses Kennzeichen vor allem deshalb als typisch germanisch, weil Böcklin es in seinem Bild Kampf auf der Brücke als germanisches Erkennungszeichen bei den Kimbern und Teutonen einsetzte. (Vgl. Linnebach, Andrea, Böcklins Meeresszenen: „Klassische“ Ikonographie und „deutsche Mythologie“. In: Katalog „In uns selbst liegt Italien“, S. 65) J. Grimm berichtet, dass die deutsche Sage den Kobolden und Elben oft rote Haare beilegt. (Vgl. Grimm, S. 289) Ungeklärt bleibt in diesem Zusammenhang, warum auch Krokus rote Haare hat.

²⁰⁹ Linnebach, Andrea, a.a.O., S. 65.

²¹⁰ Vgl. Buberl, S. 68.

²¹¹ Schwind hat dabei die Kennzeichen, die ursprünglich einer Wassernympe zugeschrieben wurden, auf eine Baumnymphe übertragen. Im kleinen Gemälde findet sich allerdings ein Element, das daneben deutlich den Einfluss antiker Darstellungstradition zeigt. Die Bauschung im Tuch über Krokowkas Schulter, die bereits die Zeichnung von 1831 im Ansatz aufweist, lässt sich aus dem Bildkontext nicht erklären, da sie weder durch eine Bewegung der Nympe noch durch einen Windhauch motiviert erscheint. Obwohl erst Aby Warburg spät im 19. Jahrhundert begann, die Bedeutung bewegter Gewandung als psychologisches Charakterisierungsmittel im Quattrocento auf der Grundlage antiker Vorbilder herauszuarbeiten, gehörte es schon in Schwinds Schaffenszeit zum kunsthistorischen Grundwissen, dass bewegte Gewandmotive ein Kennzeichen antiker Kunst sind, die besonders mit dem Typus der Nympe verbunden sind. Dass Schwind über dieses „Grundwissen“ verfügte, beweist das Auftreten des bewegten Gewandmotivs in dem ebenfalls zu Beginn der dreißiger Jahre entstandenen Bild „Selene und Endymion“. Selenes gesamter Oberkörper ist dort von einer Tuchaura umgeben. (Vgl. Weigmann, S. 82) Die Geschichte von dieser Mondgöttin weist viele inhaltliche Gemeinsamkeiten mit der Krokowka-Thematik auf, steht aber im Gegensatz zu dieser in rein antik-mythologischer Tradition.

versah sie am Anfang des Trauerspiels mit der vor allem für weibliche Wassergeister dieser Abstammung typischen Seelenlosigkeit. Seelenlosigkeit und Erlösungssehnsucht der Wassergeister stellten zentrale Themen in der romantischen Kunst dar.²¹² Man besann sich dabei auf die Ausführungen Paracelsus', der Elementargeister als übernatürliche Wesen beschrieben hatte, die weder ganz der Natur noch ganz dem Geist angehören. Nach seiner Definition war es allein Wassergeistern möglich, in menschlicher Gestalt zu erscheinen²¹³ und durch die Hochzeit mit einem Menschen in den Besitz einer Seele zu gelangen: „Nun aber weiter so ist das auch in gutten wissen /zuerkennen / das auch solch Frawen Seel endpfahen in dem / so sie vermehlet werden / also das sie wie ander Frawen vor Gott vn durch Gott erlöst sind.“²¹⁴ Friedrich de la Motte Fouqué hat dieses Motiv in seiner Erzählung *Undine* von 1811 ausgestaltet und damit die Initialzündung für eine ganze Reihe ähnlicher Bearbeitungen auf den verschiedenen künstlerischen Gebieten gegeben.²¹⁵

Die fouquésche Undine verhält sich zu Beginn der Erzählung kalt und unberechenbar, wird aber, nachdem sie durch die Hochzeit mit dem Ritter Huldbrand eine Seele erhalten hat, warmherzig und mitfühlend. Damit entsteht im Kontext der Elementargeisterthematik ein Zusammenhang zwischen Seele und Mitgefühl. Diesen Zusammenhang hat auch Grillparzer hergestellt. Er nennt den Begriff „Seele“ zwar nicht explizit, aber aus dem nachfolgenden Zitat wird deutlich, dass Libussa unter Menschen ein Mensch wird, d.h. eine Seele erhält, was bei ihr das Aufkommen von Mitgefühl verursacht. Grillparzer lässt Libussa sagen: „Mit Menschen Mensch sein, dünkt von heut mir Lust. Des Mitge-

²¹² J. Grimm wies die germanische Herkunft dieses Motivs nach. (Vgl. Grimm, S. 524)

²¹³ Vgl. Paracelsus, S. 26.

²¹⁴ Paracelsus, S. 24.

²¹⁵ Neben Übersetzungen, z. B. von Walter Scott und Edgar Allen Poe, wurden vor allem die Opernbearbeitungen der Erzählung *Undine* von Fouqué bekannt. E. T. A. Hoffmann und Albert Lortzing vertonten neben anderen den Stoff. Zu den bekannten Darstellungen der bildenden Kunst zählt eine umfangreiche Folge von Umrisszeichnungen des in der Malkunst dilettierenden Karl Joseph, Graf von Clary-Aldringen. Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, Bruder des berühmten Julius, hat diese 21 Zeichnungen radiert. Die Szene *Undines Trauung* führte er 1816 auch als Ölgemälde aus, welches noch im selben Jahr auf der Wiener Kunstausstellung zu sehen war.

fühles Pulse föhl ich schlagen, Drum will ich dieser Menschen Krone tragen.“²¹⁶

Das Empfinden von Mitgeföhl ist auf das Engste mit der Ausbildung des Bewusstseins verbunden, womit ein Themenkomplex beröhrt ist, der in der Romantik großes Interesse erregte und zu psychologischen Fragestellungen überleitet. Ein vor allem von seinen Trieben und Instinkten geleiteter Mensch ist zu diesem Geföhl nicht fähig. Ebenso wenig kann er sündigen und damit Schuld auf sich laden, denn erst auf der Entwicklungsstufe, auf welcher sich der Mensch weitgehend von seinen Instinkten gelöst hat, weil das Bewusstsein viele ihrer Aufgaben übernommen hat, und er nicht mehr instinktiv, sondern weitgehend bewusst handelt, kann er Fehlverhalten zeigen und schuldig werden.

Auch was die Schuld angeht, konstruiert Grillparzer in seinem Trauerspiel eine Schwelle, die zu einer neuen Ära überleitet, denn sowohl Libussas Versäumnis dem todkranken Vater gegenüber wie Primislaus' Entwendung des Kleinods aus ihrem Gürtel „... stehen metaphorisch für eine – mehr geschehene, als begangene – Urschuld, die verwoben ist in diesen Anfang, der den Eintritt in die Zeit, das unwiderrufliche Beginnen von Geschichte überhaupt meint.“²¹⁷ Damit hat Grillparzer das Ende des goldenen Zeitalters markiert.²¹⁸

10. Der Aspekt der Kontinuität

Das Ende des goldenen Zeitalters wird in der romantischen Kunst oft in das Bild vom Auseinanderbrechen der Einheit von Mensch und der ihn umfangenden mütterlichen Naturkraft übersetzt, auf psychologischer Ebene bedeutet dieser Zeitenwechsel das Auseinanderfallen von Bewusstsein und Unbewusstem. Brentano, dessen erklärte Absicht es war, mit seinem Drama Die Gründung Prags auszudrücken, „... wie göttliches Gedicht zur Sage und Sage zur

²¹⁶ Grillparzer, Libussa, S. 273.

²¹⁷ Kindlers Literaturlexikon Bd. IV, S. 5684.

²¹⁸ Vgl. Viviani, S. 88.

Geschichte wird...²¹⁹, zeichnet die Entwicklung des Geistes mit den Mitteln des Dramas nach.²²⁰ In einem dem Werk vorangestellten Text übersetzt er die Bewusstwerdung des Menschen in das Bild von den Lebensaltern der Geschichte:

„Auch die früheste Kindheit der Geschichte ist stumm, und wer das Wesen ihrer ersten Jugend erfahren will, kann dieses allein, wo sie noch lebet, von ihrer Amme, der Sage, die an ihrer Wiege gewacht und gesungen, erfragen. Später wenn sie schon stammeln und endlich reden gelernt, plaudert sie den eignen Traum und die Märchen ihrer Amme durcheinander; ist sie aber nach Jahren wohl unterrichtet, kann sie Böses von Gutem unterscheiden, dann gehet sie auch schon als eine Sünderin zur Beichte und wir hören die sogenannte Wahrheit von ihr; Wo die historische Wahrheit eintritt, steht der Engel mit dem feurigen Schwerte bereits vor dem verlorenen Paradies.“²²¹

Mensch und Welt bilden nur solange eine Einheit, wie der Mensch sich seiner selbst unbewusst ist und sich sein innerstes Wesen noch im Einklang mit der äußeren Natur befindet.²²² Diese Ganzheit zerbricht, wenn der Mensch die Fähigkeit zur Reflexion ausbildet und sich die Natur zum Objekt macht, indem er sich von ihr isoliert und sie zergliedert. Auf der Ebene der Sage deutet sich dieser Schritt im Abholzen des Waldes an. Die Fähigkeit zur Reflexion zerstört zwar den mythischen Zustand der Einheit, stellt aber gleichzeitig die Voraussetzung für den Aufstieg zur nächsten Stufe der Entwicklung des Geistes dar, die in der Selbstreflexion besteht. Der Mensch wird sich damit selbst zum Objekt.²²³

²¹⁹ Vgl. Brentano, Die Entstehung und der Schluß des romantischen Schauspiels *Die Gründung Prags*, S. 527.

²²⁰ Dazu geht Brentano bis an den Punkt zurück, der im vorliegenden Kontext den Übergang vom prähistorischen Mythos zur Weltgeschichte markiert. Als Grund für das Ende der mythischen Einheit gibt er die durch Reflexion verursachte Bewusstseinspaltung an, die auf dieser Stufe in Anlehnung an die adamitische Erbsünde mit dem Bösen in Verbindung gebracht wird. Mit dem Verlust des mythischen Weltzustandes deutet sich bei Brentano aber dessen Wiedergewinnung schon wieder an. (Vgl. Polsakiewicz, S. 115)

²²¹ Brentano, Die Entstehung und der Schluß des romantischen Schauspiels *Die Gründung Prags*, S. 528.

²²² In den Worten der modernen Psychologie entspricht das der Projektion unbewusster Inhalte auf Naturvorgänge, der Assimilation äußerer Sinneserfahrungen an seelisches Geschehen, wie es sich auf den frühesten Entwicklungsstufen der menschlichen Seele vollzog.

²²³ Vgl. Polsakiewicz, S. 114.

Am Ende der Entwicklung des Geistes steht aus psychologischer Sicht die Kompensation der Instinktsicherheit durch zuverlässige Regeln und Verhaltensweisen des bewussten Handelns, die eine Überwindung der Schuld mit sich bringen und damit die Wiederherstellung des harmonischen Zustands gewährleisten. Eine Regeneration der verlorenen Seinseinheit im Kreislauf der Historie wird, wie dargelegt, sowohl von Grillparzer als auch von Brentano angedeutet.

Der Untergang des goldenen Zeitalters erfolgt in allen hier betrachteten Werken nicht abrupt, sondern sukzessive. Vor allem Brentano lag es am Herzen, der damit verbundenen Kontinuität Ausdruck zu verleihen. Polsakiewicz hebt hervor, dass die Voraussetzung für das stetige Hinübergleiten in die neue Zeit darin besteht, dass Libussa die Herrschaft freiwillig an Primislaus übergibt, weil sie den Wandel der Zeiten als Naturgesetz erkannt hat:

„Sie wählt den „frommen Pflüger“, weil sie von ihm in der geschichtlichen Welt eine zwischen polaren Kräften vermittelnde Haltung erwarten kann, wie sie sie selbst in der mythischen repräsentierte. Darüber hinaus steht Primislaus durch seinen Beruf dem erdhafte-weiblichen Prinzip der Mutter Libussas, Niva, am nächsten. Er garantiert dadurch die Kontinuität des Alten und gleichzeitig die Aufnahme des Neuen.“²²⁴

Auch Schwind hat dem Aspekt der Kontinuität Rechnung getragen, indem er den Übergang ins neue Zeitalter als fließend darstellte. Er siedelt die Geschichte, die er mit seinen Bildern erzählt, in der Generation vor Libussa und Primislaus an und übersetzt den Mythos von der Entstehung des tschechischen Volkes, ganz dem Geist der Romantik folgend, in die symbolischen Zusammenhänge um die Gestalten Krokus und Krokowka, deren harmonische Beziehung die Einheit von Mensch und Natur, von Bewusstsein und Unbewusstem widerspiegelt.

Mit der Wahl dieser Gestalten, die bei Brentano und Grillparzer nur am Rande erwähnt werden, legt er den Hauptakzent auf das goldene Zeitalter, in welchem sich das innerste Wesen noch im Einklange mit der ganzen äußeren Natur befand. Bereits Musäus hatte die mythische Einheit betont, indem er

²²⁴ Polsakiewicz, S. 121.

Krokus als einem „horchsamen Lehrjünger“ der Elfe Einblick in die Naturgeheimnisse gewinnen ließ.²²⁵

Durch die zunehmende Verdüsterung der Stimmung mit Voranschreiten der Zeit macht Schwind deutlich, dass die mythische Prähistorie dem Untergang geweiht ist. In der Zeichnung von 1825 ist der Grundton durch die Laute, welche Krokowka schlägt, noch sehr hoffnungsvoll. Mit diesem Bildelement verweist Schwind auf die Schriften des Mystikers Böhme, dem die ertönende Laute als ein Bild für die Zeit vor dem Sündenfall galt, der Zeit also, die in der christlichen Vorstellung dem goldenen Zeitalter der Antike entspricht. In der Zeichnung der frühen dreißiger Jahre, welche nur die junge Krokowka zeigt, gibt der Maler dem Einklang zwischen ihr und dem Geliebten durch die Namensgebung Krokowka, welche die weibliche Form des Namens Krokus ist, Ausdruck. Hier ist allerdings schon eine Trübung spürbar, denn die Nymphe schaut nachdenklich in die Ferne, nachdem sie, wie auf dem kleinen Ölgemälde aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre, im Buch die Zukunft gelesen hat. Dem Buch kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, denn es weist zurück in die Vergangenheit, weil Schwind es als Hinweis auf Krokowkas mantische Fähigkeiten einsetzte, passt aber selbst nicht in die mythische Zeit, da die Entwicklung der Schrift eine Bewusstseinsstufe voraussetzt, die erst mit dem Übergang in die historische Zeit erreicht ist.

Im Gemälde der sechziger Jahre schließlich bleibt die Harmonie durch die liebevolle Art, in welcher sich die beiden Liebenden einander zuwenden, zwar erhalten, gleichzeitig strahlt das Bild aber etwas Wehmütiges aus, das auf das Ende der Einheit von Mensch und ihm mütterlich umfangender Naturkraft hindeutet.

Anders als in den Werken Brentanos und Grillparzers fehlt bei Schwind das hoffnungsvolle Moment der Aussicht auf die Wiedergewinnung der verlorenen Seinseinheit im Kreislauf der Historie. Allein das Buch, das Krokowka auf zwei der Bilder bei sich hat, deutet in diese Richtung, ohne dass damit auf den konkreten Fortgang der Geschichte hingewiesen wäre.

²²⁵ Vgl. Musäus, S. 307.

VII. Das Gemälde *Im Walde* oder *Des Knaben Wunderhorn*

„Wenn ich ein Maler wäre, Freund Sternbald, so würde ich vorzüglich Waldgegenstände studieren und darstellen. Schon der Gedanke eines solchen Gemäldes kann mich entzücken.“²²⁶ Diese Worte, die Ludwig Tieck einem Weggefährten Franz Sternbalds in den Mund legte, spiegeln die Bedeutung wider, die dem Wald in der Kunst der Romantik zukam. Moritz von Schwind sah sich als spätromantischer Maler in dieser Tradition, und Graf von Schack erinnert sich in seiner Schrift *Meine Gemäldesammlung*: „Schwind, der sich seiner Bedeutung sehr wohl bewußt war, sagte einmal zu mir, er glaube der Einzige zu sein, der einen Wald malen könne ...“²²⁷

Schwind stellte häufig Jünglinge oder junge Männer allein im Wald, ruhend oder schlafend dar. So auch in dem Gemälde *Im Walde* oder *Des Knaben Wunderhorn* aus dem Jahre 1848 (Abb. 16). Schack, der das Werk 1869 erwarb, beschrieb es folgendermaßen:

„Eine selige Frühlingsstimmung herrscht in einem anderen Bilde, wo, vom grünen Blätterdache überdeckt, ein Knabe, nur leicht bekleidet, am Boden liegt und, ein Horn am Munde, den Jubel seines Herzens in die Welt hinaustönen läßt. Schwind pflegte dieses Bild *des Knaben Wunderhorn* zu nennen.“²²⁸

Der Knabe oder Jüngling liegt unter einer knorrigen Eiche auf einem Fell, das sich in Farbe und Textur kaum von seinem schulterlangen rotblonden Haar unterscheidet. Der Waldboden ist mit Moos bedeckt, im Bildvordergrund befindet sich ein Gewässer. Das linke Bein des Jungen ist angewinkelt, das rechte darüber geschlagen. Die linke Hand führt ein Stierhorn zum Mund, wohl um ihm einen Ton zu entlocken. Die Kleidung besteht aus einem roten Wams, das so eng anliegt, dass sich deutlich die Körperformen abzeichnen, darunter

²²⁶ Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, S. 853.

²²⁷ Schack, S. 52. Schwinds Fähigkeit, einen Wald zu malen, wird sowohl in dem Gemälde *König Krokus und die Waldnympe* wie in *Des Knaben Wunderhorn* deutlich, wo man einen tiefen Wald wahrzunehmen meint und in Wirklichkeit nur den Ausschnitt eines einzigen Baumstammes und ein paar Pflanzen sieht.

²²⁸ Schack, S. 53.

schauen kurze weiße Hosenbeine und kurze weiße Ärmel hervor. Die Körperbildung kann als androgyn bezeichnet werden: Die Arme und Beine sind für einen Jüngling zu rundlich geformt, die Taille ist sehr schmal, was das Becken verhältnismäßig ausladend erscheinen lässt.

1. Das Horn

Das Horn, das der Jüngling an den Mund setzt, weist ein Mundstück auf und hat damit eindeutig die Funktion eines Blasinstrumentes. Diese Funktion legen auch die oben aufgeführte Beschreibung Schacks und das Gedicht *Im Walde* von Wolfgang Müller nahe, das gemeinsam mit der 1850 von Constantin Müller nach dem schwindschen Gemälde geschaffenen Radierung veröffentlicht wurde.²²⁹ Dennoch lässt sich der Gedanke an ein Trinkgefäß nicht ganz verdrängen, da durch den Titel *Des Knaben Wunderhorn* unwillkürlich Clemens Brentanos gleichnamiges Werk assoziiert wird, für dessen gestochenen Haupttitel des zweiten Bandes der Dichter ein altdeutsches Trinkhorn entworfen hatte.

An dieser Stelle sei die erst im folgenden zu gewinnende Erkenntnis, dass in dem von Schwind dargestellten Horn die verschiedenen Bedeutungsdimensionen des Hornes als Trinkhorn und als Musikinstrument verschmelzen, vorweggenommen, um die ausführliche Darlegung der Rolle des Stierhornes und, da dieses als „pars pro toto“ für das ganze Tier steht, des Stieres in verschiedenen Mysterien zu rechtfertigen.

²²⁹ Vgl. Bernhard, M., Bd. II, S. 1798 f. Ruhmer gibt als Entstehungsjahr der Radierung nicht 1850 wie Bernhard, sondern 1845/46 an. (Vgl. Katalog *Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, Textband, S. 338) Allerdings stand die Radierung in keinem ursächlichen Zusammenhang mit dem Gedicht, denn Schwind hatte die Zeichnung zu dem Gemälde *Des Knaben Wunderhorn* im Januar 1843 mit folgenden Worten dem Verleger J. Buddeus angeboten: „Eine Zeichnung habe ich... die Sie vielleicht als Titelblatt brauchen können. Ich habe sie ohne weiteren Zweck als solche zu *Des Knaben Wunderhorn* gemacht.“ (Auf Schwind's Spuren. Neue Funde und Entdeckungen, von Ludwig Gurlitt. In: Westermanns Monatshefte. Jg. 54, Oktober 1909, S. 119. Zit. n. *Katalog Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, Textband, S. 338)

a) Das Horn als rituelles Trinkgefäß

Das Horn wurde im Verlaufe der Menschheitsgeschichte häufig für kultische Zwecke genutzt, wobei es als Trinkgefäß das mütterliche Wiedergeburtsgefäß symbolisierte.²³⁰ Bereits im alten Ägypten spielte das mit Wein gefüllte Horn eine rituelle Rolle, die über Stationen wie den Dionysos-Kult bis zum christlichen Abendmahl lebendig blieb. „Der Ritus der Kommunion ist überall der gleiche, ob man aus dem Gefäß des Dionysos oder aus dem heiligen christlichen Kelch trinkt...“.²³¹ Auch heute noch hat das Heben des Kelches im Gottesdienst der katholischen Kirche für den Gläubigen die Bedeutung eines zentralen Initiationsmysteriums. Durch das Emporheben wird die Spiritualisierung des Weines vorbereitet, der in der folgenden Anrufung des Heiligen Geistes mit diesem durchtränkt wird.²³²

Dem rituellen Trinkbecher als mütterlichem Wiedergeburtsgefäß kamen und kommen wundersame Kräfte zu, die aus dem Unbewussten gespeist werden. Der Genuss von Wein erleichtert dabei den Zugang zu den Tiefen des Unbewussten, das immer weiblich definiert ist. In dieser Tradition steht auch noch die Anrufung des Heiligen Geistes, der mit der himmlischen Sophia gleichzusetzen ist und mit dem Unbewussten in Verbindung steht.

Die Kontinuität der religiösen Vorstellungen, die sich in diesen Riten widerspiegelt, war bereits in der Romantik, vor allem durch die Forschungen J. Grimms, bekannt.

2. Die Bedeutung des Stieres in den Mysterien

Der Stier gehörte seit dem Altertum zu den geheiligten Tieren und ist bis heute ein Symbol für Fruchtbarkeit und Stärke, aber auch für unbändige Wut und rohe Gewalt. Seine Bedeutung als Opfertier hat sich bis in christliche Zeit erhalten, denn die Anwesenheit des Ochsen neben dem Esel und dem Schaf im

²³⁰ Vgl. Jung, *Symbole der Wandlung*, S. 545.

²³¹ J. L. Henderson, *Der moderne Mensch und die Mythen*. In: Jung, *Der Mensch und seine Symbole*, S. 143.

²³² Vgl. Jung, *Psychologie und Religion*, S. 174.

Stall zu Bethlehem weist auf den Opfertod Christi hin, und noch im Alten Testament galt der junge Stier als vornehmstes Opfertier, dessen Darbringung der Hingabe eines Menschenlebens gleichkam.

Der Opferbegriff steht mit der Triebkontrolle in Verbindung. Viele Rituale des Großen Weiblichen, wie das Spiel oder der Kampf mit dem Stier, die in aller Regel mit dessen blutiger Opferung enden, demonstrieren die Herrschaft des Menschen über das Animalische.²³³ „Diese Herrschaft fußt auf der magischen Beherrschung der Tiere, dem Fruchtbarkeits- und Jagdzauber der frühen Vorzeit, lässt sich aber über die kretische Kultur bis zum Mithraismus, den römischen Gladiatorenkämpfen und den Stierkämpfen Spaniens verfolgen.“²³⁴

Die Opferung des Tieres bedeutete die Opferung der eigenen Triebe. Parallel zur wachsenden Triebbeherrschung und eng damit verbunden, verlief die Ausbildung des Bewusstseins. Im Verlaufe dieser Entwicklung, die eine Ablösung des Matriarchats durch das Patriarchat mit sich brachte, spielte der Stier in verschiedenen Kulturen und Mysterien eine wichtige Rolle.

In den alten matriarchalen Mysterien wurden die Stierkämpfe und –spiele von Frauen ausgeführt. Noch bei den Eleusinischen Mysterien, die in vielerlei Hinsicht das Wissen um die matriachale Stufe bewahrten, war das der Fall.²³⁵ Aber hier traten den mit dem Stier kämpfenden Priesterinnen Jünglingsgeliebte und Epheben als priesterliche Helfer und Trabanten zur Seite, die oft Frauenkleider trugen. Die Priesterinnen und ihre jüngerhaften Helfer verehrten die Große Göttin. „Die Große Göttin, die Tauropolos, ist die Stierherrin, und als

²³³ Im Museum of London ist in einem kleinen Schaukasten die Opferung eines Auerochsen nachgestellt. Die Einzelteile eines zerstückelten Tieres werden von einer Menschengruppe in orgiastischer Stimmung in ein Erdloch geworfen.

²³⁴ Neumann, S. 265.

²³⁵ Letzte Spuren der Eleusinischen Mysterien finden sich noch im 7. christlichen Jahrhundert. Bereits um die Wende zum 19. Jh. und damit etwa sechzig Jahre vor Erscheinen des *Mutterrechts* von Bachofen (1861) hatte man eine Vorstellung vom Matriarchat und seinen Mysterien. Einen Eindruck davon gibt Schillers Gedicht *Das Eleusische Fest* aus jener Zeit, dessen erste Strophe an dieser Stelle auszugsweise zitiert sei: „Windet zum Kranze die goldenen Ähren,/ .../Denn die Königin ziehet ein,/ Die Bezähmerin wilder Sitten,/ Die den Menschen zum Menschen gesellt/ Und in friedliche feste Hütten/ Wandelte das bewegliche Zelt.“ (Schiller, S. 169)

Pheraia ebenso wie als Europa auf dem Stier zähmt sie das Männlich-Tierhafte.“²³⁶

3. Der Dionysos-Kult

Auch das Opfer, das Teil des Dionysos-Ritus war, kann als symbolischer Sieg des menschlichen Geistes über seine Tierhaftigkeit angesehen werden. Gleichzeitig beinhaltete dieser Kult orgiastische Riten, die es dem Initianten ermöglichen sollten, sich durch den Genuss von Wein ganz seiner tierischen Seite zu überlassen und auf diese Weise die Naturgeheimnisse, die Fruchtbarkeitsmacht der Mutter Erde zu erfahren. In diesem Zusammenhang sind Dionysos' häufige Erscheinung als Stier bei den orgiastischen Riten und seine Bedeutung als Gott des Weines zu sehen, die vor allem in archaischer Kunst seine Darstellung mit einem Trinkhorn hervorbrachte.

An einigen dieser orgiastischen Riten durften nur Frauen teilnehmen. Sie tanzten als Mänaden/Bacchantinnen in Tierfelle gekleidet in orgiastischem Taumel durch die Wälder und gingen grausam gegen jeden vor, der sich ihnen ohne Erlaubnis näherte.²³⁷

Die Hinwendung zum Tierischen und die gleichzeitige Abwendung von ihm, die im Opfer anklingt, deuten auf die Gegensätze hin, die in den streng gehüteten Geheimnissen dieses Kultes im archetypischen Bild des Hieros Gamos, der himmlischen Hochzeit, vereinigt wurden: Dargestellt durch die heilige Ehezeremonie des Gottes Dionysos und seiner Gemahlin Ariadne.²³⁸

²³⁶ Neumann, S. 265.

²³⁷ So erging es Pentheus, der als Mänade verkleidet in den Wald ging, um die Frauen bei ihrer Raserei zu beobachten. Nachdem er entdeckt worden war und man ihm bereits beide Arme ausgerissen hatte, empfand selbst seine Mutter kein Mitleid mit ihm: „Arme vermag der Unselige nicht mehr zur Mutter zu heben, / Sondern er zeigt den blutigen Strumpf, dem die Glieder entrissen. / „Mutter, so schau doch hierher!“ so ruft er. Es heulte Agaue, / Als sie es sah. Sie wirft den Kopf in den Nacken, die Haare / Flattern, sie reißt ihm das Haupt von den Schultern...“ (Ovid, 3, 723)

²³⁸ Die Figur der Ariadne ist eng mit einer besonderen Ausgestaltung des Stieres, dem Minotaurus, verbunden, denn sie half Theseus, diesen zu besiegen.

4. Der Orpheus-Kult

Im Orpheus-Kult, der die Verehrung des Dionysos ablöste, wurde die religiöse Ekstase weniger in orgiastischen Riten ausgelebt als vielmehr innerlich erfahren. Dennoch gab es viele Gemeinsamkeiten. Henderson dazu:

„Beide Religionen enthielten eine bedeutsame Initiation vom Typ der ‚Mysterien‘. Sie brachten Symbole hervor, die mit einem Gottmenschen androgynen Charakters assoziiert waren, von dem man glaubte, er habe eine intime Kenntnis der Tier- oder Pflanzenwelt.“²³⁹

Der androgyne Charakter erinnert nicht nur an die Epheben der alten matriarchalen Mysterien, die oft in Frauenkleidern erschienen, sondern deutet auch voraus auf Christus, von dessen Androgynie noch in jüngerer Zeit in der katholischen Mystik zu hören war.²⁴⁰ Orpheus kann als Bindeglied zwischen Dionysos und Christus betrachtet werden, denn er schuf einen Ausgleich zwischen beiden, indem er zwischen dem zyklischen Kult der niederen Welt und der himmlischen Religion vermittelte.

5. Der Mithras-Kult

Der Kult des Mithras, der ursprünglich iranischen Lichtgottheit, die seit dem 2. Jahrtausend v. Chr. bezeugt ist, verbreitete sich mit der Ausweitung des Perseerreiches über große Gebiete. Im 1. Jahrhundert gelangte diese Religion bis ins römische Imperium, wobei die Gestalt des Mithras mit einheimischen Göttern verschmolz.²⁴¹ Wie Orpheus verkörpert Mithras die Sehnsucht nach einem Leben des Geistes, der über die Triebe triumphieren und dem Menschen nach einer Initiationszeremonie Frieden geben soll.

Der Sieg über die Triebe ist durch die Tötung des wilden Stieres angedeutet. Der Legende folgend, soll Mithras durch die Tötung des Stieres zum Schöpfer

²³⁹ J. L. Henderson, Der moderne Mensch und die Mythen. In: Jung, Der Mensch und seine Symbole, S. 141.

²⁴⁰ Vgl. Jung, Archetypen, S. 129.

²⁴¹ Im Kölner Stadtgebiet wurde eine Reihe außerordentlicher Mithrasdenkmäler freigelegt, die belegen, dass dieser Kult im 2. und 3. Jahrhundert im römischen Colonia fest verwurzelt war. (Vgl. Ristow, S. 4).

der Welt geworden sein, da aus dem toten Stierkörper alle Fruchtbarkeit hervorging: aus den Hörnern die Früchte, aus dem Blut der Wein usw.²⁴² Deshalb wurde der Lichtgott manchmal mit einem Füllhorn gezeigt²⁴³, was wiederum den Bogen zum schwindschen Bilde schlägt, bei dem das Stierhorn ebenso wie das um die Schulter des Jünglings gelegte Fell an ein Tieropfer denken lassen.

Der Mithras-Kult gehörte zu den männlichen Mysterien, in denen das Patriarchat psychisch fundiert ist.²⁴⁴ Die Eleusinien, an denen Männer und Frauen teilnahmen, stehen zwischen den alten, allein den Frauen vorbehaltenen matriarchalen Mysterien und den männlichen Mysterien. Damit stellen sie den Wendepunkt dar, an dem das Männliche Eingang in die matriarchale Welt fand, um sie schließlich aufzulösen.

Neumann zeichnet nach, wie das Männliche sukzessive in die matriarchalen Mysterien eindrang und die Rituale veränderte: Zunächst traten Epheben in Frauenkleidern neben die weiblichen Priesterinnen, dann waren Knaben „ohne Verkleidung“ zugelassen, bis schließlich erwachsene Männer den Plan betreten.²⁴⁵

6. Die Bedeutung der Musik

Musik besitzt einen ambivalenten Charakter. Sie steht einerseits für kosmische Ordnung und heilspendende Kraft, birgt andererseits aber verführerischen Zauber in sich. In den Riten der Antike spielten beide Pole der Musik eine Rolle. Im Christentum, das von Anfang an orgiastische Riten, wie sie noch der

²⁴² Die Fruchtbarkeit weist auf die von Jung festgestellte verborgene weibliche Bedeutung hin. (Vgl. Jung, *Symbole der Wandlung*, S. 540). Neumann nennt das Füllhorn ein Symbol für den Gefäßcharakter des Großen Weiblichen. (Vgl. Neumann, S. 56)

Die Verwandtschaft des Mithras, dessen Stiertötung als Selbsttötung zu verstehen ist, mit Christus kann daran abgelesen werden, dass Darstellungen existieren, bei denen aus den Wunden Christi Ähren wachsen. (Vgl. *Wörterbuch zur christlichen Kunst*, S. 367)

²⁴³ Ein Beispiel dafür ist das Relief von Heddernheim. (Vgl. Jung, *Symbole der Wandlung*, S. 304 und Abb. 66)

²⁴⁴ Wie lange der Mithras-Kult lebendigen Einfluß auf das Denken ausübte, beweist ein Relief vom Sockel des Grabmals für den Cardinal Jacopo von Portugal (+ 1459) in San Miniato bei Florenz, auf welchem der zum tödlichen Stich ausholende Mithras ganz offensichtlich als Erlösergöttheit dargestellt ist. (Vgl. Saxl, S. 108)

²⁴⁵ Vgl. Neumann, S. 304.

Dionysos-Kult kannte, vermied, diente Musik nur noch als Hinweis auf die kosmische Harmonie und als Quelle des Heiles. „Eine lösende und einstim-mende Wirkung wurde allein den Saiten-Instrumenten zugeschrieben ...“.²⁴⁶

Die Laute, die Böhme im Zusammenhang mit seiner Signaturenlehre erwähnt, scheint mit der Leier des Orpheus verwandt zu sein. Diese Verwandtschaft lässt sich nicht nur vermuten, weil beide Instrumente durch das Schlagen von Saiten erklingen²⁴⁷, sondern auch, weil das Musikinstrument in beiden Fällen als Hinweis auf einen harmonischen Zustand dient: Der die wilden Tiere mit seiner Musik besänftigende Orpheus gilt als Symbol des goldenen Zeitalters, und die Laute bei Böhme steht im Zusammenhang mit der Paradiessymbolik.

Im goldenen Zeitalter wie im Paradies lebten die Menschen in mythischer Einheit mit der Natur und verstanden ihre Sprache, die als Ausdruck der kosmischen Harmonie und damit der göttlichen Botschaft galt.

Das Horn schlägt eine archaische Saite an, da seine Töne der Musik einen urtümlichen Klang verleihen. Blasinstrumente waren in den orgiastischen Riten der Antike, meist mit Rhythmusinstrumenten kombiniert, eingesetzt worden, um die aufreizende Wirkung, die bereits der Genuss von Wein hervorrief, noch zu steigern. Diese Atmosphäre sollte den Initianden dazu bewegen, sich ganz seiner tierischen Seite zu überlassen, um so die Naturgeheimnisse, die Fruchtbarkeitsmacht der Mutter Erde, erfahren zu können. Die Signaturenlehre Böhmes verfolgte ein ähnliches Ziel wie die orgiastischen Riten der Antike, denn sie sollte die durch den Sündenfall verlorene Fähigkeit, die Sprache der Natur nach ihrem inneren Sinn zu verstehen, kompensieren.

Die Romantiker hatten Böhmes Gedankengut wieder entdeckt, und deshalb verwundert es nicht, dass Karl Löffler das schwindsche Bild *Des Knaben Wunderhorn* in folgender Weise interpretiert: „Das Wunderhorn gibt dem Jüngling

²⁴⁶ Lexikon der chr. Ikonographie, Bd. IV, S. 606.

²⁴⁷ Für eine enge Verwandtschaft dieser Instrumente spricht u.a., dass sie beide in ihrer frühen Form einen Schildkrötenpanzer als Resonanzkörper besaßen. (Vgl. *The New Oxford Companion to Music*, S. 1099 und S. 1106)

die Kraft, die Sprache des Waldes, der Blumen, der Tiere zu verstehen. Es bringt ihn ganz der Natur nahe“.²⁴⁸

Diese Interpretation ist vor dem Hintergrund der besonderen Bedeutung zu sehen, die das Horn in der romantischen Literatur besaß. In einer Szene von Brentanos Jugendroman *Godwi* verwandelt das Erschallen einiger Jagdhörner den Wald in eine lebendige Landschaft, denn:

„Das Echo verdoppelte die Töne und brachte in die gedrängte Melodie eine angenehme tonschimmernde Verwirrung. Bald schien sich auch das Echo zu verdoppeln und aus allen Tiefen des Waldes tönte es der Melodie nach, als ziehe ein geheimnisvolles musikalisches Leben durch die Wipfel der Bäume.“²⁴⁹

Mit dem „geheimnisvollen musikalischen Leben“ wird auf Böhmies Idee von der geheimnisvollen Sprache der Natur und deren Weiterentwicklung in der Romantik angespielt. Es scheint, als verbinde sich die Musik mit der Natur, um die kosmische Harmonie wahrnehmbar zu machen.

In dieser vom göttlichen Funken erfüllten Atmosphäre lebt im Kontext des Romans die mythische Zeit auf. Der Erzähler Maria sagt, im Innersten berührt: „Auch ich war durch den tönenden Wald wunderbar überrascht, und fühlte, was die Alten in ihren Wäldern empfinden mochten, die noch mit Göttern belebt waren, welche in wunderbaren Waldstimmen um den Wanderer ertönten.“²⁵⁰ In diesen Worten drückt sich die Sehnsucht nach der verlorenen Einheit mit der Natur aus, die Krokus noch im von der Baumnymphe Krokowka belebten Wald erfahren hatte.²⁵¹

In *Sternbalds Wanderungen* scheint die „Geisterwelt“ des Waldes ebenfalls durch Hörnerklang für Maler Franz und seinen Dichterfreund Rudolph aufzuleben:

²⁴⁸ Löffler, S. 193.

²⁴⁹ Brentano, *Godwi*, S. 246. Eine ähnliche Stimmung wird in Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* entworfen: „...freut Euch doch an diesem Konzerte, das, nach meinem Gefühle, jede Brust erregen müsste. Ich kenne nichts Schöneres, als Jagdmusik, den Hörnerklang, den Wiederhall im Walde...“ (Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 849)

²⁵⁰ Brentano, *Godwi*, S. 246 f.

²⁵¹ Das Gefühl der Sehnsucht wird auch in Eichendorffs Werken oft durch den von fern herüber klingenden Schall des Waldhorns hervorgerufen. (Vgl. Lentwojt, S. 243)

„Nun hörten sie eine rührende Waldmusik von durcheinanderspielenden Hörnern aus der Ferne; sie standen still und horchten, ob es Einbildung oder Wirklichkeit sei; aber ein melodischer Gesang quoll durch die Bäume ihnen wie ein rieselnder Bach entgegen, und Franz glaubte, die Geisterwelt habe sich wohl plötzlich aufgeschlossen, weil sie vielleicht, ohne es zu wissen, das große zaubernde Wort gefunden hätten; als habe nun der geheimnisvolle unsichtbare Strom den Weg nach ihnen gelenkt, und sie in seine Fluten aufgenommen.“²⁵²

7. Verbindungen zwischen den Gemälden *König Krokus und die Waldnymphe* und *Des Knaben Wunderhorn*

Auch in dem Gemälde *König Krokus und die Waldnymphe* hat Schwind ein Horn dargestellt. Krokus hat den Lederriemen, an dem es befestigt ist, diagonal um den Oberkörper geschlungen, so dass es an seiner linken Seite hängt. Ein ähnlicher Riemen gehört auch zu des „Knaben Wunderhorn“. Der Jüngling hält das Instrument mit der linken Hand und fasst den Riemen mit der rechten, so dass dieser sein Gesicht überspannt.

Außer dieser Parallele finden sich bei genauer Betrachtung noch weitere gemeinsame Bildelemente. In beiden Werken wird der Hintergrund durch den unteren Teil einer an einem Gewässer wachsenden knorrigen Eiche gebildet, die bei *Des Knaben Wunderhorn* einen deutlichen Spalt und bei *König Krokus und die Waldnymphe* eine Höhlung aufweist. Auch ein Vergleich des Erscheinungsbildes des liegenden Jünglings mit dem des Königs ergibt einige frappierende Gemeinsamkeiten. Nicht nur, dass beide rötliches Haar haben und über einem weißen Hemd ein rotbraunes Wams tragen, auch ihre Körperbildung ist trotz des großen Altersunterschieds sehr ähnlich. Lässt man den zwar androgyn wirkenden, aber dennoch athletischen Körper des Jünglings vor dem geistigen Auge einige Jahrzehnte reifen, so erscheint seine Verwandlung in Krokus' männliches Erscheinungsbild durchaus denkbar.

Die Ähnlichkeiten, die zwischen den beiden Gemälden bestehen, legen es nahe, eine Verbindung zwischen ihnen zu vermuten. Diese Vermutung wird durch eine Untersuchung der inhaltlichen Hintergründe verifiziert. Dabei stellt

²⁵² Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, S. 854 f.

sich ein komplexer Zusammenhang zwischen den Gestalten der Gemälde und den genannten mythischen Figuren heraus.

Wie die Initianden beim Dionysos- und Orpheus-Kult, so werden auch Krokus und der Jüngling in die Geheimnisse der Natur eingeweiht: der eine als „horchsamer Lehrjünger“²⁵³ der Baumnymphe Krowka, der andere durch sein Wunderhorn.

In den orgiastischen Riten des Dionysos-Kultes dienten Blasinstrumente im Zusammenspiel mit Rhythmusinstrumenten bei gleichzeitigem Genuss von Wein dazu, eine Atmosphäre zu schaffen, die es dem Initianden erleichtern sollte, sich ganz seiner tierischen Seite hinzugeben, um so Einblick in die Naturgeheimnisse zu gewinnen. Auch das Fell, das dem Jüngling über die linke Schulter fällt und als Unterlage dient, stellt eine Verbindung zu den Riten des Dionysos dar. Es erinnert an die Bekleidung der im orgiastischen Taumel durch die Wälder tanzenden Teilnehmer der Riten und verweist auf das geopfert Tier.

Vor diesem Hintergrund schwingt bei Betrachtung des Bildes *Des Knaben Wunderhorn* durch das Blasen des Hornes der Gedanke an einen Initiationsritus in besonderem Maße mit. Diesen Eindruck hat auch Buberl gewonnen, wenn sie darauf hinweist, dass im Zusammenhang mit der Körperbildung, die auf das Übergangsstadium vom Knaben zum Manne hindeutet, das Horn als apotropäisches Horn zu verstehen sei, welches nach vielen Sagenüberlieferungen nur von „reinen“ Jünglingen geblasen werden durfte.²⁵⁴ Und auch Löfflers Interpretation vom Blasen des Hornes als Voraussetzung für das Verstehen der Sprache der Natur erinnert an eine Initiation in die Naturgeheimnisse.²⁵⁵ Im Unterschied zu seinen antiken „Vorläufern“ vollzieht der Knabe die Initiation allerdings allein in der Einsamkeit des Waldes. Bei beiden Initiationstypen erfolgt eine Aktivierung des Unbewussten: Bei den orgiastischen Riten durch den Genuss von Wein und Musik, im schwindschen Bilde durch den Rückzug

²⁵³ Vgl. Musäus, S. 307.

²⁵⁴ Vgl. Buberl, S. 84.

²⁵⁵ Löffler dazu: „Das Wunderhorn gibt dem Jüngling die Kraft, die Sprache des Waldes, der Blumen, der Tiere zu verstehen. Es bringt ihn ganz der Natur nahe.“ (Löffler, S. 193)

in die Einsamkeit des Waldes. Auf diese Weise geht der Knabe auf Distanz zum Diesseitigen und nähert sich dem Jenseitigen, dem Unbewussten, wo nach romantischer Auffassung das Paradies verborgen liegt. Dass er dabei die direkte Nähe zu einem Baum sucht, deutet aufgrund der mütterlichen Qualität des Baumes auf eine neue Stufe der Bewusstseinsentwicklung, auf eine seelische Wiedergeburt, hin.

Auch hinsichtlich des androgynen Erscheinungsbildes des Jünglings ergeben sich Parallelen zu Schwinds Bearbeitungen des Krokus-Krokowka-Stoffes. Der Leier schlagende Orpheus wird als Symbol des „goldenen Zeitalters“ verstanden.²⁵⁶ Dieser Terminus ist auch im Zusammenhang mit dem Libussa-Stoff gefallen. Dort fällt das langsame Ende des goldenen Zeitalters mit der schrittweisen Abtretung der Frauenherrschaft an die Männer, mit dem Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat, zusammen.

Neumann hat sich auf psychoanalytischer Ebene mit den Ursachen für den Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat beschäftigt. Seiner Ansicht nach war dieses Phänomen psychisch fundiert.²⁵⁷ Das bedeutet, dass das Bewusstsein eine bestimmte Stufe erreicht haben muss, um sich vom Mutterarchetypus lösen und das Matriarchat überwinden zu können. Damit ist die neue Lebensform Ausdruck eines höheren Entwicklungsstandes des Bewusstseins, und der ganze Themenkomplex entspricht in hohem Maße dem Interesse der Romantiker.

Historisch betrachtet, vollzog sich das Hinübergleiten in die neue Phase der Menschheitsgeschichte tatsächlich in ähnlicher Weise, wie es die Sage darstellt, denn auch dort fand das Männliche zunächst in Gestalt jüngerlicher Helfer Eingang in die matriarchalen Mysterien. Bei den Eleusinischen Mysterien, die in vielerlei Hinsicht das Wissen um die matriarchale Stufe bewahrten, traten den mit dem Stier kämpfenden Priesterinnen androgyn erscheinende

²⁵⁶ Am Rande sei hier erwähnt, dass Eurydike die Gattin Orpheus' wie Krokowka eine Dryade war, so dass sich hier eine weitere Parallele zur schwindschen Figur ergibt. Eurydike starb durch die Schuld des Aristaios, der seine Schuld sühnte, indem er Orpheus und den Dryaden einige Stiere opferte – eine Verbindung zum Opfertier **Stier**.

²⁵⁷ Vgl. Neumann, S. 304.

jünglingshafte Helfer zur Seite.²⁵⁸ Das Androgyne spielte nicht nur in den Riten der Übergangszeit vom Matriarchat zum Patriarchat eine Rolle, sondern ebenso im Kult des Dionysos und dem des Orpheus, die in vieler Hinsicht matriarchales Denken bewahrten und bei denen ein Gottmensch androgynen Charakters verehrt wurde.²⁵⁹

Auch dem Knaben des schwindschen Bildes haftet etwas Androgynes an, das nicht allein durch die oben beschriebene Körperbildung, sondern zusätzlich durch das ihm als Unterlage dienende Fell hervorgerufen wird. Ein schmaler Streifen des Felles fällt dem Knaben in einer Weise über die linke Schulter, dass er im Auge des Betrachters auf den ersten Blick mit dem in Textur und Farbe ähnlichen Haupthaar verschmilzt, was den Eindruck erweckt, der Knabe habe hüftlanges Haar, und so den durch die Körperbildung vorgegebenen androgynen Charakter noch verstärkt.

Der jünglingshafte Krokus nahm der Baumnymphe gegenüber die gleiche Rolle ein, wie die Knaben und Epheben in der Übergangszeit vom Matriarchat zum Patriarchat, die zu Helfern der Priesterinnen aufgestiegen waren. Er half ihr, indem er sie gegen die Holzfäller beschützte, und sie gewährte ihm, der ihr „horchsamer Lehrjünger“ geworden war, Einblick in die Naturgeheimnisse und bildete ihn zu einem Denker und Weltweisen.²⁶⁰ Der Umstand, dass sie ihn zu ihrem Schutz brauchte, weist dabei auf die fortgeschrittene Schwäche des Matriarchats hin.

Die mit dem nahenden Ende des Matriarchats verbundene „Endzeitstimmung“ spiegelt sich nicht nur in Schwinds Werken um die Gestalt Krokowkas, sondern auch im Gemälde *Des Knaben Wunderhorn*. Was dort zunächst wie eine Idylle wirkt, erscheint auf den zweiten Blick durch ambivalente Elemente in geheimnisvoller Weise gebrochen. So tritt neben das frische Grün der Blumen und Blätter das dunkle und morastige Wasser im Vordergrund. Das Moos

²⁵⁸ Vgl. Neumann, S. 288.

²⁵⁹ Das Matriarchale war sowohl im Dionysos- wie im Orpheus-Kult noch fest verankert. Im Kult des Dionysos gab es Riten, an denen nur Frauen als Mänaden teilnehmen durften. Bei Orpheus' Tod blitzte die einstige Kraft der Frauen noch einmal auf: Rasende Mänaden sollen ihn in Stücke gerissen haben. (Vgl. Lexikon der Kunst, Bd. III, S. 653)

²⁶⁰ Vgl. Musäus, S. 307.

in seinem satten Grün wirkt bei genauerer Betrachtung feucht wie ein nasser Schwamm und die knorrigen Baumwurzeln schränken den Jüngling in seiner Bewegungsfreiheit ein.

Vor dem Hintergrund des Dargelegten scheint es, als gehöre das Gemälde *Des Knaben Wunderhorn* in eine Reihe mit den Krokowka-Werken. Die 1825 entstandene Federzeichnung stellt den Anfang der Sage dar, das Erscheinen der Nymphe im Traume des Knappen. Die beiden aus der ersten Hälfte der dreißiger Jahre stammenden Arbeiten, die Federzeichnung und das kleine Gemälde, welche die jugendliche Krokowka in kontemplativer Stimmung unter ihrer Eiche zeigen, wirken wie Pendants zu dem Gemälde *Des Knaben Wunderhorn*. Sie zeigen jeweils einen jugendlichen Protagonisten in Abwesenheit des anderen unter Krokowkas Eiche. Das um 1860 entstandene Gemälde stellt die beiden Liebenden einträchtig an demselben Ort dar, aber der stattliche Umfang der Eiche deutet darauf hin, dass viel Zeit verstrichen ist und die mythische Einheit bald ein Ende finden wird.

Die Schlüssigkeit dieser Interpretation wird dadurch gestört, dass Krokowka und der Knabe mit dem Wunderhorn Vertreter unterschiedlicher Mythologien sind, denn die Baumnymphe wurde als germanischer Elementargeist identifiziert und der Knabe auf antike Vorläufer zurückgeführt. Dieses Nebeneinander von Religionen erscheint aus heutiger Sicht vielleicht als Widerspruch, war aber in der Romantik nicht ungewöhnlich. Vor allem in Brentanos Romanen treten Anspielungen auf antike Mythen und die germanische Elementargeistermotivik harmonisch nebeneinander, um sich gegenseitig zu erhellen. Dahinter steht die romantische Überzeugung von der Urverwandtschaft der Mythen: „So ist und bleibt der Stoff, der des Dichtens wert ist, ewig derselbe und einfachste, der eben darum unerschöpflich ist.“²⁶¹

Auch für Schwind war es erklärtermaßen kein Problem, verschiedene Epochen und Religionen in einen Sinnzusammenhang nebeneinander zu stellen. Bei seinen *lyrischen Bildern*, zu denen sowohl *König Krokus und die Waldnymphe* wie auch *Des Knaben Wunderhorn* gehören, war das sogar ein Kom-

²⁶¹ Brentano, Godwi, S. 131.

positionsprinzip. In einem Brief an Peter von Cornelius aus dem Jahre 1862 hob der Maler hervor, dass Modernes, Antikes und Romantisches in den *lyrischen Bildern* zu einer Einheit verschmelzen.²⁶² Strukturbildende Kraft ist dabei, wie schon im Gemälde *Adams Schlaf* und bei der gotischen Architektur des Straßburger Münsters, eine Spielart der Arabeske.

Schwind hat in seinem Werk immer wieder mehrere Bilder zusammengestellt, um die Aussagekraft des einzelnen Bildes zu steigern. Bei den Arbeiten zum Thema *König Krokus und die Waldnymphe* und *Des Knaben Wunderhorn* hat er das Motiv vom Ende des goldenen Zeitalters mit einer Hand voll von Bildern umkreist, wobei einige von ihnen die lineare zeitliche Abfolge der Geschichte in ihrer atmosphärischen Stimmung wiedergeben, während andere simultanes Geschehen zeigen. Verwandte Strukturprinzipien finden sich auch in den beiden folgenden Werkkomplexen, dem *Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester* sowie der Geschichte von der *Schönen Melusine*, bei denen es sich um Bilderzyklen handelt.

VIII. Der Aquarellzyklus *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester*

„Das hab ich für mich gemacht, das ist der Traum meines Lebens, das kauft auch niemand, das schenk ich mal einem guten Freunde,“²⁶³ soll Schwind auf die Frage, für wen denn das 1858 fertig gestellte Werk mit dem Titel *Von den sieben Raben und der treuen Schwester* (Abb. 17) bestimmt sei, geantwortet haben. Der Plan für die zyklische Anlage der Komposition war schon sehr alt, denn bereits zu Beginn des Jahres 1830 hatte Schwind seinem alten Schulfreund Schober gegenüber geäußert:

„Die zyklische Form ist kaum zu umgehen, aber eben darin ist alles möglich. Die Säle des Cornelius sind auch zyklisch, aber episch, wie er selbst sagt; es ist aber auch ein Dramatisches nötig. Wenn ich mich nur

²⁶² Vgl. Stoessl, S. 404.

²⁶³ Kalkschmidt, S. 126.

in eine passable Lage versetzen kann, um die Geschichte von den sieben Raben auszuführen; damit habe ich eine große Freude.“²⁶⁴

Der Aquarellzyklus ist wie ein fortlaufender Wandgemäldezyklus in eine gemalte zusammenhängende romanisierende Rahmenarchitektur eingefügt, wird aber in getrennten und gerahmten Teilen präsentiert. Zusammengenommen würde der Zyklus 0,76 x 2,59 m messen.²⁶⁵

In einem Brief an Genelli vom 29.9.1844 fasste Schwind den Inhalt des zugrunde liegenden Märchens zusammen.²⁶⁶ Die Handlung ist folgende:

Eine Mutter hatte sieben Söhne und eine Tochter. Da sie oft Mühe hatte, die Jungen satt zu bekommen, ließ sie sich eines Tages zu der Verwünschung hinreißen: „Daß ihr doch Raben wäret!“ Kaum hatte sie das ausgesprochen, flogen die sieben, in Raben verwandelt, zum Fenster hinaus. Die Mutter war davon so erschüttert, dass sie auf der Stelle den Schlag traf und sie tot umfiel.

Die allein zurückgebliebene, etwa zehnjährige Tochter lief ihren „geflügelten“ Brüdern in den Wald nach. Dort begegnete sie einer Fee, die ihr verkündete, sie könne ihre Brüder erlösen, indem sie sieben Jahre lang schweige und für ihre Brüder sieben Hemden aus Disteln spinne, webe und nähe. Gern wollte das Mädchen dieses tun und legte der Fee einen Schwur ab. Von nun an lebte sie fern von den Menschen in einem hohlen Baum und arbeitete fleißig an den Hemden. Mit den Jahren fielen die Kleider von ihr ab, so dass sie nur noch in ihre langen Haare gehüllt war.

Im siebten Jahre, als bereits sechs Hemden vollendet waren, verirrte sich im Eifer der Jagd ein junger Fürst im Wald und fand das Mädchen spinnend in ihrem hohlen Baum. Er hob er die treue Schwester aus dem Baum und brachte sie auf sein Schloss, um sich mit ihr zu vermählen. Dem glücklichen Paar wurden Zwillingssöhne geboren, die sich aber kurz nach der Geburt in Raben verwandelten und davonflogen. Daraufhin wurde die Schwester der Hexerei bezichtigt und zum Tode in den Flammen verurteilt. Im Kerker vollendete sie das letzte Hemd bis auf den linken Ärmel. Am letzten Tag des siebten Jahres

²⁶⁴ Stoessl, S. 65.

²⁶⁵ Vgl. Kalkschmidt, S. 124.

²⁶⁶ Vgl. Stoessl, S. 179 f.

wird sie zum Scheiterhaufen geführt. „Da kommen aus dem Walde sieben junge Ritter, angeführt von der Fee, die die beiden Kinder auf dem Arme trägt, und alles ist gut und aus.“²⁶⁷ Allerdings, das hat Schwind in seinem Brief an Genelli versäumt zu berichten, war der jüngste Bruder gezeichnet, denn er besaß statt seines linken Armes einen Rabenflügel.

Die schwindsche Version dieses Märchens findet sich in keiner Märchensammlung. Sie geht auf die Erzählungen seiner Kindsfrau zurück und vereinigt Hauptmotive aus den beiden grimmschen Märchen *Die sieben Raben* und *Die sechs Schwäne*.²⁶⁸ Das Motiv der Verwünschung stammt aus dem Märchen *Die sieben Raben*, wo diese allerdings vom Vater ausgesprochen wird. Die Erlösung bringenden Motive des langen Schweigens, des Aufenthalts in einem Baum, des Herstellens von Hemden und der Verurteilung als Hexe zum Tode auf dem Scheiterhaufen finden sich im Märchen *Die sechs Schwäne* wieder. Dort bleibt auch das letzte Hemd unvollendet, so dass der jüngste Bruder statt seines linken Armes einen Flügel tragen muss.²⁶⁹

1. Die Entstehung und Aufnahme des Bilderzyklus beim Publikum

Wie so oft hat sich Schwind auch in diesem Falle schon sehr früh mit dem Thema beschäftigt, um es dann ruhen zu lassen und sich erst nach vielen Jahren wieder intensiv damit auseinanderzusetzen. Bereits Anfang 1830 erwähnte Schwind die *Sieben Raben* in einigen Briefen an Schober.²⁷⁰ Aus den frühen dreißiger Jahren sind vier Zeichnungen erhalten, die ausschließlich Szenen aus dem Mittelteil des Märchens darstellen: *Brautschmückung und Trauung*, *Die treue Schwester als Spinnerin im Baum* und zwei Zeichnungen mit dem Titel

²⁶⁷ Stoessl, S. 180.

²⁶⁸ Schwind schrieb im November 1858 in einem Brief an Schädel: „Meine Version von den sieben Raben stammt droitemang von meiner Kindsfrau.“ (Vgl. Stoessl, S. 388 f.)

²⁶⁹ J. Grimm nennt dieses Motiv ebenfalls im Zusammenhang mit Schwänen: „In anderen gleichverbreiteten Erzählungen werfen Jünglinge Hemd, Ring oder Kette über, die sie in Schwäne verwandeln. Kann die Wiederannahme menschlicher Gestalt nicht vollständig erfolgen, so behält der Held einen Schwanflügel bei.“ (Grimm, S. 252)

²⁷⁰ Brief vom 2.1.1830 und vom 27.11.1830. (Vgl. Stoessl, S. 65 f.)

*Der Königsson hebt die treue Schwester aus dem Baum.*²⁷¹ Das Bild der einsamen Spinnerin im Baum war wohl ein Lieblingsgedanke Schwinds. Diese Meinung vertrat nicht nur Holland²⁷², sondern dafür spricht auch, dass der Maler dieses Motiv außer in der um 1830 entstandenen Zeichnung auch noch zwei Mal Ende der fünfziger bzw. Anfang der sechziger Jahre darstellte.²⁷³

In Briefen aus den Jahren 1849 und 1850 berichtete er, dass er sich mit den *Sieben Raben* beschäftige und das Märchen in achtzehn Kompositionen auf sieben Blättern eingeteilt habe.²⁷⁴ Trotzdem zog sich die Arbeit noch lange hin. Am 4.12.1857 schrieb Schwind an Frau von Frech: „Ich bin an der Ausführung der *Sieben Raben*, sitze den ganzen Tag und es will immer nicht recht in Gang kommen.“²⁷⁵ Dennoch gelang es ihm, das Werk innerhalb der nächsten Monate zum Abschluss zu bringen, so dass er es 1858 zur großen deutschen Kunstausstellung in München schicken konnte. „Das Bild hatte einen Ehrenplatz an der Rückwand des großen Mittelsaales im Glaspalast erhalten, und es wurde, wie Führich als Augenzeuge berichtet, ständig von andächtigen Besuchern belagert.“²⁷⁶

Auch Künstlerkollegen, wie Anselm Feuerbach und Peter von Cornelius, äußerten sich lobend über den Zyklus. Sein ehemaliger Münchner Akademielehrer übersandte am 22.1.1862 folgende Worte an Schwind:

„...Ihnen auszusprechen, welche unbeschreibliche Freude mir die Zusage Ihres Werkes ‚Die sieben Raben‘ gewährt hat. Sie haben aus einer einfachen Volkssage ein so wunderbares Werk zu schaffen gewußt, das für die deutsche Nation für immer ein wahrer Schatz bleiben wird.“²⁷⁷

Und der junge Anselm Feuerbach schrieb nach einem Besuch bei Schwind im Herbst 1860 an seine Stiefmutter: „Er hatte die Güte, mir die sieben Raben

²⁷¹ Vgl. Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 121 ff.

²⁷² Holland, S. 186.

²⁷³ Vgl. Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 215 f.

²⁷⁴ Vgl. Stoessl, S. 251 u. S. 256. Diese Einteilung wurde allerdings nicht eingehalten.

²⁷⁵ Stoessl, S. 385.

²⁷⁶ Kalkschmidt, S. 126.

²⁷⁷ Cassirer, S. 138.

zu zeigen, Eigentum des Herzogs von Weimar, ein Werk so köstlicher Genialität und so ergreifender Lieblichkeit, daß ich selbst ganz verzaubert bin.“²⁷⁸

Wenn es gelungen war, Feuerbach mit den Bildern zu *verzaubern*, so gehörte er genau zu den Menschen, die Schwind ansprechen wollte, denn er hatte in einem Brief an Genelli aus dem Jahre 1844 im Zusammenhang mit diesem Werk geschrieben: „Es klingt wunderbar, aber doch glaube (ich), daß es der Form und den einzelnen Szenen nach etwas geben wird, das Leuten, die für Liebe und Treue und etwas „Zaubernacht“ Sinn haben, gefallen kann.“²⁷⁹

Beifall fand vor allem das Titelblatt wegen seines wohl abgestimmten Zusammenspiels gedämpfter komplementärer Farben und seiner strengen architektonischen Gliederung, welche die Komposition trotz ihres Figurenreichtums geschlossen und harmonisch erscheinen ließ.

Obwohl er die Absicht formuliert hatte, das Werk einem Freund zu schenken, verkaufte Schwind es noch während der Münchner Kunstausstellung für 7000 Gulden an den Großherzog von Weimar. Heute befinden sich die Bilder in den Kunstsammlungen zu Weimar. Der Bilderzyklus *Von den sieben Raben und der treuen Schwester* gehört zu den bedeutendsten Aquarellen Schwinds, „... die in ihrer zeichnerischen und malerischen Feinheit viele seiner Ölgemälde übertreffen“.²⁸⁰

Am Rande sei erwähnt, dass dieses Werk als eines der ersten in Deutschland fotografisch wiedergegeben wurde. 1862 erschien die Mappe mit den Photographien des Münchner Hoffotografen Joseph Albert und einem Textblatt. Schwind war mit dem Ergebnis nicht zufrieden; vor allem der Mangel an zeichnerischer Feinheit erschien ihm Anlass zur Kritik. Der Briefwechsel mit Altersfreund Eduard Mörike gibt einen Eindruck davon, wie Schwind die Fotografie für künstlerische Belange einschätzte: „Photographie ist auch keine

²⁷⁸ Feuerbach, Anselm, Briefe an seine Mutter. Bd. II, Berlin 1911. Zit. n. Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 216.

²⁷⁹ Stoessl, S. 180.

²⁸⁰ Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 215.

Sicherheit; wenn das Glück gut will, so verderben sie's grad so wie die Holzschneider und Kupferstecher.“²⁸¹

Der Dichter, dem der Maler im September 1866 eine Photographien-Mappe geschickt hatte²⁸², nahm diese zum Anlass und Gegenstand für sein Gedicht *An Moritz von Schwind*.²⁸³

2. Die Titelblattentwürfe

Es existieren zwei Titelblattentwürfe zu diesem Zyklus. In beiden sitzt die Figur einer alten Märchenerzählerin im Mittelpunkt des Bildes. Auf ihren Knien und denen des rechts neben ihr sitzenden jungen Mädchens liegt ein aufgeschlagenes dickes Buch.²⁸⁴ Dieses barfüßige Mädchen kann als allegorische Gestalt der *Pictura* identifiziert werden, da sie eine Palette mit durchgesteckten Pinseln bei sich hat. Auf der anderen Seite der Alten sitzt die Gestalt der Musik, erkennbar an der neben ihr lehrenden Laute. Diese „Trinität“, deren Zusammengehörigkeit dadurch unterstrichen wird, dass die drei Gestalten auf einem Sockel vereinigt sind, gibt dem romantischen Streben nach einer „Universalpoesie“ Ausdruck, welche die Grenzen zwischen den Künsten aufheben sollte.

Die Laute kann in Anlehnung an Böhme als ein Hinweis auf die Wiedergewinnung des verlorenen Paradieses verstanden werden. Auch die Gattung des

²⁸¹ Baechthold, S. 25. Schwind hatte wohl schon sehr früh den Plan, die *Sieben Raben* einem breiten Publikum zugänglich zu machen, denn er hatte bereits 1845 an Genelli geschrieben, dass er mit einem Kunsthändler über die Herausgabe des Werkes verhandeln wolle, das er selbst zu lithographieren beabsichtigte. (Vgl. Stoessl, S. 196)

²⁸² Als Mörike sich mit dem Antwortschreiben Zeit ließ, war Schwind besorgt, dem Dichter vor den Kopf gestoßen zu haben. Er schrieb am 1.10.1866: „Wissen Sie, daß ich anfangs Angst zu kriegen, ich hätte Sie mit meinem närrischen Briefe, oder noch schlimmer mit der Zusendung des etwas schäbigen Exemplars gekränkt oder gar beleidigt?“ (Baechthold, S. 16) Mörike entkräftete diese Vermutung (Vgl. Mörike, Briefe, S. 811 f)

²⁸³ Vgl. Mörike, Gedichte, Dramatisches, Erzählendes, S. 269 f.

²⁸⁴ Eine Märchenerzählerin braucht eigentlich kein Buch, denn in dem Moment, in welchem sie eines benötigt, wird sie zur Märchenvorleserin. Das Buch hat in diesem Zusammenhang die Aufgabe, die Märchenerzählerin als eine solche zu kennzeichnen. Sie steht in einer langen Reihe von zeitgenössischen Darstellungen dieser Art und „...bringt die Sagen-, Legenden- und Märchenbesessenheit nicht nur der Romantik und Spätromantik, sondern des gesamten 19. Jahrhunderts auf den visuellen Begriff.“ (Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 216)

Märchens weist in diese Richtung, da in der Romantik davon ausgegangen wurde, dass sie bruchstückhaft Hinweise auf die mythische Prähistorie enthalte, welche bei der Rekonstruktion der goldenen paradiesischen Urzeit als hilfreich betrachtet wurden. Um die im Märchen verborgene göttliche Botschaft allen Menschen verständlich zu machen, wurde den Künstlern die Aufgabe zugewiesen, die „Trümmer der Geschichte“ nachempfindend auszulegen und sie in einen allgemein verständlichen Code zu übersetzen. Auf die Übersetzungstätigkeit eines Künstlers wird in den beiden Titelblättern jeweils zwei Mal verwiesen, denn der Märchenstoff wurde sowohl literarisch aufgearbeitet, wie das Buch der Märchenerzählerin zeigt, als auch von einem Maler verewigt, wie die Bilderfolge im Hintergrund beweist.

Die Darstellung der Allegorie der drei Künste im Zentrum des Bildes ist in beiden Titelblättern nahezu identisch. Hinsichtlich der anderen das Blatt bevölkernden Gestalten sind einige z. T. beträchtliche Unterschiede festzustellen. In der Variante (Abb. 18) wird Schwind von seiner Englandreise zurückkehrend gezeigt, die er 1857 in königlich-bayerischem Auftrag unternommen hatte.²⁸⁵ Er erscheint als Rückenfigur, seine Umhängetasche von der Schulter nehmend, am linken Bildrand mit dem Hund Stamperl zu seinen Füßen. Rechts im Bild befindet sich Frau von Schwind mit den vier Kindern. Das älteste, der zum dargestellten Zeitpunkt vierzehnjährige August Herrmann, hat auf einer kleinen Bank Platz genommen.

Die Endfassung zeigt die Gruppe um Frau von Schwind fast identisch, aber am linken Bildrand. Es scheint, als betrete sie mit den Kindern gerade den Raum, in welchem die Märchenerzählerin sitzt; unterstützt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass sie dieser ihren linken Arm in einem Grußgestus entgegenstreckt. Während sie den Bildraum von links betritt, sind auf der rechten Seite gerade einige Figuren im Begriff, ihn zu verlassen, denn eine als Rückenfigur gegebene weibliche Gestalt beugt sich zu zwei Kindern, um sie aus dem Raum zu führen. Ihr ausgestreckter rechter Arm, unter welchem zwei ihrer Aufforderung bereits nachkommende Kinder erkennbar sind, weist nach rechts

²⁸⁵ Vgl. Stoessl, S. 378 u. 386.

aus dem Bildraum heraus und damit in die Märchenhandlung hinein, die dem Titelblatt als Bilderzyklus folgt. Es scheint, als wollten die „realen“ Gestalten des Titelblattes in die „fiktive“, vom Künstler aufbereitete Märchenhandlung übertreten. Das damit von Schwind geschaffene Bild steht für das Versinken in die Märchenhandlung, das im Idealfall beim Hören oder Lesen eines Märchens geschieht. Dieser Zustand bahnt den Weg ins eigene Innere.

Die Anordnung der Figuren in der Endfassung schafft einen dynamischen Bewegungsfluss von links nach rechts.²⁸⁶ Auch die Variante lässt eine gewisse Dynamik erkennen, welche dadurch entsteht, dass die Figur Schwinds den Bildraum von links betritt. Aber im Unterschied zur Endfassung setzt sich diese am rechten Bildrand nicht fort, sondern wird dort von der Schwind zugewandten Gruppe, in deren Zentrum seine Frau steht, abgefangen.

Durch die von Schwind gegenüber der Variante vorgenommenen Veränderungen werden in der Endfassung die Grenzen des Bildes gesprengt, so dass die beschriebene Handlungsbewegung von links nach rechts entsteht, die aus dem Bild heraus in die folgende Märchenhandlung hinein weist. Innerhalb der Märchenhandlung erfährt der Bewegungsfluss seine Fortsetzung, denn dort wird die Handlung in fortlaufenden Bildern erzählt.

In der Endfassung sitzt die Gestalt Schwinds in der hinteren rechten Ecke des Bildraumes, den Kopf in einem Melancholiegestus auf die linke Hand gestützt. Auf seinem Schoß schläft ein kleines Mädchen, das einen Lilienstengel hält und vermutlich seine 1853 einjährig verstorbene Tochter Luise darstellen soll. Direkt neben ihnen befindet sich eine bekränzte Frauengestalt, die laut Kalkschmidt Ada Geibel darstellt, die früh verschiedene Gattin des Dichters Emanuel Geibel, mit dessen Haus Schwind in München gute Nachbarschaft pflegte.²⁸⁷

In der Variante hat Schwind Realität und Fiktion verschmolzen, indem er allegorische Gestalten neben Mitglieder seiner Familie stellte; in der Endfassung

²⁸⁶ Die Voraussetzung dafür, dass die Werke in dieser Weise verstanden werden können, stellt der von Wölfflin untersuchte Umstand dar, dass in unserem Kulturkreis Bilder wie unsere Schrift von links nach rechts „gelesen“ werden.

²⁸⁷ Vgl. Kalkschmidt, S. 124.

fügt er noch die Dimension der Verstorbenen hinzu. Auf diese Weise stellt er eine Verbindung zwischen der Märchenhandlung mit seinem eigenen Leben her, ein Gestaltungsprinzip, das uns nicht nur in diesem Märchenzyklus wieder begegnen wird, sondern auch in anderen schwindschen Werken.

Schwind gelang es im Zyklus, einen Übergangsbereich zwischen der Realität und der fiktiven Welt des Märchens zu schaffen, indem er nicht nur Lebendige, Verstorbene und allegorische Gestalten auf einer Ebene vereinigte, sondern auch, indem er vieles in diesem Übergangsbereich bereits auf die Märchenwelt hindeuten ließ. Zu nennen sind an dieser Stelle die Figur der Märchenerzählerin und die Präsenz der Märchenhandlung in den Wandbildern, die jeweils den Hintergrund der Titelblätter bilden und den Beginn der Märchenhandlung entwickeln.

In diesem Zusammenhang muss auch erwähnt werden, dass Elemente aus dem Titelblatt in der fiktiven Welt des Märchens wieder auftauchen: Die Variante zeigt „Stamperl“, den Hund der Familie Schwind. Bei einem Vergleich mit dem im zweiten Bild der Märchenerzählung am Stamm einer Eiche empor springenden Jagdhund des Fürsten fällt eine starke Ähnlichkeit zwischen den beiden Tieren auf. Diese lässt „Stamperl“ als Grenzgänger zwischen den Welten erscheinen. Die Annahme, dass dieses humorvolle Detail von Schwind intendiert war, wird dadurch gestützt, dass er in den beiden fast dreißig Jahre zuvor entstandenen Zeichnungen (Abb. 19), welche die gleiche Märchenszene zum Inhalt haben, eine sehr viel graziler gebaute Hunderasse darstellte.

Außerdem gibt der Kranz aus Eichenlaub, den Frau von Schwind auf beiden Titelblättern auf dem Kopf trägt, einen Hinweis auf die Eichbaumhöhle der treuen Schwester. Über diesen Kranz stellt sich auch eine Verbindung zur Waldnymphe Krokowka her, deren Attribut er in den zahlreichen Bearbeitungen dieses Themas von Schwind ist. Vor allem der Eichlaubkranz, den die Nymphe auf dem Bild von 1831/35 trägt, weist große Ähnlichkeit mit dem der Frau von Schwind auf. Beide sind mit einem Tuch umwunden, das der Trägerin um die Schulter fällt.

Die Wandgemälde, welche den Hintergrund der Titelblätter bilden, werden in beiden Fassungen von gemalten Bögen überspannt. In der Variante sind dies Flachbögen, in der Endfassung romanische Rundbögen, wie sie auch die weiteren Bilder des Zyklus aufweisen. Die Zwickel zwischen den romanischen Rundbögen bieten Platz für Zierelemente. Bei den Wandbildern des Titelblattes sind diese urtümliche Formen: Stierköpfe und Schlangenkäule; in den Zwickeln des nachfolgenden Frieses sind mit Namen versehene Medaillons zu sehen, welche Brüder und Jugendfreunde, wie Spaun, Schädel, Kenner, Bauernfeld, Lachner, Schober etc. zeigen und wohl im Sinne romantischer Freundschaftsbilder zu verstehen sind.²⁸⁸

In der Endfassung des Titelblattes wurde die Zahl der Wandbilder gegenüber der Variante von fünf auf sechs erhöht. Der Anfang des Märchens wird bei der Variante folgendermaßen entwickelt: Das erste Bild zeigt den Fluch der Mutter während des Essens. Im zweiten Bild fliegen die verwandelten Brüder zum Fenster hinaus, und die Mutter bricht tot zusammen. Das dritte Bild stellt dar, wie die Schwester auf der verzweifelten Suche nach ihren Brüdern in den Wald läuft. Im vierten Bild erscheint ihr, während sie in einen Erschöpfungsschlaf gesunken ist, die Fee, die ihr im fünften Bild das Schweigegelöbnis abnimmt und auf den hohlen Baum weist. Das in der Endfassung hinzugefügte sechste Bild zeigt das Mädchen spinnend in ihrer Eichbaumhöhle.

3. Schwinds zyklische Bearbeitung

Von den Wandbildern im „Übergangsbereich“ des Titelblattes springt die Handlung direkt auf die großen Märchenillustrationen über, die, durch romanische Rundbogen strukturiert, drei unterschiedliche Breiten aufweisen, wobei sich die einfache Breite jeweils verdoppelt bzw. verdreifacht. Die einfache Breite wird von einem Rundbogen, die doppelte von einem doppelten und die

²⁸⁸ Schwind hat den Begriff „Freundschaftsbilder“ in einem Brief an Johann Manschgo vom 23.1.1859 fast wörtlich selbst verwendet: „Vielleicht freut es Dich zu erfahren, dass ich in einer Reihe von Freundschaftsporträten, die in der Architektur der *Sieben Raben* angebracht sind, das Deinige den Reigen eröffnet.“ (Stoessl, S. 392)

dreifache von einem dreifachen Rundbogen überfangen. Der Zyklus enthält neun Darstellungen in einfacher, drei in doppelter und zwei in dreifacher Breite, die unregelmäßig verteilt sind.

Die erste Illustration zeigt die Jagdgesellschaft des Fürsten an einer Quelle und damit an einem Ort, der ebenfalls in anderen schwindschen Bildern einen bedeutsamen Hintergrund bildet. In diesem Bild tritt auch ein Horn, wie es uns im Zusammenhang mit *Des Knaben Wunderhorn* beschäftigt hat, in zweifacher Weise auf. Der Jäger im Vordergrund des Bildes schöpft mit einem Horn Wasser aus der Quelle, ein anderer Jäger lässt im Mittelgrund der Darstellung den Hifthornruf erschallen, um dem versprengten Prinzen ein Signal zu geben.²⁸⁹ Dieser stößt seinerseits in ein Jagdhorn, während er sich von der Jagdgesellschaft abwendet und tiefer in den Wald zieht.²⁹⁰ Er trägt wie andere Mitglieder der Jagdgesellschaft einen Speer, wie er bei der Sauhatz eingesetzt wird und den auch König Krokus in dem Gemälde *König Krokus und die Waldnymphe* bei sich hatte.

Im folgenden Bild, das doppelte Breite hat, erreicht der Prinz die hohle Eiche der treuen Schwester, die, in der Baumhöhle sitzend, mit dem Spinnen der Hemden beschäftigt ist. Dieses Bild besitzt für den Betrachter einen Wiedererkennungswert, denn die rechte Hälfte der Darstellung, welche die Schwester zeigt, ist nahezu identisch mit dem sechsten Wandbild der Endfassung des Titelblattes. Ihre Körperhaltung verrät nun allerdings nicht mehr Ruhe und Gelassenheit, sondern das Mädchen wirkt aufgeschreckt, weil sich vom linken Bildrand der Prinz heranpirscht. Er hat eine Armbrust im Anschlag bei sich und nicht mehr den Speer, mit welchem er die Jagdgesellschaft verlassen hatte.

In der folgenden Szene ist dargestellt, wie der junge Fürst das Mädchen aus seiner Baumhöhle hebt. An diesem Thema hatte sich Schwind bereits fast drei-

²⁸⁹ Vgl. Kalkschmidt, S. 124.

²⁹⁰ Durch den Hörnerklang mag eine „rufende Melodie“ entstehen, die im *Godwi* den Eindruck hervorruft „... als ziehe ein geheimnisvolles musikalisches Leben durch die Wipfel der Bäume“. (Brentano, *Godwi*, S. 246) Auf diese Weise bereitet Schwind die folgende, fast mythische Szene vor.

Big Jahre zuvor in zwei Zeichnungen versucht.²⁹¹ Die Anlage des Blattes ist im Großen und Ganzen erhalten geblieben, allein die Art, wie die Körper einander zugeordnet sind, hat sich verändert, denn die treue Schwester wendet sich dem Prinzen nun zu und lehnt ihren Kopf gegen den seinen, während sie ihm in der älteren Zeichnung den Rücken zuwandte. Diese veränderte Haltung erweckt den Eindruck, als begrüße sie die „Befreiung“ durch den jungen Fürsten. Im älteren Bild scheint es eher, als wehre sie sich passiv gegen den Akt der Befreiung.

Der junge Fürst muss in beiden Fällen sehr stark sein, denn er sucht mit seiner linken Hand Halt am Baum und trägt das Mädchen nur mit der Kraft des rechten Armes. Friedrich Gross erkennt eine „Verhaltene erotische Energie der ‚Rettungstat‘ des jungen Fürsten, welcher die treue Schwester ihrem asketisch-rohen Naturzustand und ihrer Behausung inmitten einer üppigen Wildnis entreißt.“²⁹²

Retter und Gerettete verschmelzen unter der beide bedeckenden schwesterlichen Haarfülle zu einer Einheit. Die Nacktheit und die üppige Haarpracht erinnern an die Renaissancedarstellungen der Maria-Magdalena, welche, der Legende der Maria Ägyptiaca folgend, die Heilige nackt, nur von ihren Haaren bedeckt zeigen²⁹³. Im Folgenden wird noch genauer auf die Bedeutung des weiblichen Haares einzugehen sein.

Auf dem vierten Bild führt der Fürst das auf einem Pferd sitzende Mädchen zu seiner Burg, die im Hintergrund bereits sichtbar ist. Auf den ersten drei Bildern des Zyklus, in denen die Schwester erscheint, weist sie eine gebeugte Körperhaltung auf, was sie demütig erscheinen lässt.

²⁹¹ Schwind hatte sich im Zusammenhang mit der Zeichnung *Emma trägt Eginhart durch den Schnee*, die 1829, also kurz vor diesen Zeichnungen, entstanden war, bereits mit dem ungewöhnlichen Motiv des Tragens eines erwachsenen Menschen befasst. (Vgl. Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 119 f.)

²⁹² Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 123.

²⁹³ Z. B. die Darstellung von Donatello aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die sich heute im Museo dell'Opera del Duomo in Florenz befindet oder die von Tilmann Riemenschneider im Bayerischen Nationalmuseum in München. Im Zyklus von den *Sieben Raben* kann man weitere „Renaissancezitate“ entdecken: Die Märchenerzählerin und die neben ihr sitzende Pictura erinnern an Darstellungen von Michelangelo, und auch die Porträts in den Zwickeln zwischen den romanischen Bogen erinnern an die Kunst jener Zeit.

Auf dem fünften Bild, das wie die beiden vorangegangenen nur einfache Breite aufweist, wird sie für die Hochzeit geschmückt. Die Komposition dieses Bildes hatte Schwind auch schon in einer Zeichnung der dreißiger Jahre angelegt. Eine Bedienstete frisiert die Haare der angehenden Fürstin und versucht, die Pracht zu bändigen. Über der Gruppe schweben die Raben, zu welchen die treue Schwester emporblickt, um sie mit einer Handbewegung zu begrüßen. In der frühen Zeichnung schließt sich direkt daran eine „sehr katholischeremonielle Trauungsszene“²⁹⁴ an, auf die Schwind in der Fassung von 1857 verzichtete.

Das folgende, von zwei romanischen Bögen überfangene Bild veranschaulicht das Glück des jungen Paares. Die treue Schwester zeigt sich mildtätig gegenüber den Armen und Bedrückten, die sie im Vordergrund der Darstellung beschenkt. Im Hintergrund sind die „blühenden Landschaften“ zu erkennen, welche den gemeinsamen Herrschaftsbereich charakterisieren. Eine Burg und eine Kirche sind jeweils einem romanischen Bogen der architektonischen Umkleidung zugeordnet. Die ausgewogene Verteilung dieser Bauten ruft den Eindruck großer Harmonie zwischen weltlicher und kirchlicher Macht hervor und spiegelt im Großen die Eintracht, die zwischen den Eheleuten herrscht. Auch im Verhältnis zwischen Arm und Reich kehrt der Zustand der Harmonie wieder. Dieses Bild wirkt wie ein retardierendes Moment innerhalb des Zyklus; in ihm kommt die Handlung zum Stillstand, um im übernächsten Bild loszubrechen.

Die nächste Szene leitet diese Entwicklung ein, denn in ihr erscheint die eben noch allgegenwärtige Harmonie getrübt. Der Fürst erwacht in der Nacht und findet die treue Schwester spinnend vor. In seinem Gesichtsausdruck kann man Unverständnis lesen. Erinnerung sei daran, dass die Schwester immer noch ihrem Schweigegelübde unterliegt, und deshalb dem Fürsten nicht erklären kann, welche Bedeutung und welchen Sinn ihr Verhalten hat.

Auf der dreifachen Breite des folgenden Bildes wird das Ausmaß dieser Störung deutlich. Gezeigt ist die Wochenstube der Fürstin, die soeben Zwillingen

²⁹⁴ Vgl. Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 123.

das Leben geschenkt hat. In dem Moment, in dem man die Knaben baden will und der Fürst den Raum von links betritt, verwandeln sie sich in Raben und fliegen zum Fenster hinaus. Die zahlreichen Personen im Raum reagieren panisch. Vor allem die Gruppe der Frauen, die sich rechts im Bild in der Nähe des Fensters aufhält, wendet sich unter Abwehrgesten von den zum Fenster fliegenden Raben ab. Auf der linken Seite zeigen die Personen ebenfalls Anzeichen von Angst, sie schlagen vor Schreck die Hände über dem Kopf zusammen oder brechen sogar zusammen. In diesem bewegten Durcheinander erscheint die Fürstin wie ein Ruhepol, obwohl sie nicht minder von der Entwicklung der Dinge überrascht ist. Sie zieht verunsichert und ängstlich die Bettdecke bis zum Kinn hoch. In dieser Situation, in der sie durch das Verschwinden ihrer neugeborenen Kinder auf eine besonders harte Probe gestellt wird, besteht die Gefahr, dass sie ihr Schweigegelübde bricht. Um das zu verhindern schwebt die Fee, für die anderen unsichtbar, durch den Raum und gemahnt sie zu schweigen, indem sie einen Finger auf ihre Lippen legt.²⁹⁵

Auf dem nächsten Bild, das nur einfache Breite hat, befindet sich die treue Schwester nicht mehr in der lichten Welt des fürstlichen Schlosses, sondern im Dunkel des Kerkers. Gefesselt kniet sie, die als Hexe angeklagt wird, vor ihren Richtern nieder. Einer der Männer, die durch ihre bodenlangen Kutten und Masken sehr bedrohlich wirken, bricht gerade den Stab über ihr.

Im nächsten, schmalen Bild liegt sich das verzweifelte Paar noch einmal in den Armen. Liebe und Macht des Fürsten reichen nicht aus, um die treue Schwester zu retten, denn ihr kann keine irdische Macht helfen. Der Scharfrichter erscheint im Raum und weist durch das Fenster auf die Hinrichtungsstätte.

Die folgenden beiden Szenen erinnern an die Passionsgeschichte Christi. Die erste lässt an die Geißelung Christi denken, denn es zeigt auf doppelter

²⁹⁵ Überraschenderweise trägt die Fee in diesem Bild die Haare aufgesteckt, während sie auf den anderen Bildern gelöst sind. Sie weist sehr große Ähnlichkeit mit der Wassernymphe im 5. Bild des Melusinenzyklus (Das Heiligtum) auf, die links vor Melusine gezeigt ist. Beide sind in Rückenansicht gegeben und tragen die gleiche Frisur, so dass anzunehmen ist, dass Schwind bei beiden Werken auf dieselben Studienblätter zurückgriff.

Breite, wie die Schwester im Kerker für die Hinrichtung gefesselt wird. Der Spinnrocken, mit dem die Schwester bis zuletzt gearbeitet hat, liegt am Boden. Die Fee ist erschienen und hält ein Stundenglas empor, um anzuzeigen, dass der Zeitpunkt der Erlösung nicht mehr fern ist. Das Vanitas-Symbol „Stundenglas“ wird in diesem Kontext zum Zeichen, das auf die bevorstehende Rettung vor dem Tode hindeutet.

Das nächste Bild, das an die Kreuztragung Christi erinnert, stellt dar, wie die Schwester den Kerker verlässt, um zum Scheiterhaufen geführt zu werden. Das einfache Volk, dem sie so viel Gutes getan hat, versucht vergeblich, ihr zu helfen und kann von den Kräften der Exekutive nur mit Hilfe von Lanzen abgewehrt werden.

Das vorletzte Bild hat wie das vorangegangene einfache Breite und zeigt die Fee im Wald, wie sie den Raben die fast vollendeten Hemden überwirft. Damit sind alle Voraussetzungen für die letzte Szene erfüllt, in welcher sich wie in einem Opernfinale alle Mitwirkenden noch einmal versammeln, so auch die sieben Brüder, die mit Hilfe der Fee wieder Menschengestalt angenommen haben.²⁹⁶ Das letzte Bild umfasst drei romanische Bögen. Im Zentrum steht die treue Schwester, an einen Pfahl gefesselt, auf dem Scheiterhaufen. Der Fürst umklammert in seiner Verzweiflung ihre Füße. Von links preschen die in prächtige Jünglinge verwandelten „Rabenbrüder“ auf Schimmeln heran. Sie umringen den Scheiterhaufen und strecken die Arme nach der Schwester aus. Unterhalb des rechten romanischen Bogens reitet der jüngste Bruder heran, dessen Rabenflügel deutlich erkennbar ist. Ihm steht auf der anderen Seite, im linken Bogen, die Fee gegenüber, die das abgelaufene Stundenglas hochhält und die Zwillingsknaben auf dem Arm hat.

Der Bewegungsfluss von links nach rechts, der sich, im Titelblatt beginnend, durch den gesamten Zyklus zieht, kommt im Schlussbild zum Stillstand, da dort alle Figuren auf das Zentrum des Bildes, die Gestalt der treuen Schwes-

²⁹⁶ Schwind hat *Das Märchen von den sieben Raben* selber einmal in einem Brief mit einer „Oper“ verglichen: „Man nennt das ein Märchen, ich danke aber für diesen Titel, denn es ist um kein Haar weniger Arbeit dran als an einer tüchtigen Oper.“ (Stoessl, S. 386)

ter auf dem Scheiterhaufen, ausgerichtet sind. Die von rechts in den Bildraum hineinreitenden Brüder schließen dabei das Bild nach rechts ab. Auf diese Weise findet der Zyklus seinen Abschluss.

Durch die Anlage des letzten Bildes wird die Position des Betrachters neu definiert. Er, welcher die bisherige Handlung wie ein Besucher der Oper oder des Theaters in Selbstvergessenheit verfolgt hat, wird sich nun wieder seiner Rolle als Betrachter bewusst. Das geschieht nicht nur durch den Abschluss nach rechts, der ihm verdeutlicht, dass es keinen Fortgang des Geschehens gibt bzw. ihm das Wissen um diesen verschlossen bleiben wird, sondern auch durch die Gestalten der Henkersknechte, die, aus dem Bildraum flüchtend, in den Betrachterraum einzudringen scheinen und ihn auf diese Weise aus seiner rezeptiven Haltung reißen.

Es waren schon bei der Beschreibung der vorangegangenen Bilder des Zyklus Parallelen zur Passionsgeschichte aufgefallen. So hatte das Bild, in welchem die Schwester von den Henkern für den Scheiterhaufen vorbereitet wird, an Darstellungen der Geißelung Christi erinnert, und das ihm nachfolgende Bild, das zeigt, wie die Schwester den Kerker verlässt, um zum Richtplatz geführt zu werden, ließ an die Kreuztragung Christi denken. Die letzte Szene nun besitzt eine gewisse Ähnlichkeit mit Kreuzigungsszenen. Die Ähnlichkeit wird nicht nur dadurch hervorgerufen, dass die Schwester im Zentrum des Bildes an einen ihren Körper überragenden Pfahl gebunden ist, der die Erinnerung an das Kreuz wachruft, sondern auch durch die links im Vordergrund kniende weibliche Gestalt, die mit ihrem gesenkten Kopf und ihren langen offenen Haaren die wichtigsten Attribute Maria Magdalenas in sich vereinigt.

Die Erklärung für diese Anhäufung von Zitaten aus der christlichen Kunst ist denkbar einfach: Die christliche Ikonographie bot Schwind die Möglichkeit, mit traditionellen und vertrauten Bildformen einen Stoff, in diesem Falle *Das Märchen von den sieben Raben*, zu gestalten, der über keine bildliche Tradition verfügte.

4. Die Wurzeln des Märchens

Es ist ein merkwürdiger Zufall, dass nicht nur Schwinds Kinderfrau die beiden Märchen *Die sechs Schwäne* und *Die sieben Raben* in ihren Erzählungen miteinander verschmolz, sondern auch die Philologin und Psychologin Marie-Louise von Franz den beiden Märchen ein gemeinsames Kapitel widmet.²⁹⁷ Die Wissenschaftlerin geht davon aus, dass die Wurzeln dieser Märchen bis in die Zeit vor dem 12. Jahrhundert zurückreichen, sie sich aber in dieser Form erst in der Folge von Renaissance und Reformation herausgebildet haben.

Die Romantiker vermuteten in der Volkskunst Spuren der mythischen Urzeit. Auch wenn die Entstehungszeit der beiden hier relevanten Märchen nicht in prähistorischer Zeit liegt, so enthalten sie doch Elemente und Motive, die sehr viel älter sind als sie selbst. J. Grimm berichtet, dass die Vorstellung von wunderbaren Jungfrauen, die in hohlen Bäumen im Walde sitzen, auf den alten germanischen Wald- und Baumkultus zurückgeht, bei welchem Opfertiere im heiligen Wald an den Bäumen aufgehängt wurden. Grimm weist in diesem Zusammenhang auf den Aspekt der Kontinuität hin: „Es verdient Aufmerksamkeit, daß auch in christliche Legenden die heidnische Idee von Götterbildern auf Bäumen eingegangen ist, so tief wurzelte unter dem Volk der Baumkultus.“²⁹⁸

Bevor weitere Bildelemente betrachtet werden sollen, die in „mythische Urzeit“ zurückweisen, sei noch erwähnt, dass die Entstehungszeit des Märchens wie die des schwindschen Bilderzyklus mentalitätsgeschichtliche Parallelen aufweisen. Märchen als auch Zyklus sind als Reaktion auf eine zunehmende Zurückweisung des Unbewussten und eine Festschreibung der Weiblichkeitsrolle zu verstehen. Während im 12. und 13. Jahrhundert, also der Zeit, in der die Wurzeln der Märchen zu suchen sind, das weibliche Prinzip, das immer mit unbewussten Inhalten in Verbindung steht, eine hohe Wertschätzung erfahren

²⁹⁷ Vgl. Franz, *Das Weibliche im Märchen*, S. 111 ff.

²⁹⁸ Grimm, S. 88.

hatte²⁹⁹, spielten im rationalistisch orientierten Denken der Renaissance und der Reformation diese Inhalte kaum noch eine Rolle. „Eine vielversprechende psychische Haltung, ein wichtiger Neubeginn, wurde so durch die Verhärtung der christlichen Bewußtseinshaltung wieder verdrängt.“³⁰⁰ Selbständigkeit und geistige Kreativität der Frauen, die wichtige Ziele zur Zeit des Minnedienstes gewesen waren, erschienen mit der veränderten christlichen Bewusstseinshaltung nicht mehr vereinbar. Frauen, die dennoch in diese Richtung gingen, wurden nicht selten der Hexerei bezichtigt und verbrannt.³⁰¹

Wenn Schwind den Märchenstoff Jahrhunderte später aufgriff, um ihn in einem Bilderzyklus zu bearbeiten, so lässt das darauf schließen, dass der Stoff geeignet erschien, um „Probleme“ der romantischen Epoche zu artikulieren und aufzuarbeiten. Wie nahezu alle Ergebnisse romantischen Kunstvollens so ist auch der Bilderzyklus als Ausdruck der Gegenströmung zur aufklärerischen Ratio zu verstehen. Außerdem stand das 19. Jahrhundert im Zeichen einer Neudefinition der Weiblichkeitsrolle, die eine Aufwertung der Mutterrolle und damit eine Einschränkung des weiblichen Wirkungskreises auf den Privatbereich mit sich brachte.³⁰²

²⁹⁹ Das hatte sich ebenso im Verhältnis der Geschlechter gezeigt, genannt sei hier der Minnedienst, wie in der Bedeutung der Alchemie, die als dem Unbewussten zugewandte Unterströmung zum Christentum gelten kann. (Vgl. Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 38) Jung über die Alchemie: „Sie verhält sich zu diesem (dem Christentum, d. Verf.) wie ein Traum zum Bewußtsein, und wie dieser die Konflikte des Bewußtseins kompensiert, so bestrebt sich jene, die Lücken, welche die Gegensatzspannung des Christentums offengelassen hat, auszufüllen.“ (Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 38)

³⁰⁰ Franz, *Das Weibliche im Märchen*, S. 120.

³⁰¹ Auch die Schwester des Märchens wird der Hexerei angeklagt. J. Grimm weist auf das Fortwirken der heidnischen Zauber übenden „Weiber“ im Christentum und ihre Verfolgung als Hexen hin. Als wesentliches Kennzeichen der Zauberinnen galt ihre Fähigkeit, die Gestalt verändern zu können: „Ein uralter, unter alle Völker gedrungener Wahn leitet aus der Zauberei das Vermögen ab, die Gestalt zu bergen und zu wandeln.“ (Grimm, S. 561) Die Fähigkeit der Gestaltwandlung wird auch der treuen Schwester zugesprochen. Allerdings in leichter Veränderung, denn sie hat nicht ihre eigene, sondern die Gestalt ihrer Kinder verwandelt.

³⁰² In dem Maße, in dem - zunächst nur in den bildungsbürgerlichen Schichten - die Familie als Ort der Erwerbsarbeit irrelevant wurde, erfuhr die Frau eine Einschränkung auf den Privatbereich. Dort sollte sie ihre angebliche Fähigkeit, bedürfnis- und personenbezogen zu handeln, ausleben und in der Aufzucht und Erziehung der Kinder ihren Lebenssinn erkennen. Oft hatte diese „Emotionalisierung“ der Familie eine Überforderung der Frauen zur Folge, die den Ansprüchen auf Zuwendung, Geborgenheit und Intimität nicht genügen konnten. (Vgl. Mitterauer/Sieder, S. 87)

5. Die Bedeutung der Raben

Mit der allgemeinen Zurückdrängung des weiblichen Prinzips im 15. Jahrhundert ging ein Verlust der kreativen geistigen Fähigkeiten der Frau einher, was es ihr weitgehend unmöglich machte, ihre seelischen Inhalte auszudrücken, und sie zur geistigen Regression zwang. Auf der Ebene des Märchens erkennt von Franz in der Verwandlung der Brüder in Raben einen symbolischen Ausdruck für diese Regression.³⁰³

J. Grimm wies darauf hin, dass der Rabe in den antiken Religionen eine ähnliche Bedeutung hatte wie in der nordischen Mythologie und dass sich selbst im christlichen Glauben noch Spuren davon finden. In der griechischen Mythologie wurden Raben zur Weissagung herangezogen, da man glaubte, dass sie in die Zukunft sehen und geheime Gedanken lesen könnten. Sie wurden mit parapsychologischen Ereignissen und Telepathie in Verbindung gebracht.³⁰⁴

Auch in der nordischen Mythologie sprach man diesen Vögeln außergewöhnliche Kräfte zu. Die beiden Raben Odins sollen diesem auf den „Achseln“ gesessen und ihm alles ins Ohr gesagt haben, was sie sahen und hörten.³⁰⁵ Ebenso glaubte man, dass Menschen mit übersinnlichen Fähigkeiten aus dem Verhalten der Raben die Absichten der Götter ablesen könnten, so dass diese Tiere ein Bindeglied zwischen den Göttern und den Menschen darstellten.

Dem Raben kam darüber hinaus eine wichtige Funktion als Vereiner der Gegensätze zu. In Griechenland wurde er mit der dunklen Winterseite des Sonnengottes Apoll gleichgesetzt.³⁰⁶ In anderen Mythologien herrschte der Glaube vor, dass der Rabe ursprünglich weiß und ein Lichtbringer und Schöpfergeist gewesen sei, der sich, als er den Menschen Licht und Feuer bescherte, so sehr

³⁰³ Vgl. Franz, *Das Weibliche im Märchen*, S. 120.

³⁰⁴ Vgl. Franz, *Der Schatten und das Böse*, S. 90.

³⁰⁵ Vgl. Grimm, S. 118.

³⁰⁶ Vgl. Franz, *Der Schatten und das Böse*, S. 231.

verbrannte, dass er schwarz wurde.³⁰⁷ Damit verbindet dieser Vogel extreme Gegensätze, wie sich noch heute an der etymologischen Verwandtschaft von dt. blank, franz. blanc und engl. black ablesen lässt.

Das Christentum gab die Bedeutung des Raben als Vereiniger der Gegensätze fast vollständig auf und schrieb ihm weitgehend negative Eigenschaften zu.³⁰⁸ Im Mittelalter wurde die Taube zum Symbol des heiligen Geistes, der Rabe aber das des Teufels und des bösen Prinzips allgemein.³⁰⁹ Dennoch wurde unterschwellig auch weiterhin eine mystisch-geistige Verbundenheit mit Gott angenommen. An einigen Stellen der Bibel blitzt die ursprüngliche Bedeutung des Raben für die Vereinigung der Gegensätze auf: Dieser Vogel speiste sowohl Elias als auch den Hl. Johannes und gilt als Gottesbote, der den Heiligen, vor allem den Eremiten, himmlischen Beistand bringt.

Auf diese Weise blieb die Funktion des Raben als Bindeglied zwischen der göttlichen und der menschlichen Sphäre, die ihm in den paganen Religionen zugekommen war, erhalten, eine Funktion, die für die Romantiker von besonderem Interesse war, da sie auf der Suche waren nach Möglichkeiten, die göttliche Botschaft vernehm- und vermittelbar zu machen.³¹⁰

6. Die treue Schwester als Eremitin

Die allgemeine Zurückdrängung des weiblichen Prinzips im 15. Jahrhundert, also in der Zeit, in der das Märchen seine Form fand, schränkte die Frau

³⁰⁷ Diese Bedeutung des Raben findet sich ebenso in der germanischen und der Eskimo-Mythologie wie der der nordamerikanischen Indianer. (Vgl. Franz, *Das Weibliche im Märchen*, S. 120)

³⁰⁸ Erwähnt sei hier der Rabe, den Noah ausschickte, um Land zu suchen, der aber nicht zurückkehrte, weil er es vorzog, sich an den angespülten Leichen zu laben. Erst eine Taube brachte Noah den positiven Bescheid.

³⁰⁹ Grimm wies auf die Austauschbarkeit dieser so gegensätzlichen Tiere im christlichen Glauben hin: „... die Taube, obwohl häufig Gegensatz des Raben, (den die Christen wie den Wolf auf den bösen Geist anwandten), kann ihn dennoch vertreten.“ (Grimm, S. 118)

³¹⁰ J. Grimm fiel das Fortleben der nordischen Mythologie bis in die Sprache des christlichen Glaubens hinein auf. Er zitierte eine Stelle die besagt, dass der Heilige Geist in der Gestalt der Taube nach der Taufe Christi auf dessen „Achsel“ sitze – eine Formulierung, die sich auch im Zusammenhang mit den beiden Raben Odins findet. (Vgl. Grimm, S. 118)

derartig in ihrer geistigen Kreativität ein, dass es ihr fast unmöglich wurde, ihre seelischen Inhalte auszudrücken.³¹¹ In einer solchen Gemütslage kann der Kontakt zum Unbewussten vollständig abreißen. Zur Wiederherstellung der Verbindung müssen die in diesem Zustand häufig aufsteigenden traurigen Gedanken zugelassen werden, die Ausdruck einer positiven Form der Depression sind.

Eine solche schöpferische Depression prägt sich auch bei der treuen Schwester des Märchens aus, als sie mehr als sechs Jahre lang das Leben einer Einsiedlerin führt. Ihr Bewusstsein wird durch die Einsamkeit des Waldes und das Schweigen gedämpft, dadurch findet eine Wendung nach innen, zum Seelengrund statt, aus dessen Tiefe heraus eine geistige Wiedergeburt möglich wird. In der Sprache der Romantiker bringt sie das dem „verlorenen Paradies“ etwas näher.

Hilfreich ist dabei die Regression auf die alte Symbolik des Raben als Gottesbote, Lichtbringer und Vereiniger der Gegensätze. Wenn sich die Brüder zu Beginn des Märchens und die Zwillinge sofort nach ihrer Geburt in Raben verwandeln und davonfliegen, so weist das darauf hin, dass zwar eine neue Stufe der Bewusstseinsentwicklung, eine geistige Wiedergeburt, in Aussicht steht, vor deren Eintreten aber noch einige Bedingungen erfüllt werden müssen. Die wichtigste Bedingung besteht in der Vereinigung der bewussten und unbewussten Inhalte, die sich im alten Symbolcharakter des Raben als Vereiniger der Gegensätze manifestiert. Um diesen Ausgleich leisten zu können, muss zu den Tiefen des Unbewussten hinab gestiegen werden.

Diese „Seelenarbeit“ leistet die treue Schwester, während sie schweigend in der Einsamkeit des Waldes lebt. Als Behausung dient der Eremitin ein hohler Eichbaum. Sich im Baum zu verbergen, sei es in seiner Krone oder in seinem Stamm, deutet aufgrund der mütterlichen Qualität des Baumes wie der Rabe

³¹¹ Vgl. Franz, *Das Weibliche im Märchen*, S. 120.

auf eine seelische Wiedergeburt hin.³¹² Wenn sich jemand in oder auf einen Baum zurückzieht, nimmt er Abstand vom Diesseits und nähert sich dem Jenseitigen, d. h. dem Unbewussten. Deshalb fordern die Initiationsriten vieler Religionen vom Einzuweihenden die Besteigung eines Baumes oder Berges, da auf diese Weise der für die innere Wiedergeburt nötige Kontakt mit dem Göttlichen hergestellt werden kann.

Zu anderen Initiationsriten gehört es, dass der Initiand weder reden noch lachen darf, denn langes Schweigen ermöglicht ebenfalls die Annäherung an das Göttliche, da es eine weitgehende Ausschaltung des Bewusstseins und eine Wendung nach innen bewirkt.³¹³ Auf diese Weise wird ein Kontakt mit dem göttlichen Seelengrund hergestellt, wo nach romantischer Vorstellung das Paradies zu finden ist.³¹⁴ Im Märchen und im schwindschen Bilderzyklus spielen beide Initiationsriten auf dem Weg zum neuen Bewusstseinszustand eine Rolle.

Auf den in der Romantik viel beachteten Tatbestand einer Bewusstseinsentwicklung deutet ebenfalls die Zahl „Sieben“ hin, die sowohl die Anzahl der Raben wie die der Jahre des Schweigens angibt, denn die Sieben gilt innerhalb der Zahlensymbolik als Hinweis auf einen Entwicklungsprozess. Außerdem weisen die Schimmel, auf denen die Brüder nach ihrer Erlösung heran reiten, in diese Richtung, denn weiße Pferde können als Hinweis auf instinktive Energien verstanden werden, die einem neuen Bewusstseinszustand entgegenstreben.³¹⁵ Die Zurückverwandlung der Raben in Menschen zeigt an, dass der neue Bewusstseinszustand erreicht ist und die göttliche Botschaft von der menschlichen Wahrnehmungskraft empfangen und verstanden werden kann.

³¹² Franz nennt den Baum unter Hinweis auf Jungs *Studien über den philosophischen Baum*, mit welchem er sich ausführlich in *Psychologie und Alchemie* beschäftigt hat, ein Symbol des inneren Prozesses der Bewusstwerdung, des Dranges nach Individuation. (Vgl. Franz, *Der Schatten und das Böse*, S. 49)

³¹³ Auch die Schwester des Märchens *Die sechs Schwäne*, das ja maßgeblich in die schwindsche Version des *Märchens von den sieben Raben* einfluss, darf weder sprechen noch lachen. (Vgl. Franz, *Das Weibliche im Märchen*, S. 112)

³¹⁴ Vgl. Franz, *Das Weibliche im Märchen*, S. 131.

³¹⁵ Vgl. Franz, *Der Schatten und das Böse*, S. 67.

7. Die Bedeutung der Hemden

Die Brüder nehmen erst wieder menschliche Gestalt an, nachdem ihnen die Fee die von der treuen Schwester hergestellten Hemden übergeworfen hat. Das Motiv der Hemden hat zwei mythische Wurzeln. Eine besteht in der Herstellung der Kleidungsstücke³¹⁶, denn alle Arten weiblicher Handarbeit, die mit Garn und Fäden zu tun haben, gehören zu den Urmysterien des Weiblichen, die in der Projektion auf die das Leben webende und den Schicksalsfaden spinnende Große Mutter erfahren worden sind.³¹⁷ Bereits Jakob Grimm wies darauf hin, dass das Spinnen und Weben ein wesentliches Kennzeichen aller weisen Frauen des Altertums bei Deutschen, Kelten und Griechen war.³¹⁸

Die andere Wurzel scheint im Motiv des Überstreifens der Hemden durch. In vielen Mysterien der Menschheitsgeschichte glaubte man, dass durch das Überlegen bzw. Abnehmen eines Gewandes oder einer Haut ein Zauber ausgelöst bzw. aufgehoben werden könne.³¹⁹ Es waren Riten verbreitet, bei denen abgezogene Häute (Tier- wie Menschenhäute) getragen wurden im Glauben, dass die Eigenschaften und die Kraft des ursprünglichen Besitzers auf den übergehe, der sich mit der Haut bedeckt. Alle diese Erscheinungen stellen typische Formen der Wandlungssymbolik dar.³²⁰

³¹⁶ Im Märchen *Die sechs Schwäne* werden die Hemden aus Sternblumen **genäht**, Schwind weicht von dieser Vorgabe ab, denn er stellt die Schwester mehrmals mit einem Spinnrocken dar.

³¹⁷ Neumann weist darauf hin, dass die Bewusstwerdung des Menschen zunächst immer über ein unbewusstes, der Gruppe wie dem Individuum bedeutsam scheinendes Tun erfolgt, das er als Ritual bezeichnet. Dem Primitivmenschen galt jede wesentliche Tätigkeit als rituell, die Jagd ebenso wie das Spinnen oder Weben. „Die Ausläufer derartiger ritueller Zusammenhänge reichen bis tief in die abendländische Welt. Nicht nur die Stände und Zünfte mit ihren Berufstrachten – Sitten – Codices, auch die Begleitung des Lebens durch Gebete und Symbole, die Feierlichkeiten, Versammlungen, Prozessionen der Gruppen, Genossenschaften, Verbände und Vereine sind Reste derartiger Riten.“ (Neumann, S. 267) Wie lange die Bedeutung des Schicksal spinnenden Großen Weiblichen intuitiv verstanden wurde, beweisen viele Gestaltungen der spinnenden Madonna. Neumann nennt ein solches Beispiel: „Obgleich im Bewußtsein des Künstlers wohl nur die Absicht vorhanden war, die Madonna bei einem alltäglich weiblichen Tun zu malen, ist ihm diese Absicht unversehens ins archetypisch Großartige umgeschlagen.“ (Neumann, S. 221)

³¹⁸ Vgl. Grimm, S. 247, aber auch S. 48, 175, 246, 251, 255, 285.

³¹⁹ J. Grimm berichtet von den Schwanenjungfrauen: „In kühler Flut badend, legen sie am Ufer den Schwanring oder das Schwanhemd ab. Wer es raubt, hat sie in seiner Gewalt.“ (Grimm, S. 252)

³²⁰ Vgl. Neumann, S. 180 f. und S. 188.

Im Falle des Märchens und des Bilderzyklus wird der Zauber nicht durch eine Haut ausgelöst, sondern durch ein Kleidungsstück aus pflanzlichen Substanzen. Im Märchen *Die sechs Schwäne*, aus welchem das Motiv der Hemden stammt, näht die Schwester die Hemden aus Sternblumen. Diese Pflanzen werden auch Sternmieren genannt und bedecken mit ihren weißen Blüten den Waldboden, so dass dieser wie das sternensüßes Firmament erscheint. „Das Motiv des Sternes, der gleichsam von unten scheint, ist archetypisch und hatte große Bedeutung auch in der alchemistischen Symbolik.“³²¹ Paracelsus und sein Schüler Gerard Dorn glaubten, dass alle Blumen und Kräuter in Verbindung mit Gestirnkongstellationen stünden. Diese Vorstellung findet sich in der Überzeugung vieler Romantiker wieder, die davon ausgingen, dass ein inniger Zusammenhang und eine dynamische Wechselwirkung zwischen den Himmelskörpern, der Erde und allem bewegten Leben bestehe.³²²

Hinter allen diesen Gedanken steht die große Idee der „signatura rerum“, die darzulegen, Böhme in seinem gleichnamigen Buch bestrebt war, und die alchemistische Vorstellung vom „unus mundus“, von der *einen* Welt. Die Alchemisten glaubten, dass Gott, bevor er die Welt erschuf, ein geistiges Bild von ihr entworfen hatte, das die Grundlage für die vielfältigen Realisierungen im Stoff bildete. Franz führt diesen Gedanken näher aus:

„Diese vielfältigen Vorbilder aller Dinge auf Erden sind im Geiste Gottes noch geeint. In der Scholastik identifizierte man diese geistige Welteinheit mit der archetypischen weiblichen Gestalt der Weisheit Gottes. Johannes Scotus Erigena nannte sie Summe der „typi“ oder „archetypi“ oder „ideae“. Dorneus nannte diesen göttlichen Weltentwurf im Geiste Gottes den unus mundus, den *einen* Kosmos.“³²³

Bevor Gott seinen Plan in stoffliche Form umsetzte, war das, was später feste Materie werden sollte, keimhaft in einer „Flüssigkeit“ vereint. Die Sterne symbolisierten für die Alchemisten diese Einheit hinter der Vielheit der realen

³²¹ Franz, *Das Weibliche im Märchen*, S. 125.

³²² Vgl. Schanze, S. 597.

³²³ Franz, *Das Weibliche im Märchen*, S. 126.

Existenz. Ihr Streben richtete sich darauf, sich mit dieser Einheit zu verbinden. Die Sternblumen können als ein irdischer Abglanz der kosmischen Harmonie verstanden werden. Wenn nun die Schwester im Märchen die Hemden aus Sternblumen fertigt, so werden die Brüder beim Tragen dieser Kleidungsstücke der himmlischen Einheit teilhaftig. Dieses Bild steht für die gelungene Übertragung der geheimnisvollen Hieroglyphensprache der Natur, der göttlichen Stimme, die zu verstehen die Romantiker bemüht waren, in einen dem Menschen angemessenen Code. Der Rabenflügel, dieser tierische Überrest, den der jüngste Bruder behält, weil die Schwester einen Ärmel seines Hemdes nicht hatte vollenden können, steht für das letzte Geheimnis der Natur, das nicht entschleiert werden sollte.

Schwind zeigt die Schwester in seinem Bilderzyklus spinnend. Es ist nicht erkennbar, welches Material sie verspinnt, aber er hat selbst angegeben, dass es sich hierbei um Disteln handle.³²⁴ Auch wenn er von den im Märchen *Die sechs Schwäne* vorgegebenen Sternblumen abgerückt ist, so ist er mit der Zahl „Sieben“, die bei ihm sowohl die Anzahl der Brüder wie die der Jahre des Schweigens angibt, dem Gebiet der Himmelskörper treu geblieben, denn in der klassischen Astrologie gibt sie die Zahl der Planeten an.

IX. Melusine

1. Die Entwicklung des großen Aquarellzyklus

Schwinds großer zehnteiliger Melusinenzyklus (Abb. 20) entstand in den Jahren 1868 bis 1870. Der Stoff war ihm schon aus seinen frühen Wiener Jahren vom Kreis der Schubertianer, dem er seit Mitte der zwanziger Jahre angehörte, bekannt, denn Grillparzer beschäftigte sich von 1817–27 mit einem Melusinen-Libretto. Von dem tiefen Eindruck, den die Figur der Wasserfee schon damals auf Schwind machte, kündigt ihre bedeutungsvolle Erwähnung in einem

³²⁴ Vgl. Stoessl, S. 179. Schwind dürfte an das Verspinnen der bei manchen Distelarten sehr wolligen Blütenböden gedacht haben.

Brief Schwinds vom Juli 1825.³²⁵ Während der Vorbereitungsarbeiten für den großen Zyklus in den späten sechziger Jahren traf der Maler den Dichter noch einmal, um mit ihm über sein Vorhaben zu sprechen.³²⁶

Schwind selbst hatte sich bereits 1833/34 im Zusammenhang mit den Phantasusfresken im Tiecksaal der Münchner Residenz mit dieser Gestalt beschäftigt und in dem Fresko *Melusine und der junge Jäger* das Zusammentreffen von Melusine und Raymond am Waldbrunnen dargestellt.

Das nur grob auf die Zeit zwischen 1840 und 1860 datierbare Aquarell *Raymond schläft am Brunnen* zeigt, wie Melusine Raymond im Traum erscheint. Damit hat Schwind ein Motiv zur Darstellung gebracht, dass sich weder im Volksbuch noch bei Tieck, sondern nur bei Grillparzer findet. Auch dort erscheint Melusine dem jungen Edelmann in der Einsamkeit des Waldes in einer Vision, aber im Unterschied zu anderen Bearbeitungen lässt sie ihn noch tiefer in das Unbewusste hinabsteigen, indem sie ihn mit folgenden Worten in einen tiefen Schlaf senkt: „Schlummre, damit die Seele wache!“³²⁷.

In dem Entwurf für den Rand einer Waschschüssel verband er Ende der fünfziger Jahre sämtliche Phasen der Sage in zyklischer Form miteinander. In einem Brief vom 1.6.1859 an Hähnel schrieb er: „Ich habe übrigens ein Engagement mit einer Fee, die sich gewaschen hat, aber das Ding wird immer größer, und jetzt habe ich keine Zeit.“³²⁸

Die nötige Zeit fand er offensichtlich erst sechs Jahre später, denn zu diesem Zeitpunkt griff er den Gedanken, den Melusinenstoff als monumentalen Bildzyklus durchzuführen, wieder auf und begann mit den Vorarbeiten, deren erstes größeres Ergebnis der dreiteilige Aquarellzyklus von 1868, die sog. Linzer Fassung, war, die mit dem Eidbruch endet.

³²⁵ Vgl. Deutsch, Schubert und Grillparzer, S. 11.

³²⁶ Vgl. Franke, S. 41.

³²⁷ Grillparzer, *Melusina*, S. 1172.

³²⁸ Stoessl, S. 395. Kalkschmidt weist auf den Doppelsinn dieser Briefstelle hin, die sich in gleichem Maße auf die Fürstin Wittgenstein bezieht, die Schwind drängte, ihre Tochter als ideale Heldin eines Märchens zu verewigen. (Vgl. Kalkschmidt, S. 182)

Der Dichter Eduard Mörike nahm regen Anteil am Entstehungsprozess des großen Zyklus, den ein reger Briefwechsel zwischen den beiden alten Herren begleitete. Mörike bemerkte Ende August 1868 Schwind gegenüber:

„Um mir die Melusina wieder vollkommen zu vergegenwärtigen, ließ ich das betreffende Bändchen von Gustav Schwabs Sammlung deutscher Volksbücher kommen, und fand, wie zu erwarten war, daß dieser Stoff sich unter Ihrer Hand vielfach modifiziert, erweitert und vergeistigt haben muß.“³²⁹

Diesen Eindruck musste der Dichter gewinnen, da sich Schwind, wie sich bereits in der Darlegung der Vorläuferprojekte des Melusinenzyklus andeutete, nicht allein vom Volksbuch inspirieren ließ, sondern auch von zeitgenössischen Bearbeitungen. Deshalb soll im nächsten Kapitel ein kurzer Überblick über die literarische Bandbreite der Melusinenbearbeitungen gegeben werden.

Doch zuvor sei der Entstehungsprozess des Werkes weiter verfolgt. Bereits im Frühjahr 1869 arbeitete Schwind am großen, zehnteiligen Zyklus, einem Fries von etwa zwölf Metern, und setzte die Arbeit unter Einsatz all seiner Kräfte den Sommer über in seinem Landhaus Tanneck am Starnberger See fort.

Über den Stand der Dinge unterrichtete er regelmäßig Eduard Mörike. Aus den Briefen geht hervor, wie mühsam sich die Arbeit an dem gigantischen Zyklus für den mehr als Sechzigjährigen gestaltete. Bereits während der Vorarbeiten war ihm bewusst gewesen, worauf er sich einließ, denn am 26.12.1867 hatte er in einem Brief an den Freund geschrieben: „Ich habe mich dummerweise wieder in eine große Arbeit eingelassen – wie Grillparzer sagt – so lange Sachen, worunter er Trauerspiele versteht.“³³⁰ Mörike antwortete darauf: „Zur Melusina gratuliere ich tausendmal. Wie wird die Welt, solange sie steht, die reine Märchenfreude je entleiden können?“³³¹

Am 29.5.1868 ließ Schwind den Freund wissen: „Das hat seine verteuflten Mucken ...“³³² und zu Beginn des folgenden Jahres, am 19.1.1869: „Die Melusine, so ‚eine lange Arbeit‘ wie Grillparzer eine Tragödie nennt, hat ihre ver-

³²⁹ Mörike, Briefe, S. 843.

³³⁰ Franke, S. 41.

³³¹ Mörike, Briefe, S. 831.

³³² Rath, S. 116.

zweifelten Mucken.“³³³ In einem Brief vom 11.6.1869 an Mörike stellt er schließlich frustriert fest:

„Ich sitze an der Melusina und habe die Ehre zu versichern, daß das Ding gar nicht gehen will. Ich sehe nicht recht und mache einen Schnitzer nach dem andern. Vielleicht wär's gescheiter, ich ließe die ganze Geschichte liegen und begnüge mich mit leichteren Sachen.“³³⁴

Mörike fand darauf noch im Juni 1869 die folgenden tröstenden Worte:

„Sie sagen nicht bestimmt, wo eigentlich der Haken sitzt. – Liegt er an der Erfindung, so kann, wie es dem Künstler und dem Dichter ja hundertmal geschieht, ein einziger glücklich erleuchteter Moment, auf den man sich die Zuversicht im Innern nur stet erhalten muß, ohne sich darum zu hetzen, mit einemmal alles ins gleiche bringen. Daß die ganze Konzeption an einem entscheidenden Fehler leide, der sich erst jetzt im Verfolg der Arbeit offenbarte, ist mir nicht wahrscheinlich.“³³⁵

Am 11.8.1869 bekam Mörike einen Brief, in dem u. a. folgendes stand: „Wie sehr recht hat der alte Grillparzer, wenn er sagt: ‚Mit den langen Sachen ist es nichts mehr.‘ Darunter versteht er Trauerspiele, und ich verstehe darunter 45 Schuh Melusine.“³³⁶

Zwei Monate später war die größte Krise überwunden, und Schwind fand in einem Brief an Mörike, den er Ende August 1869 schrieb, folgendes Bild: ihm sei zumute wie einem, „...der sich mitten in den See gearbeitet hat und jetzt schwimmen muß, sonst ersauft er. Atem und Kräfte langen noch Gott sei Dank, und das jenseitige Ufer ist jedenfalls schon viel näher als das diesseitige.“³³⁷

Am 7.12.1869, einige Wochen vor Vollendung des Werkes, äußerte Schwind dem Freund gegenüber: „Wenn einer eine so große Arbeit wie die Melusina anfängt, ist er eigentlich ein Narr, und wenn er sie durchführt, ist er nochmal einer.“³³⁸

Schwinds Freund Lachner hatte das fast vollendete Werk gesehen und Mörike davon erzählt. Dieser schrieb am 27.1.1870 an den Maler: „Von der dem-

³³³ Rath, S. 144.

³³⁴ Rath, S. 154.

³³⁵ Mörike, Briefe, S. 855.

³³⁶ Franke, S. 45.

³³⁷ Rath, S. 166.

³³⁸ Franke, S. 45.

nächst vollendeten Melusina sprach mir Ihr Freund mit dem feurigsten Beifall als einem NON PLUS ULTRA ihrer Kunst ...“.³³⁹

Am 28.1.1870 konnte Schwind schließlich vermelden: „Gratulieren Sie mir, wenn’s gefällig ist, zur glücklichen Vollendung der Melusina.“³⁴⁰ Nach einem Jahr harter Arbeit war das Werk pünktlich zu seinem Geburtstag am 21. Januar fertig gewesen. Mörike sah den großen Melusinenzyklus noch im selben Jahr in Stuttgart, wo er mit großem Erfolg ausgestellt wurde.³⁴¹

2. Die Ursprünge der Melusinensage

Der Stoff von der *Schönen Melusine* geht auf eine altfranzösische Sage zurück, die 1387–1393 von Jean d’Arras im Auftrag des Jean Duc de Berry aufgezeichnet wurde. Als Quellenwerke dienten dem Autor neben einer alten Chronik historische und genealogische Schriften aus der Bibliothek des Herzogs. Nachdem d’Arras’ Schrift 1478 gedruckt worden war, wurde sie zu einem beliebten und in viele Sprachen übersetzten Volksbuch.

Um die Wende zum 15. Jahrhundert beschäftigte sich nicht nur Jean d’Arras mit der Gestalt der Melusine, sondern auch der Troubadour Couldrette, der 1401 eine Fassung in Versen schuf. Großen Einfluss auf die Werke beider Meister hatte eine verloren gegangene, wohl kurz nach 1373 entstandene *Mère-Lusine-Geschichte*.

Im deutschsprachigen Raum verbreitete sich die Geschlechtersage erst, nachdem 1474 eine Prosaübersetzung des Schweizers Thüring von Ringoltingen erschienen war, dem die Fassung von Couldrette als Vorlage gedient hatte.³⁴² Diese Übersetzung lag den Dramen von Hans Sachs (*Melusina*, 1556) und Jakob Ayrer (*Von der schönen Melusina*, 1598) zu Grunde. Außerdem floss sie in Ludwig Tiecks *Sehr wundersame Historie von der Melusina* (1800) sowie in seine Fragment gebliebene Dramatisierung *Donauweib* (1808) ein. Größte Po-

³³⁹ Mörike, Briefe, S. 856 f.

³⁴⁰ Rath, S. 172.

³⁴¹ Vgl. Zeitschrift für Bildende Kunst 5, 1870, S. 129.

³⁴² Zu Beginn des 16. Jahrhunderts tauchte Melusine auch wiederholt in den Schriften des Theophrastus von Hohenheim, genannt Paracelsus, auf.

pularität erhielt der Stoff durch Gustav Schwabs (1792-1850) Nacherzählung der alten Sage.

3. Die Handlung der Sage

In den frühesten erhaltenen Fassungen der Melusinensage ist Melusine eine Tochter der Fee Persine. Die Mutter trennte sich von ihrem Gatten, einem irdischen König, nachdem er einen von ihr ausbedungenen Eid gebrochen hatte. Als Melusine den Wunsch äußert, die Tat des Vaters zu sühnen, erlegt ihr die Mutter folgende Buße auf: Melusine wird sich jeweils sonnabends in ein Schlangenweib verwandeln, bis sie einen Ehemann findet, der sie nie nach ihrer Herkunft fragt und nie an einem Samstag zu ihr kommt.

Der Auserwählte wird der junge Graf Raymond, der sich in einer verzweifelten Lage befindet, als Melusine ihn zum ersten Mal trifft. Er war als Sohn verarmter Adliger von seinem Onkel, dem Grafen Emmerich (Graf von Poitiers), adoptiert worden, der sein väterlicher Freund wurde. Das Leben des jungen Grafen verlief überaus glücklich, bis es bei einem Jagdausflug zur Katastrophe kam. Graf Emmerich und sein Adoptivsohn trennten sich, einen Eber verfolgend, von der Jagdgesellschaft und verirrten sich im Walde. Als es dunkel geworden war, griff der Eber Emmerich an. Raymond verteidigte ihn mit dem Speer, traf aber in der Dunkelheit nicht das Tier, sondern den Onkel tödlich.

Kurz nach diesem Vorfall gelangt Raymond, der verzweifelt durch den Wald geirrt war, an die Quelle, in der sich Melusine und ihre beiden Schwestern tummeln. Sie will ihm helfen, wenn er sich bereit erklärt, sie zu heiraten, sie nie nach ihrer Herkunft zu fragen und nie an einem Samstag zu ihr zu kommen.

Dies geschieht, und Melusine schenkt ihrem Gemahl Glück, Reichtum und zehn Söhne, die allesamt stark und mutig sind, so dass sie sich auf Kriegszügen bis in den Orient auszeichnen und durch die Heirat mit Königstöchtern die

Herrschaft über ferne Länder erringen. Allerdings weisen sie alle gewisse Veranstaltungen auf.³⁴³

Im Laufe der Zeit beginnt Raymond, durch seinen Bruder angestachelt, an der Treue Melusines zu zweifeln, so dass er ihr an einem Samstag folgt. Sie nimmt an diesem Tage wie jeden Samstag ein Bad. Raymond beobachtet sie dabei und wird ihres Fischschwanzes gewahr. Obwohl beide, denn Melusine hat den Eidbruch bemerkt, über den Vorfall schweigen, beginnt das Glück zu schwinden. Und schon bald geben der Jähzorn und die Gewalttätigkeit des Sohnes „Geoffroy au grand dent“ Raymond Anlass, Melusine in aller Öffentlichkeit als „schändlichen Wurm“ zu beschimpfen und sie für das Unheil verantwortlich zu machen. Damit ist die Verbindung zwischen den beiden unwiederbringlich zerstört, und Melusine verschwindet klagend in der Gestalt des Schlangenweibes. Sie erscheint nur noch gelegentlich zu nächtlicher Zeit, um ihre jüngsten Söhne zu besuchen. Raymond aber dankt ab und geht ins Kloster.

4. Die Bedeutung der Melusinensage im 19. Jahrhundert

Die Melusinensage gehört zu einem auf der ganzen Welt verbreiteten Märchentypus: der Geschichte von der Verbindung eines übernatürlichen Wesens mit einem Menschen, die solange besteht und glücklich ist, solange der Sterbliche nicht seinen Eid bricht, denn in diesem Fall muss der gute Geist, der selber an einen höheren Schwur gebunden ist, sich in das Geisterreich zurückziehen.

Der mittelalterliche Stoff wurde von der literarischen Romantik wieder entdeckt.. Ludwig Tieck hatte 1800 mit seiner Bearbeitung des Volksbuches unter dem Titel *Sehr Wunderbare Historie von der Melusina* die sirenenhafte Wasserfrau in die romantische Bewegung eingeführt. In der Folgezeit, in der großes Interesse an altdeutschen Volksbüchern bestand, kamen Geschichten von dem unglücklichen Ausgang einer Liebesbeziehung zwischen einem Menschen und einem elbischen Wesen geradezu in Mode. Brentano spielte bereits in seinem

³⁴³ Einer, Geoffroy au grand dent, hat einen herausstehenden Eberzahn, ein anderer ist einäugig, einem dritten wächst ein Stück Wolfspelz auf der Nase usw.

Jugendroman *Godwi* von 1801 auf die Gestalt der Melusine an und variierte sie in den nachfolgenden Werken immer wieder. 1811 erschien Friedrich de la Motte-Fouqués *Undine*, 1816 die gleichnamige, damals allerdings nicht gedruckte und wenig bekannte Oper von E.T. A. Hoffmann. Schon im Jahr darauf wurde eine anonyme Dramatisierung der Erzählung *Undine, die Braut aus dem Wasserreich* mit Musik von Seyfried veröffentlicht, deren Uraufführung am 16.8.1817 im Theater an der Wien stattfand.

Im selben Jahr wurde Tiecks *Sehr wundersame Historie von der Melusina* im 1. Band des Wiener Nachdruckes seiner Werke erneut veröffentlicht, und 1819 führte man nach diesem Stoff das Singspiel *Halb Fisch, halb Mensch* mit Musik von Wenzel Müller im Theater in der Leopoldstadt auf. 1833 wurde schließlich Grillparzers *Melusina* bei J.B. Wallishauser gedruckt. Das Werk war auf Anregung Beethovens entstanden, dem es auch versprochen war. Schubert hatte ebenfalls großes Interesse an dem Libretto, das nach beider Tod von Konradin Kreutzer in Form einer Komischen Oper in drei Aufzügen vertont wurde.³⁴⁴ 1833 in Berlin und 1835 in Wien aufgeführt, erhielt es hier wie dort schlechte Kritiken.³⁴⁵

Schwind galt als Verehrer der Werke von Tieck und Brentano.³⁴⁶ Deshalb kann als gesichert angenommen werden, dass er außer dem alten Volksbuch auch die Bearbeitungen des Melusinenstoffes von diesen beiden Dichtern kannte.³⁴⁷ Dasselbe gilt für das Werk Grillparzers. Wie aus einem Brief an Mörike vom 26.12.1867 hervorgeht, traf sich Schwind in der Vorbereitungsphase auf den großen Melusinenzyklus mit dem Dichter, den er schon aus seinen frühen Wiener Jahren kannte und mit dessen Empfehlungsschreiben er sich seinerzeit bei Peter Cornelius vorgestellt hatte. In dem Brief heißt es: „Ich habe den alten Herrn – 76 Jahre - in Wien besucht und mit ihm von dieser Arbeit,

³⁴⁴ Vgl. Katalog *The Romantic Spirit*, S. 125.

³⁴⁵ Politzer, S. 158.

³⁴⁶ Vgl. Schack, S. 54.

³⁴⁷ Schwind muss sich sogar intensiv mit der Melusine Tiecks auseinander gesetzt haben, denn er fügte 1833/34 das Fresko *Melusine und der junge Jäger* (Abb. 21) in das Ausmalungsprogramm des Tieck-Saales der Münchner Residenz ein.

der Geschichte der Melusine gesprochen, mit der Bemerkung, dass das Wunderbare dermalen außer Kredit sei.³⁴⁸

Vor diesem Hintergrund erscheint es angeraten, einen Blick auf die Werke Tiecks, Brentanos und Grillparzers zu werfen.

a) Tiecks *Melusina*

Tieck erzählt die *Sehr wunderbare Historia von der schönen Melusina*, die 1800 zum ersten Mal herausgegeben wurde, in der Form einer „chante-fable“. Hier wird Raymond, welcher der jüngste Sohn eines verarmten Grafen von Forst ist, von seinem reichen Onkel Emmerich von Forst erzogen. Als Raymond zum Jüngling herangewachsen ist, ereignet sich der aus der Sage bekannte Jagdunfall. Auch bei Tieck trifft der im Wald umherirrende Raymond Melusine, die ihn tröstet, ihm aber – in Abweichung von der Sage – rät, ins Schloss zurückzukehren, als sei nichts geschehen.

Bei ihrem nächsten Zusammentreffen bringt sie ihn dazu, sie zu heiraten, und nimmt ihm den bekannten Eid ab. Die Hochzeit findet im Wald in einer durch Melusines Zaubermacht entstandenen Kapelle statt. Auch das Schloss, das der gemeinsame Wohnsitz wird, entsteht auf wundersame Weise. Im Laufe der glücklichen Ehe werden den beiden zehn Söhne geboren, von denen acht hässliche und abschreckende Geburtsfehler aufweisen.

Einige der Söhne wachsen zu tapferen Rittern heran, so z. B. Geoffroy, der auszieht, um einen Riesen zu töten, der ein ganzes Land tyrannisiert. Als er bei seiner Rückkehr erfährt, dass einer seiner Brüder Mönch geworden sei, entbrennt er in Zorn und steckt das Kloster an, wodurch der Bruder und die anderen Mönche in den Flammen umkommen.

In seinem Schmerz nennt Raymond Melusine ein Fischweib, denn er hatte sie bereits vor Jahren im Bade beobachtet, aber das Wissen um ihre wahre Gestalt für sich behalten.

³⁴⁸ Franke, S. 41.

b) Die Gestalt der Melusine in Brentanos Werken

Bei Brentano sind die Merkmale Melusines betont, die sie aus psychologischer Sicht interessant erscheinen lassen. Bereits in seinem Jugendroman *Godwi*, der 1801 in zwei Bänden erschien, nahm Brentano eine Anspielung auf die Figur der Melusine vor. In einem der ersten Briefe des als Briefroman angelegten ersten Teils des Werkes berichtet der Titelheld seinem Freund Römer von den Gewohnheiten der Lady Molly von Hodefield: „Unter das Geheimnisvolle in Mollys Betragen gehört noch, dass ich nie erfahren konnte, wohin sie sonnenabends fuhr, sie wollte immer allein sein. Der Wagen hielt in einem Holze, und sie stieg ab, um in einer Stunde wiederzukommen.“³⁴⁹

Besonders eklatant ist der Einfluss der Melusinen-Gestalt in den *Rheinmärchen*, die Brentano in wesentlichen Teilen zwischen 1810 und 1812 schuf. Der Anfang des ersten Märchens wurde 1826 ohne Genehmigung des Dichters in der Zeitschrift *Iris* abgedruckt. Brentano war zeitlebens gegen eine Veröffentlichung des Werkes, verfügte aber in seinem Testament, dass Guido Görres die *Rheinmärchen* nach seinem Tode herausgeben solle. Brentano starb 1842. Eine Gesamtausgabe der *Rheinmärchen* lag 1846 vor.

Die *Rheinmärchen* umfassen vier thematisch zusammenhängende und motivisch eng miteinander verbundene Einzelmärchen, in die Elemente der Melusinsage und der paracelsischen Elementargeisterlehre einfließen. Im zweiten Märchen, dem *Märchen von dem Hause Starenberg und den Ahnen des Müllers Radlauf*, wandelte Brentano das Hauptmotiv der Melusinsage fünffach ab.³⁵⁰ In allen fünf Fällen verbindet sich ein Sterblicher aus dem Geschlecht der

³⁴⁹ Brentano, *Godwi*, S. 45.

³⁵⁰ Das Vorbild für Brentanos *Starenberger* waren die *Stauffenberger*. Die *Stauffenberger-Sage* ist eine Variante bzw. die deutsche Spielart des französischen Melusinenstoffes. Brentano war der *Stauffenberger-Stoff* durch *Des Knaben Wunderhorn* gut bekannt: „Im ersten Band des *Wunderhorns* veröffentlichte Achim von Arnim 1806 einen Romanzen-Zyklus mit dem Titel *Ritter Peter von Stauffenberg und die Meerfeye*, den er auf der Grundlage einer 1598 erschienenen Novelle geschaffen hatte...“ (Lentwojt, S. 165) Auch J. Grimm bringt *Stauffenberg* und *Melusine* in Zusammenhang: „Späterhin wurde in Deutschland der Ausdruck ‚Merfei‘ gebraucht, jene Geliebte *Staufenbergers*, die er im Walde angetroffen hatte, die schöne *Melusine* (eine vielleicht noch gallische Überlieferung) ist gerade das feenhafte Wesen, welches man früher *Merimenni* nannte.“ (Grimm, S. 255)

Starenberger mit einem melusinenartigen Elementargeist und legt den aus der mittelalterlichen Sage bekannten Schwur ab. Alle fünf Melusinen-Verkörperungen sind mit dem Fluch der periodisch wiederkehrenden Gestaltwandlung geschlagen.

Frau Lureley kommt dem Vorbild am nächsten, denn sie verwandelt sich in eine fischschwänzige Nixe, die jeden siebten Tag in ihr Element zurückkehren muss, um sich Jugend und Schönheit zu erhalten. Wie bei den anderen vier melusinenhaften Starenberger-Frauen verrät auch ihr menschlicher Ehemann die Liebe, indem er den Schwur bricht und die Gemahlin in ihrer elementaren Gestalt überrascht. Diese Enttäuschung versetzt *Frau Lureley* nicht nur in eine melancholische Stimmung, sondern lässt auch ihre „böse“ Seite zu Tage treten, wie Lentwojt ausführt:

„Die ewig betrogene Lureley ist mitunter zur Rache fähig. Dann wird aus der sonst so sanften Muttergestalt, die Brentano mit seiner Frau Lureley geschaffen hat, ein strafendes Geisterwesen, das mit Hexenkünsten in den Lebenslauf der Menschen eingreift.“³⁵¹

Der Titelheld der brentanoschen Erzählung *Der arme Raimondin* von 1815/16 ist ein Nachfahre Melusines. Die Vorfahren seiner Mutter stammten aus dem Hause Lusignan, das sich eines mythischen Ursprungs in der Nymphe Melusine rühmt. In den Händen der Mutter befindet sich zu Beginn der Erzählung nicht nur eine alte mit Miniaturen verzierte Handschrift der Melusinen-sage, sondern ebenfalls ein langer Stammbaum auf Pergament, „... auf welchem auch unten diese Sirene abgebildet war, wie sie sich von ihrem Gemahl trennt, weil er seinen Schwur, sie an den Tagen, da sie eine Fischgestalt hatte, nicht zu belauschen, gebrochen hatte.“³⁵²

Auch in Brentanos Urfassung der *Chronika des fahrenden Schülers* von 1818 spielt die Gestalt der Melusine eine Rolle. In der eingeflochtenen Geschichte *Von dem traurigen Untergang zeitlicher Liebe* ist sie eine Erschei-

³⁵¹ Lentwojt, S. 190.

³⁵² Brentano, *Der arme Raimondin*, S. 749. Die Namen des Stammbaumes sind mit dem jeweiligen Porträt versehen, welches dem Betrachter aus einem Blumenkelch entgegenblickt. Die Großeltern erscheinen in Lilien.

nungsform des Perlengestes, dessen wahre Gestalt Brentano folgendermaßen beschrieb: „... in der Mitten aber lag ein abscheulicher Wurm auf einer großen Muschel und schlief“³⁵³. Diese grässliche Gestalt ist in der Lage, ihr Aussehen völlig zu verändern, so erscheint sie bald als ein schönes Weib, bald als ein reizvoller Jüngling und zieht die Menschen durch ihre liebliche Musik zu sich hinab in den „Bittern Brunnen“³⁵⁴, um ihnen Verderben zu bringen:

„...oft auch hat er sich als eine liebliche Jungfrau in heimliche Ehe auf Erden begeben und edle Männer mit weltlicher Liebe und Treue und großen Glücksgütern von dem rechten Wege scheinheilig geführt. Wenn ihre Gatten aber sich gesammelt und zu wissen begehrt, wer sie sei, hat sie dieselben verlassen und ihren baldigen Tod verursacht. So sitzt Herr Raimund von Poitier, Herr Peter Diemring von Stauffenberg im Bittern Brunnen, welche sie als Melusine betrogen...“³⁵⁵

c) Grillparzers *Melusina*

Hatte Tieck sich noch weitgehend an die Vorlage des Volksbuches gehalten, so nahm Grillparzer in seinem 1833 erschienenen Libretto *Melusina – Romantische Oper in drei Aufzügen*, das er auf Ersuchen Beethovens verfasste, einige einschneidende Veränderungen vor:

„Ich wählte daher die Fabel der Melusine, schied die reflektierenden Elemente nach Möglichkeit aus, und suchte durch Vorherrschen der Chöre, gewaltige Finales und indem ich den 3. Akt beinahe melodramatisch hielt, mich den Eigentümlichkeiten von Beethovens letzter Richtung möglichst anzupassen.“³⁵⁶

Grillparzer übernahm bei seiner Bearbeitung Elemente aus Friedrich de la Motte Fouqués Erzählung *Undine* von 1811, wie z. B. die als Nebenbuhlerin Melusines auftretende Bertha, die bei Fouqué Bertalda heißt. Neu ist bei ihm

³⁵³ Brentano, Chronika des fahrenden Schülers, S. 580 f.

³⁵⁴ In diesem Text gibt es einige Anklänge an die Offenbarung des Johannes, so erwacht der Perlengest z. B., wenn der Stern Wermut senkrecht über dem Brunnen steht. Über diesen Stern heißt es in der Bibel, „... der brannte wie eine Fackel und fiel auf den dritten Teil der Wasserströme und über die Wasserbrunnen. Und der Name des Sterns heißt Wermut.“ (Offenbarung des Johannes 8/10-11)

³⁵⁵ Brentano, Chronika des fahrenden Schülers, S. 584.

³⁵⁶ Denscher/Obermaier, S. 41.

auch, dass er das Hauptmotiv umkehrte, indem er nicht Melusine in die Menschenwelt, sondern Raymond in das Feenreich übersiedeln ließ.

Bei Grillparzer ist die Begegnung zwischen Melusine und Raymond anders als in der Sage motiviert. Der junge Edelmann verfolgt hier mit einer Jagdgesellschaft einen weißen Hirschen und wird dabei zusammen mit seinem Diener Troll von den anderen getrennt. Das Tier *lockt* die beiden an einen Waldbrunnen. Troll erkennt die von diesem Ort ausgehende Gefahr und warnt seinen Herrn mit folgenden Worten vor Melusine und den beiden anderen Wasserfeen, die mit ihr im Brunnen leben:

„Hold ihr Antlitz, ihre Leiber
Halb ein Fisch und halb wie Weiber.
Ich glaubs nicht, allein man sagts...“³⁵⁷

Wenig später fallen Raymond und Troll in einen tiefen Schlaf, in dessen Verlauf Melusine Raymond im Traum erscheint. Sie macht von Anfang an keinen Hehl aus ihren Zauberkraften und betont Raymond gegenüber, was sie von den Sterblichen unterscheidet. Offensichtlich wollte Grillparzer, ihren Elementargeistcharakter hervorheben, denn in den Vorarbeiten hatte er notiert, dass sie gebrochen und etwas fremd reden solle.³⁵⁸

Traumgeschehen und Realität gehen bei Grillparzer in wundersamer Weise ineinander über, deshalb befindet sich der Ring, den Melusine Raymond im Traum übergab, auch nach dem Erwachen noch in dessen Händen. Mit seiner Hilfe ist es möglich, Kontakt mit ihr aufzunehmen. Da Raymond sich bereits in Melusine verliebt hat, macht er von dieser Zauberkraft Gebrauch und gelangt in ihren Palast, wo sie ihm ihr Geheimnis enthüllt:

„Die Macht, die du an mir beneidenswert gefunden,
Sie ist doch an Bedingungen gebunden, Die niemand ahnet, niemand kennt;
Die Fesseln alles Endlichen zu tragen,

³⁵⁷ Grillparzer, *Melusina*, S. 1172.

³⁵⁸ Vgl. Politzer, S. 161. Grillparzer hat diesen Gedanken jedoch später nicht in die Tat umgesetzt.

Muß einen Tag von sieben Tagen
 Ich kehren zu der Mutter Element.“³⁵⁹

Auch Grillparzers Raymond schwört den Eid, die Geliebte an einem solchen Tage nicht zu stören, aber auch bei ihm bedarf es nur weniger Bemerkungen vonseiten der Verwandten und Bediensteten, wie z. B. ein vom alten Grafen hingeworfenes „Weberdiener!“³⁶⁰, um ihn zum Eidbruch zu bewegen: Er beobachtet Melusine bei ihrem Bad im See. Als er erkennt, dass sich seine schöne Geliebte in eine mit Schuppen bedeckte Gestalt verwandelt hat, verflucht er sie und nennt sie Betrügerin. Das Gesehene fasst er so zusammen: „Gräßlich, entsetzlich! Schuppenbedeckt, Abscheulich!“³⁶¹

Später sieht er ein, dass er sein Lebensglück durch seine eigene Schwäche zerstört hat:

„Nehmt mich fort aus diesen Tagen,
 Denn mein Glück schwand wie ein Hauch;
 Fehlte Kraft mir, es zu tragen,
 Zu entbehren, fehlt sie auch.“³⁶²

Raymond ist hin und her gerissen zwischen der Möglichkeit, weiterhin in der Welt der Menschen zu leben, und der, mit Hilfe des Zauberringes in Melusines Reich zu übersiedeln. Gerade als er sich für das Leben in der Menschenwelt entschieden hat, dreht er versehentlich am Ring, woraufhin Melusine noch

³⁵⁹ Grillparzer, Melusina, S. 1184. Melusine nimmt später in einem Monolog Stellung zu diesem Vorgang: „So ist denn auch das Höchste Unbestand, / So gar vergänglich der Entzückung Freuden! / Und was dem Gotte gleich geschwebt auf leichten Sohlen, / Es muß vom Tier sich seine Stärke holen...“. (S.1189) Sie selbst kann den eigenen Anblick nicht ertragen: „Den Schleier gebt, selbst mein Aug nicht gewahre / Das Greuliche, Entsetzlich-Unnennbare!“ (S. 1190)

³⁶⁰ Grillparzer, Melusina, S. 1188.

³⁶¹ Grillparzer, Melusina, S. 1191. Mit diesem Erscheinungsbild steht Grillparzers Melusine in der Reihe der Wassergeister, die auf der Grundlage der Sagensammlungen und Handbücher zur deutschen Mythologie gestaltet wurden. (Vgl. Linnebach, Andrea, Böcklins Meeresszenen: „Klassische“ Ikonographie und „deutsche Mythologie“. In: Katalog *„In uns selbst liegt Italien“*, S. 64)

³⁶² Grillparzer, Melusina, S. 1195.

einmal erscheint. Raymond nimmt den Ring vom Finger und wirft ihn von sich.

Im folgenden Opernfinale stürzt der Brunnen ein, um den Blick auf Raymonds zukünftiges Grabmal freizugeben. Eine vermummte Gestalt nimmt den Ring und wirft ihn in das Grab. Als sich Raymond, von einer schwarz verhüllten Gestalt angelockt, in das Grab stürzt, verändert sich der Brunnenplatz abermals. An der Stelle, wo das Grabmal stand, steigen Wolken auf, in denen die reich gekleidete Melusine von ihren beiden Schwestern gekrönt wird. Sie ruft den Geliebten in ihr Reich. „In der immer steigenden Wolke wird Raymond sichtbar, der, ganz weiß gekleidet und von Lichtgestalten unterstützt, kniet, und jetzt zu Melusinen emporstrebt.“³⁶³

5. Schwinds großer Melusinenzyklus

Schwind, der während seiner gesamten Schaffenszeit nach einer Möglichkeit zur Umsetzung epischer Stoffe in eine angemessene bildliche Darstellung suchte, erprobte immer wieder die Form des Bilderzyklus. So auch bei der Darstellung der Melusinen Sage. Die einzelnen Bilder sind hier nicht wie die der *Sieben Raben* durch ein romanisches Rundbogensystem unterbrochen, sondern reihen sich beinahe ohne Zäsur wie Filmszenen aneinander, wobei die Bildräume ineinander übergehen, sich aber gleichzeitig deutlich voneinander absetzen, da sie sich sowohl in der Figurendichte wie auch in der jeweiligen Anlage der Komposition unterscheiden.

Schwind hatte den Plan, den Fries kreisförmig als ein geschlossenes Band auf die Innenwand einer Rotunde in einem offenen kleinen Melusinen-Rundtempel am Starnberger See zu malen (Abb. 25). Deshalb fließen die Szenen ineinander, und Anfang und Ende werden wie bei einem Endlosfilm vom gleichen Bild gebildet, womit jede Art von Veränderung ad absurdum geführt wird.

³⁶³ Grillparzer, *Melusina*, S. 1200 f.

In der ersten Szene ist Melusine träumend und schwermütig in ihrer kleinen Quellgrotte zu sehen, sie hat den Kopf auf die rechte Hand gestützt und die Augen geschlossen. Auf dem Felsen, der sich am Eingang zur Grotte befindet, ist der Schriftzug „Fontes Melusinae“ eingehauen.³⁶⁴

Das Aufstützen des Kopfes erinnert an den Melancholiegestus, wie ihn Walther von der Vogelweide beschrieb und wie Albrecht Dürer ihn in seiner *Melancholia* dargestellt hat. Schwind hat sich selbst mit einem sehr ähnlichen Gestus in der Endfassung des Titelblattes der *Sieben Raben*, die ihn mit seiner toten Tochter zeigt, gemalt.

Das zweite Bild zeigt die erste Begegnung von Melusine und Raymond, der nach dem Jagdunfall verzweifelt durch den Wald geirrt ist. Sie sitzen einander zugewandt, sie auf dem Rande eines Waldbrunnens, er vor ihr kniend, reichen sich ihre linken Hände und schauen sich in die Augen. Nur zaghaft erhebt Melusine ihre rechte Hand zu einer Abwehrgeste. Drei ihrer Gefährtinnen steigen links hinter ihr aus der Quelle; eine von ihnen hat den Arm warnend erhoben, um Melusine vor der Vertraulichkeit mit dem *Menschen* Raymond abzuhalten. Melusine und eine der Wasserfeen tragen ein einfach geschnittenes Kleid, während die beiden anderen helle Tücher umgeschlungen haben. Die Nymphen kommen barfüßig daher, und ihre Haare reichen bis zur Hüfte. Das lässt sie sehr *naturverbunden* erscheinen und stellt einen Kontrast zum *zivilisierten* Erscheinungsbild Raymonds her, der exakt geschnittenes Haupt- und Barthaar sowie höfische Jagdkleidung trägt.

In der dritten Szene ist Melusines Übergang von der ihr angestammten Welt in die Raymonds dargestellt. Die Trauung soll nicht, wie man erwarten könnte, in einer Kirche stattfinden, sondern in einer Kapelle am Waldrand, die provisorisch aus Zeltbahnen errichtet wurde. Dieses „Bauwerk“ befindet sich im

³⁶⁴ Schwind hatte ursprünglich die Absicht, die Inschrift anders lauten zu lassen. Am 30.6.1869 schrieb er an Mörike: „Wollen sie so gut sein, meiner etwas bedenklichen Latinität etwas zu Hülfe zu kommen (...) ‚Hic erant fontes Melusinae‘, heißt das: hier war der Brunnen der Melusina?“ (Rath, S. 159). Mörike riet ihm in einem Brief vom 26.8.1868 die Inschrift in die vorliegende Form zu ändern: „Die Inschrift auf dem zwischen Anfang und Ende des Zyklus gestellten Felsen anlangend, habe ich nur den Zweifel, ob das vergangene Tempus so dicht neben der gegenwärtigen Handlung in den Bildern sich recht passen will, ob es nicht vielleicht besser ganz einfach ‚Fontes Melusinae‘ hieße?“ (Rath, S. 163).

Bildmittelpunkt, von links sprengt Melusine mit ihrem Gefolge auf unbändigen weißen Pferden aus dem Wald hervor, während sich von rechts das Gefolge Raymonds maßvollen Schrittes auf Pferden nähert. Vor dem Altar treffen die „Anführer“ dieser beiden unterschiedlichen Gruppen, Melusine und Raymond, aufeinander. Melusine ist mit ihrem Schimmel vor dem Altar zum Stehen gekommen. Das Pferd wendet sich auffällig in die Richtung, aus welcher es gekommen ist.³⁶⁵ Der Bräutigam tritt der Braut, die einen weißen Schleier über dem offenen Haar trägt, in festlicher Tracht entgegen und reicht ihr die Hand, um ihr vom Pferd zu helfen. Wie die beiden Gruppen, so kontrastiert auch die ihnen jeweils als Hintergrund zugeordnete Landschaft. Während hinter den Nymphen das wirre Dickicht des Waldes sichtbar ist, erscheint rechts im Bild, von zwei Baumgruppen eingerahmt, die gräfliche Burg. Damit ist ein Ausblick auf die kultivierte Umgebung gegeben, in der Melusine nach ihrer Vermählung leben wird.

Im vierten Bild ist Melusine in dieser Welt angelangt. Sie nimmt Raymond am Morgen nach der Hochzeit feierlich den Schwur ab, sie nicht zu stören, wenn sie sich einmal im Monat in das Brunnenhaus zurückzieht.³⁶⁶ Die beiden Liebenden blicken sich in die Augen und reichen sich die Hand. Raymond hebt die rechte Hand zum Schwur, während Melusine mit ihrer linken auf das über Nacht auf wunderliche Weise entstandene Brunnenhaus weist. Die Jungvermählten stehen auf einer Freitreppe, die zur Kapelle im Burgbezirk gehört. Damit stehen sich christliches Gotteshaus und Brunnenhaus der Wassernymphe direkt gegenüber.

In diesem Bild fällt die überaus üppige Vegetation auf, die sogar aus den Mauerfugen der Kirche wächst. Die Durchdringung von Natur und Kultur wird

³⁶⁵ Diese Wendung des Pferdes nach links und die in Gegenbewegung dazu dem Bräutigam rechts im Bild zugewandte Melusine stellen eine Neuerung gegenüber dem Linzer Blatt dar, wo Pferd und Reiterin nach rechts ausgerichtet sind.

³⁶⁶ In der Ausstellungsbeilage, die Schwind an Mörike in einem Brief vom 28.1.1870 schickte, steht: „Am ersten Morgen auf der Burg nimmt sie ihrem Gatten den Schwur ab, unter Androhung ewiger Trennung, sie nie zu stören, wenn sie sich allmonatlich in das geheimnisvoll über Nacht entstandene Haus zurückzieht, wo sie im angeborenen Element neue Kraft und Jugend atmet.“ (Stoessl, S. 500 f.) Schwind nahm gegenüber den Vorlagen die Veränderung vor, dass das Bad monatlich und nicht wöchentlich stattfindet.

auch daran deutlich, dass die behauenen Blöcke, aus denen die Kirche gemauert ist direkt auf dem Felsen stehen, was den Eindruck erweckt, als würde sie aus dem Berg herauswachsen.

In der fünften Szene ist Melusine bei ihrem monatlichen Bad zu sehen. Sie steht mit ausgebreiteten Armen im Zentrum des Brunnenhauses, das mit Wasser gefüllt ist. Durch die beiden Rundbögen rechts und links im Bild schwimmen jeweils sechs Wasserfrauen herein. Zwei von ihnen haben eine kleine Harfe³⁶⁷, andere kleine Blumengebinde bei sich. Melusine steht auf einer Woge, über ihren langen offenen Haaren liegt ein Schleier. Im Untertitel heißt es: „Dort verbindet sie sich im Geisterreigen ihrem mütterlichen Element. Jugendkraft und Jugendschönheit bringt sie immer wieder aufs Neue mit heim.“

Wie bekannt, plante Schwind, einen Rundtempel am Starnberger See mit dem Melusinenzyklus auszumalen. Aus den Darstellungen der Innen- und Außenansicht des Badehauses im Zyklus ist erkennbar, dass es sich auch bei ihm um einen Rundtempel handelt. Vermutlich hat Schwind diese Gedankenverbindung bewusst hergestellt, um wie im Falle der *Sieben Raben* die Grenzen zwischen Realität und Fiktion zu verwischen. Wäre der Rundtempel am See verwirklicht worden, so hätte der Besucher die Illusion gewinnen können, dass sich der Tempel, also der Ort seines momentanen Aufenthaltes, zu einsamer Stunde mit Nymphen aus dem nahegelegenen Starnberger See fülle.

Im sechsten Bild hat Schwind dargestellt, wie im Volk über die monatlichen Ausflüge der Gräfin ins Brunnenhaus getuschelt wird. Die Untertanen sind durch einen Mönch, drei Höflinge auf einer Mauer und drei einfach gekleidete Männer, die vermutlich Bauern darstellen sollen, repräsentiert. Einer der Bauern weist mit einem Dolch auf ein Steinrelief, das am Gebäude angebracht ist und eine Nixe mit zwei Fischschwänzen zeigt.

Die Gerüchte um den rätselhaften monatlichen Aufenthalt Melusines im Brunnenhaus werden Raymonds Misstrauen schüren und schließlich zum Eid-

³⁶⁷ Schwind scheint sich bei diesen Instrumenten an der kleinen, für das Mittelalter typischen Form der Harfe orientiert zu haben. Diese Form entspricht der Zeit, in der die Handlung spielt. (Vgl. *The New Oxford Companion to Music*, S. 830)

bruch führen. Aber bis dahin vergeht noch einige Zeit. Um diese Zeitspanne visuell deutlich zu machen und gleichzeitig zu zeigen, was Raymond mit seinem Eidbruch aufs Spiel setzen wird, hat Schwind die folgende Szene eingeflochten. Sie zeigt das „Liebesglück“ der beiden. Das Paar sitzt einträchtig auf dem Thron. Der Graf umfasst eine Laute und hat mit der linken Hand die rechte Hand seiner Gattin erfasst. Auf Melusines Schoß sitzt ein Säugling, der sich einem Kleinkind zuwendet, das von einer Amme am Gängelband gehalten wird. Melusine wendet sich den beiden Kindern zu, während Raymonds Blick zufrieden auf ihr ruht.³⁶⁸

Das Bild strahlt große Harmonie aus. Dieser Eindruck wird im Betrachter nicht nur durch die Eintracht der jungen Familie hervorgerufen, sondern auch durch den Ausblick auf die „blühenden Landschaften“ im Hintergrund, die von einer Kirche inmitten fruchtbarer Felder gebildet werden. Dennoch erscheint die Harmonie vor dem Hintergrund des vorangegangenen Bildes getrübt, wobei dieses sogar durch die Anlage der Bilderabfolge in die Darstellung mit der einträchtigen Familie hineinragt, denn die Figuren, die links am Bildrand stehen, sind sowohl Zeugen des glücklichen Familienlebens wie der unheilvollen Versammlung vor dem Brunnenhaus.

Am rechten Bildrand sitzt ein Pfau an einem Wasserbassin, das durch eine Maueröffnung im Brunnenhaus gespeist wird. Dieses geheimnisvolle Gebäude bildet die Kulisse der nächsten Szene, welche den Eidbruch illustriert: Raymond ist in das Brunnenhaus eingedrungen, in dem sich Melusine mit ihren Gefährtinnen aufhält. Er ist links im Bild in der weit geöffneten Tür zu erkennen. Die Wasserfrauen wenden sich von ihm ab und verschwinden unter Wehklagen mit Gesten des Entsetzens und der Trauer durch die beiden Rundbögen am linken und rechten Bildrand.³⁶⁹ Eine Harfe, auf der eine von ihnen wohl eben noch gespielt hat, schwimmt auf den Wogen. Melusine bäumt sich ent-

³⁶⁸ Wie aus der Beilage zum Zyklus deutlich wird, besitzen Melusine und Raymond bei Schwind sieben Kinder. (Vgl. Stoessl, S. 500)

³⁶⁹ Bei der aufrechten Nymphe, die gerade mit erhobenen Armen durch den rechten Rundbogen entschwindet, scheint es, als habe sich Schwind von Berninis *Apoll und Daphne Gruppe* in der Villa Borghese inspirieren lassen, da die Nymphe spiegelverkehrt die Haltung Daphnes wiederholt.

setzt auf und schließt sich der Flucht ihrer Gefährtinnen an, während das Brunnenhaus am rechten Bildrand bereits einzustürzen beginnt. Über dem Geschehen liegt ein Nebelschleier, über welchen Schwind am 30.6.1869 an Mörike schrieb: „Zum Glück ist der klagende Schlusschor mit einem aus Schleiern bestehenden Nebel noch das Allereinstenste.“³⁷⁰

In der vorletzten Szene wird das ganze Ausmaß der Zerstörung deutlich, die Raymond durch seinen Eidbruch verursacht hat. Es steht nur noch die Mauer des Brunnenhauses, an der das Nixenrelief angebracht ist. Ein starker Sturm lässt die Umgebung der Burg unwirtlich erscheinen. Raymond hat diesen Ort verlassen, um von Reue getrieben, ruhelos durch den Wald zu irren. Er ist rechts im Bild im Büßergewand gezeigt. Auf der linken Seite der Darstellung sind die drei Untertanen, die bei der Verbreitung der Gerüchte um Melusine maßgeblich in Erscheinung getreten waren, zu sehen; sie flüchten vom Burggelände. Melusine schwebt verschleiert an einem Turmfenster empor, um ihren jüngsten Kindern im Traum zu erscheinen.³⁷¹

Das letzte Bild zeigt Melusines und Raymonds Wiedervereinigung am Waldbrunnen, zu welchem der Reuige zurückgekehrt ist. Melusine sitzt wie bei ihrer ersten Begegnung auf dem Brunnenrand, aber dieses Mal hält sie Raymond mit ihren Armen fest umschlungen, um ihm, der geläutert mit ausgebreiteten Armen auf ihren Schoß gesunken ist, den Todeskuss zu geben. In einer Grotte rechts im Bild thront die Feenkönigin im Kreise weiterer Wasserfrauen, von denen einige Klagegesten zeigen, die an Giotto's klagende Engel in der Arenakapelle zu Padua erinnern. Ein Schleier liegt über allen Gestalten, ohne sie zu berühren. Besondere Beachtung verdient eine Nixe rechts im Vordergrund, die als Rückenfigur gegeben ist, denn sie besitzt einen Fischeschwanz.

Das Erscheinungsbild Raymonds hat sich gegenüber den vorangehenden Bildern stark verändert. Er hat seine prächtige Kleidung gegen ein schlichtes

³⁷⁰ Rath, S. 159.

³⁷¹ Die schwebende Gestalt der Melusine ist fast identisch mit der im Aquarell *Raymond schläft am Brunnen*.

Büßergewand eingetauscht, und seine Haar- und Barttracht wirken weniger gepflegt als vorher.

a) **Bilderfindungen Schwinds**

Das Kernstück der Melusinensage ist die Eidbruchszone, deshalb haben auch viele bildende Künstler ihr Hauptaugenmerk auf diese Szene gelegt. Dabei hat sich in der Tradition, d. h. vor allem in den mittelalterlichen Illustrationen der Werke von d'Arras, Couldrette und Ringoltingen ein fester Typus herausgebildet (Abb. 26). Er zeigt Melusine beim Bad mit einem Fisch- oder Schlangenschwanz allein in einem Raum. Wenn Raymond dargestellt ist, so beobachtet er sie heimlich durch das Schlüsselloch oder durch eine eigens für diesen Zweck gebohrte Öffnung.

Im 19. Jahrhundert erfreute sich der Melusinenstoff zwar bei Schriftstellern und Komponisten großer Beliebtheit, in der bildenden Kunst jener Zeit scheint er aber außer von Schwind nur ein einziges Mal, in einer Gemeinschaftsarbeit von Ruhl und Fohr, aufgenommen worden zu sein. Das bestätigt Bergsträsser:

„Der unvollendete Zyklus dieser beiden Künstler zu Tiecks Melusine scheint der einzige zeitgenössische Versuch geblieben zu sein, diese Dichtung zu illustrieren. (...) Erst Jahrzehnte später greift ein Maler das Thema wieder auf. Schwind entwirft einen Melusine – Zyklus ...“³⁷²

Einem Bericht des Malers Ruhl zufolge, fassten er und Carl Philipp Fohr im Winter 1815/16 den Plan, Tiecks *Schöne Melusine* gemeinsam zu illustrieren. Dazu wählten sie 22 Szenen aus und teilten sich jeweils 11 Szenen durch Los zu.³⁷³ Acht dieser Zeichnungen sind heute erhalten. Eine 10x15 cm große getuschte Federzeichnung von Fohr zeigt Melusine im Bade, wie sie von Raymond durch das Schlüsselloch beobachtet wird (Abb. 27). Anders als in den mittelalterlichen Darstellungen sitzt sie nicht in einer Wanne mit Wasser, son-

³⁷² Bergsträsser, S. 205 f.

³⁷³ Ihre Absicht, Umrissradierungen nach den Zeichnungen herauszubringen, scheiterte daran, dass sich kein Verleger fand. (Vgl. Märker, S. 289)

dem steht in anmutiger Haltung in einem Bassin, das in den gefliesten Fußboden eingelassen ist.

Die Zeichnung ist sehr skizzenhaft und flüchtig, deshalb gewann Bergsträsser wohl auch den Eindruck, dass es sich bei der Form rechts neben der Gestalt Melusines um einen Delfin handele: „...köstlich als Kontrast der dicke Delfin“³⁷⁴. Die technischen Möglichkeiten des Computers zeigen aber eindeutig, dass Fohr mit dieser Form einen Nixenschwanz darstellen wollte.

Das Motiv des Musizierens, das Schwind mit den Harfe spielenden Nymphen in seine Brunnenhausszenen einbringt, und die aufrechte Haltung Melusines finden sich nicht in den mittelalterlichen Darstellungen, wohl aber bei Fohr, der Melusine stehend beim Lautenspiel gibt. Trotz dieser Gemeinsamkeiten erscheint es sehr unwahrscheinlich, dass Schwind die kleine Zeichnung von Fohr kannte.³⁷⁵

Der Eidbruch wird von Fohr in traditioneller Weise dargestellt, denn er zeigt Raymond, wie dieser Melusine heimlich durch das Schlüsselloch beobachtet. Schwind fand eine neue Bildlösung, indem er den Eidbrecher die Tür öffnen ließ.

Vogel meint erkennen zu können, dass Raymond bei Schwind gewaltsam mit Hilfe des Schwertes eingedrungen sei. Dagegen spricht, dass er die Waffe nicht in der Hand hält. Es ist unwahrscheinlich, dass er das Schwert zurücksteckte, nachdem er mit seiner Hilfe die Tür aufgebrochen hatte. Vielmehr liegt nahe, dass die Tür gar nicht verschlossen war, so dass der argwöhnische Gatte ohne Gewalt eintreten konnte. Das Schwert ist in diesem Kontext als ein Attribut Raymonds zu verstehen, das sich in der Darstellungstradition seiner Gestalt

³⁷⁴ Bergsträsser, S. 205.

³⁷⁵ Es scheint, als habe sich im 19. Jahrhundert eine eigenständige Tradition der Wassergeisterdarstellung herausgebildet, welche diese Wesen fast durchgängig mit Saiteninstrumenten ausstattete. So zeigte auch C. F. Schultze Undine in einer Zeichnung von 1818 Harfe spielend. (Vgl. Ilse Bang, Abb. 32) Ebenso sind diese Instrumente aus vielen Loreleydarstellungen nicht wegzudenken. Grimm hebt die Bedeutung der Musik für die Wassergeister hervor: „Tanz, Gesang und Musik sind die Freude sowohl der Elben als auch aller Wassergeister.“ (Grimm, S. 282) Paracelsus, der eine Verwandtschaft zwischen Melusine und den „Syrenen“ feststellte, hebt den Gesang der „Syrenen“ hervor. (Vgl. Paracelsus, S. 28)

herausgebildet hat, wie die mittelalterlichen Zeugnisse und Fohrs Zeichnung beweisen.

Schwind nahm noch weitere auffällige Veränderungen bei der Brunnenhausszene vor. So betonte er, dass Melusine ihr Bad nicht wöchentlich wie in der Tradition, sondern nur monatlich nehme.³⁷⁶ Das lässt an eine Abhängigkeit von den Mondphasen denken und rückt die Wassernymphe in die Nähe der Mondgöttinnen, deren Bedeutung später noch deutlicher werden wird.

Melusine war beim Bad immer allein und als Nixe dargestellt worden. Schwind brach mit dieser Tradition, indem er sie in einem Reigen von Gefährtinnen stellte und ihr auch in ihrem Refugium menschliche Gestalt verlieh. Neu ist auch, dass ein Zeuge dem Geschehen beiwohnt. Dadurch kann der Eidbruch im Gegensatz zur Tradition nicht das Geheimnis der Eheleute bleiben.

Schwind konzentrierte das Dargestellte anders als Fohr/Ruhl auf die Liebesgeschichte, die Abenteuer der Söhne wie ihre Verunstaltungen stellte er nicht dar.³⁷⁷ Die Makellosigkeit der Kinder mildert in Verbindung mit der allzeit rein menschlichen Anatomie Melusines den Märchencharakter und verstärkt gleichzeitig erheblich die Suggestion des männlichen Frevels.

b) Die Anatomie Melusines und ihrer Gefährtinnen

Im Gegensatz zu den literarischen Vorlagen, in denen Melusine im Bad ein Fischschwanz wächst, stellt Schwind die Nixe auch im Badehaus mit menschlicher Anatomie dar. In einem Brief an Mörike vom 31.1.1868 nahm Schwind zum Fehlen des Fischschwanzes bei Melusine Stellung: „Von der Melusine wäre sehr viel zu sagen. Ein Punkt ist ungeheuer kitzlich, daß sie nämlich keinen Fischschwanz hat.“³⁷⁸ Mörike antwortete darauf am 2.3.1868: „Leben Sie recht wohl vergnügt und fleißig an der Melusina ohne Fischschwanz. (Durch

³⁷⁶ Vgl. Stoessl, S. 500.

³⁷⁷ Von Fohr sind zwei Zeichnungen erhalten, die sich mit der Figur Geoffroys beschäftigen. (Vgl. Bergsträsser, Abb. 13 u. 15)

³⁷⁸ Rath, S. 92.

welchen Kunstgriff dieser zeichnerisch hinwegerklärt wird, bin ich sehr begierig zu vernehmen).“³⁷⁹

Melusine hat in den beiden Bildern, in denen sie im Sinne der Tradition mit einem Fischeschwanz ausgestattet sein sollte, Beine, die sich deutlich unter ihrem Kleid abzeichnen. In der fünften Szene, in der sie zum ersten Male beim Bade im Kreise ihrer Gefährtinnen gezeigt wird, ist sogar der rechte Fuß zu erkennen. Möglicherweise wollte Schwind die germanische Herkunft Melusines herausstreichen und übernahm deshalb die von Jakob Grimm herausgearbeitete menschliche Anatomie der deutschen Nixen:

„Nixen erscheinen ... mit dem Oberteil des Leibes, der von hoher Schönheit ist, aus Wellen tauchend. Den Unterteil soll, wie bei Sirenen, eine fischartiger Schwanz bilden. Doch diese Vorstellung ist unwesentlich und wohl nicht echt deutsch, denn niemals treten geschwänzte Nixen auf, und auch die Nixen, wenn sie ans Land unter Menschen gehen, sind gleich menschlichen Jungfrauen gestaltet und gekleidet, nur an dem nassen Kleidersaum, dem nassen Zipfel der Schürze erkennbar. Hierdurch berühren sie sich wieder mit den Schwanjungfrauen, deren Schwanfuß merkbar wird...“³⁸⁰

Auch in ihrer übrigen Körperbildung zeigt sie kaum Kennzeichen einer Nixe. Wenn man Linnebach folgt, die sich in anderem Zusammenhang mit der Wassergeisteranatomie auseinandergesetzt hat, können nur ihr kräftiger Körper und das volle rotblonde Haar als Hinweise auf ihre Herkunft verstanden werden.³⁸¹

Im Gegensatz zur im Anschluss zu betrachtenden Lau, die an ihrer Kopf- und Gesichtsbildung sowie den feinen Schwimmhäuten zwischen den Fingern und Zehen als Nixe zu erkennen ist³⁸², erscheint Melusine rein menschlich. Anders verhält es sich mit ihren Gefährtinnen. Auch diese sind zwar auf festem Grund an ihrer Körperbildung nicht als Nixen zu identifizieren, allein ihre äußere Erscheinung, die locker umgehängten Tücher und die offenen langen Haa-

³⁷⁹ Rath, S. 104.

³⁸⁰ Grimm, S. 281.

³⁸¹ Vgl. Linnebach, Andrea, Böcklins Meeresszenen: „Klassische“ Ikonographie und „deutsche Mythologie“. In: Katalog *„In uns selbst liegt Italien“*, S. 65. J. Grimm fand heraus, dass in deutschen Sagen Kobolde und Elben oft rote Haare besitzen. (Vgl. Grimm, S. 289)

³⁸² Vgl. Mörike, Briefe, S. 838.

re, in denen bereits Vogel ein unabdingbares „Wasserfrauenaccessoir“³⁸³ erkannte, lassen ihre Herkunft ahnen. Aber im Gegensatz zu Melusine verändern sie ihr Erscheinungsbild, wenn sie in Kontakt mit dem feuchten Element kommen. Davon zeugen einige leicht zu übersehende Einzelheiten.

Auf fünf der zehn Bilder des Zyklus sind Gefährtinnen Melusines dargestellt. In der zweiten und dritten Szene befinden sie sich „an Land“, so dass sie über menschliche Beine verfügen, die entweder deutlich erkennbar sind oder doch wenigstens indirekt aus den Bewegungen erschlossen werden können. Bei Betrachtung der verbleibenden drei Bilder, in denen sich diese Wesen im feuchten Element bewegen, offenbart sich eine eindeutige Nixen-anatomie. Im fünften Bild, welches das Hereinschwimmen der Gefährtinnen in das Brunnenhaus zeigt, ist eine Schwanzflosse ganz links im Bild zu erkennen, in der achten Szene, die den Eidbruch zum Thema hat, sind es zwei rechts im Bild. Darüber hinaus ist dort bei der Nixe, die Melusine zur Linken das Gesicht in einem Klagegestus mit den Händen bedeckt, im Hüftbereich der geschuppte Ansatz eines Fischeschwanzes auszumachen. Am wenigsten zu übersehen ist die Nixen-anatomie in der Schlusszene, in welcher rechts im Bild eine Rückenfigur mit Fischeschwanz liegt.

Dass es sich bei den Gefährtinnen Melusines um Wassernymphen bzw. Nixen handelt, verrät außer den körperlichen Kennzeichen auch ihre Art, sich im Wasser zu bewegen. Die Leichtigkeit und Schwerelosigkeit ihrer Schwimmbewegungen hat nichts mit der relativen Schwerfälligkeit des menschlichen Bewegungsablaufs beim Schwimmen gemeinsam. Es scheint vielmehr, als würden sich die Gestalten im Kontakt mit Wasser selbst verflüssigen, so dass sie miteinander und mit dem feuchten Element verschmelzen.

Diesen Eindruck muss auch Vogel gewonnen haben, denn er spricht im Zusammenhang mit dem fünften Bild von einem „selbstvergessenen dionysischen Sinnenrausch“.³⁸⁴ Das lenkt unsere Aufmerksamkeit auf einen Aspekt, der mit der psychologischen Deutung in Verbindung steht: Zu der Zeit, in der Schwind

³⁸³ Vgl. Vogel, S. 56.

³⁸⁴ Vgl. Vogel, S. 149.

am Melusinenzyklus arbeitete, befasste sich Nietzsche mit den Gedanken über das *Apollinische und das Dionysische*, die maßgeblich in sein Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* einfließen. Darin heißt es:

„Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.“³⁸⁵ Jung vergleicht bei seiner Auseinandersetzung mit der Schrift Nietzsches das Dionysische einem Rausch, „...der das Individuum auflöst in die kollektiven Triebe und Inhalte, eine Zersprengung des abgeschlossenen Ich durch die Welt.“³⁸⁶ Im dionysischen Sinnenrausch werden Inhalte des Unbewussten ins Bewusstsein befördert, wie bereits im Zusammenhang mit der Bedeutung der Musik im Bild *Des Knaben Wunderhorn* dargelegt wurde. Musik glaubt man auch beim Melusinenzyklus wahrzunehmen, vor allem bei den Badehausszenen. Diesen Eindruck hat auch Ostini gewonnen, denn bei ihm heißt es: „Musikalisch sind diese Kompositionen ...so sehr, daß man beim Beschauen die Tonfluten einer Beethovenschen Symphonie zu hören vermeint.“³⁸⁷

6. Melusines Verwandtschaft mit Diana

Melusine war in der Tradition nie im Kreise anderer Nymphen gezeigt worden. Es scheint, als habe sich Schwind in diesem Punkt nicht von der Melusinen Sage, sondern von einer ganz anderen Quelle inspirieren lassen. Ovid beschrieb in den *Metamorphosen*, wie Diana und ihre Begleiterinnen reagieren, als Aktäon unvermutet ihre Grotte betritt:

„Als er die von den Wassern triefende Grotte betreten,
Schlugen die Nymphen, entblößt, wie sie waren, beim Anblick des
Mannes
Sich an die Brust, und die Weite des Waldes erfüllte sich plötzlich

³⁸⁵ Nietzsche, S. 23.

³⁸⁶ Jung, *Das Apollinische und das Dionysische*, S. 147.

³⁸⁷ Ostini, S. 64.

Mit ihrem lauten Geschrei ...³⁸⁸

Bereits Brentano hatte in seinen *Rheinmärchen* nicht nur eine Beziehung zwischen Melusine und Diana hergestellt, sondern auch die mit diesen Figuren verbundene psychische Dimension angesprochen. Frau Mondenschein, die eine Melusinenvariation ist, erzählt, wie ihr Gatte Damon sie zusammen mit ihren „Mägdlein“ beim Bad beobachtete:

„Damon sah mich im Bad, und ich sah ihn, als gucke er neugierig durch eine Hecke; da schrie ich und ihr alle über den frechen Sterblichen, und ich schleuderte Wasser nach ihm; da fühlte er sich allem tierischen Einfluss des Mondes unterworfen: er glaubte, dass er Hörner kriege wie die Hirsche, dass meine Hunde ihn jagten... Aber ihn verfolgten keine Hunde, ihn verfolgte das böse Gewissen.“³⁸⁹

Der Mythos von Diana und Aktäon war in der romantischen Literatur geläufig. In Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* heißt es:

„Oder stelle dir vor, daß dieser Fußweg sich immer dichter in das Gebüsch hineinwindet, die Bäume werden immer höher und wunderbarer, plötzlich steht eine Grotte, ein kühles Bad vor uns, und in ihm die Göttin /Diana/, mit ihren Begleiterinnen, entkleidet. Da ist die Einsamkeit, Grün, Felsen und Baum und die nackte Schönheit majestätischer, hoher und jungfräulicher Leiber vereinigt: füge vielleicht den Aktäon hinzu, so tritt jener wundersame Schreck und die seltsame Freude noch in das Gemälde.“³⁹⁰

Das ambivalente Gefühl von *Schreck* und *Freude* thematisiert auch Mayrhofer in seinem Gedicht *Der zürnenden Diana*, das Schubert vertonte, wobei der Grund für das Erschrecken, die akute Lebensgefahr, in seiner letzten Konsequenz dargestellt wird.³⁹¹ Schwind war das Gedicht aus der Zeit der engen

³⁸⁸ Ovid, S. 96.

³⁸⁹ Brentano, *Rheinmärchen*, S. 167.

³⁹⁰ Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 853 f.

³⁹¹ Das Gedicht lautet folgendermaßen: Ja, spanne nur den Bogen, mich zu töten,/ Du himmlisch Weib! Im zürnenden/ Erröten/ Noch reizender. Ich werd' es nie/ bereuen,/ Dass ich dich sah am blühenden Gestade/ Die Nymphen überragen in dem Bade,/ Der Schönheit Funken in die Wildnis/ Streuen./ Den Sterbenden wird noch dein Bild/ Erfreuen./ Er atmet reiner, er atmet freier,/ Wem du gestrahlet ohne Schleier./ Dein Pfeil, er traf, doch linde rinnen/ Die warmen Wellen aus der Wunde;/ Noch zittert vor den matten Sinnen/ Des Schauens süsse letzte Stunde. (Schubert, S. 137)

Freundschaft mit Schubert in Wien bekannt, als dieser es vertonte.³⁹² Der Maler entwarf sogar für das Foyer der Wiener Oper eine Lünette zum Thema *Franz Schubert*, in welcher er u. a. die *Zürnende Diana* darstellte.

Die Melusinensage setzt sich aus ähnlichen Motiven zusammen wie der antike Mythos von Diana und Aktäon. Deshalb wundert es nicht, dass Schwind sich nicht nur von der Literatur inspirieren ließ, sondern bei der Szene, die den *Eidbruch* zeigt, auch auf die Darstellungstradition zurückgriff.³⁹³

Melusine wirkt wie Diana trotz der von ihr ausgehenden Gefahr auf den Mann, in diesem Falle Raymond, unwiderstehlich anziehend, auch sie tötet ihn, nachdem er sie beim Bade beobachtet hat. In diese Reihe der Gemeinsamkeiten lassen sich noch zwei weitere stellen: Sowohl Schwind als auch Grillparzer brachten Melusine und die anderen Wassernymphen in aller Deutlichkeit mit langen offenen Haaren in Zusammenhang.³⁹⁴ Damit folgten die beiden Künstler dem traditionellen Darstellungsmodus seit dem Mittelalter, den auch Clier-Colombani hervorhebt. Sie bemerkt über das Verschmelzen von Haar und Wasser: „... dans lequel la chevelure défaite se joint au reflet de l’eau.“³⁹⁵ Später soll auf die genaue Bedeutung langen weiblichen Haares zurückgekommen werden. An dieser Stelle sei nur erwähnt, dass lange Haare ebenfalls ein Kennzeichen Dianas bzw. Artemis’ sind. Duerr beschreibt die Jagdsitten der jungfräulichen Artemis, die als Göttin der vegetativen Fruchtbarkeit und als Baumgöttin galt:

„Doch aller Sprödigkeit zum Trotz brach bisweilen bei den verschiedenen Ausformungen der Artemis ein anderes Wesen hervor. So schwärmte und tobte etwa die lakonische Artemis Karyatis mit ihren Baumnymphen, den Karayatides, mit offenem Haar und ungegürtetem

³⁹² Vgl. Deutsch, Schubert, Die Dokumente seines Lebens, S. 405.

³⁹³ Seit Mitte des 16. Jahrhunderts war die Szene *Aktäon überrascht Diana* häufig in illustrierten Ovidausgaben, aber auch in Einzelblattradierungen dargestellt worden. Ein Beispiel dafür ist der Stich von Antonio Tempesta, der Rembrandt bei einem Gemälde zum Thema *Diana und Aktäon* beeinflusste. (Vgl. Katalog *Rembrandt*, S. 168 f.)

³⁹⁴ Während Melusine ein Bad nimmt, ist ihr Haar gelöst. (Vgl. Grillparzer, *Melusina*, S. 1189 f.) Am Ende wird eine ihrer Gefährtinnen als „Haar umflatterte“ Gestalt beschrieben. (Vgl. Grillparzer, a.a.O., S. 1199)

³⁹⁵ Clier-Colombani, S. 155.

Peplos, langgezogene Schreie ausstoßend in wilder Jagd durch die Natur...³⁹⁶

Die Verwandtschaft Melusines mit Diana/Artemis wird auch daran deutlich, dass beide das Attribut der Schlange bei sich haben können. Diana von Ephesos und die mit ihr verwandten griechischen Schlangengöttinnen wurden oft mit einer Schlange oder einem Schlangenknauel in der Schoßgend dargestellt. In der Tradition der Melusinendarstellungen pflegt ein Fisch- oder Schlangenschwanz unterhalb des Bauchnabels der Wasserfrau anzusetzen. Da dieser ebenso wie die Schlangen der antiken Göttinnen dem Unterkörper zugeordnet ist, kann er mit diesen weitgehend gleichgesetzt werden.

Das paradoxe Wesen aller dieser Frauengestalten, die durch das Zusammenreffen von menschlichem Oberkörper und tierischem Unterleib das Gute mit dem Bösen, das Lichte und Bewusste mit dem Tier- und Triebhaften verbinden und gleichzeitig abschrecken und anziehen, sowie ihre Fähigkeit, sich in verschiedene Gestalten zu verwandeln, stellen eine Verbindung zur alchemistischen Figur des Mercurius her und geben viele Hinweise für eine psychologische Deutung.

7. Mercurius

Mercurius ist der im Stoff erscheinende, göttliche, geflügelte Hermes, der Offenbarungsgott, Herr des Denkens und Führer der Seelen. Für die Alchemisten war er äußerlich das Quecksilber, innerlich aber der in der Materie verborgene oder gefangene weltschaffende Geist. Ihm wurden Heilkräfte und die Fähigkeit, sich in alle möglichen Gestalten zu verwandeln, nachgesagt.³⁹⁷

Mercurius wurde oft in Verbindung mit der Schlange dargestellt, sei es, dass er sie bei sich hatte, selbst als Schlange erschien oder als *serpens mercurialis*,

³⁹⁶ Duerr, S. 23.

³⁹⁷ Vgl. Jung, Studien über alchemistische Vorstellungen, S. 198. In Brentanos Erzählung *Von dem traurigen Untergang zeitlicher Liebe*, ist es der hässliche „Perlengest“, der sich in die schöne Gestalt der Melusine verwandelt. (Vgl. Brentano, Chronika des fahrenden Schülers, S. 584 f.)

d.h. als Jungfrau mit Schlangen- oder Fischeschwanz (Abb. 28) auftrat.³⁹⁸ Die letzte Erscheinungsform verweist auf seine Doppelgeschlechtlichkeit, die seinem paradoxen Wesen entspricht.

Dem weiblichen Geschlecht des Mercurius entspricht die alchemistische Vorstellung, die in ihm die „prima materia“ erkannte. „Die Alchemisten betonten immer wieder, dass das „opus“ aus *einer* Sache hervorgehe und zum *Einen* wieder zurückführe, also gewissermaßen ein Kreislauf sei, wie ein Drache, der sich in den Schwanz beißt.“³⁹⁹ Mercurius steht als „prima materia“ am Anfang und Ende des Werkes. Paracelsus unterstrich den mütterlichen Charakter des Mercurius, als er die Autonomie und Ewigkeit der prima materia auf ein der Gottheit ebenbürtiges, einer „dea mater“ entsprechendes Prinzip zurückführte.⁴⁰⁰

Bei der Darstellungsweise als „serpens mercurialis“, als „virgo“ mit Schlangenschwanz, griffen die Alchemisten auf die ältere Gestalt der „Edem“ zurück, die bereits in der Justin-Gnosis diese Form besaß. Die Jungfrau mit Schlangenschwanz galt als „anima mundi“, die sich nach Erlösung sehnt.⁴⁰¹ Aus dieser Quelle schöpfte Paracelsus seine Vorstellung von der „Melosine“.

Die „anima mundi“ ist weiblicher Natur und stellt eine „dyas“ (Zweiheit) dar, die aus dem Bösen in Verbindung mit der Materie gebildet wird. Mit Hilfe dieser Figur war es möglich, bis in die Finsternis der toten Materie hinab zu steigen, deren untere Teile nach neupythagoräischer Ansicht vom Bösen regiert werden.⁴⁰² Auf Grund dieser Möglichkeit, das Böse zu integrieren, wirkte die Alchemie für Jahrhunderte komplementär zum Christentum, denn sie füllte die Lücken, welche dieses hinsichtlich des Weiblichen, der Erde, des Unterirdischen und des Bösen aufwies, nachdem es den Schattenaspekt des Weiblichen getilgt und dieses auf seinen lichten Aspekt in der Gestalt Mariens reduziert hatte.

³⁹⁸ Vgl. Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 336 f.

³⁹⁹ Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 337 f.

⁴⁰⁰ Vgl. Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 369.

⁴⁰¹ Vgl. Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 352.

⁴⁰² Vgl. Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 351 f.

In der mittelalterlichen Tradition tritt Melusine häufig eindeutig als eine Variante des „serpens mercurialis“ auf. Auch sie vereinigt paradoxe Elemente in sich, wie z.B. die Doppelgeschlechtlichkeit, die der uroborisch mannweiblichen Natur des Großen Weiblichen in seinem Elementarcharakter entspricht.⁴⁰³ Damit sind wichtige Hinweise auf eine psychologische Deutung gegeben, die im nächsten Teil der Arbeit vorgenommen werden soll.

8. Melusine als „Schreckliches Weibliches“

In Schwinds Zyklus erscheint Melusine nicht als „serpens mercurialis“, sondern immer rein menschlich. Als Hinweis auf ihre wahre Identität bleiben nur ihre übernatürlichen Fähigkeiten - die Gabe über Nacht Gebäude entstehen zu lassen und sich durch das Bad die Jugend zu erhalten – sowie ihr Aufenthaltsort zu Beginn und am Ende des Zyklus: die Grotte, „...jenes Residuum aus Urzeiten der Menschheit, in dem man sich so gerne die Naturgottheiten lebend und wirkend vorstellte.“⁴⁰⁴

Von größter Bedeutung ist in diesem Zusammenhang das Relief am Brunnenhaus, das eine Nixe mit zwei gespreizten Fischeschwänzen zeigt.⁴⁰⁵ Schwind hat die Nixenanatomie, die in der Tradition Melusine selbst aufwies, ganz auf dieses steinerne Bild verschoben. Deshalb scheint es kein Zufall zu sein, dass an diesem Ort die Gerüchte entstehen, die schließlich zum Eidbruch führen. Der ungewöhnlichen Haltung der Nixe gebührt dabei besondere Beachtung. Um die Zusammenhänge zu erkennen, muss die psychohistorische Ebene herangezogen werden.

⁴⁰³ Vgl. Neumann, S. 308. Der Elementarcharakter vereinigt die positiven wie die negativen Seiten des Weiblichen in sich, denn er drückt psychologisch-energetisch die ursprüngliche Situation der Psyche aus, die von der Ganzheit des Unbewussten geprägt und fast ausschließlich von Trieben und Instinkten bestimmt ist. (Vgl. Neumann, S. 39 ff.) Wir werden im Zusammenhang der Liebesbilder auf dieses Phänomen zurückkommen.

⁴⁰⁴ Saxl, S. 47.

⁴⁰⁵ Clier-Colombani hat ein Kapitell aus dem 12. Jahrhundert abgebildet, das ein Relief mit einer zweischwänzigen Sirene aufweist, die ihre Fischeschwänze in derselben Weise spreizt. (Vgl. Clier-Colombani, Abb. 71)

Neumann erklärt, dass die Darstellung des Schoßes bei gespreizten Beinen ein Ritual-Geschehen ist, wie es sich in der antiken Mythologie wiederholt findet. Er weist auf eine kleine Terrakottafigur (Abb. 29) hin, welche die sich exhibitionierende Isis auf einem Schwein sitzend und eine Leier haltend darstellt.⁴⁰⁶ Darstellungen von sich in dieser Stellung präsentierenden Göttinnen haben vermutlich mit dem Fruchtbarkeitskult in Verbindung gestanden.

Daneben finden sich aber auch Kunstwerke, in denen weibliche Gestalten in dieser Haltung den negativen Elementarcharakter der Großen Mutter zum Ausdruck bringen: „Die Tiere würgende Gorgo nimmt mit den gespreizten Beinen die gleiche Haltung ein wie die sich exhibitionierenden Göttinnen.“⁴⁰⁷ Im Unterschied zu den Göttinnen des Fruchtbarkeitskultes ist bei der Gorgo das Genitale bekleidet und unsichtbar, wird aber durch das zähnebleckende furchtbare Antlitz vertreten. Auch die Nixe auf dem Relief weist kein Genitale auf, und Paracelsus strich heraus, dass Melusine nach ihrem Sündenfall im Gegensatz zu den ersten Menschen in dieser Hinsicht ihren paradiesischen Zustand erhielt, also nicht mit Geschlechtsorganen ausgestattet war.

Dem negativen Elementarcharakter wie dem positiven, auf Fruchtbarkeit hindeutenden, Charakter des Großen Weiblichen ist oft das Attribut des Schweins zugeordnet. Dieses Tier gilt als ein Symbol des Großen Weiblichen, und einzelne Körperteile können als „pars pro toto“ das ganze Tier repräsentieren. Beim negativen Elementarcharakter mögen das die bedrohlichen Eberhauer oder die herausgestreckte Zunge sein, die beide auf die uroborisch mannweibliche Betonung der Gorgo hindeuten und damit an die Verwandtschaft mit Mercurius erinnern. Bei Neumann heißt es über die parthenogenetische Einheit von Entstehen und Vergehen beim Schrecklichen Weiblichen:

„Überall also, wo das Weibliche als furchtbar auftritt, ist es auch die uroborische Schlangenfrau, das Weib mit dem Phallus, die Einheit von Gebärendem und Zeugendem, von Leben und Tod. Deswegen ist die Gorgo, mit allen männlichen Attributen ausgestattet, der Schlange, dem

⁴⁰⁶ Vgl. Neumann, S. 139 f.

⁴⁰⁷ Neumann, S. 166.

Zahn, den Eberhauern, der hervorgestreckten Zunge und manchmal sogar mit dem Bart.“⁴⁰⁸

Melusine ist aufgrund ihrer paradoxen Natur dieser Kategorie des Großen Weiblichen zuzuordnen. Sie wurde in der Tradition nicht nur mit einem Fisch- oder Schlangenschwanz dargestellt, sondern zu ihrer Geschichte gehört auch der Wildschweineber. Der negative Charakter dieses Tieres zeigt sich nicht nur im Angriff gegen den Onkel, wodurch die schicksalhafte Wendung in Raymonds Leben ausgelöst wird, sondern tritt im Rahmen der Sage später noch einmal im brutalen und jähzornigen Verhalten des Sohnes Geoffroy au grand dent zu Tage, der mit dem von der Mutter ererbten gorgonischen Kennzeichen der Eberhauer ausgestattet ist.⁴⁰⁹ Auch wenn Schwind diese Elemente der Sage nicht darstellte, so waren sie dem zeitgenössischen Betrachter doch gegenwärtig und wurden vermutlich „mitgedacht“.

Melusine erschien bereits in der Tradition außerhalb des Bades als makellose Frau. Schwind steigerte ihre Menschlichkeit, indem er sie auch während des Bades ihres letzten tierischen Überrestes entledigte. Umso überraschender und erschreckender erscheint der Ausgang der Handlung mit dem undinenhaften Todeskuss. Der Kuss zeigt Melusines Erlösung an⁴¹⁰ und ist, wie im nächsten Teil der Arbeit nachzuweisen sein wird, psychologisch zu deuten.

Schwinds Bildidee, das Relief mit der doppelschwänzigen Nixe auch nach der Zerstörung des Brunnenhauses unbeschädigt stehen zu lassen, weist wie die geplante ringförmige Einbindung des Zyklus in den Rundtempel am Starnberger See (Abb. 25) mit identischem Anfangs- und Schlussbild auf die der „prima materia“ zugrunde liegende Unveränderlichkeit hin. Diese Vorstellung ist mit der romantischen Idee vom Kreislauf der Dinge verwandt.

⁴⁰⁸ Neumann, S. 166.

⁴⁰⁹ Vgl. Neumann, S. 178.

⁴¹⁰ Vgl. Jung, Symbole der Wandlung, S. 462 u. Grimm, S. 524.

9. Die Idee vom Kreislauf der Dinge

Wie bekannt, kursierte in der Romantik die Vorstellung, dass der mit dem Sündenfall verlorene paradiesische Zustand wieder herstellbar sei. Die Wurzeln für diese Auffassung lagen u. a. bei Böhme⁴¹¹ und Paracelsus. Dieser nannte den angestrebten Zielpunkt die Zeit der Vollendung, in welcher der „Urmensch“ herrschen werde. Durch den Terminus „Urmensch“ entsteht in diesem Kontext das Bild von einem Kreislauf, denn dem „Urmenschen“ wird außer dem Platz am Anfang, der ihm wegen des Präfixes seines Namens zukommt, auch eine Position am Ende zugewiesen.

Die damit beschriebene Vorstellung von einem Kreislauf ist mit dem alchemistischen Symbol des „Ouroboros“ (Abb. 30) verwandt. Mit der sich in den Schwanz beißenden Schlange gaben die Alchemisten ihrer Überzeugung Ausdruck, dass das „opus“ aus *einer* Sache hervorgehe und zum *einen* wieder zurückführe. „Darum heißt das „opus“ auch öfters „circulare“ = kreisförmig oder „rota“ = Rad. Der Mercurius steht am Anfang und am Ende des Werkes. Er ist die „prima materia“ ...“.⁴¹²

Schwind muss mit diesen Vorstellungen vertraut gewesen sein, denn bereits 1823/25 stellte er den Ouroboros in seinen „Gräber und Nachtgedanken“ zweimal dar (Abb. 31). Es scheint nun, als habe er den Gedanken vom unendlichen Kreislauf bei der Konzeption seines Melusinenzyklus wieder aufgegriffen, denn dort fallen Anfang und Ende in einem Bild zusammen. Bei der geplanten Ausmalung eines Rundtempels am Starnberger See hätte der Zyklus einen Kreis beschrieben, wodurch der Gedanke von einem ewigen Kreislauf

⁴¹¹ Vgl. Böhme, *De tribus principiis*, S. 153.

⁴¹² Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 338.

ohne Veränderung noch besser als in der vorliegenden linearen Fassung zum Ausdruck gekommen wäre.⁴¹³

X. Schwinds Zeichnungen zu Mörikes *Historie von der schönen Lau*

1. Die Beziehung zwischen Schwind und Mörike

Schwind und Mörike verband eine Altersfreundschaft. Die beiden knapp sechzigjährigen Männer lernten sich Ende 1863 zunächst brieflich kennen. „Wenn es Gemeinsamkeiten gibt zwischen dem Dichter und dem Maler, dann ist es ihre Affinität zum Märchenhaften und die schmerzliche Empfindung, außerhalb zeitgenössischer Kunstströmungen zu stehen.“⁴¹⁴

Der Dichter war es, der sich in einem Brief vom 9.11.1863 an den Maler mit der Anfrage wandte, ob dieser sein neuestes Gedicht *Erinna an Sappho* illustrieren wolle.⁴¹⁵ In seinem Antwortschreiben vom 17.12.1863 lobte Schwind Mörikes Werke, gab dem Dichter aber diplomatisch zu verstehen, dass er lieber ein Werk mit mehr Handlung als Vorlage hätte:

„So gut es Gedichte gibt, denen man schaden würde, wenn man sie in Musik setzt, so gibt es Gedichte, die so fein sind, dass sich ein Maler sicherlich blamirt, wenn er meint, dergleichen Hauche von Empfindun-

⁴¹³ Bereits Brentano hatte die Figur der Melusine mit der Idee vom Kreislauf des Lebens in Verbindung gebracht. In den *Rheinmärchen* wird der in den Naturkräften und durch sie waltende rhythmische Wechsel von Stirb und Werden außer Kraft gesetzt, weil Damon und alle männlichen Nachkommen des von ihm und Frau Mondenschein gegründeten Geschlechts der Starenberger die Liebe verraten, indem sie das Geheimnis ihrer Gattin, die jeweils eine Melusinen-Verkörperung ist, aufdecken. Die Störung des organischen Prozesses äußert sich darin, dass diese Männer erstarren, ohne dass sie des erlösenden Todes teilhaftig werden können. Erst Radlauf, dem letzten Lebenden des Stammes, gelingt das, was sein Name andeutet: den Kreislauf des Lebens wieder in Gang zu setzen. Er bricht den Bann, weil er der Liebe treu bleibt und trotz aller Entrückungen und Trennungen seine Liebe zu der kleinen Ameley nicht in Frage stellt. „Weil treu, kann er, wenn er an der Hand seiner Mutter und Großmütter in den Kreis der dumpf dahinvegetierenden Vorväter tritt, den zu Gespenstern Verdorren den freundlichen Tod bringen.“ (Seidlin, S. 137)

⁴¹⁴ Mazzoni, S. 88.

⁴¹⁵ Mörike, Briefe, S. 793.

gen ließen sich sichtbar machen. Haben Sie denn gar nichts, wo irgend etwas vor sich geht?⁴¹⁶

Die Frage der Illustrierbarkeit mörikescher Werke stellte im folgenden Briefwechsel noch häufiger ein Thema der beiden dar. Mazzoni betont in ihrem Aufsatz, Mörike habe auf die Veröffentlichung der schwindschen Kompositionen spekuliert, um den Absatz seiner Werke zu erhöhen.⁴¹⁷

Im März 1867 erhielt Schwind bei einem seiner Besuche im Hause Mörike eine Ausgabe des 1853 erschienenen *Stuttgarter Hutzelmännleins*. Er war von dem einfachen Handlungsverlauf der in dieser Sammlung enthaltenen *Historie von der schönen Lau* begeistert. Am 30.3.1868 schrieb er an Mörike: „Dass dieser ernsthafte Charakter fünf mal lachen muß, das ist etwas Darstellbares.“⁴¹⁸ Wenig später fertigte er Entwürfe für eine Bilderfolge zu diesem Thema an (Abb. 32).

2. Schwinds Szenenauswahl

Der Blautopf bei Blaubeuren, dessen Wasserfärbung bei entsprechendem Lichteinfall tiefblau erscheint, hat schon seit jeher die Phantasie des romantisch gestimmten Beobachters in seinen Bann gezogen. Dieses Gewässer, das, wie man heute weiß, die größte Unterwasserhöhle Deutschlands beherbergt, stellt die Kulisse für Eduard Mörikes 1853 im Rahmen des *Stuttgarter Hutzelmännleins* erschienene *Historie von der schönen Lau* dar.

Das Märchen erzählt die Geschichte der Fürstentochter Lau, die von ihrem Mann, einem alten Donaunix, an diesen Ort verbannt wurde, weil sie wegen ihrer Melancholie nur tote Kinder zur Welt gebracht hatte. Sie darf erst dann zu ihrem Mann im Schwarzen Meer zurückkehren, wenn es ihr gelungen ist, fünf Mal von Herzen zu lachen, denn laut einer Weissagung stellt das die Bedingung für die Geburt gesunder Kinder dar.

⁴¹⁶ Baechthold, S. 5.

⁴¹⁷ Vgl. Mazzoni, S. 88 f.

⁴¹⁸ Rath, S. 105.

Ihr Hofstaat im Blautopf, der aus einigen Nixen und einem Wasserzweig besteht, bemüht sich vergeblich, sie zum Lachen zu bringen. Von Langeweile getrieben, nimmt sie Kontakt mit den Menschen auf, ein Umgang, der ihr bald das ersehnte Lachen entlockt.

Der Name Lau ist die ureigenste Erfindung Mörikes. Er „... erklärt ihn als von La (Wasser) herkommend, was über die Wortschöpfung „b'lau“ dann im weiteren auch zu der Namengebung Blautopf und Blau (Für das Flüsschen) beigetragen haben soll.“⁴¹⁹

Die Lau besitzt lange fließende Haare, und ihr Körper weist fast durchgehend eine menschliche Anatomie auf. Im Unterschied zu gemeinen Wasserweibern, wie z. B. ihren Zofen und Mägden, die auf Entenfüßen einhergehen, hat sie ganz feine Schwimmhäute zwischen den Fingern und Zehen. Die Wasserweiberkennzeichen sind bei ihr nur rudimentär angelegt, weil sie von mütterlicher Seite her halb menschlichen Geblüts ist.

Trotz ihrer teilweise menschlichen Herkunft legt sie das unberechenbare Verhalten einer Wasserfrau an den Tag, so dass die Bewohner der Gegend sie fürchten: „Gegen die Menschen erzeugte sie sich bald böse, bald gut.“⁴²⁰ Wenn sie als „arge Lau“, wie der Volksmund sie nennt, auftritt, lässt sie den Blautopf überlaufen und gefährdet damit die Stadt und das nahe gelegene Kloster. Um sie wieder zu besänftigen, bringen ihr die Bürger der Stadt dann in einem feierlichen Opferritual Geschenke dar.⁴²¹ Ein Ende dieses heidnischen Götzendienstes wird nach langem Hin und Her von den Mönchen des Klosters erzwungen.

Die Gefährlichkeit und Unberechenbarkeit der Lau illustriert die folgende Episode. Als sie einmal genussvoll dem christlichen Orgelspiel lauscht, wird sie von einem Hirtenjungen beobachtet. Als dieser vorlaut wird, zieht sie ihn in die Tiefe: „Geschwinder als ein Blitz und giftiger als eine Otter fuhr sie heraus,

⁴¹⁹ Mörike, Die Historie von der schönen Lau..., S. 90.

⁴²⁰ Mörike, Die Historie von der schönen Lau..., S. 6.

⁴²¹ Tatsächlich soll so etwas stattgefunden haben. Im Jahre 1641 waren die Überschwemmungen so gewaltig, dass ein Betttag gehalten und eine Prozession zum Blautopf unternommen wurde, um dort der erzürnten Gottheit zwei vergoldete Becher zu übergeben. Das Wasser soll sich daraufhin zurückgezogen haben. (Vgl. Mörike, a.a.O., S. 99) Dies stellt ein Beispiel dafür dar, wie in christlichster Zeit in Notsituationen auf heidnische Bräuche zurückgegriffen wurde. Auch J. Grimm erwähnt Opfertagen für Wassergeister. (Vgl. Grimm, S. 283)

ergriff den Knaben beim Schopf und riss ihn mit hinunter in eine ihrer nassen Kammern, wo sie den ohnmächtig gewordenen jämmerlich verschmachten und verfaulen lassen wollte.“⁴²²

Der ambivalenten Gestalt der Wasserfrau steht Betha Seysolffin, die dicke Wirtin des Nonnenhofes gegenüber: „... ein frohes Biederweib, christlich, leutselig, gütig; zumal an armen reisenden Gesellen bewies sie sich als eine rechte Fremdenmutter“.⁴²³ Diese Frau steht mitten im Leben und kennt keine Angst. So tritt sie auch der Lau, die ja immerhin ein Wassergeist ist, ohne Zögern gegenüber, als diese im alten Brunnen ihres Kellers auftaucht, und lädt sie ein, häufiger zu Besuch zu kommen. Lau erscheint daraufhin wenigstens „jeden Mond“ einmal im Keller der Wirtin.

An einem Sommertag, als keiner außer Frau Betha und ihrer ältesten Tochter Jutta im Hause ist, lässt sie sich zu einer Besichtigung von Haus und Hof einladen. Die beiden Frauen wickeln das Wasserweib beim Aussteigen aus dem Brunnen in ein Leintuch - Schwind hat diese Szene in der ersten Zeichnung festgehalten. Die zweite Zeichnung zeigt, wie die schöne Lau kichern muss, als Jutta beim Abtrocknen ihre Fußsohlen berührt.

Nachdem Mörike die Pause zu dieser Zeichnung erhalten hatte, schrieb er an Schwind: „Allgemeiner Ausruf des Erstaunens über die Schönheit beider Gestalten, über die mit höchster Wahrheit ausgedrückte Wirkung des Kitzelns auf dem Gesicht der Lau!“⁴²⁴

Das erste herzhafteste Lachen erhellt ihr Gesicht, als sie in einem Alkoven den kleinen Enkel der Wirtin auf dem Töpfchen sieht:

„...saß da ein Enkelein mit rotgeschlafenen Backen, hemdig und einen Apfel in der Hand, auf einem runden Stühlchen von guter Ulmer Hafnerarbeit, grünverglaset. Das wollte dem Gast außer Maßen gefallen; sie nannte es einen viel zierlichen Sitz, rümpft‘ aber die Nase mit eins, und da die drei Frauen sich wandten zu lachen, vermerkte sie etwas und

⁴²² Mörike, Die Historie von der schönen Lau..., S. 8.

⁴²³ Mörike, Die Historie von der schönen Lau..., S. 16.

⁴²⁴ Mörike Briefe, S. 841.

ging auch hell zu lachen an, und hielt sich die ehrliche Wirtin den Bauch ...“.⁴²⁵

Schon in der Nacht darauf bringt ein närrischer Traum die Lau erneut zum Lachen. Sie träumt, dass die Wirtin, in eine Wasserfrau mit langen Haaren verwandelt, im Blautopf liegt und schläft, als der Abt sie dort entdeckt und ihr zur Begrüßung einen Kuss verabreicht, „...so mächtig, dass es vom Klosterstürmlein widerschallte, und schallte es der Turm ans Refektorium, das sagt es der Kirche und die sagt’s dem Pferdestall...“.⁴²⁶ In der Zeichnung Schwinds ist der mehrfache Wiederhall des Kusses dadurch angedeutet, dass das sich umarmende und küssende Paar in einer Art von Luftspiegelung im Bildmittel- und Bildhintergrund noch einmal wiederholt wird.

Im Hintergrund der Zeichnung ist auch der Herrgott erkennbar, den Mörike näher beschrieben hat: Er trägt einen langen weißen Bart und einen roten Rock.⁴²⁷ Schwind hat den langen Bart in sein Bild übernommen, aber der Herrgott wohnt hier anders als im Märchen, wo er erst aus dem Kloster herauskommt, als der Abt sich schon vom Blautopf entfernt, bereits der Kusszene bei und winkt dem Übeltäter, der noch mit dem Küssen beschäftigt ist und ihm den Rücken zukehrt, mit dem Finger heran. Diese Geste findet sich ebenfalls bei Mörike: „Da hob unser Herrgott, unwirs ob der Lüge, seinen Finger auf, winkt‘ ihm und ging voran, dem Kloster zu.“⁴²⁸ Der Maler hat hier also zwei beim Dichter nacheinander stattfindende Handlungen simultan dargestellt.

Mörike lässt den Abt, dessen Käpplein beim Kuss ins Wasser gefallen war, auf die Frage des Herrgotts, warum es nass sei, mit einer Lüge antworten:

„Es ist mir ein Wildschwein am Wald verkommen,
Vor dem hab ich Reißaus genommen;
Ich rannte sehr und schwitztet‘ bass,
Davon ward wohl mein Käpplein so nass.“⁴²⁹

⁴²⁵ Mörike, Die Historie von der schönen Lau..., S. 32.

⁴²⁶ Mörike, Die Historie von der schönen Lau..., S. 36.

⁴²⁷ Die Vorstellung vom roten Rock ist einem schwäbischen Kinderreim entnommen. (Vgl. Mörike, Die Historie von der schönen Lau..., S. 104)

⁴²⁸ Mörike, Die Historie von der schönen Lau..., S. 36.

⁴²⁹ Mörike, Die Historie von der schönen Lau..., S. 36.

Schwind hielt dieses Bild für eines von den „bedenklichen“. Am 29.5.1868 schrieb er, Mutmaßungen über die Meinung des Verlegers anstellend, an Mörike:

„Das Wiederhallen des Schmatzes an den Gebäuden ist etwas kühn, aber wie soll man's machen? Gott Vater in seiner etwas humoristischen Auffassung wird auch nicht recht sein, und vollends die ganz unzüchtige Umarmung des dicken Guardians und der wohlbeleibten Wirtin ist gar zu unanständig.“⁴³⁰

Mörike fand die bildliche Darstellung dieser Szene „...hochkomisch und von großer Kraft der Zeichnung“.⁴³¹ Manzoni hebt die Abhängigkeit der Zeichnung vom Text hervor: „Die Zeichnung bekommt ihre Bedeutung in dem Wiedererkennen der eigenen Erzählung. Ohne Textkenntnis bleiben die Zeichnung und ihre „Komik“ unverständlich.“⁴³²

Der Traum bringt die Lau zwar zum Lachen, aber Frau Betha hat ihre Zweifel, ob dieses in einem Zustand des Unbewussten stattgefundenen Lachen auch gelte: „Baut nicht auf solches Lachen, das im Schlaf geschah; der Teufel ist ein Schelm.“⁴³³

Die Wasserfrau zieht sich auf Grund dieser Bemerkung verärgert zurück und wird, wie schon lange nicht mehr, zur argen Lau: Bereits wenige Stunden später ist der Wasserspiegel des Blautopfes in einem Maße gestiegen, dass man eine Überschwemmung fürchten muss.. In dieser Situation ergreift der Klosterkoch Xaver, ein Sohn der Wirtin, die Initiative, indem er die Bettschere von seinem Nachtlager nimmt und sie beim Blautopf dort in den Rasen steckt, wo das Wasser immer auszutreten pflegt. Er macht mit Worten und Gebärden ei-

⁴³⁰ Rath, S. 115.

⁴³¹ Mörike, Briefe, S. 840.

⁴³² Mazzoni, S. 90. „Schwind scheint diese, wie er meint, ‚bedenkliche‘ und ‚kühne‘ und nach dem Geschmack der Verleger voraussichtlich ‚unanständige‘ Szene besonders geliebt zu haben, denn im Frühjahr 1869 wiederholte er das Motiv als Aquarell (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Kupferstichkabinett. Inv. Nr. C 1945-21).“ (Mazzoni, S. 90 f.)

⁴³³ Mörike, Die Historie von der schönen Lau..., S. 40 f. Indem Mörike das Lachen, das „unseren Herrgott“ einschließt, in der Geisterwelt gelten lässt, rückt er die Wassergeister und den christlichen Gott in versöhnliche Nähe zueinander und räumt dem Traum eine größere Bedeutung ein, als es bei einer patriarchalen Bewusstseinshaltung üblich ist.

nes Dieners deutlich, dass er Angst habe, die Herrschaft könne aus dem Bett fallen und Schaden nehmen. Sein Plan, den Zorn der Lau durch einen Scherz zu besänftigen, geht auf, denn sie bricht in lautes Lachen aus. In Schwinds Zeichnung überragt die nackte Lau mit erhobenem rechten Arm und wallendem Haar den mit der Bettschere beschäftigten Klosterkoch.

Das nächste Lachen lässt lange auf sich warten. Erst als die Lau im Kreise spinnender Mädchen einen „Zungenbrecher“ aufsagt und dabei lustige Laute hervorbringt, muss sie erneut von Herzen lachen. Die relativ komplexe Komposition, die diese Szene darstellt, war die erste, die Schwind als Pause an Mörike schickte. In einem Brief vom 26.5.1868 lobt dieser die anschauliche Handlung, die der Maler in die Situation gebracht hat, „...indem die ganze Gesellschaft erwartungsvoll an den Fingern nachzählt, wie oft der Lau das Ding gelingt. Jede tut es ihrem Charakter gemäß mit verschiedenem Ausdruck...“⁴³⁴

Im selben Brief hebt er hervor, wie gut es Schwind gelungen sei, die Nixenphysiognomie darzustellen:

„Sodann, wie treffend ist die Nixe durch etwas ganz Spezifisches in der Gesichts- und Kopfbildung (die etwas niedre Stirn als Sitz des Geistigen, das große Aug u. a.) bezeichnet! –ein fremdartig anziehendes Geschöpf als Gast unter den ordentlichen Menschenkindern.“⁴³⁵

Mitten in diese Fröhlichkeit platzt ein Sohn der Wirtin und verkündet, dass der Blautopf überlaufe. Die Lau begreift sofort, dass ihr Gemahl erschienen ist, um wie jedes Jahr zu überprüfen, ob sie fünf Mal gelacht habe. Darüber gerät sie in solche Erregung, dass sie ohnmächtig wird. In dieser Notlage hilft erneut Xaver. Er nimmt die Lau und trägt sie an den Blautopf. Bevor er sie ins Wasser gleiten lässt, überkommt ihn die Idee, sie zu küssen. Diese vermessene Handlung veranlasst die Zofen der Lau, die schon unter der Wasseroberfläche warten, den Koch zu ohrfeigen, wobei der Schall, den die „Maulschellen“ verursachen, von Mauer zu Mauer geworfen wird. Das bringt die Lau in ihrer Ohnmacht zum Lachen, so dass auch die Bedingung für das fünfte Lachen erfüllt

⁴³⁴ Mörike, Briefe, S. 838.

⁴³⁵ Mörike, Briefe, S. 838.

ist: „Beim fünften Male müsste etwas sein, das dürfe sie nicht wissen, noch auch der alte Nix.“⁴³⁶ Mörike war von der Zeichnung, die Schwind zu dieser Szene anfertigte, begeistert: „Ein gewaltiges Bild! das einem die herb gewürzte Lustigkeit dieses Auftritts vollständig mitteilt. Die geduckte Stellung des kräftigen Kochs – die Lau mit aufgelösten Gliedern hingegossen, im Halbbewußtsein lachend – unvergleichlich!“⁴³⁷

Bevor die Lau mit ihrem Gemahl in die Heimat zurückkehrt, verabschiedet sie sich am Brunnen im Keller von der Wirtin und den anwesenden Frauen. Sie verspricht ihnen Geschenke, wie z. B. einen Krug mit Silbermünzen, der nie versiegen wird. Mit diesem Geld soll die Wirtin reisende Gesellen unterstützen, wie sie es schon immer in bescheidenem Maße getan hat. Die versprochenen Gegenstände werden wenig später im Keller gefunden.

3. Die Entstehung der Zeichnungen von der *Schönen Lau*

Nachdem sich Schwind im März 1868 für die *Schöne Lau* entschieden hatte, stand das Konzept für die Illustrationen bald fest. Der Künstler hatte die Absicht, die Lau einmal ernst und fünfmal lachend zu zeigen. Wenig später erweiterte sich das Programm, denn nun standen auch die Szene, in welcher sie zum ersten Mal aus dem Brunnen steigt, und das Kichern beim Abtrocknen der Füße auf dem Plan, so dass insgesamt acht Bilder in Angriff genommen werden sollten. Mörike gab seiner Freude in einem Brief vom 9.4.1868 Ausdruck und setzte seine Wasserfrau gleichzeitig in Beziehung zu Melusine, an der Schwind zu jener Zeit arbeitete: „Das meiner Wasserfrau von ihrer malerischen Seite zuerkannte Lob hat ihr natürlich sehr geschmeichelt. Doch denkt sie viel zu edel und vernünftig, um auf eine Melusine eifersüchtig zu sein.“⁴³⁸

Am 22.5.1868 schrieb Schwind an Mörike: „So weit wär’ ich mit den 8 Compositionen zur ‚Fee Lau’ fertig. Jetzt möchte ich natürlich wissen, ob Ihnen die Sachen gefallen. Habe also eine Zeichnung gepaust und erlaube mir,

⁴³⁶ Mörike, Die Historie von der schönen Lau..., S. 12.

⁴³⁷ Mörike, Briefe, S. 841.

⁴³⁸ Mörike, Briefe, S. 837.

Sie Ihnen zuzuschicken.“⁴³⁹ Schwind pauste nach und nach die Zeichnungen ab und schickte sie, auf Holzrollen gewickelt, von Mai bis Ende August 1868 an den Dichter. Zuerst erhielt dieser die komplexen Kompositionen: *Die schöne Lau bei den Spinnerinnen* und *Der Traum der schönen Lau*.

Der Entwurf mit der ersten Lau ist nur als Originalzeichnung erhalten. (Abb. 33). Aus dem Briefwechsel geht nicht hervor, ob Mörike je eine Pause davon erhielt und warum diese Darstellung verworfen wurde, welche die melancholische Lau als Akt, von ihrem Hofstaat, drei Nixen und dem Wasserschwerg, umgeben, zeigt.⁴⁴⁰

Die sieben Pausen, die Schwind nachweislich an Mörike schickte, sind erhalten. Als Original sind nur drei Zeichnungen nachweisbar. Die eben erwähnte mit der ersten Lau und *Die schöne Lau lacht über das Kind auf dem Töpfchen* sowie *Die schöne Lau bei den Spinnerinnen*. Außerdem existieren noch eine lavierte Bleistift-Federskizze der Szene, in der die Lau zu Beginn der Geschichte dem Brunnen entsteigt⁴⁴¹, und das erwähnte Aquarell, das den Traum der Lau zeigt.⁴⁴²

Schwind hatte sich bei der *Schönen Lau* für die Form der Umrisszeichnung entschieden. Dieses Bekenntnis zur Kontur erwuchs nicht zuletzt aus seiner Ablehnung des modischen Kolorismus. Schwind, der immer lieber für sich selbst als für den Markt oder einen Auftraggeber gearbeitet hatte, konnte es sich zu diesem Zeitpunkt seines Lebens leisten, sich bewusst anachronistisch zur „schönen“ und „leserlichen“ Kontur zu bekennen.

4. Die Herausgabe der Lau-Illustrationen

Mörike hatte wohl gehofft, dass die Schwind-Illustrationen einen Anreiz für seinen Verleger Cotta darstellen könnten, ein Mörike-Album oder die *Historie*

⁴³⁹ Baechthold, S. 60. Auch Mörike spricht in einem Brief vom 26.5.1868 von „acht Kompositionen“. (Mörike, Briefe, S. 838)

⁴⁴⁰ Vgl. Mazzoni, S. 89.

⁴⁴¹ Wie diese Skizze zu beurteilen ist, kann bei Mazzoni nachgelesen werden. (Vgl. Mazzoni, S. 89 f.)

⁴⁴² Vgl. Weigmann, S. 490.

von der *schönen Lau* als Prachtausgabe herauszugeben.⁴⁴³ Cotta aber zögerte, und das „...ist Schwind nur lustvolle Bestätigung der diagnostizierten Kommerzialisierung der Kunst, des ästhetischen Desasters.“⁴⁴⁴

1872, aber vordatiert auf 1873, erschien die *Schöne Lau* dann doch als Prachtausgabe, allerdings nicht bei Cotta, sondern im Göschen-Verlag in Stuttgart, der die Rechte an Mörikes Werken übernommen hatte. Es scheint, als habe sich Mörikes stille Hoffnung, Schwinds Ruhm könne sich bei der Veröffentlichung seiner eigenen Werke positiv auswirken, schließlich doch noch erfüllt. Hilfreich war dabei, dass bereits kurz nach Schwinds Tod im Jahre 1871, eine „Schwind-Renaissance“ eingesetzt hatte. Die Kunstchronik brachte im Dezember 1873 einen Überblick über neue Editionen, die mit dem Namen des Meisters in Zusammenhang standen, und erwähnte in diesem Zusammenhang auch die Prachtausgabe aus dem Göschen-Verlag.

Dass diese Ausgabe kein „Verkaufsschlager“ wurde, lag sicherlich u.a. an der ungeschickten Edition.⁴⁴⁵ Dazu gehörte, worauf Mazzoni im Titel ihres Aufsatzes anspielt: „Im Druck erstarrt“. Schwind hatte die Ausarbeitung der Entwürfe zur *schönen Lau* nie vorgenommen, da es am Interesse eines Verlegers mangelte. Die Zeichnungen und erst recht die Pausen, bei denen an die Stelle des suchenden und deshalb schwingenden mehrfachen Striches die einfache Linie getreten war, hatte er immer als vorläufige Skizzen angesehen, die nur einen Eindruck, von dem zu geben vermochten, was erst die gewissenhafte Ausarbeitung gezeigt hätte.

Nun, nach seinem Tode, konnten Mörike und Schwinds Schüler Naue, der die künstlerische Verantwortung übernommen hatte, bei den Illustrationen der Prachtausgabe nur auf die Zeichnungen oder die Pausen des Meisters zurückgreifen. Vermutlich ging der wenig professionelle Vorschlag, die Pausen als

⁴⁴³ Ursprünglich war wohl an ein Mörike-Album gedacht worden, denn in einem Brief vom 22.5.1868, in dem Schwind die Fertigstellung der acht Kompositionen zur *Schönen Lau* meldet, spricht er davon, dass Cotta informiert werden müsse, dass nicht nur zwölf, sondern mehr Blätter garantiert seien. (Vgl. Baechthold, S. 60)

⁴⁴⁴ Mazzoni, S. 91.

⁴⁴⁵ Vgl. Mazzoni, S. 91.

Grundlage für die Buchillustration zu wählen, auf Mörike zurück, denn in einem Brief vom März 1872 an Naue bezeichnet er sie als „wertvolle Reliquien“.

Naue kam bei diesem Vorhaben die Aufgabe zu, die Zeichnungen des Pauspapiers mit Hilfe des Storchenschnabels möglichst exakt zu verkleinern, wie Mörike am 18.8.1872 an Naue schrieb:

„Je treuer übrigens die Schwind'sche ‚Handschrift‘ (...) in diesen Conturen wiedergegeben ist, desto gewisser wird das ganze Werk eine höchst schätzbare Gabe mehr für den eigentlichen Kenner und Liebhaber, als für das große Publikum sein, das eben ausgeführte, möglichst geleckte Sachen will.“⁴⁴⁶

Der gleichmäßige Strich der Storchenschnabelmethode ließ in Verbindung mit dem verkleinerten Format die ohnehin zarten Umrisse der Pausen erstarren. Darüber hinaus nahm Naue seine Sache zu genau, denn er kopierte sogar Falten im Papier!

XI. Parallelen zwischen den Grundfiguren romantischen Denkens und der Psychologie C. G. Jungs

Die Initialzündung für all die Vorstellungen, die für uns romantisches Denken ausmachen und die so großen Einfluss auf das Werk Schwinds nahmen, liegt zu einem guten Teil in der Abkehr von der vermeintlichen Allmacht des rein deduzierenden und analysierenden Verstandes und in der damit verbundenen Auffassung, dass die *Idee* ein Sekundäres und Abgeleitetes sei. Bereits A. W. Schlegel wie auch Schelling fanden zu der platonischen Vorstellung zurück, welche im Gegensatz dazu in der *Idee* ein a priori Vorhandenes und aller Phänomenalität Präexistentes und Übergeordnetes sieht.

Schelling betont in seiner Schrift *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* von 1807, dass jedem Ding ein „ewiger Begriff“ zu Grunde liege.⁴⁴⁷ Außerdem deutet sich in seinem Denken die herausragende Stellung des Künstlers in der Romantik an: „Wenn aber der Künstler Blick und Wesen der

⁴⁴⁶ Rath, S. 201.

⁴⁴⁷ Vgl. Schelling, S. 20.

in ihm schaffenden **Idea** erkannt, und diese heraushebt, bildet er das Individuum zu einer Welt für sich, einer Gattung, einem ewigen Urbild ...“.⁴⁴⁸ Mit dem Verb „herausheben“ verweist Schelling auf das menschliche Gemüt, auf die unerforschlichen Tiefen der Seele, als Stammsitz der *Idee*. Die Betonung der Fähigkeit des Künstlers, die Idee, die ewigen Urbilder, zu erkennen, impliziert, dass die gewöhnlichen Zeitgenossen über diese Gabe nicht verfügen. Damit ist der Missstand angedeutet, der die Romantiker dazu drängte, den in den Mythen und im eigenen Gemüt verborgenen Trümmern der Urzeit nachzuspüren. Auf dem Weg in die Innerlichkeit entdeckten sie die verborgenen psychischen Kräfte des Individuums und entfalteten die Entwicklungsgeschichte des Bewusstseins.

Erklärtes Ziel der Romantiker war es, auf der Grundlage der wiedergefundenen Urbilder in einem fernen goldenen Zeitalter den verlorenen Zustand der Harmonie von Mensch und Natur auf einer höheren Ebene wiederherzustellen. Mit ihren künstlerischen Werken strebten sie einen vorläufigen Ersatz für diesen utopischen Zustand zu schaffen.

J. Grimm gehörte zu denen, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, die paradiesische Urzeit zu rekonstruieren. Neben den bekannten Märchen, die er zusammen mit seinem Bruder Wilhelm zwischen 1812 und 1822 herausgab, ist hier vor allem seine 1835 erschienene *Deutsche Mythologie* zu nennen, in der er auf der Grundlage seiner Sprachforschung die alten Volkssagen und die spärlichen römischen Zeugnisse über unsere Vorfahren auswertete, um das erste umfassende, klare Bild von der germanischen Religion zu entwerfen. Im Verlauf seiner Forschungen bestätigte sich immer wieder die romantische Überzeugung von der Existenz von Urbildern. Grimm arbeitete eine Reihe von entscheidenden Ähnlichkeiten zwischen der deutschen und der griechischen Mythologie heraus, die nicht auf eine Wanderung der Motive zurückgeführt werden konnten, sondern nur auf eine „Urverwandtschaft“: „Wie im Verhältnis griechischer zu der deutschen Sprache geht daraus weder Entlehnung noch

⁴⁴⁸ Schelling, S. 25.

Willkür, sondern unbewusste Urverwandtschaft hervor, neben welcher bedeutende Abweichungen bestehen und sogar notwendig sind.“⁴⁴⁹

Daneben fand J. Grimm auch die von einigen Frühromantikern vertretene Auffassung von einer Kontinuität im Glauben⁴⁵⁰ bestätigt, denn er musste erkennen, dass sich im Christentum, das den heidnischen Glauben in einem langwierigen Prozess verdrängt hatte, ein Teil der alten mythischen Vorstellungen im Volksaberglauben fortlebte:

„Heidnische Feste und Gebräuche wurden in christliche umgewandelt, für Kirchen und Gerichtsplätze zuweilen die Stätten beibehalten, welche schon das Heidentum geweiht hatte. Der katholische Volksglaube, zumal in der Verehrung der Heiligen, hat nicht wenige, oft anmutige und liebliche Überreste des Heidentums.“⁴⁵¹

Grimms Werk über die *Deutsche Mythologie* wurde im Zusammenhang mit den schwindschen Bildern bereits häufig zitiert, wenn es um Elementargeister germanischer Provenienz, wie *Krokowka*, *Melusine* und die *Schöne Lau*, ging. Seine Forschungen hatten ergeben, dass sich auch die antiken Nymphen und die germanischen weiblichen Elementargeister, zu denen er Feen, Schwanjungfrauen, weissagende Meerweiber, Holde, Seejungfern, Nixen, Nornen u. a. zählte, unabhängig voneinander entwickelt hatten.⁴⁵²

Die konstatierte „Urverwandtschaft“ dokumentiert sich in zahlreichen Parallelen zwischen den beiden Figurengruppen. Die antiken wie die germanischen Gestalten lebten in Einklang mit der Natur und ihre Hauptbeschäftigung be-

⁴⁴⁹ Grimm, S. 209. Diese Theorie von der „Urverwandtschaft“ wurde dadurch untermauert, dass Grimm Parallelen zwischen einer altnordischen Sage und einem orientalischen Mythos feststellte, die ebenfalls nicht auf einen unmittelbaren Zusammenhang zurückzuführen waren. (Vgl. Grimm, S. 434). Gleichzeitig wurde dadurch die frühromantische Vorstellung von der Entstehung der Urmythe im Morgenland bestätigt. (Vgl. Schultz, S. 177)

⁴⁵⁰ In Brentanos *Godwi* heißt es: „So ist und bleibt der Stoff, der des Dichtens wert ist, ewig derselbe und einfachste, der eben darum unerschöpflich ist.“ (Brentano, *Godwi*, S. 131) Der fiktive Dichter Maria sagt in einem Gespräch über die neue Mythologie zu Godwi: „Eine neue Mythologie ist ohnmöglich, so ohnmöglich, wie eine alte, denn jede Mythologie ist ewig ...“ (Brentano, *Godwi*, S. 308)

⁴⁵¹ Grimm, S. 66.

⁴⁵² Vgl. Grimm, S. 280. Aufgrund dieser Übereinstimmungen hatte bereits der altdänische Geschichtsschreiber Saxo Grammaticus Ende des 12. Jahrhunderts den Begriff *Nympha* bei der Beschreibung der germanischen Nornen verwandt. (Vgl. Grimm, S. 246)

stand aus Singen und Tanzen, aber auch aus Spinnen und Weben.⁴⁵³ Ein beliebtes Thema der antiken Mythographen war die Liebesbeziehung einer Nymphe mit einem Sterblichen. Wie ihre antiken Schwestern gingen auch die germanischen Wassergeister Verbindungen mit Menschen ein, allerdings nicht vornehmlich aus Liebe, sondern weil sie der Unterstützung der Menschen bedurften: „Nicht nur streben sie, ihr Geschlecht durch Heirat mit Menschen zu erfrischen, sie haben auch zu ihren Angelegenheiten des Rates und Beistandes der Menschen vonnöten.“⁴⁵⁴ Dieses Motiv findet sich nicht nur bei Krokowka, die ohne den Schutz des jungen Krok des Untergangs geweiht wäre, und bei der Lau, der es erst mit Hilfe der Menschen gelingt, von Herzen zu lachen, sondern ansatzweise auch bei Melusine, die trotz der Warnungen der Schwestern eine Beziehung mit Raymond eingeht. Bei der treuen Schwester aus dem *Märchen von den sieben Raben* lässt sich durch das Motiv des Spinnens und Webens wie durch das Attribut der langen verworrenen Haare eine Verwandtschaft mit den Elementargeistern vermuten.⁴⁵⁵

Spätestens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich ein Verständnis für die Zusammenhänge zwischen Mythologie, Mysterien und

⁴⁵³ Vgl. Grimm, S. 282. Für die Hellenen lebten Nymphen nicht nur auf den Bergen (Oreaden) und im Meer (Nereiden/Okeaniden), sondern auch in Quellen (Naiaden), die sich meistens in Höhlen und Grotten befanden, und Bäumen (Dryaden). Den Bäumen zugeordnet sind auch die Hamadryaden, die im Gegensatz zu den Dryaden, die als Götter oder Dämonen in den Bäumen wohnen, als anthropomorphe Wesen mit den Bäumen geboren werden und mit ihnen sterben.

⁴⁵⁴ Grimm, S. 295. Paracelsus gibt an, dass die Wasserfrauen „umb den Menschen bulen“, um eine Seele zu erlangen. (Vgl. Paracelsus, S. 24)

⁴⁵⁵ Grimm verweist auf die verworrenen Haare der Elben. (Vgl. Grimm, S. 433) Auch bei den antiken Nymphen spielte das Motiv der langen, oft flatternden Haare eine Rolle. Im Zusammenhang mit dem Schicksal des Pentheus, der die Mänaden, die zu den Nymphen gehören, heimlich bei ihrem orgiastischen Taumel durch die Wälder beobachtete, heißt es über seine Mutter: „Sie wirft den Kopf in den Nacken, die Haare/ Flattern, sie reißt ihm das Haupt von den Schultern...“. (Ovid, 3, 723) Duerr berichtet von einem Ritual der Bakweri, einem Naturvolk am Berge Kamerun, das dem Schicksal der treuen Schwester, ihrem Verweilen in der Einsamkeit des Waldes und dem damit verbundenen Identitätswechsel, in vielerlei Hinsicht vergleichbar ist und die Theorie der Urbilder erneut bestätigt, da es zeitlich und geographisch eine große Distanz zum Märchen aufweist. Wenn die Bakweri annehmen, dass eine ihrer Frauen von einem Geisterwesen, wie z. B. einer Seejungfrau besessen ist, so muss die betroffene Frau den gewohnten Lebensraum verlassen und in Kleidung aus Naturmaterialien, wie Rinden und Wurzeln in der Wildnis leben. Nach einigen Monaten wird sie in der Dämmerung von einer Medizinfrau oder einem Medizinmann in eine tiefe Wasserstelle geworfen. Damit ist sie zu einer Seejungfrau geworden. „Ihr Haar wächst lang und wirr...“ (Duerr, S. 57)

psychischen Abläufen. Ludwig Feuerbach schrieb im Jahre 1847 über den Mystiker Böhme:

„Jakob Böhme ist der lehrreichste und zugleich interessanteste Beweis, daß die Mysterien der Theologie und Metaphysik in der Psychologie ihre Erklärung finden ..., denn alle seine metaphysischen und theosophischen Bestimmungen und Ausdrücke haben patho- und psychologischen Sinn und Ursprung.“⁴⁵⁶

Bei der Herausarbeitung der romantischen Grundfiguren im Werke Schwinds fiel auf, dass sich diese modifiziert auf einer höheren Abstraktionsebene, nämlich in der modernen Psychologie, vor allem der C. G. Jungs, wieder finden. Diese Ebene deutet sich in den betrachteten Bildern durch die Darstellung der Bewusstseinsentwicklung an, die der Maler z. B. in *Adams Schlaf* und in den *Krokus-Krowka-Bildern* zeigt, aber auch durch das Wechselspiel von Unbewusstem und Bewusstsein, dem er durch die Gleichzeitigkeit von realer Ebene und Traumebene im Bild Ausdruck verleiht, wie bei *Adams Schlaf* und den beiden Zeichnungen zum Thema *Der Traum des Erwin von Steinbach* festgestellt werden konnte. Bei der Betrachtung der einzelnen Bilder war bereits mehrfach eine psychologische Interpretation angeklungen. Vor dem Hintergrund der jungschen Lehre erscheint es möglich, diese Deutung systematisch mit Hilfe eines wissenschaftlichen Vokabulars fortzuführen. Deshalb sollen im Folgenden einige der hier zusammengetragenen schwindschen Werke mit Hilfe der psychologischen Erklärungsmuster interpretiert werden. Bevor das geschieht, muss ein Blick auf die Grundzüge der jungschen Psychologie geworfen werden.

1. Jungs Lehre von den Archetypen

Die moderne Psychologie steht wie das romantische Denken in der platonischen Tradition, welche in der Idee ein a priori Vorhandenes erkennt. Jung ging von der Prämisse aus, dass in jeder Psyche aktive, d. h. lebendige Bereitschaften, Formen, Ideen vorhanden sind, die das Denken, Fühlen und Handeln

⁴⁵⁶ Zit. n. G. Wehr, Böhme, S. 142.

präformieren und beeinflussen. Deshalb arbeitet die Psychologie mit Vorstellungen und Begriffen, die von archetypischen Strukturen abgeleitet sind und selber einen Mythos erzeugen, der allerdings abstrakter als seine Vorläufer ist.

Bereits Freud hatte die archaisch-mythologische Denkweise des Unbewussten erkannt, aber erst Jungs Forschungen, die jede verfügbare geographische wie zeitliche Dimension berücksichtigen, wiesen nach, dass nur eine oberflächliche Schicht des Unbewussten individuell ist, darunter aber das breite Sediment des kollektiven Unbewussten ruht. Dieses enthält die so genannten „Archetypen“, welche überall und in allen Individuen „cum grano salis“ die gleichen sind.⁴⁵⁷ Nach Jung ist der von ihm verwendete Terminus „Archetypus“ weitgehend mit „Idee“ im platonischen Sinne gleichzusetzen. Damit entspricht er der romantischen Vorstellung von der göttlichen Botschaft bzw. J. Grimms Auffassung von den „Urbildern“.⁴⁵⁸

Beim Archetypus handelt es sich um die angeborene Tendenz, bewusste Motivbilder zu formen, die je nach dem, welchen Aspekt des Archetypus sie behandeln, im Detail voneinander abweichen können, ohne jedoch ihre Grundstruktur aufzugeben. In der symbolischen Gestalt des archetypischen Bildes tritt der unbewusst wirkende Inhalt dem Bewusstsein entgegen und kann von ihm wahrgenommen werden.⁴⁵⁹ Da die Manifestationen des Unbewussten sich kompensatorisch zum Bewusstsein⁴⁶⁰ verhalten, sind sie nicht allein Ausdruck unbewusster Prozesse, sondern auch Reaktionen auf die Bewusstseinsituation des Individuums.

⁴⁵⁷ Vgl. Jung, Archetypen, S. 7 f.

⁴⁵⁸ Vgl. Jung, Archetypen, S. 75. „Insofern aber die Idee nichts anderes ist als der formulierte Sinn eines urtümlichen Bildes, in welchem er schon *symbolisch* dargestellt war, ist des Wesen der Idee nichts Abgeleitetes oder Hervorgebrachtes, sondern, psychologisch betrachtet, a priori vorhanden, als eine gegebene Möglichkeit von Gedankenverbindungen überhaupt.“ (Jung, Definitionen, S. 472)

⁴⁵⁹ Die Symbolbilder als archetypische Vorstellungen unterscheiden sich vom „Archetypus an sich“, denn dieser ist eine Disposition, ein unanschaulicher Faktor.

⁴⁶⁰ Jung definiert: „Das Bewußtsein ist die Funktion oder Tätigkeit, welche die Beziehung psychischer Inhalte zum Ich unterhält.“ (Jung Definitionen, S. 451) Jung unterscheidet zwischen „Ich“ und „Selbst“, wobei das „Ich“ nur das Subjekt des Bewußtseins, das „Selbst“ aber das Subjekt der gesamten, also auch der unbewußten Psyche ist. (Vgl. Jung, Definitionen, S. 471)

Die innere Welt gehorcht anderen Gesetzen als die äußere, deshalb sind die aufsteigenden Bilder oft nicht mit den Maßstäben der empirischen Wirklichkeit zu messen. Sie können Formen annehmen, die das Bewusstsein als seltsam bewertet, da das Symbolbild nicht mit dem Dahinterliegenden identisch ist.⁴⁶¹ Wahrscheinlich wollte Schwind Kritik an der Verdrängung der symbolischen Bilder durch die rationalistischen Denkmuster üben, als er äußerte, er sei mit Grillparzer übereingekommen, dass das „Wunderbare dermaßen außer Kredit sei“.⁴⁶²

Jung bemerkt über den Zusammenhang von innerer Welt und empirischer Wirklichkeit:

„Nicht die Welt, wie wir sie kennen, spricht aus seinem Unbewußten, sondern die unbekante Welt der Psyche, von der wir wissen, daß sie nur zum Teil unsere empirische Welt abbildet, und daß sie, zum anderen Teil, eben diese auch, entsprechend der psychischen Voraussetzung, formt. Der Archetypus geht nicht etwa aus physischen Tatsachen hervor, sondern er schildert vielmehr, wie die Seele die physische Tatsache erlebt, wobei sie (die Seele) des öfteren dermaßen selbstherrlich verfährt, daß sie die tastbare Wirklichkeit leugnet und Behauptungen aufstellt, die der Wirklichkeit ins Gesicht schlagen.“⁴⁶³

Aus diesem Grunde muss die Tendenz des Konkretisierens überwunden werden, was heißt, dass die Phantasien bei der Deutung nicht wörtlich genommen werden dürfen.

Viele Zeugnisse sprechen dafür, dass sich die menschliche Psyche⁴⁶⁴ beständig verändert und sich eine „innere Evolution“ vollzogen hat, in deren Verlauf das Bewusstsein aus dem Unbewussten heraustrat und an Ausdehnung und Intensität gewann. Damit ist ein Entwicklungsprozess beschrieben, den bereits die Romantiker thematisierten, wie am Beispiel von Schwinds Aquarell *Adams Schlaf* gezeigt werden konnte. Jede neu erklimmte Stufe der Bewusstseins-

⁴⁶¹ Deshalb sind sehr viele religiöse Behauptungen physische Unmöglichkeiten, wie z. B. die jungfräuliche Geburt und die zahllosen Fälle wunderbarer Zeugung und mehrfacher Elternschaft.

⁴⁶² Vgl. Kalkschmidt, S. 176.

⁴⁶³ Jung, Archetypen, S. 110.

⁴⁶⁴ Jung definiert: „Unter Psyche verstehe ich die Gesamtheit aller psychischen Vorgänge, der bewußten sowohl wie der unbewußten.“ (Jung, Definitionen, S. 503)

differenzierung steht vor der Aufgabe, für die gleich bleibenden Archetypen neue, dem Stadium entsprechende Bilder zu finden. Indem die vorhandenen Bilder modifiziert werden, entsteht die Kontinuität der religiösen Vorstellungen, die bereits J. Grimm nachwies. Weil die Mitglieder einer Gesellschaft in der Regel ähnlichen Bedingungen unterliegen, treten bei ihnen spezifische Bildmuster gehäuft auf. Diese können sehr archaisch anmuten, denn die überwunden geglaubten Inhalte sind im Unbewussten gespeichert und üben einen formenden Einfluss auf die Psyche aus.⁴⁶⁵ Bewusst werden sie oft ignoriert, aber in seinem Unbewussten wird der Mensch mit ihnen konfrontiert und ist gezwungen, auf sie zu reagieren.

Kann die Kontinuität der archetypischen Bilder aus irgendwelchen Gründen nicht gewahrt werden, „... so entsteht ein wurzelloses, an der Vergangenheit nicht mehr orientiertes Bewusstsein, welches hilflos allen Suggestionen erliegt, das heißt praktisch für psychische Epidemien anfällig wird.“⁴⁶⁶ Jung konstatierte für das 19. und 20. Jahrhundert eine große Symbolarmut und nennt folgende Gründe dafür:

„Wenn die metaphysischen Begriffe heutzutage kaum mehr faszinierend wirken, so liegt dies gewiß nicht an einem Mangel an Ursprünglichkeit und Primitivität der europäischen Seele, sondern einzig und allein daran, daß die bisherigen Symbole das nicht mehr ausdrücken, was nunmehr als Ergebnis der vielen Jahrhunderte christlicher Bewußtseinsentwicklung sich vom Unbewußten her zum Worte meldet.“⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Nach Jung unterliegt auch die psychische Struktur dem phylogenetischen Grundgesetz und weist Merkmale der durchlaufenden Ahnenstufen auf, was sich an den Inhalten des Unbewussten zeigt: „... in Bewußtseinseklipsen, zum Beispiel im Traum, in der Geistesstörung usw. treten seelische Produkte oder Inhalte an die Oberfläche, die alle Merkmale des primitiven seelischen Zustandes in sich tragen, und zwar nicht nur der Form nach, sondern auch nach dem Sinngehalt, so daß man oft meinen könnte, sie wären Fragmente alter Geheimlehren. Zahlreich sind die dabei auftretenden mythologischen Motive, die sich aber in moderner Bildersprache verbergen...“ (Jung, Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft, S. 111 f.)

⁴⁶⁶ Jung, Archetypen, S. 113.

⁴⁶⁷ Jung, Das Selbst, S. 44.

Abhilfe erhoffte sich Jung von der modernen Psychologie, in der er eine neue Form der Religion erkannte.⁴⁶⁸ Ihre Aufgabe sah er darin, die Menschheit mit symbolischen Bildern zu versorgen, die an die alte Kontinuität anschließen:

„Die Psychologie übersetzt also die archaische Sprache des Mythos in ein modernes, als solches noch nicht erkanntes Mythologem, das ein Element des Mythos ‚Wissenschaft‘ bildet. Diese ‚aussichtslose‘ Tätigkeit ist lebender und gelebter Mythos und darum für Menschen entsprechenden Temperamentes befriedigend, ja sogar heilsam, insofern sie von den Grundlagen der Seele durch eine neurotische Dissoziation abgetrennt waren.“⁴⁶⁹

Der Psychologie kommt damit eine ähnliche Aufgabe zu wie der romantischen Kunst.⁴⁷⁰ Beide vermögen eine für die Zeitgenossen hermetische Sprache in einen verständlichen Code zu übersetzen. Auch in der Wahl der Mittel lassen sich Parallelen aufzeigen. Die romantische Kunst arbeitet mit Symbolbildern, die weniger aus der Vernunft als vielmehr aus dem Reich des Sinnlichen, des Erfahrungs- aber nicht immer Verstehbaren geschöpft werden. Oft wird dabei auf die „Hieroglyphensprache“ des Traums zurückgegriffen. Erinnert sei an die Ausführungen G. H. Schuberts, der 1814 in seinem Buch *Die Symbolik des Traumes* auf den Unterschied zwischen erlernter Wortsprache und unbewusster, sich im Traum offenbarender Seelensprache hinweist:

„Wir drücken in jener Sprache durch einige wenige hieroglyphische, seltsam aneinandergefügte Bilder, die wir uns entweder schnell nacheinander oder auch nebeneinander und auf einmal vorstellen, in wenig Momenten mehr aus, als wir mit Worten in ganzen Stunden auseinanderzusetzen vermöchten ...“⁴⁷¹

Zielpunkt Schuberts als Romantiker war es, zur Ursprache, zu den Urbildern zurückzufinden, um den paradiesischen Zustand rekonstruieren zu können.

⁴⁶⁸ In einem Brief an Sigmund Freud nannte er die Psychologie „Religionsersatz“. (Vgl. D. S. Wehr, S. 40 f.)

⁴⁶⁹ Jung, Archetypen, S. 135.

⁴⁷⁰ Erwähnt sei an dieser Stelle die für die romantische Kunstauffassung exemplarische Sammlung kunsttheoretischer Schriften *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterschülers* von Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck aus dem Jahre 1796, in der die Ablösung der Religion durch die Kunst auf all den Gebieten, auf welchen die Kraft des Wortes versagt, gefordert wurde. Die Überlegenheit des Bildes gegenüber dem Wort bestand für die Autoren in dessen Fähigkeit, auf Transzendentes zu verweisen.

⁴⁷¹ G. H. Schubert, *Die Symbolik des Traumes*. 1814. Zit. n. Schmitt, S. 273 f.

Jung bestätigt, dass die Traumsprache den „Urbildern“ nahe steht: „Wie unser Körper die Spuren seiner phylogenetischen Entwicklung an sich trägt, so auch der menschliche Geist. Die Möglichkeit, daß die Gleichnissprache unserer Träume ein archaisches Relikt ist, hat darum nichts Überraschendes.“⁴⁷²

Verständnis schafft bei der romantischen Kunst nicht intellektuelle Reflexion, sondern eine oft synästhetische Wahrnehmung naturnaher Eindrücke. Ähnliches gilt für die Psychologie, deren Integrationsprozesse auch nur unter Hinzuziehung des Gefühls vollzogen werden können. Jung betont, dass es dem entwickelten Bewusstsein kaum möglich sei, das begrifflich zu fassen, was sich als Sinnzusammenhang im Symbolbild des Archetypus mitteilt und die Urbilder am besten durch eine Übersetzung in eine bildhafte Sprache verständlich werden:

„Das Mythologem ist die ureigentliche Sprache dieser psychischen Vorgänge, und keine intellektuelle Formulierung kann auch nur annähernd die Fülle und Ausdruckskraft des mythischen Bildes erreichen. Es handelt sich um Urbilder, die darum auch am besten und treffendsten durch eine bildhafte Sprache wiedergegeben werden.“⁴⁷³

Jung liefert auch die Erklärung für diese Wahl. Unter „bildhafter Sprache“ versteht er die Sprache des Symbols, die für ihn die ursprüngliche Sprache des Unbewussten darstellt. Ein Symbol kann nur unzureichend in Begriffe übersetzt werden, denn an der Schwelle zum Bewusstsein haben sich die Sachvorstellungen noch nicht mit den Wortvorstellungen verbunden. Psychische Prozesse erscheinen an diesem Punkt noch nicht in Begriffen, sondern in Bildern.

Ein Beispiel dafür ist die Vereinigung des extremen Gegensatzes von Männlichem und Weiblichem, die in den Religionen entweder als Mysterium der himmlischen Hochzeit (Hieros Gamos) oder in der Gestalt des Hermaphroditen ihren bildhaften Ausdruck findet. Sie lebt in Jungs Psychologie als Vereinigung des männlich definierten Bewusstseins mit dem weiblich definierten Unbewussten wieder auf und wird mit dem Begriff „Coniunctio“ belegt. Jung bemerkt über dieses Erlebnis der Vereinigung, das in paganen Religionen durch-

⁴⁷² Jung, Über die psychische Energetik und das Wesen der Träume, S. 113.

⁴⁷³ Jung, Psychologie und Alchemie, S. 44.

aus sexuellen Charakter haben konnte, im Laufe der psychohistorischen Entwicklung aber immer stärker auf das Geistige verschoben wurde⁴⁷⁴:

„Das zwiegeschlechtige Urwesen wird im Laufe der Kulturentwicklung zum Symbol der Einheit der Persönlichkeit, des Selbst, in welchem der Konflikt der Gegensätze zur Ruhe kommt. Das Urwesen wird auf diesem Wege zum fernen *Ziel* der Selbstverwirklichung menschlichen Wesens, indem es von Anfang an schon eine Projektion der unbewußten Ganzheit war. Die menschliche Ganzheit besteht nämlich aus einer Vereinigung der bewußten und der unbewußten Persönlichkeit.“⁴⁷⁵

Die Vereinigung der bewussten und unbewussten Anteile verläuft schrittweise in einem Prozess, den Jung den „Individuationsprozess“ nennt und der zur Initiation in die innere Wirklichkeit, also zu einer vertieften Selbsteinsicht führt. Eine wichtige Rolle auf diesem Weg spielt das archetypische Symbol des „Seelenbildes“, das Jung beim Mann auch als „Anima“ bezeichnet.

Die Anima hat sich aus dem „Großen Weiblichen“, d.h. dem Unbewussten, herausgelöst und ist bereits Teil der Persönlichkeit. Zwischen diesen beiden Größen steht die „Große Mutter“, „... die so zwischen dem kollektiven Unbewussten und der Einmaligkeit des Individuums die Mitte hält.“⁴⁷⁶

Bei der Jungschülerin Jolande Jacobi heißt es über das Seelenbild:

„Die archetypische Figur des Seelenbildes steht jeweils für den komplementär-geschlechtlichen Anteil der Psyche und zeigt teils, wie unser Verhältnis dazu geformt ist, teils den Niederschlag der gesamt menschlichen Erfahrung am Gegengeschlechtlichen.“⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ In der christlichen Mystik wurde der *Hieros Gamos* dem Bereich der Physis entzogen und zur höchsten Höhe sublimiert. Er ist nur noch in der Hochzeit des Lammes in den Offenbarungen des Johannes greifbar. Dennoch blieb das Urbild lebendig und wurde Gegenstand einer besonderen psychischen Präokkupation. So tauchte es in der Alchemie auf dem Gebiet der Physis wieder auf, allerdings in der abstrakten Idee des *coniugium „solis et lunae“*, welche aber nicht abstrakt genug war, um nicht der bildnerischen Phantasie reichlichen Anlass zur Anthropomorphisierung zu geben.

⁴⁷⁵ Jung, Archetypen, S. 130. Jung definiert den Begriff der „Projektion“ folgendermaßen: „Die Projektion ist ... ein unbewußter, automatischer Vorgang, durch welchen sich ein dem Subjekt unbewußter Inhalt auf ein Objekt überträgt, wodurch dieser erscheint, als ob er dem Objekt zugehöre. Die Projektion hört ... in dem Augenblick auf, in welchem sie bewußt wird, das heißt wenn der Inhalt als dem Subjekt zugehörig gesehen wird.“ (Jung, Archetypen, S. 62 f.)

⁴⁷⁶ Neumann, S. 49.

⁴⁷⁷ Jacobi, S. 116.

Die Beschaffenheit der Anima kann als natürlicher Gradmesser der innerpsychischen Verfassung dienen, ihr kommt deshalb für die Selbsterkenntnis eine ganz besondere Bedeutung zu. Persona⁴⁷⁸ und Seelenbild stehen in einer kompensatorischen Beziehung zueinander. Das Seelenbild ist umso archaischer, undifferenzierter, gewaltiger, je mehr sich der Mann von seinem natürlichen Instinktleben abschließt.

Die Anima kann in innerer und äußerer Erscheinungsform auftreten. Jacobi dazu:

„Der inneren begegnen wir in unseren Träumen, Phantasien, Visionen u.a. Material des Unbewußten, wo sie einzeln oder zugleich einem ganzen Bündel von gegengeschlechtlichen Zügen unserer Psyche Ausdruck verleihen; der äußern jedoch, wenn ein Mensch des anderen Geschlechtes aus unserer Umwelt zum Projektionsträger nur eines Stückes unserer unbewußten Psyche oder unseres ganzen unbewußten Seelenanteils wird und wir nur nicht merken, daß es gleichsam unser eigenes Innere ist, das uns derart von außen entgegentritt.“⁴⁷⁹

Demnach ist die Anima, die der Mann am Gegengeschlecht erlebt, seine eigene innere Weiblichkeit und Seelenhaftigkeit, also eine Instanz seiner eigenen Psyche. Gleichzeitig, und darauf weist Jung mit Nachdruck hin, nimmt die reale Erfahrung, die das einzelne Männliche mit dem Weiblichen macht, beträchtlichen Einfluss auf die Ausformung der jeweiligen Anima. Es besteht also ein Wechselspiel zwischen Ausprägung der Anima und realer Erfahrung mit dem Weiblichen.

Die letzte Station auf dem Wege zur Individuation, die Jung auch als „Selbstwerdung“ bezeichnet, ist durch das archetypische Bild des „Selbst“ geprägt. Das Selbst drückt die uneingeschränkte Vereinigung des Bewusstseins mit dem Unbewussten aus, die Einheit und Ganzheit der Gesamtpersönlichkeit.⁴⁸⁰ „Insofern aber letztere infolge ihres unbewußten Anteils nur zum Teil

⁴⁷⁸ Die Persona stellt den Ausschnitt aus dem Ich dar, welcher der Umwelt zugewandt ist.

⁴⁷⁹ Jacobi, S. 116.

⁴⁸⁰ Schelling hatte in der vollkommenen Vereinigung bewusster und „bewusstloser“ Kräfte die Voraussetzung für die vollendete Kunst erkannt: „Schon längst ist eingesehen worden, daß in der Kunst nicht alles mit dem Bewußtsein ausgerichtet wird, daß mit der bewußten Tätigkeit *eine bewußtlose Kraft* sich verbinden muß, und daß die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt.“ (Schelling, S. 20)

bewußt sein kann, ist der Begriff des Selbst eigentlich zum Teil potentiell empirisch und daher im selben Maße ein *Postulat*.⁴⁸¹ Jung räumt auch ein, dass es nur wenigen Begnadeten gelingt, diese letzte Stufe des Individuationsprozesses zu erreichen.

In welchem Maße diese Zusammenhänge schon in der Romantik erkannt worden sind, zeigt das Werk Schwinds, in dem häufig das Motiv des Baumes dazu dient, den Tatbestand der Entwicklung des Bewusstseins in die Sprache des Bildes zu übersetzen. Im Aquarell *Adams Schlaf* gelingt es dem Künstler, mit Hilfe der aus Adam herauswachsenden Virga ein Koordinatensystem anzulegen, das den Verlauf der psychischen Entwicklung des Menschen nachzeichnet. Die unterschiedliche Vegetation in den beiden Bildhälften deutet auf die Wandlung, die das Auseinandertreten von Unbewusstem und Bewusstsein darstellt. Diese beiden psychischen Komponenten werden zusätzlich in der Gestalt der Jungfrau und des Jünglings personifiziert. In der oberen Zone des Aquarells wird durch die durchgängig homogene Vegetation auf eine erneute Wandlung hingewiesen, auf die Wiedervereinigung der Gegensätze des Unbewussten und des Bewusstseins, die in der Strahlenmandorla mit Jungfrau und Kind ihre vorläufige Vollendung findet.

Nachdem Parallelen zwischen romantischem Denken und jungscher Psychologie aufgezeigt worden sind, stellt sich die Frage, ob Jungs Gedankengebäude auch eine Entsprechung für die Idee des paradiesischen Urzustandes und dessen Wiederherstellung aufweist. Das goldene Zeitalter zeichnete sich für die Romantiker dadurch aus, dass der Mensch noch eins war mit der Natur. Auch laut Jung bildete das Individuum auf den frühen Stufen der Menschheitsgeschichte noch eine Einheit mit der Natur, denn die Seele des primitiven Menschen besaß den Drang, äußere Sinneserfahrungen an seelisches Geschehen zu assimilieren, so dass alle mythisierten Naturvorgänge symbolische Ausdrucksformen für das innere und unbewusste Drama der Seele waren, welches durch Projektion, also gespiegelt in den Naturereignissen, dem Bewusstsein fassbar wurde. Außerdem geht Jung davon aus, dass sich das Bewusstsein im Laufe

⁴⁸¹ Jung, Definitionen, S. 512 f.

der psychohistorischen Entwicklung nur ganz allmählich entwickelte und das Unbewusste am Anfang mit dem, woraus das Bewusstsein entstehen sollte, eine psychische Ganzheit bildete.⁴⁸² Damit ist genau der Zustand umrissen, der auf höherer Ebene mit der Selbstwerdung angestrebt wird, so dass sich im Bezug auf die psychische Entwicklung eine Kreislaufbewegung ergibt, ein Tatbestand, der später noch von Interesse sein wird.

Nach diesem Exkurs soll die Bedeutung der archetypischen Figur der Anima im 19. Jahrhundert genauer betrachtet werden. Im Laufe der Geschichte wurde das Weibliche immer stärker aus den religiösen Zusammenhängen verbannt.⁴⁸³ Das hatte in mehrfacher Hinsicht fatale Folgen für das psychische Gleichgewicht der Männer. Zum einen fielen die Projektionen größtenteils von den göttlichen Gestalten ab und verlagerten sich auf das andersgeschlechtliche Gegenüber, was laut Jung zu „magisch komplizierten Beziehungen“ zwischen den Geschlechtern führte.⁴⁸⁴ Gleichzeitig wirkte sich negativ aus, dass es in einer patriarchal orientierten Kultur als männliche Tugend gilt, die eigenen weiblichen Züge ins Unbewusste zu verdrängen. Dort spielt die Anhäufung dieser Ansprüche eine unheilvolle Rolle, denn, so Jung:

„Die Imago der Frau (die Seele) wird ebenso natürlich zum Receptaculum dieser Ansprüche, weshalb der Mann in seiner Liebeswahl öfters der Versuchung unterliegt, jene Frau zu gewinnen, die der besonderen Art seiner eigenen unbewußten Weiblichkeit am besten entspricht, eine Frau also, welche die Projektion seiner Seele möglichst anstandslos aufnehmen kann.“⁴⁸⁵

Durch die mangelnde Auseinandersetzung des rationalistisch eingestellten Bewusstseins mit den Animasymbolen, kann diesen keine „Modernisierung“ im Sinne einer Christianisierung angedeihen.⁴⁸⁶ „Die Anima ist konservativ und hält sich in enervierender Weise an älteres Menschtum. Sie erscheint des-

⁴⁸² Eine vergleichbare Vorstellung findet sich bereits bei den Frühromantikern und vor allem bei Brentano, der von einer durch Reflexion verursachten Bewusstseinsspaltung ausging, die den Menschen durch die ganze Geschichte begleitet. (Vgl. Polsakiewicz, S. 166)

⁴⁸³ Aus der Welt der Protestanten wurden die weiblichen Gestalten, auf welche die Anima hätte projiziert werden können, endgültig verbannt.

⁴⁸⁴ Vgl. Jung, Archetypen, S. 32.

⁴⁸⁵ Jung, Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten, S 82.

⁴⁸⁶ Vgl. Jung, Psychologie und Alchemie, S. 108.

halb gerne in historischem Gewande, mit besonderer Vorliebe für Griechenland und Ägypten.⁴⁸⁷ Häufig brachte das nicht nur die Entwicklung des Archetypus zum Erliegen, sondern ließ die Anima sogar auf tiefe und archaische Formen regredieren.

Neumann, der als Schüler Jungs dessen Forschungen über den Mutterarchetypus fortführte, ist davon überzeugt, dass die Seelenfigur des Mannes in der Romantik völlig vom Mutterarchetyp als kollektivem Unbewussten überschwemmt war.⁴⁸⁸ Deshalb wundert es nicht, dass er genau die Gestalten, die uns in Schwinds Werk und in der romantischen Kunst insgesamt immer wieder begegnen, als Erscheinungsformen der Großen Mutter aufzählt:

„Ein derartiger Kreis von Symbolbildern aber umgibt nicht *eine* Gestalt, sondern eine große Vielheit von Figuren, von „Großen Müttern“, die als Göttinnen und Feen, Dämoninnen und Nixen, Holden und Unholden in den Bräuchen und Riten, Mythen Religionen und Märchen innerhalb der Menschheit Manifestationsformen des einen Großen Unbekannten sind, der „Großen Mutter“, dem zentralen Aspekt des Großen Weiblichen.“⁴⁸⁹

Der Archetypus der Großen Mutter ist nicht eindeutig, sondern ausgesprochen ambivalent. Teilweise weist es noch uroborische Züge auf und kann deshalb mit männlichen Attributen, wie der Schlange oder den Eberhauern, ausgestattet sein, die z. B. bei Melusine ausgemacht werden konnten. Auch die langen Haare, die aus den Werken Schwinds nicht weg zu denken sind, gehören in diesen Zusammenhang, denn von ihnen geht ebenfalls eine Bedrohung aus, die am Ende des 19. Jahrhunderts sogar tödliche Züge annahm: Zu den beliebtesten Tötungsmethoden der geheimnisvoll mächtigen *femme fatale* gehört das Ertränken und Erwürgen mit langem Haar.⁴⁹⁰

Eine „fatale Verwicklung“ durch das weibliche Haar lässt sich, wenn auch weniger dramatisch, ebenfalls an einem Beispiel der Renaissance, also einer Zeit mit einem ähnlichen mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund, ablesen. Fierz-David erläutert die Wirkung, die das blonde Haar Polias in Francesco Col-

⁴⁸⁷ Jung, *Bewußtes und Unbewußtes*, S. 38.

⁴⁸⁸ Vgl. Neumann, S. 47.

⁴⁸⁹ Neumann, S. 26.

⁴⁹⁰ Vgl. Bade, S. 9.

onnas *Hypnerotomachie* auf Poliphilo ausübt: „He first caught sight of her when she was on the brink of womanhood, as she was drying her golden hair in the sun on the roof of her palace, and from that moment on, the golden hair span round him a web of magic threads.“⁴⁹¹

Vieles spricht dafür, dass langes Haar mit dem Schicksalsfaden verwandt ist, den die Große Mutter spinnt und webt.⁴⁹² Bachofen wies in seinem 1861 erschienenen *Mutterrecht* darauf hin, dass Tätigkeiten, wie Spinnen, Flechten, Weben, Knüpfen, Knoten usw., zum schicksalsbestimmenden Tun des Weiblichen gehören. Dementsprechend sind alle großen Göttinnen der Menschheit Weberinnen, welche die Wirklichkeit wirken.⁴⁹³

Die Motive der langen Haare und der Spindel sowie das für die Elementargeister typische Merkmal der Traurigkeit hatte Brentano schon im frühen 19. Jahrhundert, also Jahre bevor z.B. Grimms Forschungsergebnisse vorlagen, in seinen *Rheinmärchen* gebündelt, um die geheimnisvoll mächtige und bedrohliche Frauengestalt der *Lureley*⁴⁹⁴ zu schaffen.⁴⁹⁵ Schwind stattete die Schwester im *Märchen von den sieben Raben* mit diesen Kennzeichen aus, wobei ihr Schweigen als eine Form der Depression zu verstehen ist, die mit dem für die Elementargeister typischen Traurigkeit verwandt ist. Das gehäufte Auftreten archaischer Merkmalskonstellationen zu einer Zeit findet seine Erklärung im Einfluss der Archetypen auf die Kunst.

⁴⁹¹ Fierz–David, S. 189.

⁴⁹² Vgl. Neumann, S. 216.

⁴⁹³ Vgl. Bachofen, *Mutterrecht und Urreligion*, S. 62.

⁴⁹⁴ Die Gestalt der *Loreley* taucht in Brentanos Werken unter leicht voneinander abweichenden Namen auf. In der Ballade *Zu Bacharach am Rheine*, die in seinen Jugendroman *Godwi* eingebunden ist, heißt sie *Lore Lay* und in den *Rheinmärchen* trägt sie den Namen *Lureley*.

⁴⁹⁵ Über *Lureley* heißt es in den *Rheinmärchen*: „Ich wendete meine Augen nach dem Fels, da sah ich eine wunderschöne junge Frau sitzen; ganz schwarz ihr Röcklein, weiß ihr Schleier, blond ihre Haare, und in tiefster Trauer; sie weinte heftig, und kämmte ihre langen Haare. Die Knappen aber hörten nicht auf, sie zu verhöhnen; da ward der Sturm immer heftiger; das Schiff ward mitten in den Strudel geworfen und begann sich wie eine Spindel zu drehen.“ (Brentano, *Rheinmärchen*, S. 120)

2. Der Einfluss der Archetypen auf die Kunst

Jung betont in seiner Schrift *Über das Phänomen des Geistes in der Kunst und Wissenschaft* die weitgehende Unabhängigkeit der Kunst von der Persönlichkeit des Künstlers:

„Die persönliche Kausalität hat mit dem Kunstwerk so viel und so wenig zu tun, wie der Boden mit der Pflanze, die aus ihm wächst. (...) Das echte Kunstwerk hat sogar einen besonderen Sinn darin, daß es ihm gelingt, sich aus den Beengungen und Sackgassen des Persönlichen zu befreien und all die Vergänglichkeit und Kurzatmigkeit des Nur-Persönlichen weit hinter sich zu lassen.“⁴⁹⁶

Jung erkennt im schöpferischen Gestaltungsprozess einen autonomen Komplex, der als abgetrennte Teilseele ein selbständiges, der Hierarchie des Bewusstseins entzogenes psychisches Leben führt. Ein autonomer Komplex entsteht, wenn aus irgendeinem Anlass eine bisher unbewusste Region der Psyche in Tätigkeit versetzt wird. Das im Kunstwerk entwickelte Bild geht auf ein urtümliches Bild, einen Archetypus des kollektiven Unbewussten, zurück. Entwickelt man diesen Gedanken konsequent weiter, so nimmt die Individualität des Künstlers nicht in dem Maße Einfluss auf das Kunstwerk, wie man gemeinhin vermutet.⁴⁹⁷ Bei Jung ist der schöpferische Gestaltungsprozess genauer beschrieben:

„Das ist das Geheimnis der Kunstwirkung. Der schöpferische Prozeß, soweit wir ihn überhaupt zu verfolgen vermögen, besteht in einer unbewußten Belebung des Archetypus und in einer Entwicklung und Ausgestaltung desselben bis zum vollendeten Werk. Die Gestaltung des urtümlichen Bildes ist gewissermaßen eine Übersetzung in die Sprache der Gegenwart, wodurch es sozusagen jedem ermöglicht wird, wieder den Zugang zu den tiefsten Quellen des Lebens zu finden, die ihm sonst verschüttet wären. Darin liegt die soziale Bedeutsamkeit der Kunst: Sie

⁴⁹⁶ Jung, *Über das Phänomen des Geistes in der Kunst und Wissenschaft*, S. 82.

⁴⁹⁷ In der Kunstgeschichte tauchen ähnliche Ideen bei Aby Warburg auf. Dieser betrachtet Kunst als „soziales Erinnerungsorgan“ und spricht von „unbewussten Erbanlagen“. Die Frage, ob seine Gedankengänge durch die Lehren Jungs angeregt wurden, kann Gombrich nicht beantworten. (Vgl. Gombrich, S. 326)

arbeitet stets an der Erziehung des Zeitgeistes, denn sie führt jene Gestalten herauf, die dem Zeitgeist am meisten mangelten.“⁴⁹⁸

Im Künstler steigt also genau das Urbild aus dem Unbewussten auf, das die Mängel und Einseitigkeiten des Zeitgeistes am wirksamsten kompensieren kann. Dies bedeutet, dass eine einseitige, unangepasste oder gar gefährliche Bewusstseinslage durch die Kunst ins Gleichgewicht gebracht werden kann. Indem sich das aus dem tiefsten Unbewussten kommende Bild dem Bewusstsein annähert, verändert es seine Gestalt in einer Weise, die es dem Menschen der Gegenwart ermöglicht, es zu verarbeiten. Durch die Gabe, die Archetypen, also das, was den Romantikern als göttliche Botschaft galt, in einen verständlichen Code zu übersetzen und auf diese Weise dem zeitgenössischen Denken verfügbar zu machen, nimmt der Künstler auch für Jung eine besondere Position unter den Menschen ein.

Vor diesem Hintergrund erlaubt uns das Kunstwerk einen Rückschluss auf den Charakter des Zeitalters, in dem es entstand. Die Jungschülerin Jaffé bemerkt hierzu:

„Voraussetzung einer solchen Betrachtung ist die psychologische Tatsache, daß der Künstler seit eh und je Instrument und Sprachrohr des Zeitgeistes ist. Die Werke, die er schafft, sind nur zum Teil aus seiner persönlichen Psychologie heraus zu verstehen. Bewußt oder unbewußt gestaltet er Fragen und Wesen seiner Epoche, von denen er wiederum selbst gestaltet wird.“⁴⁹⁹

Damit erfüllt die Kunst, psychologisch gesehen, ähnliche Aufgaben wie eine der Zeit und den Bedürfnissen der Menschen angemessene Religion.

3. Die Bedeutung Melusines als Animaerscheinung

Das häufige Auftauchen der Gestalt Melusines in der Literatur der Romantik deutet darauf hin, dass sie besonders geeignet war, die Probleme der Epoche auf die Ebene der Kunst zu heben. Ein Hauptproblem jener Zeit war aus psy-

⁴⁹⁸ Jung, Über das Phänomen des Geistes in der Kunst und Wissenschaft, S. 95.

⁴⁹⁹ Aniela Jaffé, Bildende Kunst als Symbol. In: Jung u. a.: Der Mensch und seine Symbole, S. 250.

chologischer Sicht das Verhältnis zur Anima. Deshalb kann der folgende Satz Lentwojts wohl auf alle romantischen Melusinenbearbeitungen ausgedehnt werden: „Melusine bietet Brentano das Grundschema für die Darstellung eines zwischen den Geschlechtern bestehenden Beziehungsgeflechts...“.⁵⁰⁰

Die Schriften des Theophrastus von Hohenheim, genannt Paracelsus, gewannen in der Romantik erneut an Bedeutung. Sein Werk *Liber de nymphis* hat alle romantischen Elementargeisterdichtungen inspiriert und wurde, nachdem es als reizvoller Lesestoff entdeckt worden war, 1818 bzw. 1820 ins Neuhochdeutsche übersetzt.⁵⁰¹ Jung erkannte in dem Arzt, Naturforscher und Alchemisten, der von 1493 bis 1541 lebte, „... einen Bahnbrecher nicht nur der chemischen Medizin, sondern auch der empirischen Psychologie und der psychologischen Heilkunde.“⁵⁰² Rein äußerlich waren die Alchemisten bemüht, in das Wesen der chemischen Wandlungen einzudringen, innerlich lief parallel dazu aber ein psychischer Wandlungsprozess ab. Die geheimnisvolle Veränderung des Stoffes ist wie der Werdeprozess der Persönlichkeit ein unbewusster Naturvorgang, deshalb war sie in besonderem Maße geeignet, als Projektions-scheibe für den Individuationsprozess zu dienen. Die alchemistische Symbolik lässt keinen Zweifel daran, welches Ziel angestrebt wurde: „Unzweifelhaft geht das Werk des philosophischen Alchemisten auf höhere Selbstverwirklichung, auf die Herstellung des homo maior, wie ihn PARACELTUS nennt, das heißt auf die Individuation, wie ich sagen würde, hinaus.“⁵⁰³

Vor diesem Hintergrund ergibt sich eine Linie von den alchemistischen Studien des Paracelsus über das romantische Denken bis zur modernen Psychologie, wobei die Grundsubstanz der Vorstellungen immer gleich bleibt, die symbolische Sprache, in der sie mitgeteilt wird, aber einem Wandel unterliegt. Das rational kaum zu begreifende Ziel der jeweiligen Bemühungen wird für uns wohl am besten mit dem psychologischen Terminus des „Selbst“ fassbar. Im

⁵⁰⁰ Lentwojt, S. 201.

⁵⁰¹ Vgl. Paracelsus, S. 6. Lentwojt hat den Einfluss der Schrift *Liber de nymphis* auf Brentanos Rheinmärchen nachgewiesen. (Vgl. Lentwojt, S. 158)

⁵⁰² Jung, Studien über alchemistische Vorstellungen, S. 209.

⁵⁰³ Jung, Studien über alchemistische Vorstellungen, S. 199.

romantischen Denken entspricht dem die Wiederherstellung des verlorenen Paradieses, während das alchemistische Symbol für das Selbst der Lapis war.

Die Figur der Melusine stellt eine Konstante dar, denn sie wurde sowohl von Paracelsus als auch von den Romantikern wiederholt aufgegriffen. Jung hat ihre Bedeutung als archetypisches Bild erkannt und in seinem Aufsatz *Paracelsus als geistige Erscheinung* ausgiebig behandelt.⁵⁰⁴

In der Schrift *Liber Azoth*⁵⁰⁵ charakterisierte Paracelsus Melusine wegen des Fehlens eines Genitales als paradiesisches Wesen, wobei er das Paradies unter Wasser ansiedelte.⁵⁰⁶ Nachdem sich Melusine in einen Sündenfall verstrickt hatte, musste sie den paradiesischen Lebensraum Wasser gegen den nicht-paradiesischen Lebensraum des menschlichen Blutes eintauschen.⁵⁰⁷ Bei ihr blieb aber im Gegensatz zum ersten Menschenpaar äußerlich der „reine“ Zustand durch das Fehlen der Genitalien erhalten.⁵⁰⁸ Jung fasst Paracelsus' Beschreibung der Herkunft und des „Sündenfalls“ Melusines folgendermaßen zusammen:

„Im Traktat *De pygmaeis*‘ verrät uns PARACELTUSUS, daß die Melosina ursprünglich eine Nympe gewesen sei, die vom Beelzebub zur Hexerei verführt wurde. Sie stammt von jenem Walfisch ab, in dessen Bauch der Prophet Jona die großen Mysterien geschaut hat. Diese Abstammung ist von großem Belang; denn der Ursprungsort der Melusine

⁵⁰⁴ Vgl. Jung, Studien über alchemistische Vorstellungen, S. 123–209.

⁵⁰⁵ Diese Schrift liegt uns leider nicht vor, deshalb müssen wir auf Jungs Informationen in seinem Aufsatz *Paracelsus als geistige Erscheinung* zurückgreifen, der im Band *Studien über alchemistische Vorstellungen* veröffentlicht wurde.

⁵⁰⁶ Vgl. Jung, Studien über alchemistische Vorstellungen, S. 162. Mit dieser Vorstellung ist die vom Paradies als Gefäß verwandt. (Vgl. Neumann, S. 307 und Abb. 169)

⁵⁰⁷ Vgl. Jung, Studien über alchemistische Vorstellungen, S. 162.

⁵⁰⁸ Auch ihre ewige Jugend weist darauf hin, dass Melusine dem Paradies näher steht als die Menschen, denn die Tatsache, dass sie nicht altert, erinnert an die Abwesenheit von Zeit im mythischen Urzustand. Durch diese paradiesischen Relikte kann Melusine als Bindeglied zwischen den Menschen und dem verlorenen Paradies gelten.

ist der Bauch der Mysterien, das heißt offenkundig das, was wir heute als das Unbewusste bezeichnen.“⁵⁰⁹

Bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte Gerard Dorn in seinem Kommentar zu der Schrift *De vita longa* von Paracelsus - gewissermaßen den Erkenntnissen moderner Psychologie vorgehend - die Gestalt der Melusine als eine „visio in mente apparens“, als eine geistige Vision bezeichnet. Jung benennt sie mit modernem Vokabular als psychische Erscheinung, genauer als Animafigur:

„Diese ist nun allerdings keine allegorische Unwirklichkeit oder bloße Metapher, sondern hat ihre besondere psychische Wirklichkeit im Sinne einer sozusagen spukhaften Erscheinung, welche, ihrer Art gemäß, einerseits psychisch bedingte Vision, andererseits aber auch, vermöge der imaginativen Verwirklichungskraft der Seele, des sogenannten Ares, eine distinkte, objekthafte Wesenheit ist, wie ein Traum, der vorübergehend zur Wirklichkeit wird.“⁵¹⁰

Animaphänomene treten vor allem in psychischen Situationen auf, die durch eine schwere Erschütterung des Lebenslaufes gekennzeichnet sind. In der Regel sind es Katastrophen, die nicht nur die Verknüpfungen mit der eigenen Vergangenheit kappen, sondern auch den Weg in die Zukunft ungewiss und hoffnungslos erscheinen lassen. Dieser Zustand der Leere und des Dunkels wird ausgefüllt durch die „... sichtbare Vision oder fühlbare Gegenwart eines fremdartigen, aber hilfreichen Wesens, wie sich ja auch in lange dauernder großer Einsamkeit die Stille oder das Dunkel sichtbar, hörbar oder fühlbar belebt und das eigene Unbekannte in unbekannter Gestalt an uns herantritt.“⁵¹¹

Eine ausweglose Lage kann durch eine innere Katastrophe herbeigeführt werden, wie sie die Alchemisten wohl oft erlebten, wenn sie in der Einsamkeit

⁵⁰⁹ Jung, Studien über alchemistische Vorstellungen, S. 162. In vielen alten Religionen ist eine Verbindung zwischen Wasser, Blut und Frauen sowie dem Mond hergestellt worden: „Mais ce qui constitue l'irréparable féminité de l'eau, c'est que la liquidité est l'élément aquatique des menstrues. L'archétype de l'élément aquatique et néfaste est le sang menstruel. C'est ce que confirme la liaison fréquente quoique insolite au premier abord de l'eau et de la lune.“ (M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*. Paris 1949. Zit. n. Clier-Colombani, S. 155) Schwind griff diese Idee insofern auf, als er betonte, dass Melusine das Brunnenhaus monatlich und nicht wöchentlich, wie in der Tradition, aufsuche.

⁵¹⁰ Jung, Studien über alchemistische Vorstellungen, S. 196 f.

⁵¹¹ Jung, Studien über alchemistische Vorstellungen, S. 197.

ihrer Studierstube an die Grenzen ihres Wissens und Könnens gelangten. Paracelsus und andere Alchemisten hofften nach eigener Auskunft in einer solchen Lage auf eine Offenbarung, Erleuchtung oder einen hilfreichen Traum. Und tatsächlich entstanden unter ihren Arbeitsbedingungen, die durch Isolation in Verbindung mit dem ungewissen und unergründlichen Terrain der Alchemie gekennzeichnet waren, Phantasiebilder wie das der Melusine in menschlicher Gestalt.

Eine ausweglose Lage kann aber auch durch eine äußere Katastrophe entstehen, wie in der Sage durch Raymonds Jagdunfall. Die Animaerscheinung Melusine steigt aus Raymonds Unbewusstem auf, als dieser nach dem Unfall ziellos und verzweifelt durch die Einsamkeit des Waldes irrt. Die Gestalt Raymonds vertritt, wie meistens der Fürst im Märchen, das Prinzip des kollektiven Bewusstseins, das sich in diesem Falle im Dickicht des Unbewussten verloren hat, wobei der Wald als ein Hinweis auf das Unbewusste zu verstehen ist. In diesem Zustand kommt es zu einer kompensatorischen Belebung der psychischen Atmosphäre und einer Aktivierung des Unbewussten. Das dabei aufsteigende Bild Melusines macht dem Bewusstsein das gegengeschlechtliche Unbewusste als innere Erscheinungsform des Seelenbildes, als geistige Vision, anschaulich.

Diese psychische Konstellation wird auch in Grillparzers Libretto deutlich. In Abweichung von der Sage fehlt dort die Episode mit dem Jagdunfall. Raymond gelangt vielmehr während der Jagd auf einen Hirschen an den Brunnen Melusines. Der Hirsch steht wie der Eber in Verbindung mit der Großen Mutter. Gleichzeitig – und das widerspricht dem keineswegs – ist der Hirsch im christlichen Verständnis ein Symbol für die Seele.⁵¹² Der Hirsch lockt Raymond in die Nähe Melusines, indem er dem Jäger immer wieder auf wunderliche Weise entkommt. Das veranlasst Raymond zu der Vermutung: „...Oder lebst du, wesenlos, nur in meinem Innern bloß?“⁵¹³ Womit er seine Ahnung ausdrückt, dass er mit einer Erscheinung seines Unbewussten konfrontiert ist.

⁵¹² Vgl. Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 497.

⁵¹³ Grillparzer, *Melusina*, S. 1169.

Schwind hat es vermocht, die mit der beschriebenen psychischen Konstellation verbundene Stimmung in seinem Zyklus einzufangen. Schon Kalkschmidt betonte, dass dem Maler mit dem Melusinenzyklus „...jene eigentümlich romantische Mischung von Gegenständlichkeit und Traum, wie sie das Märchen kennzeichnet und über die Wirklichkeit erhebt“⁵¹⁴, gelungen sei. Neben der Undurchdringlichkeit des Waldes deuten einige andere Bildelemente auf das Unbewusste hin. So z.B. das Wasser, das in fast allen Bildern des Zyklus durch einen Brunnen, die Grotte oder das Brunnenhaus präsent ist.⁵¹⁵ Auch der dionysische Sinnenrausch, dem sich die Wassernymphen im Brunnenhaus hingeben, steht für eine Aktivierung des Unbewussten, die nötig ist, damit sich das Bewusstsein mit ihm auf einer höheren Ebene vereinigen kann.

Die Vereinigung des Bewusstseins mit dem Unbewussten wurde von vielen Religionen als „Hieros gamos“, als Himmlische Hochzeit, dargestellt. Mit einem Abglanz dieses Bildes arbeiten die Sage und in Anlehnung an diese Schwind, wenn sie die beiden Protagonisten, die Wassernymphe und den jungen Edelmann, heiraten lassen. Dieses Ereignis zeigt an, dass der latente Zustand des Unbewussten vorläufig überwunden ist und durch die Vereinigung von unbewussten und bewussten Inhalten der psychischen Ganzheit näher gekommen wurde. Der Zustand hält einige Zeit an, was in Sage und Zyklus durch das glückliche Zusammenleben der Eheleute und die Geburt ihrer Söhne angezeigt wird. Um deutlich zu machen, dass die finale Vereinigung der Gegensätze noch nicht stattgefunden hat, bediente sich Schwind des böhmischen Bildes von der Laute, die „stille steht“⁵¹⁶, denn er präsentiert Raymond im Kreise seiner Familie mit einer Laute, die dieser ungespielt im Arm hält.

Im Bild des argwöhnisch gewordenen, mit Gewalt in das Brunnenhaus eindringenden Raymond wird deutlich, dass die bisher erreichte Vereinigung von

⁵¹⁴ Kalkschmidt, S. 184. Kalkschmidt spricht auch von einer „Eingebung des zweiten Gesichts“. (Vgl. ebd.)

⁵¹⁵ Franz deutet den Brunnen im Kontext von Märchen und Sagen als Hinweis auf einen kontrollierbaren Zugang zum Unbewussten, der „...den Menschen dauernd und ohne Gefahr erlaubt, mit den Tiefen des Unbewussten Kontakt aufzunehmen.“ (Franz, *Der Schatten und das Böse*, S. 242)

⁵¹⁶ Vgl. Böhme, *De signatura rerum*, S. 4.

Bewusstsein und Unbewusstem nicht mehr trägt und das Bewusstsein erneut vorwärts drängt, um seine Entwicklung zu vollenden. Die Zielorientiertheit findet ihren Ausdruck im Erkenntnisstreben, das Raymond dazu bewegt, Melusines Geheimnis um das Brunnenhaus zu lüften. Das Problem der Erkenntnis und des Bewusstmachens war ein wichtiges Anliegen romantischen Denkens und Philosophierens. Der Gestalt der Melusine kam dabei in der Kunst jener Zeit eine Schlüsselrolle zu, so auch in Brentanos Rheinmärchen, in denen das Thema des Dranges nach Erkenntnis immer wieder mit Hilfe der verschiedenen Melusinen-Verkörperungen variiert wurde, wie Seidlin ausführt:

„Die Grundsituation ist klar: worum es geht, ist der unerlaubte Drang des Menschen zur Erkenntnis, zur Aufdeckung dessen, was verborgen und geheim bleiben muss, zum Bewusstwerden und –machen des Mysteriums. Wissen-Wollen: das ist der Fluch, mit dem die Starenberber belastet sind und den sie erfüllen müssen; im sichtbaren Bild, im gesprochenen Wort, in spiegelnder Reflexion dessen habhaft zu werden, was sich als das Lebensmächtige, das Mütterliche, verhüllt.“⁵¹⁷

Schwind verwandte ebenfalls das Bild der *verhüllten*, verschleierten Melusine, um deren numinosen Charakter und die Unbegreiflichkeit der Natur, die sie als Elementargeist repräsentiert, auszudrücken. In einem an Mörike gerichteten Brief hob er den „aus Schleiern bestehenden Nebel“⁵¹⁸ hervor, der Melusine und ihre Gefährtinnen in der Eidbruchszene verhüllt. In einem späteren Kapitel wird auf die Bedeutung des Schleiermotivs zurückzukommen sein.

Als Raymond seiner Frau im Brunnenhaus gewahr wird, assimiliert er die Ausprägung der Anima, die er auf Melusine projiziert hat. In diesem Moment zerfällt seine Anima und er sieht sich einer ganzen Reihe von Frauengestalten gegenüber. Jung bemerkt über Erscheinungen wie diese: „Zerfall der Anima in viele bedeutet soviel als eine Auflösung ins Unbestimmte, das heißt ins Unbewusste ...“.⁵¹⁹ Die Rückkehr dieser Wesen ins Wasserreich zeigt an, dass sich der Archetypus wieder der Innenwelt zuwendet, jenem Funktionssystem, das zwischen dem Ich und dem Unbewussten vermittelt. Die aufwärts drängende

⁵¹⁷ Seidlin, S. 131.

⁵¹⁸ Rath, S. 159.

⁵¹⁹ Jung, Psychologie und Alchemie, S. 111.

Entwicklung des Bewusstseins hat die Projektion aufgehoben und der Seele zurückgegeben, was von Anfang an seelischer Natur war.

Schwind hat das eben beschriebene Handlungsgerüst mit zahlreichen Symbolen angereichert, die dem sich dort vollziehenden Wandel Nachdruck verleihen. Indem er die Symbole sowohl der christlichen wie der paganen und der alchemistischen Bildersprache entnahm, entsprach er der vor allem von Brentano vertretenen Auffassung, die von der Ewigkeit der Mythologie und der Kontinuität der Symbolik ausging. Gleichzeitig leistete er durch die ungewöhnliche Kombination der aus verschiedenen Bereichen stammenden Symbole zu einer neuen Bildersprache den Forderungen der Romantik Folge, welche die bewusste, die intendierte Allegorie kritisierte, nicht aber das allegorische Verfahren in toto ablehnte, was der propagierten „symbolisch“ bestimmten Kunst widersprochen hätte. Den Schlüssel zu der innerhalb eines neuen Verweisungssystems wirkenden Kunst bildete eine veränderte allegorische Lesweise, eine „interpretierende“ Ikonographie.⁵²⁰

So wie das Unbewusste mit den Symbolen, die es produziert, psychische Prozesse antizipiert, so finden sich auch im schwindschen Bilderzyklus viele Anzeichen für eine psychische Wandlung mit dem Ziel der Individuation. Die Harfen, die von den Nymphen gespielt werden, können als ein Hinweis auf die kosmische Harmonie verstanden werden, der auf psychologischer Ebene die psychische Ganzheit entspricht. Auch die Schimmel, auf denen die Wassernymphen zur Hochzeit heranpreschen, deuten auf einen Entwicklungsprozess des Bewusstseins.⁵²¹

Die wohl herausragendste Bedeutung als Zeichen für eine psychische Wandlung kommt aber der Quellgrotte und den verschiedenen Brunnenformen zu, die als Ausprägungen des Lebensbrunnens gelesen werden können, der in der christlichen Tradition als Quelle, als architektonisch gestalteter Brunnen, als Rundtempel oder als Gefäß bzw. Brunnen mit trinkenden Tieren dargestellt

⁵²⁰ Vgl. Wenk, S. 43.

⁵²¹ Vgl. Franz, *Der Schatten und das Böse*, S. 67.

wurde.⁵²² Es scheint kein Zufall zu sein, dass sich alle diese Formen gebündelt in Schwinds Zyklus finden: Am Anfang und am Ende sitzt Melusine in ihrer Quellgrotte, ihr Treffen mit Raymond findet an einem gemauerten Waldbrunnen statt, ihr Brunnenhaus ist in Form eines Rundtempels angelegt und am Rand des kleinen Wasserbeckens, das aus dem Brunnenhaus gespeist wird, sitzt ein Pfau.

Der Lebensbrunnen gilt in der abendländischen Tradition als ein Gefäß der Wandlung, weil er „... durch das einströmende obere Wasser des heiligen Geistes zum alchemischen Gefäß der Erneuerung wird.“⁵²³ Auch von hier aus lässt sich eine Verbindung zum Bilderzyklus ziehen, denn Melusine wird durch das regelmäßige Bad im Brunnenhaus stets erneuert, was sie unsterblich macht.⁵²⁴ Die damit gewährleistete Unabhängigkeit von den Gesetzen der Zeit deutet wie das identische Anfangs- und Schlussbild und die geplante ringförmige Anbringung des Zyklus im Rundtempel am Starnberger See auf die Beständigkeit des Unbewussten.⁵²⁵

Die Endlosschleife, die der Zyklus bildet, war bereits als Hinweis auf die romantische Idee vom Kreislauf aller Dinge interpretiert worden. Diese Idee kommt zusätzlich im Motiv des Lebensbrunnens und in der Gestalt Melusines zum Ausdruck, denn beide verweisen auf das Paradies, das nach romantischer Vorstellung den Anfangs- bzw. Endpunkt des Kreislaufs bezeichnet. Melusines Unsterblichkeit findet ihre Erklärung u. a. in ihrer Herkunft aus dem Paradies, jenem numinosen Ort, an dem im christlichen Glauben der Lebensbrunnen vermutet wird. In der Ikonographie wird dieser Standort durch Tiere – vornehmlich Pfauen und Hirsche – angedeutet, deren Trinken aus dem Brunnen die Erquickung der Seele im Paradies symbolisiert.

⁵²² Vgl. Wörterbuch zur christlichen Kunst, S. 236 und Lexikon der christlichen Ikonographie, S. 332.

⁵²³ Neumann, S. 306.

⁵²⁴ Das geht nicht nur aus der Sage hervor, auch Grillparzer lässt Melusine sagen: „... uns fehlt, was euch tröstet, der Tod.“ (Grillparzer, Melusina, S. 1174) Paracelsus betont ebenfalls die Unsterblichkeit der Elementargeister: „...dan der Geist stirbt nit...“. (Paracelsus, S. 14)

⁵²⁵ Diese Vorstellung findet sich auch in Grillparzers Werk, denn dort sagt Melusina zu Raymond: „Hängst du am Wesenhaften und am Wahren; Traum umgibt uns, die wir Träume sind. Kein Wechsel, nicht was euch reizt, Veränderung.“ (Grillparzer, Melusina, S. 1174)

Die romantische Vorstellung von der Wiederherstellung des verlorenen Paradieses kann auf psychologischer Deutungsebene als Hinweis auf die „Selbstwerdung“ gelesen werden. Auf die Wandlung mit dem Zielpunkt des Ausgleichs der Gegensätze weist auch der Pfau hin, dessen Bedeutung als Paradiesvogel schon seit frühchristlicher Zeit belegt ist⁵²⁶. Auch nach alchemistischer Auffassung klingt im Farbenspiel seines Schwanzes, der „cauda pavonis“, die vereinigende Kraft des Mercurius an, so dass dieser Vogel auf psychologischer Ebene als Ganzheitssymbol gedeutet werden kann.⁵²⁷

Schwind folgte nicht nur mit dem Pfau, den er im siebten Bild des Zyklus am Rande des kleinen, vom Brunnenhaus gespeisten Wasserbeckens darstellte, der Darstellungstradition des Lebensbrunnens, sondern auch mit dem Weinstock, den er in direkter Nachbarschaft des Beckens emporwachsen ließ. Der Lebensbrunnen weist in Verbindung mit dem Weinstock auf die eucharistische Wandlung des Wassers der Erde in den Geist des Weines hin, wobei der Wein, wie bekannt, für das Blut Christi steht.⁵²⁸ Als Parallele dazu kann die nach ihrem Sündenfall erfolgte Übersiedlung Melusines vom Paradies, das sich nach Angaben des Paracelsus unter Wasser befindet, ins menschliche Blut angesehen werden.

Außer dem Christussymbol des Weinstocks ist dem Bassin das Mariensymbol der weißen Rosen zugeordnet. Die Jungfrau Maria hat sich wie das gesamte christliche Personal aus den göttlichen Gestalten überlebter Religionen entwickelt. Diese Verwandtschaft ist in vieler Hinsicht noch erkennbar. So steht Maria z.B. mit der mütterlichen Bedeutung des Wassers und der alten Symbolik

⁵²⁶ Vgl. Wörterbuch zur christlichen Kunst, S. 282.

⁵²⁷ Vgl. Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 338.

Auch bei Grillparzer wird auf die Vielfarbigkeit des Mercurius angespielt, wenn Troll Raymond mit folgenden Worten vor Melusine und ihren Gefährtinnen warnt: „...Und drei Feen, schön zu sehen, aber tückisch und gewandt, dem Camäleon gleich im Bunten, hausen in dem Brunnen drunten...“ (Grillparzer, *Melusina*, S. 1171)

⁵²⁸ Darstellungen von Pfauen, die aus einem Gefäß trinken, aus dem ein Weinstock herauswächst, sind im Symbolzusammenhang mit der Taufe und der Eucharistie zu sehen. (Vgl. Wörterbuch zur christlichen Kunst, S. 282)

des weiblichen Wandlungsgefäßes in Verbindung, denn „Fons“ und „Puteus“ stellen gebräuchliche Mariensymbole dar.⁵²⁹

Vor dem Hintergrund der Mariensymbolik erhält die Erneuerung Melusines durch das Bad im „Lebensbrunnen“ eine weitere Dimension. Das Bad erneuert sie nicht nur, indem es ihr ewige Jugend schenkt, sondern es ist auch in der Lage, die Anima, die zu diesem Zeitpunkt von ihr repräsentiert wird, auf eine höhere Ebene zu heben. Die Anspielungen auf die Jungfrau Maria können somit als Hinweis auf die bevorstehende Wandlung als Anima verstanden werden.

Im Verlauf des männlichen Individuationsprozesses sind mehrere Animaerscheinungen in einer Art von Stufenfolge hintereinander geschaltet, wobei eine Tendenz vom Körperlichen zum Geistigen festzustellen ist. Im Bereich der christlichen Religion hat sich dieses Phänomen vor allem im Dreischritt Eva – Maria – Sophia manifestiert, ist aber in der Wahl der Gestalten flexibel; deshalb kann Melusine als „Vorgängerin“ Mariens auftreten.

Schwind war nicht der Erste, der einen Zusammenhang zwischen Melusine und der Jungfrau Maria herstellte, denn Jung macht darauf aufmerksam, dass Melusines Erlösung von der „Monstrositas“ des Schlangenschwanzes oft als Himmelfahrt und Krönung der Jungfrau Maria dargestellt wurde.⁵³⁰ Auch das Motiv des Kusses war in diesem Kontext nicht neu. Sowohl J. Grimm als auch Jung verweisen auf deutsche Sagen, in denen eine Jungfrau in der Gestalt einer Schlange oder eines Drachens bzw. mit Schlangen- oder Drachenschwanz durch einen Kuss von ihrer Verunstaltung erlöst wird.⁵³¹ Neu ist allerdings in diesem Kontext, dass Melusine nicht geküsst wird, sondern küsst und dadurch den Tod bringt: „Nach Nixensatzung küßt sie ihn zu Tod unter dem Wehklagen

⁵²⁹ Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, S. 335. Christus wurde aus dem „sempiterni fons amoris“ (dem beständigen Quell der Liebe), der Gottesmutter, geboren.

⁵³⁰ Vgl. Jung, Studien über alchemistische Vorstellungen, S. 163. Der Verlust der tierischen Kennzeichen verweist auf die Überwindung des Triebhaften und damit auf die gewandelte Anima.

⁵³¹ Vgl. Jung, Symbole der Wandlung, S. 462. Bei J. Grimm heißt es: „Eine andere Erschwerung des Erlösens ist, dass die Jungfrau in grausenhafter Gestalt, als Schlange, Drache, Kröte, Frosch, dreimal geküsst werden muss.“ (Grimm, S. 524) Grimm nennt in diesem Zusammenhang auch die „romanische Sage von Melusina“. (Vgl. Grimm, S. 524)

ihrer Schwestern.“⁵³² Damit ist sie es, die aktiv den Wandlungsprozess der Anima vorantreibt.

Es scheint, als sei die tiefere archetypische Bedeutung dieses Bildes von den zeitgenössischen Betrachtern wahrgenommen worden, denn Schwind selbst berichtet Mörike in einem Brief vom 3.11.1870 nicht nur vom großen Beifall, den die *Melusine* findet, sondern auch von der besonderen Wirkung, die von ihr ausgeht: „Fast komisch ist es, daß als ganz besondere Merkwürdigkeit immer hervorgehoben wird, daß einem ein Schauer über den Buckel läuft bei der letzten Umarmung, oder daß einem das Herz aufgeht, oder kurz, dass sich der Beschauer innerlich erregt fühlt.“⁵³³

Bevor die *Liebesbilder* betrachtet werden sollen, bei denen ebenfalls die verschiedenen Stufen der Animaerscheinung eine Rolle spielen, sei ein Blick aus der Sicht der Psychologie auf das *Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester* geworfen.

4. Die Bedeutung des Fürsten im *Märchen von den sieben Raben*

Das *Märchen von den sieben Raben* kann aus psychologischer Sicht nicht nur aus der Position der Schwester interpretiert werden, wie es bereits in einem der vorangegangenen Kapitel geschehen ist, sondern auch aus der des jungen Fürsten. Er vertritt wie der Fürst im *Melusinenzyklus* das Prinzip des kollektiven Bewusstseins und ist als Indikator für die psychische Befindlichkeit der Gesellschaft zu verstehen. Im Verlaufe der psychohistorischen Entwicklung wie der individuellen psychischen Entwicklung differenziert sich das Bewusstsein immer stärker vom Unbewussten. Vor jeder neuen Entwicklungsstufe des Bewusstseins steht der Ausgleich zwischen diesen beiden Größen, welcher in Zeiten einer Überbetonung der Ratio, wie zur Entstehungszeit des Märchens und des schwindischen Zyklus, ungemein erschwert ist. Unter diesen Bedin-

⁵³² Stoessl, S. 501. Das Motiv des Todeskusses geht damit eindeutig auf die 1811 entstandene Erzählung *Undine* von Friedrich de la Motte Fouqué zurück, in welcher die Wasserfrau Undine ihren Gatten ebenfalls nach seinem Treuebruch durch einen Kuss tötet.

⁵³³ Stoessl, S. 501.

gungen wird der Versuch einer **bewussten** Anpassung an die veränderten psychischen Bedingungen unternommen, der in der Regel misslingt und in eine Intensivierung des Unbewussten umschlägt.

Diese psychische Konstellation findet im Märchen und im Bilderzyklus darin ihren Ausdruck, dass es den Fürsten von der Jagdgesellschaft weg, in die Einsamkeit des Waldes, d. h. ins Unbewusste zieht. Die Konfrontation mit dem Unbewussten stellt für ihn eine Überforderung dar, deshalb verirrt er sich in dessen Dickicht. In dieser Lage tritt eine regressive Bewegung ein, welche in der Notwendigkeit der Anpassung an das Innen begründet ist. Durch die Regression werden Bilder aus dem Unbewussten belebt und heraufholt, die eine Bereicherung des Bewusstseins ermöglichen und damit den Keim für einen neuen Bewusstseinszustand legen.⁵³⁴

Die Schwester der sieben Raben, die mit ihren langen Haaren und der Tätigkeit des Spinnen und Webens die Erinnerung an alte mythologische Frauengestalten wachruft, fungiert als Bindeglied zu unbewussten archaischen Inhalten, die früher einmal bis zu einem gewissen Grade ins Bewusstsein integriert waren, durch die zunehmende Dominanz der Ratio aber ins Unbewusste verschoben worden sind. Im Märchen finden diese Inhalte ihren Ausdruck in den Raben.⁵³⁵

Die Schwester stellt eine Verbindung zu den Raben dar, denn sie ist ihnen **treu** geblieben. Deshalb kommt ihr die Aufgabe zu, der menschlichen Kultur das zurückzubringen, was dieser durch die Betonung des Bewusstseins verloren gegangen ist. In diesem Sinne ist es zu verstehen, dass sich die Raben nur mit ihrer Hilfe in menschliche Gestalt zurückverwandeln können. Auf psychologischer Ebene kann diese Humanisierung als Bewusstmachung eines tief unbewussten Gedankens oder eines archetypischen unbewussten Inhalts gelesen werden. Die Verwandlung der Raben in Menschen gelingt durch das Überwerfen der Hemden. Die Herstellung dieser Kleidungsstücke ist ein Bild dafür, dass die unbewussten Inhalte mit anderen archetypischen Bildern „ver-

⁵³⁴ Vgl. Jacobi, S. 61 f.

⁵³⁵ Vögel verweisen auf das Unbewusste. (Vgl. Franz, Das Weibliche im Märchen, S. 119)

webt“ werden müssen, um sie auf eine verständliche, allgemein menschliche Ebene zu heben - um sie zu humanisieren -, denn erst dann ist die Integration ins Bewusstsein möglich.

Damit die unbewussten Inhalte ins Bewusstsein aufsteigen und wieder im menschlichen Leben erscheinen können, ohne dabei das bisher erreichte Bewusstseinsniveau zu sehr zu erschüttern, ist eine lange Zeit tiefster Introversion und Konzentration nötig. In der Bildersprache des Märchens wird dieser Zustand durch den langen Aufenthalt der Schwester in der Einsamkeit des Waldes und durch die langwierige und mühsame Herstellung der Hemden veranschaulicht. Wenn sich die Raben durch das Tragen der Hemden in Menschen zurückverwandeln, so deutet sich damit die Integration dieses Aspektes ins Bewusstsein an.

XII. Die Gemäldegruppe der *Liebesbilder*

Schack und der Maler Führich berichten, dass Schwind die folgenden vier Gemälde als einen Zyklus ansah, den er mit *Die Liebesbilder* bzw. *Liebesgeschichten* betitelte.⁵³⁶ Laut Führich, der die erste Schwindbiographie verfasste, ist ihnen jeweils ein Untertitel zugeordnet: *Hero und Leander* gilt als „Der Liebe Untergang“, *Die Jungfrau* als „Die unnahbare Liebe“, die *Anachoreten* als „Der Liebe Entsagung“ und das Bild *Der Traum des Ritters*, das auch als *Die gefangene Prinzessin* bezeichnet wird, als „Der Liebe Erfüllung“.⁵³⁷ 1863 erwarb Schack die Bilder, die auf den ersten Blick, abgesehen vom ähnlichen Format⁵³⁸, kaum den Eindruck erwecken, dass es sich bei ihnen um einen Zyklus handele. Bereits Führich wies darauf hin, dass sie keine stilistische Einheit

⁵³⁶ Vgl. Führich, S. 44 und Schack, S. 73.

⁵³⁷ Vgl. Führich, S. 44.

⁵³⁸ Das Format variiert zwischen 105x59cm und 108x51cm. Alle Bilder schließen oben mit einem Segmentbogen ab.

bilden.⁵³⁹ Auch bezüglich des Inhalts fällt es dem Betrachter schwer, einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Werken herzustellen. Deshalb verwundert es nicht, dass sie in der Literatur oft, aus dem Zusammenhang des Zyklus genommen und isoliert, als Einzelbilder betrachtet und interpretiert werden.

In der Annahme, dass eine Korrelation zwischen den Bildern besteht, sollen zunächst die Einzelbilder und ihre Bedeutungen einer Analyse unterzogen werden.

1. Hero und Leander

Das Gemälde (Abb. 34) stellt eine statische Situation an einem Strand bei Morgen- oder Abenddämmerung dar. Rechts im Mittelgrund befindet sich ein offenes Gebäude mit einem hohen Sockel aus Steinquadern. Dieser ist auf den Felsen, der halb im Meer und halb am mit Büschen bewachsenen Strand steht, gemauert. Auf der Sockelzone, deren oberer Rand mit einem Fries aus verschiedenen Muschelformen verziert ist, stehen vier Säulen in toskanischer Ordnung. Vom Gebälk ist nur wenig zu erkennen, da dieses von einem für die *Liebesbilder* typischen Segmentbogen angeschnitten wird. In dem Bauwerk ruht, lang hingestreckt, eine weibliche Gestalt auf einem Liegemöbel. Sie ist nackt, nur das linke Bein ist vollends von einem weißen Tuch umhüllt. Am Kopfende steht, zum Meer hin ausgerichtet, ein hohes Lampengestell.

Im Vordergrund des Bildes liegt ein junger männlicher Körper, von Wellen umspült, am Ufer. Er hat ein weißes Tuch bei sich, das zwischen seinen Beine durchgezogen ist. Seine Augen sind geschlossen und seine Körperhaltung lässt darauf schließen, dass er tot ist. Links unterhalb des Felsens, auf dem sich das tempelartige Gebäude befindet, stehen drei Nereiden in der ruhigen See. Über

⁵³⁹ Führich merkte an: „Die von ihm als ‚Liebesbilder‘ bezeichneten und als ein Ganzes aufgefaßten vier Oelgemälde mögen Manchem dem Styl nach unzusammenhängend erscheinen und der Künstler hätte sie gewiss, wenn er denselben Gedanken etwa in einem architektonisch gegliederten Rahmen zu bringen gehabt hätte, anders gehandelt.“ (Führich, S. 44)

ihnen öffnet sich der Blick auf den dämmernden Himmel mit aufgetürmten Wolken.

Laut Schack wurde Schwind maßgeblich durch Grillparzers Trauerspiel *Des Meeres und der Liebe Wellen* zu diesem Bild angeregt.⁵⁴⁰ Der Einfluss Grillparzers ist nach all dem, was über Schwinds Verarbeitung literarischer Vorlagen und seinen Austausch mit den Dichterfreunden bekannt ist, nicht zu unterschätzen, zumal die beiden Künstler Mitte der zwanziger Jahre, als der Dichter gerade intensiv an dem Drama arbeitete, in engem Kontakt zueinander standen.

Nicht allein für die Interpretation des Einzelbildes ist die Erhellung der literarischen Quelle notwendig, sondern in besonderem Maße auch für die Rekonstruktion des den *Liebesbildern* zu Grunde liegenden Kompositionsprinzips, wie sich erst bei der Betrachtung der *Liebesbilder* als Gruppe zeigen wird. Der Dichter beleuchtet die Frage der Schuld, die sich in diesem Zusammenhang im Hinblick auf die körperliche Liebe stellt, und benutzt das daraus erwachsende Spannungsfeld, um den Übergang von einer Stufe der Bewusstseinsentwicklung zur nächsten nachzuzeichnen. Im Bild *Hero und Leander* deutet die Art der Präsentation der nackten Körper darauf hin, dass es auch dem Maler um die Darstellung körperlicher Liebe geht, aber erst vor dem Hintergrund des Dramas wird klar, welches Wechselspiel von Triebbefriedigung und Triebverzicht dahinter steht.

a) Grillparzers Drama *Des Meeres und der Liebe Wellen*

Grillparzer hatte sich bereits seit 1820 mit der Sage von Hero und Leander, dem berühmten Liebespaar der alexandrinischen Erotik, beschäftigt und schloss das Werk Anfang 1829 ab. Bei Durchsicht der Reinschrift änderte er den Titel von *Hero und Leander* in *Des Meeres und der Liebe Wellen*, um, wie er seinem Tagebuch anvertraute, zu verdeutlichen, dass die Behandlung des Stoffes zwar antik gefärbt, aber romantisch gemeint sei. Er verstand das Werk überhaupt als einen Versuch, beide Richtungen zu vereinigen. In der Selbstbio-

⁵⁴⁰ „Nach seiner eigenen Angabe hat Schwind dabei mehr das Trauerspiel des befreundeten Grillparzer, als das Gedicht des Musäus vor Augen gehabt.“ (Schack, S. 74)

graphie heißt es: „Der etwas prätiös klingende Titel: ‚Des Meeres und der Liebe Wellen‘ sollte im Voraus auf die romantische oder vielmehr menschlich allgemeine Behandlung der antiken Fabel hindeuten.“⁵⁴¹ Das Drama wurde 1831 am Wiener Burgtheater uraufgeführt, wo es ein so großer Misserfolg war, dass man es bereits nach vier Vorstellungen absetzte.⁵⁴²

Die Handlung spielt am Hellespont. Der Tempel, in welchem Hero als Priesterin lebt, liegt bei Sestos, einer antiken Stadt auf der europäischen Seite, und Leanders Heimat ist Abydos, eine antike Stadt im kleinasiatischen Mysien. Ganz in der Nähe dieser beiden Städte befindet sich die schmalste Stelle der Meeresenge.

Die Handlung beginnt an dem Festtag, an welchem Hero als Priesterin in den Dienst der Göttin Aphrodite tritt und damit der Ehe wie überhaupt jeder sexuellen Beziehung entsagt. Hero stammt aus komplizierten Familienverhältnissen und hofft, in dem von ihr gewählten Beruf, der eigentlich gar nicht ihrer Persönlichkeit entspricht, inneren Frieden zu finden. Während der Zeremonie treffen sich die Blicke Heros und Leanders, was beide augenblicklich in Liebe zueinander entbrennen lässt. Die Verliebtheit wird nur allzu deutlich, als sie wenig später an der Wasserstelle im heiligen Bezirk zusammentreffen.

In der folgenden Nacht durchschwimmt Leander, geleitet vom Licht am Fenster der ahnungslosen Hero, das Meer, um zu der Geliebten zu gelangen. Das Zusammensein der beiden im Turmzimmer der Priesterin ist geprägt von Leanders Drängen und Heros Bemühen, diesem zu widerstehen, dennoch kommt es schließlich zum Kuss.

Leanders Abschied wird vom Tempelhüter beobachtet und dem Priester gemeldet. Dieser beschäftigt Hero am folgenden Tag ununterbrochen mit ermüdenden Aufgaben, so dass sie, nachdem sie in der darauf folgenden stürmischen Nacht, in der sie erneut ein Licht an ihrem Fenster aufgestellt hat, das

⁵⁴¹ Grillparzers Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von August Sauer und Reinhold Backmann. Wien 1909–1948. 1. Abt., Bd. XVI, S. 230. Zit. n. Viviani, S. 75.

⁵⁴² Erst nachdem H. Laube, der neue Leiter des Burgtheaters, das Stück 1851 neu inszeniert hatte, wurde es zum populärsten und meistgespielten Werk Grillparzers.

Leander den Weg weisen soll, während des Wartens auf den Geliebten vor Erschöpfung einschläft, und der Priester das Licht löschen kann.

Bei Tagesanbruch findet Hero die angeschwemmte Leiche des ertrunkenen Leander. Der Priester ist bemüht, Hero vor der Strafe für ihr Vergehen zu bewahren, indem er vorgibt, den Toten nicht zu kennen. Die Lage spitzt sich aber zu, da Hero darauf besteht, die sterblichen Überreste des Geliebten im Tempelbezirk zu bestatten. Als die Leiche auf Geheiß des Priesters fortgeschafft wird, bricht Hero, vom Schmerz überwältigt, tot zusammen.

Der Stoff des Dramas geht auf eine alte Sage der indogermanischen Völker zurück, die in verschiedenen Fassungen überliefert ist. Eine bedeutsame Quelle für Grillparzers Trauerspiel stellt ein Werk Ovids dar, der den Protagonisten bereits die Namen Hero und Leander gab. In Ovids 17. und 18. Heroidenbrief schreibt Leander an Hero, dass er wegen des schlechten Wetters nicht zu ihr nach Sestos schwimmen könne, und erhält Heros Antwort.

Während Grillparzer sich mit dem Text Ovids beschäftigte, stieß er auf das von dem griechischen Grammatiker Musäus (5. Jh. n. Chr.) verfasste und auf Ovids Werk zurückgehende Kleinepos mit dem Titel *Hero und Leander*. Viviani sieht in diesem Werk aufgrund einer Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1822 und zahlreicher Parallelen die wichtigste Quelle Grillparzers.⁵⁴³ Daneben flossen Elemente aus der deutschen Volksballade *Die zwei Königskinder* und Schillers Gedicht *Hero und Leander* von 1797 in das Trauerspiel ein.

Bei Musäus ist Hero bereits die zur Keuschheit verpflichtete Priesterin, aber im Unterschied zu Grillparzers Bearbeitung des Stoffes löscht dort ein Windstoß das Licht, und Hero stürzt sich nach Auffinden des toten Geliebten ins Meer, um im Tode mit ihm vereint zu sein.

Schiller übernahm den Stoff von Musäus fast unverändert, betonte aber die Bereitschaft Heros, den Bruch des Gelübdes durch das freiwillige Opfer des eigenen Lebens zu sühnen, womit die Idee seiner sittlichen Weltordnung anklingt, nach welcher Schuld Sühne erfordert.

⁵⁴³ Vgl. Viviani, S. 76.

i) Die sinnliche Liebe und ihre Überwindung

Das Weltbild in Grillparzers Werk ist komplizierter als bei seinen Vorgängern. Bei ihm spielt seelische Veranlagung in Verbindung mit Einflüssen der Umwelt bei der Vollendung des Schicksals der Protagonisten die entscheidende Rolle. Dabei baut er nicht, wie es der Stoff anbietet, ein intrapsychisches Spannungsverhältnis zwischen Wollen und Können, zwischen ethischem Streben und menschlicher Unzulänglichkeit in der Person Heros auf, sondern spaltet die beiden das Spannungsverhältnis konstituierenden Komponenten, die Sehnsucht nach sinnlicher Liebe und deren Überwindung, auf und lässt sie in der Person Heros und der des Priesters manifest werden.

Heros Entscheidung für den Priesterinnenberuf bedeutet den totalen Verzicht auf jede Art von Geschlechtsbeziehung. Kritik gegenüber dieser von der Tochter gewählten Lebensform kommt von Seiten ihrer Mutter, die trotz der eigenen unglücklichen Ehe die Verbindung von Mann und Frau positiv bewertet: „Das Weib ist glücklich nur an Gattenhand“.⁵⁴⁴ Sie lehnt Heros Entscheidung für ein Leben als Priesterin und den damit verbundenen Verzicht auf die Ehe ab. Sie geht sogar soweit, die Sinnenfeindlichkeit des Tempelbezirks insgesamt als widernatürlich zu verurteilen. Diese Einstellung wird bereits im ersten Akt deutlich, als sie das vom Priester angeordnete Ausnehmen eines Ringeltaubennestes („... All, was sich paart, bleibt ferne diesem Hause...“⁵⁴⁵) zum Anlass nimmt, um ihrer Tochter exemplarisch die Lage deutlich zu machen, in welche sich diese freiwillig begeben will: „So siehst du nicht?/ Unschuldig fromme Vögel stören sie/ Und nehmen aus ihr Nest ...“.⁵⁴⁶

Dieser Position steht die des Priesters gegenüber. Er führt der durch das Gespräch mit der Mutter unsicher gewordenen Hero die Vorteile des von ihr gewählten Berufes vor Augen, die seiner Meinung nach darin bestehen, dass sie durch den Dienst für die Göttin zur Herrlichkeit der Götternähe aufsteigen und

⁵⁴⁴ Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, S. 568.

⁵⁴⁵ Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, S. 570.

⁵⁴⁶ Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, S. 569.

in deren Heiligtum ein Selbst, ein Wesen, eine Welt sein könne, was ihr in der Ehe versagt bliebe.

Der Initiationsritus in den Priesterinnenberuf besteht in einer Opferhandlung, in der symbolisch die Tiernatur des Menschen, d. h. die triebmäßige Libido überwunden werden soll, ein Vorgang, der eine wichtige Voraussetzung für die Entwicklung des Bewusstseins darstellt.⁵⁴⁷ Dabei ist an die Stelle des Tieropfers, das man auf vorangegangenen Stufen der psychohistorischen Entwicklung symbolisch für die animalische Triebhaftigkeit dargebracht hatte, Rauchwerk getreten.

Im Verlauf der rituellen Handlung wird bereits deutlich, dass sich der Verzicht auf das triebhafte Begehren für Hero nicht ohne Schwierigkeiten gestalten wird, denn in dem Moment, in dem sie Rauchwerk in die Flamme des Amoraltares geben will, erblickt sie Leander und erstarrt, weil sie sich augenblicklich in ihn verliebt. Als sie schließlich unter Anleitung des Priesters mit der rituellen Handlung fortfährt, gibt sie zuviel Rauchwerk in die Flamme, so dass diese lebhaft aufzuckt und damit symbolisch auf Heros auflodernde Liebe hindeutet.

Im archetypischen Kontext ist die Voraussetzung für jedes Wachstum, auch seelisches, ein Opfer. In der Opferhandlung wird das Bewusstsein zugunsten des Unbewussten zurückgestellt, um einen Wandlungsprozess im Unbewussten und damit eine seelische Entwicklung einzuleiten.⁵⁴⁸ Im Drama wird an der Unterbrechung des Opferaktes und seiner fehlerhaft ausgeführten Fortsetzung deutlich, dass diese Handlung ihr Ziel bei Hero verfehlt hat.

Der Priester gibt sein Vorhaben, Hero zur erfolgreichen Priesterin zu machen und ihr seelisches Wachstum angedeihen zu lassen, auch nach Entdeckung ihrer Liebesbeziehung zu Leander nicht auf. Er handelt aus heiligem Ernst, wenn er den Jüngling zur Erreichung dieses Zieles opfern will und das Licht an Heros Fenster löscht. Die Absicht der Opferung wird in den folgenden Worten des Priesters deutlich, die er ausspricht, nachdem er das Licht an Heros

⁵⁴⁷ Sowohl in den Worten des Priesters als auch in denen Heros klingt das „Tierische“ deutlich an. So sagt der Priester z. B.: „Die Mensch an Menschen knüpft wie Tier an Tier.“ (Grillparzer, a.a.O., S. 570), und Hero: „Die Freiheit, wie das Tier sie kennt und wünscht“. (Ebd.)

⁵⁴⁸ Vgl. Jung, *Symbole der Wandlung*, S. 546.

Fenster gelöscht hat: „Und so ist eures Priesters Werk vollbracht./ Das Holz geschichtet und das Beil gezückt,/ Wend ich mich ab. Trefft, Götter, selbst das Opfer!“⁵⁴⁹ Nachdem Leander tot aufgefunden wurde, ruft der Priester aus: „Gerechte Götter! Ihr nahmt ihn an. Er fiel von eurer Hand!“⁵⁵⁰ In der bewussten Opferung Leanders durch den Priester wird regressiv der Gedanke des Menschenopfers aufgenommen.

Wie der Priester so sind auch die beiden Liebenden von großem Vertrauen in die Götter erfüllt, das allerdings unter ganz anderen Vorzeichen steht, denn sie glauben, dass diese ihre Liebe billigen und schützen.⁵⁵¹ Leander ist sogar davon überzeugt, dass die Liebesgöttin persönlich ihn, den Unerfahrenen, berief, um ihn in die Liebe einzuführen.⁵⁵² Außerdem glaubt er, dass die Götter ihm den Weg durch das Meer zu Hero weisen und ihn bei der gefährlichen Durchquerung des Hellespont beschützen.⁵⁵³ Es gibt nur eine einzige Stelle an der klippenreichen Küste von Sestos, an der ein Schwimmer, wenn er überhaupt den weiten Weg über den Hellespont schafft, landen kann. Diese liegt beim Turm der Priesterin.⁵⁵⁴

Heros Vertrauen in die Götter ist bis zuletzt, auch nach Auffinden der Leiche Leanders, ungebrochen. Trotz der Worte, die sie in ihrer Erregung ausruft: „Und jener dort, der Schwimmer selger Liebe, / Nicht Liebe fand er, Mitleid nicht im All./ Die Augen hob er zu den Göttern auf,/ Umsonst! Sie hörten nicht, wie ? – oder schliefen?“⁵⁵⁵, beugt sie sich in Demut dem Willen der Götter. Wie sie zuvor die Liebe als deren Geschenk empfangen hatte, nimmt sie nun den tragischen Tod des Geliebten hin, ohne ihn als Strafe zu empfinden. Für sie gilt nicht das sinnenfeindliche Gesetz des Tempels, sondern das Gesetz der Liebe, das sie durch die Götter repräsentiert sieht. Die Liebe ist ihr Gnade

⁵⁴⁹ Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, S. 617.

⁵⁵⁰ Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, S. 619.

⁵⁵¹ Vgl. Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, S. 610 f.

⁵⁵² Vgl. Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, S. 611.

⁵⁵³ Vgl. Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, S. 610.

⁵⁵⁴ Der englische Dichter Byron durchschwamm am 3.5.1810 den Hellespont, um zu beweisen, dass Leanders Leistung möglich war. Die kürzeste Entfernung zwischen Abydos und Sestos beträgt 1900 Meter. (Vgl. Viviani, S. 80)

⁵⁵⁵ Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, S. 621.

und Seinserfüllung zugleich, deshalb kann sie nach dem Tod Leanders nicht weiterleben.

In der voneinander abweichenden Einschätzung der Götter und der sinnlichen Liebe durch das Liebespaar bzw. den Priester deuten sich unterschiedliche Stufen der psychohistorischen Entwicklung an. Für die beiden Liebenden steht das Sinnliche in keinem Widerspruch zu ihrer Glaubensauffassung, während der Priester als Vertreter der höheren Entwicklungsstufe dieses für sündig hält. Damit sind die Komponenten konstituiert, die das oben erwähnte Spannungsverhältnis zwischen sinnlicher Liebe und deren Überwindung verursachen. In diesem Kontext taucht die Frage nach der Schuld Heros auf.

ii) Hero als „unschuldig Schuldige“

Von Grillparzer war intendiert, dass Selbst- und Fremdwahrnehmung der jungen Priesterin auseinander klaffen. In einer Notiz zu den Vorarbeiten aus dem Jahre 1827 heißt es:

„Nie soll Hero darauf ein besonderes Gewicht legen, daß jenes Verhältniß verbothen, oder vielmehr strafbar sey. Es ist mehr ihr Inneres, das sich früher nicht zu Liebe hinneigte, und das nicht ohne Widerstreben nachgibt, als daß sie ein Äußeres fürchtete. Die Gefahr dieser Liebe wird nur aus dem Munde der Nebenpersonen klar. (...) Ihre Gedanken sind blos auf das neu erwachte Gefühl und dessen Gegenstand gerichtet, keine Furcht mehr vor Entdeckung, für Namen, Ruf.“⁵⁵⁶

Entsprechend der von ihr besetzten Stufe im psychohistorischen Entwicklungsgang empfindet Hero keine Schuld, als sie im Begriff ist, das Keuschheitsgelübde zu brechen. Das Phänomen der Schuld ist auf das Engste mit der Entwicklung des Bewusstseins verbunden. Erst auf der Entwicklungsstufe, auf welcher sich der Mensch weitgehend von seinen Instinkten gelöst hat, weil das Bewusstsein viele ihrer Aufgaben übernommen hat, und er nicht mehr instinktiv, sondern weitgehend bewusst handelt, kann er Fehlverhalten zeigen und schuldig werden. Bereiche, die vormals instinktiv abgewickelt wurden und automatisch wertfrei – weder gut noch böse - waren, können nun mit dem Ge-

⁵⁵⁶ Viviani, S. 79.

fühl der Schuld belegt werden. Besonders fatal wirkt sich das auf das Verhältnis zur Sexualität aus, deren zunehmende Beherrschung und Verdrängung mit der Entwicklung des Bewusstseins einhergeht.

Grillparzer hat mit der unterschiedlichen Bewertung der körperlichen Liebe durch Hero und den Priester eine wichtige Schwelle im Verlauf der Bewusstseinsbildung markiert. Ein Motiv, das, wie Polsakiewicz erläutert, in der Romantik großes Interesse fand:

„Während die Aufklärung die Gegenwart als Überwindung der Vergangenheit angesehen hatte, war es die Absicht der Romantik, die Aufarbeitung der Vergangenheit als einen mit der Geschichte fortschreitenden Prozess der Bewusstseinsbildung, die in das Leben zurückwirkt, anzusehen.“⁵⁵⁷

Das Bewusstsein als Bedingung für das Eintreten der Schuld ist für das Ende der mythischen Urzeit verantwortlich. Hero steht durch ihr Gefühl der Unschuld im Umgang mit der Liebe dieser Zeit noch sehr nahe.

Grillparzer wendet einen doppelten Kunstgriff an, um Heros Gefühl der Unschuld für den Zuschauer nachvollziehbar zu machen. Er lässt die sinnliche Liebe als eine gewaltige und mitreißende Macht, als dämonische Besessenheit erscheinen, die sich Heros bewusster Entscheidung entzieht. Die Liebe bricht über sie herein wie eine Naturgewalt. In diesem Bild bleibt auch der Titel des Trauerspiels, der auf das Ende der beiden Liebenden anspielt: Leander tragen die Wellen des Meeres, Hero aber die Wellen der Liebe hinweg, womit sie beide ein Opfer der seelischen bzw. physischen Naturgewalten werden. In der Naturhaftigkeit des Gefühls der Liebe gründet sich Heros tiefe Unschuld. Sie ist unschuldig, weil ihre Liebe außerhalb ihrer Macht und ihres Willens liegt.

Heros Ende wird als tragisches Schicksal dargestellt, das mit den Begriffen von Schuld und Sühne nicht in Zusammenhang gebracht werden kann. Es gibt keine Schuld, da diese nur aus bewusstem Handeln hervorgehen kann. Hier setzt Grillparzers zweiter Kunstgriff an. Er stellt Heros Zustand am Tage nach Leanders Besuch als wache Bewusstlosigkeit, als traumwaches Bewusstsein

⁵⁵⁷ Polsakiewicz, S. 165.

dar. Sie ist ganz vom neuen Gefühl der Liebe beherrscht und erfüllt ihre priesterlichen Pflichten rein mechanisch. Von diesem Zustand der „Umnachtung“ gleitet sie hinüber in den Schlaf, der dem Geliebten zum Verhängnis wird.

Durch ihr traumwandlerisches Handeln hatte sie Misstrauen erweckt und sich selbst verraten. Grillparzer, dessen Ziel es war, in seiner Poesie unbewusste Vorgänge darzustellen, zeigt mit Hilfe des von außen gesehenen Vorgangs die verschiedenen Schichten des Unbewussten und macht deutlich, dass das aus dem Unbewussten heraus motivierte Handeln keine Schuld nach sich zieht. „Die Unschuld des Unbewussten nennt Grillparzer das ‚Süße‘.“⁵⁵⁸

Das Drama endet in jeder Beziehung tragisch, denn Hero erfährt weder auf der körperlichen noch auf der seelischen Ebene, auf welche der Priesterinnenberuf mit seiner Form der göttlichen Liebe abzielt, eine Erfüllung der Liebe.

b) Schwinds Verarbeitung des grillparzerschen Dramas

Schack beschrieb das Bild, das sich wie die anderen *Liebesbilder* in seinem Besitz befand, folgendermaßen:

„Hero und Leander“ führt den Moment vor, wo Hero, nach langer vergeblicher Erwartung des Geliebten, auf dem Altan ihres Landhauses eingeschlafen ist, und gerade während ihres Schlafes die Leiche Leanders zu ihren Füßen an das Ufer gespült wird. Auf den Wellen erblickt man eine Schar von Nereiden, die, wie es scheint, ein Todtenlied anstimmen. Das Bild möchte, so schön auch die Figur Leanders gezeichnet ist, zu den schwächern des Meisters gehören.“⁵⁵⁹

Es stellt sich die Frage, warum nach Schacks Meinung dieses Bild „zu den schwächern des Meisters“ gehört. Führt er sein Urteil auf Mängel in der Komposition oder in der Behandlung der Farbe zurück oder ist es die unbefriedigende Transponierung der grillparzerschen Thematik in das Medium des Ge-

⁵⁵⁸ Brinkmann, S. 62.

⁵⁵⁹ Schack, S. 73 f. Auch Haack sieht das Werk als eine „weniger glückliche Leistung“ an. (Vgl. Haack, S. 119)

mäldes? Ein Vergleich mit dem Drama, das mit kraftvollen Bildern arbeitet, zeigt, dass Schwinds Werk weit hinter seiner Inspirationsquelle zurückbleibt.

Im Gegensatz zu zahlreichen vergleichbaren Bildern, bei denen der Maler Motive aus literarischen Vorlagen entnahm, um seine Aussage zu steigern, ist die Aussagekraft dieses Bildes nur sehr schwach. Aufgrund dieser Schwäche kann es kaum für sich selbst sprechen und bleibt ohne die Erhellung durch die literarische Vorlage ohne Tiefe.

Symptomatisch für die Mängel des Werkes sind die drei Nereiden, die links im Bild unterhalb der Klippen etwas verloren und unmotiviert im Wasser stehen. Schwind entnahm dieses Motiv nun gerade nicht dem grillparzerschen Drama, sondern griff dabei auf die Bildtradition des Hero–und-Leander-Stoffes zurück, in welcher vor allem die Szenen *Leander über den Hellespont schwimmend, während ihm Hero im Turm leuchtet* und *Die sich beim Anblick des von Nereiden getragenen toten Leanders ins Meer stürzende Hero* diese Gestalten aufweisen.⁵⁶⁰ Bei der Gestaltung der Körper dieser Figuren und der Weise, wie sie einander zugeordnet sind, ließ er sich wohl von Figurenkonstellationen des von ihm seit frühester Zeit hochverehrten Raffael anregen.⁵⁶¹

Ansonsten blieb der Maler in vielerlei Hinsicht nah an den Vorgaben des Dramas, wie z. B. die Darstellung des von Grillparzer beschriebenen hohen Lampengestells zeigt, das sich am Kopfende von Heros Ruhestatt befindet.⁵⁶² Manchmal forderte die Übersetzung in das Medium des Gemäldes eine Änderung gegenüber der Vorlage. So legte Schwind Heros Wohnung nicht wie der Dichter in einen Turm mit Rundfenstern, sondern in ein offenes tempelartiges Gebäude, das auf den Klippen direkt am Meer steht.

Ostini hebt hervor, dass die Szene, die Schwind in seinem Werk zeigt, im Drama gar nicht vorkommt, und ist geneigt, eine andere literarische Vorlage zu

⁵⁶⁰ Vgl. Pigler, S. 305. Eine der Nereiden hält die Hände vor das Gesicht. Dieser Gestus des Entsetzens und der Trauer findet sich fast identisch in der Eidbruchszene des Melusinenzyklus bei einer der Wassernymphen wieder.

⁵⁶¹ 1827 rühmte er in einem Brief an Schober Raffaels Heilige Familie *Canigiani*, die er in München genau studiert hatte. (Vgl. Stoessl, S. 51) In diesem Falle kommen als Inspirationsquelle der *Triumph der Galatea* (Abb. 35), aber auch die Figurengruppe um die Jungfrau Maria in der *Grablegung Christi* in der Galleria Borghese (Abb. 36) in Rom in Frage.

⁵⁶² Vgl. Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, S. 586.

vermuten.⁵⁶³ Im Gegensatz dazu kann aber auch die Einsicht gewonnen werden, dass die Szene, obwohl sie in dieser Form nicht im Drama erscheint, diesem doch inhärent ist und nur deshalb nicht zur Darstellung kommt, weil sie wegen des Fehlens einer Handlung für das Medium des Dramas uninteressant ist.

Durch die Darstellung des Himmels und des Meeres ist es Schwind gelungen, im Bild trotz der fehlenden Handlung die Dramatik des grillparzerschen Werkes anzudeuten. Am links im Bild sichtbaren Horizont geht gerade die Sonne auf, einige schwarze Wolken erinnern an die vorangegangene Sturmnacht. Gleichzeitig deutet sich im Bild die „Ruhe vor dem Sturm“ an, der nach der Entdeckung des Leichnams Leanders losbrechen wird. Damit wird sich das Schicksal vollenden, das mit der Liebe der beiden zueinander und ihrem Streben nach sexueller Erfüllung begann.

In einem anderen Punkt muss Ostini Recht gegeben werden. Im Drama liegt der Leichnam Leanders in Büschen verborgen, welche erst zur Seite genommen werden müssen, um den Blick auf den Toten frei zu geben.⁵⁶⁴ Auch Schwind stellte in der Nähe Leanders Sträucher dar, aber im Gegensatz zur literarischen Vorgabe „...liegt der schöne Jüngling ... frei vor den Blicken der Hero“⁵⁶⁵, ohne von den Sträuchern verdeckt zu sein. Hierin liegt in der Tat eine Schwäche des Bildes, denn auf diese Weise wird ihm ein Spannungsmoment genommen.

Mit der Darstellung der beiden jugendlichen schlanken und muskulösen Körper, in denen er wie schon bei den Nereiden auf „Urbilder“ der Kunstgeschichte zurückgriff⁵⁶⁶, ist es Schwind gelungen, das sexuelle Verlangen der Liebenden anschaulich zu machen und gleichzeitig den Eindruck einer Zusammengehörigkeit zu erwecken, der durch weitere Gemeinsamkeiten im äu-

⁵⁶³ Vgl. Ostini, S. 25.

⁵⁶⁴ Vgl. Grillparzer, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, S. 598.

⁵⁶⁵ Ostini, S. 25.

⁵⁶⁶ Die Gestalt der Hero erinnert an Tizians *Venus von Urbino* in den Uffizien (Abb. 37); die Haltung ihres rechten Armes könnte von Tizians Gemälde *Zeus und Antiope* (Abb. 38) inspiriert sein. Die Gestalt des toten Leander geht wohl auf eine Jünglingsfigur der antiken Gruppe der Niobiden in den Uffizien (Abb. 39) zurück, die in der Kunstgeschichte als Prototypen sterbender und toter junger Menschen gelten.

ßen Erscheinungsbild verstärkt wird. Sowohl Heros als auch Leanders Körper sind fast nackt, nur ein Tuch bedeckt jeweils den Schoß und zusätzlich Heros linkes Bein. Außerdem verweist die Anordnung der Gestalten im Bildraum auf ihre Zusammengehörigkeit. Die Körper sind nahezu parallel zum unteren bzw. oberen Bildrand gegeben, wobei sie einander in umgekehrter Richtung zugeordnet sind. Leander ist tot, Hero hat sich dem Schlaf, dem „Bruder des Todes“, hingegen. Auf diese Weise macht Schwind den von Grillparzer für seine Protagonistin eingeforderten Zustand des Unbewussten sichtbar.

Die Darstellung beinhaltet ein erotisches Moment, das nicht nur durch die nackten Körper, sondern auch durch die laszive Art hervorgerufen wird, in der Hero mit leicht gespreizten Beinen und über dem Kopf angewinkeltem rechten Arm schlafend auf ihrem Ruhebett liegt. Auf diese Weise wird die „unschuldige“ Schuld Heros angedeutet. Die ganze Bedeutung dieses Hinweises erschließt sich aber nur vor der Folie des Dramas.

Hero als „unschuldig Schuldige“ ist nicht reif für die höheren Formen der Liebe, die mit Triebverzicht verbunden sind und durch die Anforderungen im Amt als Priesterin angedeutet werden. Ihr Zustand nach der Begegnung mit Leander weist darauf hin, dass sie sich weitgehend vom Unbewussten leiten lässt. Dadurch wird deutlich, dass entscheidende Schritte in der psychischen Entwicklung, die ihre Voraussetzung in der Überwindung des rein Triebhaften finden, bei ihr noch nicht stattgefunden haben. Mit dieser psychischen Konstitution sind ihr Formen der Liebe, die über das Körperliche hinausgehen, versagt.

Heros Bedeutung als Vertreterin der körperlichen Liebe ist bei Grillparzer so eklatant, weil sie mit der hehren Gestalt des Priesters, der eine höhere Stufe der Bewusstseinsentwicklung repräsentiert, kontrastiert. Diese Gestalt fehlt im Bild und damit das Spannungsverhältnis, das sich aus dem Übergang von einer Stufe der Bewusstseinsentwicklung zu nächsten ergibt. Schwind braucht das folgende der *Liebesbilder*, *Der Traum des Ritters* oder *Die gefangene Prinzessin*, um diesen Wandel für den Betrachter nachvollziehbar machen zu können.

Bevor dieses Werk betrachtet wird, sei noch auf eine weitere Ebene der psychologischen Betrachtungsweise verwiesen. Werkimmanent lässt sich Hero vom Unbewussten leiten, aus der Sicht der Psychoanalyse stellt sie selbst eine Erscheinung dieser psychischen Sphäre, eine Animaerscheinung, dar. Das Bild vom Durchschwimmen des Hellespont kann gelesen werden als Eintauchen des Bewusstseins ins Unbewusste mit dem Ziel, zur Anima zu gelangen, um sich mit ihr zu vereinigen.⁵⁶⁷ Wenn Leander die Durchquerung misslingt, so deutet das an, dass dieses Ziel nicht erreicht werden kann, womit auf Probleme bei der Animaprojektion hingewiesen wird.

2. *Der Traum des Ritters oder Die gefangene Prinzessin*

Wie viele andere Themen hat auch das des träumenden Ritters Schwind über weite Strecken seines Lebens begleitet und beschäftigt. Es sind zwei Zeichnungen des achtzehnjährigen Schwind erhalten, welche die Bildidee bereits deutlich zum Ausdruck bringen und mit *Der Traum des Ritters* betitelt sind. Wahrscheinlich ließ sich der junge Künstler von Grillparzers dramatischem Märchen *Der Traum ein Leben* inspirieren, in welchem wie in den vorliegenden schwindschen Werken eine Verknüpfung von Traum und Wirklichkeit vor dem Hintergrund der Motivik des Ritterromans vorgenommen wird. Der Dichter hatte sein Werk 1817 begonnen, aber erst zu Beginn der dreißiger Jahre vollendet, ohne den Plan in der Zwischenzeit aus den Augen zu verlieren. Das beweisen Tagebucheinträge aus dem Jahre 1822, also dem Jahr, in dem der junge Schwind seine beiden Zeichnungen anfertigte.⁵⁶⁸ 1834 in Wien uraufgeführt, war es der letzte große Bühnenerfolg Grillparzers.

⁵⁶⁷ Vgl. Franz, *Der Schatten und das Böse*, S. 93.

⁵⁶⁸ Vgl. Viviani, S. 80.

a) Die Zeichnungen von 1822

Die beiden Zeichnungen (Abb. 40 u. 41) unterscheiden sich in nur wenigen unwesentlichen Details.⁵⁶⁹ Sie zeigen einen Jüngling in altdeutscher Tracht ausgestreckt und mit vor der Brust verschränkten Armen in entspannter Rückenlage auf einer Waldlichtung liegend und schlafend. „Sein geschlitztes Wams und das Federbarett weisen ihn als Ritter/Knappe aus, während ihn Waldhorn und Hund auch als Jäger kennzeichnen“⁵⁷⁰ Im Hintergrund steigt, einer Projektion vergleichbar, ein Traumbild auf, das eine gefesselte Prinzessin und einen hässlichen Riesen zeigt, der sie zu bewachen scheint. Der Eindruck, dass es sich um keine realen Personen, sondern um ein Traumbild handelt, wird dadurch hervorgerufen, dass die beiden Gestalten von visionärem Nebel umgeben sind. Die schemenhafte Darstellung eines Gitters und einer Mauer im Hintergrund unterstützen diesen Eindruck.

Die Prinzessin trägt wie der Jüngling eine altdeutsche Tracht. Auf ihrem Kopf sitzt eine mehrzackige Krone. Ihre Hände sind durch eine lange Kette verbunden und vor dem Bauch gefaltet. Ihr Blick ist gesenkt und richtet sich auf den Schlafenden. Links unten neben ihr ist ein dreieckiges Vorhängeschloss erkennbar, welches das erwähnte Gitter verriegelt hält.

Vor dem Gitter kauert der Riese, von welchem nur Kopf, Hände und ein Teil der Unterarme zu sehen sind, da sein Unterkörper von Buschwerk verdeckt ist. Er hat den Kopf auf seine Hände gestützt, die auf dem Griff eines senkrecht stehenden Schwertes ruhen. Verschiedene Aspekte seines Aussehens lassen ihn bedrohlich erscheinen. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang sein grob gestalteter Kopf, der deutlich größer ist als jener der Prinzessin, seine großen Hände, die mit krallenartigen Fingernägeln ausgestattet sind, und die aus seinem Mund herausragenden spitzen Eberzähne.

⁵⁶⁹ Die Fassung im Rostocker Kulturhistorischen Museum „... steigert den visionären Charakter durch die Tuschpinsellavierung der die Lichterscheinung umgebenden Partien“ (Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 99).

⁵⁷⁰ Buberl, S. 92.

b) Die beiden Gemälde der sechziger Jahre

Knappe 40 Jahre später griff Schwind das Thema erneut in einer Skizze (Abb. 42) auf, die als Grundlage für das ebenfalls zu jener Zeit entstandene Ölbild in der Schack-Galerie (Abb. 43) diente, das den Titel *Die gefangene Prinzessin* trägt. und in die Reihe der *Liebesbilder* gehört. Im Unterschied zu den Zeichnungen der Jugendzeit schließt das Bild nicht mit einem Rundbogen, sondern wie alle *Liebesbilder* mit einem Segmentbogen ab.

Bei Schack ist das Bild folgendermaßen beschrieben: „In *der gefangenen Prinzessin* sehen wir einen Ritter, in Schlaf versunken, am Boden liegen. Der Hintergrund des Bildes führt uns seinen Traum vor; man gewahrt eine gefesselte, von einem Riesen bewachte Prinzessin ...“.⁵⁷¹

Die Figur der Prinzessin wirkt hier im Vergleich mit ihrer Gestalt in den frühen Zeichnungen reifer und fraulicher. Auch ihre Handhaltung hat sich geändert. Sie faltet die gefesselten Hände nun nicht mehr vor dem Bauch, sondern streckt sie, als flehe sie um Hilfe, dem Ritter entgegen. Im Karlsruher Katalog wird diese Geste als „appellhaftes“ Vorweisen der Hände bezeichnet.⁵⁷² Die Traumgestalt der dunkelhaarigen Prinzessin erscheint im Vergleich zum Ritter fast übermächtig, denn dieser ist, obwohl er sich im Vordergrund desselben Bildraumes befindet, nur wenig größer als sie.

Die Darstellung des Nebels hat sich in diesem Bild verändert. Wuchs die Prinzessin in den Zeichnungen der Jugendjahre geisterhaft aus Nebelschwaden empor, so steht sie nun fest auf dem Waldboden, während rot gefärbter Nebel hinter ihr aufsteigt und sie wie eine Strahlenmandorla umgibt. Beide Formen des Nebels haben etwas Schleierartiges. Gollek spricht im Falle des roten Nebels von einem „bengalischen Beleuchtungseffekt“, wie er bei Bühneninszenierungen eingesetzt wird.⁵⁷³ Außer dem Lichteffekt deutet auch die Kleidung der dargestellten Personen darauf hin, dass sich Schwind bei diesem Bild vom

⁵⁷¹ Schack, S. 72.

⁵⁷² Vgl. Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 223.

⁵⁷³ Vgl. Katalog *Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, Textband, S. 387.

Theater anregen ließ, denn sie ist nicht mehr streng altdeutsch, sondern lässt in ihrer Gestaltung eher auf die Herkunft aus einem Theaterfundus schließen.

Vermutlich diente hier, wie bereits bei den frühen Zeichnungen, Grillparzers Drama *Der Traum ein Leben* als Inspirationsquelle, denn bei dessen Aufführungen wurde mit einem ähnlichen Beleuchtungseffekt gearbeitet, um das Hinübergleiten des Protagonisten Rustan in die Traumwelt anzudeuten. Außerdem stellen sowohl Drama als auch Bild eine Beziehung zum Morgenland her. Die Traumhandlung des Dramas ist in Usbekistan, in und um die Stadt Samarkand, angesiedelt und strahlt die Atmosphäre von „1001 Nacht“ aus. Im Gemälde ist es die schräggestellte schmale Mondsichel, die am rechten oberen Bildrand auftaucht und dem Symbol des Islam sehr ähnlich ist, welche die bei Schwind beliebte gedankliche Verbindung mit dem Morgenland knüpft.

Im Vergleich mit den frühen Zeichnungen lassen sich folgende Veränderungen im Gemälde der Schack-Galerie feststellen. An die Stelle der Mauer, die sich in den Zeichnungen rechts hinter der Prinzessin befindet, ist ein schlossartiges Gemäuer getreten. Das Gitter mit dem Vorhängeschloss ist verschwunden. Der Riese hat nun die Augen geschlossen und die Hände in einer Weise übereinander gelegt, dass die Fingernägel, die bei den Zeichnungen als krallenartig beschrieben wurden, nicht mehr zu sehen sind. Die Eberzähne sind größer als in den vorangegangenen Werken gegeben.

Die Gestalt der Prinzessin ist leicht vom Riesen abgewandt dargestellt, sie neigt den Kopf mit dem langen, offenen dunklen Haar nach rechts, wobei sie ihn in den Nacken wirft, so dass sie den Ritter zu ihren Füßen mit gesenktem Blick betrachten kann. Das Gesicht der Prinzessin ist jugendlich, aber ihr Körper zeigt weiblich üppige Formen, die in einer Weise in ein wallendes rotes Kleid mit blauem Mantel gehüllt sind, dass nur ihre runden Arme nackt unter diesem hervorragen. Die Handgelenke sind von Eisenringen umfasst, die mit einer langen Kette verbunden sind. Dabei ist unklar, ob zwischen dieser und der Kette, die der Riese in den Händen hält, eine Verbindung besteht.

Der Ritter ist nicht mehr der Jüngling der frühen Zeichnungen, sondern ein Mann mit kantigen Gesichtszügen. Er ruht auf dem sesselförmigen Untergrund

des Waldbodens, wobei er den Kopf weit zurückgelegt hat. Der rechte Arm ist kraftlos ausgestreckt, der linke über dem Körper angewinkelt. Buberl weist darauf hin, dass diese Haltung des Ritters an die Figur Jakobs in den vatikanischen Loggien erinnert (Abb. 44), „...die Schwind noch für ein Original Raffaels halten mußte.“⁵⁷⁴ Die Idee für die dem Ritter im Traum erscheinende Frau könnte ihrer Meinung nach auf Raffaels kleine Komposition mit dem Titel „Der Traum des Scipio“ (Abb. 45) zurückgehen.⁵⁷⁵ An die Stelle des Waldhorns, das in den Zeichnungen neben dem Ritter im Gras liegt, ist im Gemälde eine Laute getreten. Der schlafende Hund ist hier nicht mehr dargestellt.

Vermutlich kurz nach diesem von Schack erworbenen Gemälde entstand eine weitere Fassung, die sich heute in der Karlsruher Kunsthalle befindet. (Abb. 46). In diesem Werk dreht sich die Figur der Prinzessin nicht mehr nach links, sondern steht dem Betrachter frontal gegenüber. Der Gestus der vorgestreckten Hände ist erhalten geblieben. Neu ist der helle, orangefarbene Sockel, auf dem die Prinzessin steht. Der „bengalische Beleuchtungseffekt“ ist zugunsten einer orangefarbenen Lichtaura aufgegeben, die mit dem roten Kleid der Prinzessin verschmilzt. Sockel, Aura und Kleid in ihren Orange-Rot-Tönen stehen den bräunlichen Farbtönen des restlichen Bildes gegenüber.

c) Die Prinzessin als Angebetete der Minne

In beiden Gemälden fällt das madonnenhafte Aussehen der Prinzessin auf, das nicht nur durch ihre Haltung, sondern auch durch die der traditionellen Madonnenikonographie entsprechenden Farben ihrer Kleidung, rot und blau, hervorgerufen wird. Darüber hinaus weist die stilisierte Lilie an ihrer Krone in diese Richtung, denn die Lilienkrone gilt als ein Herrschaftszeichen der Himmelskönigin Maria.

⁵⁷⁴ Buberl, S. 96. Schwind hatte die Loggien selbst 1835 gesehen, war aber schon lange vorher durch Reproduktionen mit den von Raffael entworfenen, aber vor allem von seinen Schülern ausgeführten Loggien vertraut, wie aus einem Brief an Schober vom Ende des Jahres 1823 deutlich wird. (Vgl. Stoessl, S. 22)

⁵⁷⁵ Vgl. Buberl, S. 96.

Die madonnenhafte Erscheinung, das mittelalterliche Ambiente sowie die Laute neben dem schlafenden Ritter rücken die Prinzessin in die Nähe des Minneideals, wie es im Zuge der Mittelalterbegeisterung zur Zeit der Entstehung der Gemälde wieder hochgehalten wurde.⁵⁷⁶

Dem Ritter erscheint im Traum das Idealbild, das er sich unbewusst vom weiblichen Geschlecht macht und das, der Tradition des Minnesangs entsprechend, die weltliche und die himmlische Herrin in sich vereinigt. Die Gleichzeitigkeit des Weltlichen und des Himmlischen entspricht der antinomisch-paradoxalen Struktur der Minne, die in einem Kraftfeld verschiedenster Polaritäten, wie Sinnlichkeit und Intellekt, Trieb und Geist, Wirklichkeit und Traum, stattfand.⁵⁷⁷

Psychohistorisch betrachtet, diente die Minne der Überwindung des Triebhaften und der Ausbildung des Bewusstseins. Dabei kam der Frau eine Schlüsselrolle zu. Indem von ihr die auf Selbstbeherrschung und Bändigung leidenschaftlicher Gefühle abzielenden Tugenden „mæze, fuoge, zuht und milte“ erwartet wurden, erfuhr sie eine Überhöhung zu dem Idealbild, das kultivierend auf die Männer wirken sollte. Auch diesen wurde neben einer allgemeinen Selbstkontrolle ein weitgehender Verzicht auf den Geschlechtstrieb abverlangt.

Wapnewski führt diesen Gedanken aus:

„Ziel des Minnedienstes ist Erziehung, Reifung, Steigerung: Überwindung in Hingabe, Genuß in Entsagung, Erhöhung in dienender Erniedrigung, Selbstfinden in Selbstentäußerung. Der Gegenstand dieses Dienstes ist die *frouwe* als irdisch-ebenbildliche Verwirklichung der höchsten Vollkommenheit. Daraus erhellt: *minne* ist nicht Liebe. Sie ist ursprünglich ein Akt geistiger Erkenntnis, innerhalb seiner ein Akt geistiger Zuneigung.“⁵⁷⁸

Wenn Wapnewski von der *frouwe* als *irdisch-ebenbildlicher Verwirklichung der höchsten Vollkommenheit* spricht, so deutet sich damit, auf die Ebene romantischen Denkens gebracht, die Idee von der kosmischen Harmonie im wie-

⁵⁷⁶ Wie aus Franz v. Hartmanns Tagebuch hervorgeht, diskutierte Schwind im Kreise der Schubertianer über Ritterromane und verwandte Geschichten. (Vgl. Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens, S. 392 f.)

⁵⁷⁷ Vgl. Wapnewski, S. 79.

⁵⁷⁸ Wapnewski, S. 78.

derhergestellten paradiesischen Zustand an. Schwind hat diese Gedankenverbindung durch das madonnenhaften Aussehen der Prinzessin hergestellt, auf die letzte Stufe, die der Sophia, verweist er aber, indem er der Prinzessin den Mond zuordnet, denn der Mond ist ein Geist-Symbol des matriarchalen Bezirks.⁵⁷⁹ Entsprechend wurden die Mondgöttinnen als Ausdrucksformen der Sophia, der höchsten weiblichen Weisheit, verstanden.⁵⁸⁰

Die Romantik hatte bereits die Bedeutung der unbewussten Inhalte für die Entwicklung des Bewusstseins erkannt. Im Gemälde wird dieser Zusammenhang durch die Traumhandlung greifbar. In der Traumhandlung stehen der Riese und die Prinzessin in einer rätselhaften Beziehung zueinander. Um diese verstehen zu können, muss ein kurzer Blick auf die Entwicklung des Weiblichen aus psychologischer Sicht geworfen werden.

d) Die Beziehung zwischen dem Riesen und der Prinzessin

Neumann unterscheidet zwischen dem Elementar- und dem Wandlungscharakter des Weiblichen.⁵⁸¹ Der Elementarcharakter vereinigt die positiven wie die negativen Seiten des Weiblichen in sich, denn er drückt psychologisch-energetisch die ursprüngliche Situation der Psyche aus, die von der Ganzheit des Unbewussten geprägt und fast ausschließlich von Trieben und Instinkten bestimmt ist. Überwiegt der negative Charakter, so spricht Neumann vom „schrecklichen Weiblichen“. Erst allmählich bildet sich das Bewusstsein aus und damit die Fähigkeit zur Entwicklung, die den Übergang zum Wandlungscharakter andeutet. „In der psychischen Entwicklung steht der Wandlungscharakter der Psyche, der auf das Weibliche projiziert wird, zunächst unter der ‚Vorherrschaft‘ des Elementarcharakters und tritt erst allmählich in seiner Eigenprägung aus dessen Übermacht heraus“.⁵⁸² Mit diesem Vorgang ist die Herauslösung der Animafigur aus dem Mutterarchetypus verbunden. Das Aufstei-

⁵⁷⁹ Vgl. Neumann, S. 65.

⁵⁸⁰ Vgl. Neumann, S. 305.

⁵⁸¹ Vgl. Neumann, S. 39 ff.

⁵⁸² Neumann, S. 43.

gen des Bewusstseins aus dem um seine Dominanz ringenden Unbewussten wird in der Symbolsprache oft durch die Gestalt eines männlichen Helden, der mit dem Bewusstsein gleichzusetzen ist, und durch ein weibliches Ungeheuer, das mit dem verschlingenden Unbewussten identifiziert werden kann, dargestellt.

Der Wandlungscharakter des Weiblichen wird vom Männlichen direkt oder indirekt als provozierend, in Bewegung setzend und zur Veränderung zwingend empfunden. Die vom Weiblichen ausgehende Faszination kann negativ oder positiv sein, ihn anziehen oder abstoßen, auf jeden Fall aber wird sie ihn zur Wandlung anhalten. Bei Neumann heißt es über den Zusammenhang zwischen Wandlungscharakter und Animagestalt:

„Das schlafende Dornröschen und die gefangene Prinzessin ... sind Exponenten des Wandlungscharakters, der zu seiner reinsten Form in der Gestalt der Anima kommt. Die Anima, die ‚Seelenfigur‘, die das Männliche am Weiblichen erfährt, ist als seine eigene innere Weiblichkeit und Seelenhaftigkeit eine Instanz der Psyche des Mannes selber.“⁵⁸³

Betrachten wir vor dem Hintergrund dieses Wissens Schwinds Bild, so drängt sich der Eindruck einer Verbindung zwischen dem Riesen und der Prinzessin auf, die über das bisher beschriebene Verhältnis von Gefangener und Bewachendem hinausgeht. Es scheint, als habe sich das Weibliche aufgespalten und in den gegensätzlichen Gestalten der Prinzessin und des Riesen manifestiert. Dabei ist das männliche Geschlecht des Riesen unerheblich, denn, wie Neumann betont, gehören männliche Züge durchaus zum „schrecklichen Weiblichen“, wobei dem Attribut der Eberhauer, das auch der Riese aufweist, besondere Bedeutung zukommt, wie in den bereits zitierten Ausführungen Neumanns deutlich wird:

„Überall also, wo das Weibliche als furchtbar auftritt, ist es auch die uroborische Schlangenfrau, das Weib mit dem Phallus, die Einheit von Gebärendem und Zeugendem, von Leben und Tod. Deswegen ist die Gorgo mit allen männlichen Attributen ausgestattet, der Schlange, dem

⁵⁸³ Neumann, S. 46.

Zahn, den Eberhauern, der hervorgestreckten Zunge und manchmal sogar mit dem Bart.“⁵⁸⁴

Die Kette, mit der die Prinzessin gefesselt ist bzw. die der Riese in den Händen hält, deutet das Spannungsverhältnis an, in dem sich diese beiden Gestalten zueinander befinden.⁵⁸⁵ Einerseits hält der Riese die Prinzessin gefangen, und diese sehnt sich nach Befreiung, andererseits sind die beiden aber durch uralte Bande schicksalhaft miteinander verknüpft.

Mit der Prinzessin schafft sich der Ritter im Traum die weibliche Gestalt, die ihn am meisten fasziniert, weil ihr Bild seiner eigenen weiblichen unbewussten Natur, seiner Anima, entspricht.⁵⁸⁶ Die nächtliche Traumgestalt der Prinzessin, die durch ihre Nähe und Verbundenheit mit der Mondsichel als eine Verwandte der Mondgöttinnen gelten kann, sehnt sich nach der Befreiung aus der Gefangenschaft des Riesen, der ihre eigene „Nachtseite“ personifiziert. Es ist Aufgabe des Ritters, d.h. des aufsteigenden Bewusstseins, die Anima aus dem Elementarcharakter, den das „schreckliche Weibliche“ in der Gestalt des Riesen repräsentiert, zu befreien, damit sie ganz im Wandlungscharakter wirken.⁵⁸⁷ Damit wird für das Männliche eine positive Wandlung, die Entwicklung des Bewusstseins, eingeleitet.

Der „bengalische Beleuchtungseffekt“ bzw. die Lichtaura sowie die Mondsichel bilden die Lichtquellen, welche das nächtliche Geschehen in den beiden Gemälden beleuchten. Licht jedweder Form kann als Hinweis auf die voranschreitende Bewusstseinsentwicklung verstanden werden. Auf die letzte Stufe der

⁵⁸⁴ Neumann, S. 166.

⁵⁸⁵ Das gilt, obwohl unklar ist, ob zwischen den beiden Ketten eine Verbindung besteht. „Die Traumsituation ‚Fesselung‘ achtet auf keine logischen und praktischen Zusammenhänge.“ (Buberl, S. 97)

⁵⁸⁶ In diesem Zusammenhang erscheint es interessant zu hören, wie Grillparzer, lange bevor eine Theorie der Animagestalt entwickelt war, diese Problematik erkannte und formulierte: „Ich glaube bemerkt zu haben, daß ich selbst in der Geliebten nur das Bild liebe, das sich meine Phantasie von ihr gemacht hat, so daß mir das wirkliche zu einem Kunstgebilde wird, das mich durch seine Übereinstimmung mit meinen Gedanken entzückt, bei der kleinsten Abweichung aber nur um so heftiger zurückstößt. Kann man das Liebe nennen? Bedauere mich und sie, die es wahrlich verdiente, wahrhaft und um ihrer selbst willen geliebt zu werden.“ (Scheit, S. 58)

⁵⁸⁷ Neumann nennt als Beispiel für diese Konstellation den Mythos von Perseus, in dem die Tötung der furchtbaren Mutter in Gestalt der Medusa die Voraussetzung für die Befreiung der Andromeda ist. (Vgl. Neumann, S. 50)

Entwicklung weist in den Gemälden, wie so oft in Schwind Bildern, die Laute, die neben dem schlafenden Ritter liegt und deshalb „stille steht“.⁵⁸⁸

e) Schwinds persönliche Animagestalt

Im Katalog *The Romantic Spirit* heißt es:

„In the guise of an idealized royal saint, she summons the knight in a dream to rescue her from the monster. Here Schwind draws on the popular Romantic notion of Christian chivalry, and on the medieval ideal of courtly love; but he also makes the picture into a male fantasy, a *Liebstraum* based on the fact of yearning for an unattainable woman.“⁵⁸⁹

Eine „unerreichbare“ Frau gab es auch im Leben des Malers: Es war die von Schwind sehr verehrte *dunkelhaarige* Sängerin Karoline Hetzenecker, die Schack sofort in der *Gefangenen Prinzessin* wieder erkannte: „... man gewahrt eine gefesselte, von einem Riesen bewachte Prinzessin, in deren Zügen man leicht eine Dame erkennt, welcher Schwind bis an sein Lebensende schwärmerische Verehrung zollte.“⁵⁹⁰

Der Maler vertraute Bernhard Schädel im August 1848 an:

„Außerdem möchte ich unsern Freund aufmerksam machen, dass die Stadt München im Besitz einer Sängerin ist, die aus mir alten Haushahn noch einen Theaterläufer machen wird. Es handelt sich nicht um Stimme und ‚entschiedenen timpr‘, sondern ich bin so glücklich, alle die schönen und tiefen Gefühle wie in einer zweiten Jugend wieder zu erleben, wenn ich sie in diesem herrlichen Gesang vernehme.“⁵⁹¹

⁵⁸⁸ Für die Zeichnungen von 1822 wählte Schwind das Waldhorn. Die von diesem Instrument ausgehenden Klänge wurden in der Romantik als Ausdruck der kosmischen Harmonie und als Hinweis auf das verlorene Paradies verstanden. (Vgl. Brentano, *Godwi*, S. 246 f.) Der Sehnsucht nach der verlorenen Einheit mit dem Kosmos wird besonders in den Werken Eichendorffs oft durch den von fern herüber klingen Schall des Waldhorns Ausdruck verliehen. (Vgl. Lentwojt, S. 243)

⁵⁸⁹ Katalog *The Romantic Spirit*, S. 473.

⁵⁹⁰ Schack, S. 72. Ostini weist darauf hin, dass auch den früheren Fassungen des *schlafenden Ritters* eine Herzensangelegenheit zu Grunde lag. (Vgl. Ostini, S. 17)

⁵⁹¹ Stoessl, S. 231.

Es existieren einige Werke von Schwinds Hand, welche die Sängerin jeweils mit schweren Armreifen an beiden Handgelenken zeigen. (Abb. 47). Vielleicht hat er sich dadurch zu der Darstellung der gefesselten Prinzessin inspirieren lassen. Auf jeden Fall scheint die schöne Künstlerin eine Projektionsfläche für seine Anima gewesen zu sein.⁵⁹²

3. Die Jungfrau

Das wie die anderen *Liebesbilder* um 1860 entstandene Gemälde *Die Jungfrau* (Abb. 48) zeigt eine weibliche Gestalt, die in der Dämmerung hoch in den Wolken auf einer Bergspitze sitzt, welche die Form eines Thrones hat. Die Figur bildet eine Einheit mit der sie umgebenden Natur, denn der Saum ihres langen fließenden Gewandes verschmilzt ebenso mit dem Felsen bzw. Gletscher wie das um ihre Schultern liegende Schleiertuch mit den Nebelschwaden. Durch das Ineinanderfließen der Formen wirken Partien ihres Körpers versteinert und selbst wie eine Naturerscheinung.

Schack berichtet, Schwind sei durch das 1804 entstandene Gedicht *Berglied* von Schiller zu diesem Gemälde angeregt worden.⁵⁹³ Die in diesem Zusammenhang entscheidende letzte Strophe lautet:

Es sitzt die K ö n i g i n hoch und klar
Auf unvergänglichem Throne,
Die Stirn umkränzt sie sich wunderbar
Mit diamantener Krone.
Drauf schießt die Sonne die Pfeile von Licht,
Sie vergolden sie nur, und erwärmen sie nicht.⁵⁹⁴

In Schwinds Bild trägt die weibliche Gestalt auf ihren langen blonden Haaren ebenfalls eine Krone. Die Form dieses Herrschaftszeichens mit seinen sehr spitzen, weit auseinander stehenden Zacken erinnert an einen Stern und ver-

⁵⁹² Es fällt auch eine große Ähnlichkeit zwischen der Sängerin Hetzenecker auf dem Bildnis aus dem Jahre 1848 (Abb. 47) und der **dunkelhaarigen** Loreley in einer Darstellung aus derselben Zeit auf. (Vgl. Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, Abb. 286)

⁵⁹³ Vgl. Schack, S. 71.

⁵⁹⁴ Schiller, Bd. II, S. 176.

leiht der Figur den Charakter einer „Königin der Nacht“, einer Gestalt, die mit den Mondgöttinnen verwandt ist.⁵⁹⁵

Die schwindsche Jungfrau ver- oder entschleiert sich – der genaue Bewegungsablauf lässt sich am Bild nicht nachvollziehen. Schack gibt uns aber im nachfolgenden Zitat den Hinweis, dass es sich um das **Zurückschlagen** des „Wolkenschleiers“ handelt. Ebenso lassen sich mit Hilfe Schacks, der als Käufer zahlreicher Bilder Schwinds in Kontakt mit diesem stand und deshalb über die Darstellungsabsicht des Künstlers informiert gewesen sein dürfte, die Spezies des Vogels, der unterhalb der Jungfrau im Vordergrund des Bildes schwebt und der dem Augenschein nach sowohl ein Adler wie ein Rabe sein könnte, bestimmen sowie die Frage klären, ob die Abend- oder Morgendämmerung dargestellt ist.⁵⁹⁶

Der Kunstmäzen bemerkte in seinem Buch *Meine Gemäldesammlung*:

„Dasselbe stellt *die Jungfrau* dar, d. h. den Berg des Berner Oberlandes; zu Grunde liegen dabei Schillers Verse: „ Es sitzt die Königin hoch und klar auf unvergänglichem Throne, die Stirn umkränzt sie sich wunderbar mit diamantener Krone.“ Aus Gletschermassen wächst die Königin des Gebirges heraus, eine schöne jungfräuliche Gestalt; sie hat ihren Wolkenschleier zurückgeschlagen. Ihr Antlitz strahlt in letztem Glanz der untergegangenen Sonne. Zu ihren Füßen schwebt ein Adler mit weit ausgebreiteten Schwingen, die jedoch ermattend ihn nicht zu der unerreichbaren Höhe emporzutragen vermögen. Das Gemälde fesselt die Einbildungskraft in wunderbarer Weise. Nicht leicht wird jemand, der dasselbe nur einmal gesehen hat, es vergessen.“⁵⁹⁷

Die vom Bild ausgehende Faszination, die Schack beschrieben hat, ist sicherlich nicht auf die künstlerische Leistung Schwinds zurückzuführen, denn das Werk gehört wie *Hero und Leander* zu den schwächeren des Meisters,

⁵⁹⁵ Schwind hat eine sehr ähnliche Krone der Figur der Königin der Nacht verliehen, die er in einer Studie für den Zauberflötenzyklus in der Hofoper in Wien darstellte (Abb. 49).

⁵⁹⁶ Im Gegensatz zu Schack, der angibt, dass die Sonne untergegangen sei, spricht Haack von der aufgehenden Sonne: „Sie allein ist von den ersten Strahlen der aufgehenden Sonne rosarot übergossen...“. (Haack, S. 124) Im Hinblick auf die Aussageabsicht des Künstlers ist in diesem für die Interpretation wichtigen Punkt Schack zu folgen, da er im Gedankenaustausch mit Schwind stand.

⁵⁹⁷ Schack, S. 70 f. Führich, der erste Schwind-Biograph, bemerkt über das Bild: „*Die unnahbare Liebe*, als deren Symbol er die unzugängliche Bergspitze der ‚Jungfrau‘ wählte, die er in eine weibliche Gestalt enden lässt, welche ihr Haupt mit Nebelschleiern umkränzt und zu der ein Adler vergeblich emporzuschweben strebt.“ (Führich, S. 44)

vielmehr scheint es ihm mit diesem Gemälde gelungen zu sein, eine Saite im Innersten des Betrachters anzuschlagen, was auf eine archetypische Konstellation schließen lässt.

a) Die Jungfrau als Berg

In der Tat spielten die wichtigsten Elemente des Gemäldes, Berg, Adler und verschleierte Jungfrau, in archetypischen Zusammenhängen von jeher eine wichtige Rolle. Der Berg gehört zur Zentralsymbolik des Matriarchalen und wurde seit Beginn der Menschheitsgeschichte als Große Mutter verehrt.⁵⁹⁸ Er galt gleichzeitig als Ort, Thron und Inkarnation der Großen Mutter.⁵⁹⁹ Neumann erläutert diese Zusammenhänge:

„Die sitzende und thronende Muttergöttin lebt im Sakralgebilde des Thrones. Der König kommt zur Macht, indem er den ‚Thron besteigt‘ und so seinen Platz auf dem Schoße der Großen Göttin, der Erde, als ihr Sohn einnimmt. So finden wir weitverbreitet einen Thron-Kult, in welchem der Thron, der ursprünglich die Gottheit selber war, als ‚Sitz der Gottheit‘ verehrt wurde.

Ursprünglich stand an Stelle des Thrones der Berg, der in sich die Symbole der Erde, der Höhle, der Masse und der Höhe verbindet, die unbeweglich-seßhafte Gottheit, welche sichtbar über die Erdlandschaft herrscht. Der Berg ist zunächst die numinose Gottheit als Bergmutter, später wird es der Sitz und Thron, auf dem das sichtbare oder unsichtbare Numen sitzt, noch später der ‚leere Thron‘, auf dem sich die Gottheit ‚niederläßt‘.“⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Der Berg wie die in ihm verborgene Höhle, die als Ausdruck des Gefäßcharakters des Weiblichen verstanden werden kann, wurden als numinose Stätten begriffen und in *participation mystique* zur Großen Erdmutter erfahren.

⁵⁹⁹ Vgl. Neumann, S. 246.

⁶⁰⁰ Neumann, S. 103. Die aus der matriarchalen Symbolik stammende Betonung des Thrones ist bis heute bedeutsam, deshalb meint der Terminus „den Thron besteigen“ immer noch die Regierungsübernahme durch den König. Der Thron, den der König besetzt und damit besitzt, ist schon vor langer Zeit zum Sakralsymbol der in den Hintergrund getretenen Großen Mutter geworden.

Eine Erinnerung an den ehemals mütterlichen „Thron-Schoß“ hat sich bis in die zeitgenössische Sprache im Zusammenhang mit Sitzmöbeln, wie dem Lehnstuhl oder dem Sessel, darin erhalten, dass wir bei ihnen von Armen, Beinen und einem Rücken sprechen.

Es stellt keinen Widerspruch dar, dass der Berg als Große Mutter verehrt wurde und gleichzeitig jungfräuliche Züge besitzen konnte, denn dieser Archetypus zeichnet sich durch eine paradoxe Vielheit aus.⁶⁰¹

Schwinds *Jungfrau* ist zugleich eine schöne Frau und ein konkreter Gipfel der Finsteraarhorngruppe, der mit seiner Höhe von mehr als 4000 Metern für den Menschen nur schwer zu bezwingen ist. Durch die Versteinerung der Frau bzw. die Vermenschlichung des Berges überträgt sich dessen Unerreichbarkeit auf das Weibliche – Berg wie Frau sind nicht zu „besteigen“. Dass es Schwind darum ging, dieser Unzugänglichkeit Ausdruck zu verleihen, hat bereits Friedrich Haack erkannt, der 1913 anmerkte:

„Sehr geschickt hat hier Schwind die alles überragende Höhe zum Ausdruck gebracht: durch das außergewöhnlich schmale überhöhte Format des Bildes, die großzügigen Steillinien des Wolkenthrones, die Vertikalfalten des Gewandes, das Emporheben der Arme, endlich durch den Gegensatz der Lichtgestalt der Jungfrau zu dem tiefdunklen Adler.“⁶⁰²

Das Sitzen auf einem Berg ist ebenfalls ein typisches Merkmal der vielleicht berühmtesten literarischen Frauengestalt der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der *Loreley*. Bekannt ist sie vor allem aus Heines Loreley-Gedicht von 1823, aber die Ursprünge dieser Figur liegen im Werk Clemens Brentanos, der mit ihr auch das Motiv der Versteinerung verband. Die von Brentano in verschiedenen Ausformungen der Gestalt⁶⁰³ entwickelten Wesenszüge wurden zum unverzichtbaren Standard des in einer gewaltigen Masse von mehr oder weniger gelungenen literarischen Produkten thematisierten Sujets. Lentwojt hebt hervor, dass die Gestalt der Loreley auf das Engste mit der Mentalitätsgeschichte der Romantik verknüpft ist:

⁶⁰¹ Vgl. Neumann, S. 85. Auch Maria ist gleichzeitig Jungfrau und Mutter Gottes. In Novalis' Märchen *Hyazinth und Rosenblüthchen*, das in das Werk *Die Lehrlinge von Sais* eingefügt ist, sucht Hyazinth „die Mutter der Dinge, die verschleyerte Jungfrau“. (Vgl. Novalis, S. 216)

Aus einer Notiz, die Novalis zu den ‚Lehrlingen zu Sais‘ machte, geht hervor, dass er die Bedeutung des Schleierhebens bei der Göttin von Sais noch weiter fasste, denn dort bezieht sich die Entschleierung symbolisch auf die Selbstwerdung des Adepten: „Einem gelang es, - er hob den Schleier der Göttin zu Sais – Aber was sah er? – Wunder des Wunders, sich selbst.“ (Novalis, S. 234)

⁶⁰² Haack, S. 124.

⁶⁰³ Neben der *Lore Lay* aus seinem Jugendroman *Godwi* taucht in den *Rheinmärchen* eine Modifikation dieser Gestalt unter dem Namen *Frau Lureley* auf.

„Loreley ist ein Kind der romantischen Bewegung und daher durch ein ganzes Bündel von Eigenschaften charakterisiert, die nur vor dem Hintergrund romantischen Denkens und Fühlens recht erkannt werden können. Darum darf es nicht ausbleiben, das Loreley-Sujet auf dessen romantischen Hintergrund zu beziehen. Die Bedeutung der Loreley-Gestalt gewinnt dadurch eine Qualität, die weit über die einzelnen Dichtungen hinausweist, mögen sie nun von Brentano, von Heine, von Eichendorff, oder von welchem Autor auch immer stammen.“⁶⁰⁴

Das gemeinsame Motiv der Versteinerung und der mentalitätsgeschichtliche Hintergrund der Romantik, der sowohl Brentano als auch Schwind prägte, begründet den folgenden Blick auf die Gestalt der Loreley. Dabei wird sich zeigen, dass die brentanoschen Ausprägungen der Loreley-Gestalt wie die schwindsche Jungfrau auf ähnlichen psychischen Voraussetzungen basieren.

b) Das Motiv der Versteinerung

Die *Loreley* ist nicht, wie häufig angenommen wird, eine alte Sagenfigur, sondern eine „Erfindung“ Clemens Brentanos. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hatte der Name *Loreley* oder *Lurlei* ausschließlich die Lokalität des Loreley-Felsens bei St. Goarhausen bezeichnet. Für die zwischen 1799 und 1801 entstandene Ballade *Zu Bacharach am Rhein*, die im zweiten Teil seines Romans *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* zu finden ist, zerlegte Brentano den topographischen Namen und schuf auf diese Weise die Kunstfigur *Lore Lay*.⁶⁰⁵ Diese ist ein bürgerliches Mädchen, das, von der Liebe enttäuscht, wie durch einen Fluch zur dämonischen Verführerin wird. Brentano deutet mit ihrem Sprung vom Loreley-Felsen ihren Freitod an und schafft mit dem dreifachen Ruf „Lore Lay“ am Ende der Ballade eine poetische Erklärung für das seit frühester Zeit berühmte Loreley-Echo, „... indem er ein aitiologisches Deutungsmuster anwendet: Das Echo des Felsens erscheint als die Stimme eines in den Stein gebannten untoten Geisterwesens. Lore Lay wird zur Loreley. Eine Verwandlung hat stattgefunden.“⁶⁰⁶

⁶⁰⁴ Lentwojt, S. 203.

⁶⁰⁵ Vgl. Brentano, *Godwi*, S. 426 ff.

⁶⁰⁶ Lentwojt, S. 432.

Bellmann geht davon aus, dass Brentano, angeregt durch das Echospiegel des Rheinfelsens bei Bacharach, Elemente aus dem antiken Mythos von der Nymphe Echo übernahm.⁶⁰⁷ Ovid beschrieb in seinen Metamorphosen, wie Echo vergeht, als Narziß ihre Liebe nicht erwidert. Ihre Knochen werden zu Stein, ihre Stimme bleibt als Widerhall erhalten:

„Die Stimme allein und die Knochen sind übrig;
Jene hat Dauer; die Knochen, sie wurden zu Stein, so erzählt man.
Und jetzt ist sie verborgen in Wäldern; man sieht sie auf keinem
Berg, doch jedermann hört sie: ihr Ton ist lebendig geblieben.“⁶⁰⁸

Die Lore-Lay-Ballade steht in einem Beziehungsgeflecht mit dem Gesamttext des *Godwi-Romans*, deshalb gewinnen ihre schwer verständlichen Passagen erst im Kontext an Verständlichkeit. Lentwojt über die Rolle, die dabei die Frauengestalten spielen:

„Unter den vielen Personen, die im *Godwi* erscheinen, nehmen die Frauengestalten eine Sonderstellung ein: sie treten als Geliebte oder als Muttergestalten auf und werden stets in ihren Beziehungen zum Titelhelden gezeigt. Die Schicksale dieser Frauengestalten spiegeln sich in demjenigen der Lore Lay.“⁶⁰⁹

Der letzte Satz trifft in besonderem Maße auf Violette zu, der Brentano die Lore-Lay-Ballade in den Mund gelegt hat. Sie ist ein zwischen „Frömmigkeit und Sinnlichkeit“ schwankendes Mädchen, das, ebenfalls von der Liebe enttäuscht, in den Zustand einer „schrecklichen Zerrüttung“ verfällt. „In dem an ihrem Todesort errichteten ‚Denkmal‘ aber bleibt sie gegenwärtig: in Marmor gebannt, zu Stein erstarrt wie Echo und Lore Lay.“⁶¹⁰

Mit diesem Grabdenkmal korrespondiert das „steinerne Bild der Mutter“, das bereits im Titel exponiert wird und von zentraler Bedeutung für Handlung

⁶⁰⁷ Bellmann, S. 2.

⁶⁰⁸ Ovid, S. 104. Brentano griff in seinem Roman *Godwi* wiederholt auf Ovids Metamorphosen zurück. Lentwojt weist darauf hin, dass dem Dichter eine Versifizierung aus dem Jahr 1631 vorlag, die „... sich stellenweise fast wie eine Interpretation zu Brentanos Lore Lay...“ liest. (Lentwojt, S. 101)

⁶⁰⁹ Lentwojt, S. 432.

⁶¹⁰ Bellmann, S. 6.

und Personenkonstellation des Romans ist. Es ist ein Marmorstandbild der Mutter Godwis, das dessen Vater zur Sühne seiner Vergehen an seiner Gattin errichten ließ.⁶¹¹

Brentano nimmt auch bei lebenden Frauengestalten einen Vergleich mit Stein vor. Über das Mädchen Flametta heißt es:

„...es schien uns in ihrer Gegenwart allen wohlzusein. Das Mädchen ist so fest, so rein und kalt wie Marmor, und dabei doch so unendlich beweglich und lebendig. Ihre Figur ist vollkommen die der Atalanta, und ich habe eine große Liebe für diese Figur. Es ist mir, als könne man sie noch erbitten und als habe sie in dem Charakter ihrer Gestalt einen überwindlichen Gegensatz.“⁶¹²

Die Gleichsetzung ihrer Erscheinung mit der Festigkeit und Kälte von Marmor macht Flametta gleichzeitig anziehend und abstoßend. Dieses ambivalente Gefühl taucht immer wieder im Zusammenhang mit den Frauengestalten des Godwi-Romans auf. Das trifft in besonderem Maße auf das im Roman entworfene Mutterbild zu. Janz konstatiert für den gesamten Godwi-Roman eine „...Spaltung der Mutter in eine ‚gute‘, die dem Kind ganz zur Verfügung steht, und in eine ‚böse‘, die ‚das Kind zerhaut‘...“.⁶¹³

⁶¹¹ Das Motiv der Versteinerung einer Frauengestalt findet sich auch noch in Brentanos Text *Vom traurigen Untergang zeitlicher Liebe*, der in die Urfassung der *Chronika des fahrenden Schülers* eingeflochten ist. Dort heißt es über die „Steinerne Trauer“: „...die Jungfrau sprach: ‚Ach Gott, mir graut, denn ich sehe den Felsen wie ein trauriges Antlitz an dem hellen Himmel abgezeichnet.‘ Da sprach der Schiffmann: ‚Sei ruhig, dieses ist die Steinerne Trauer, ein Fels, der gleich einer liegenden weinenden Jungfrau gestaltet ist ...‘“ (Brentano *Chronika eines fahrenden Schülers*, S. 580)

⁶¹² Brentano, *Godwi*, S. 343.

⁶¹³ Janz, S. 31. Auch für die Loreley-Gestalt lässt sich diese Ambivalenz feststellen. Allerdings setzte sich in der Literatur nicht „... die sanftmütige Muttergestalt, die Brentano mit Frau Loreley entworfen hatte, durch ..., sondern eine rachedurstige Dämonin – Sirene, Nixe und Hexe zugleich -, deren Schönheit Unglück über alle bringt, die ihr verfallen.“ (Lentwojt, S. 190) In der bildenden Kunst entwickelten sich zwei Grundtypen: Die „dämonische“ und die „melancholische“ Loreley. Ein Beispiel für den ersten Typus ist ein von Edward Jakob von Steinle 1864 vollendetes Gemälde in der Schack-Galerie, über das Schack bemerkte: „In höchst origineller und sinnvoller Weise hat Steinle die Loreley aufgefaßt. Die Zauberin des Felsens bei St. Goar ... war bisher von den Malern und Bildhauern als eine schöne Jungfrau ... in stark sentimentaler Weise geschildert worden. Steinle dagegen dachte sie sich mehr als eine Gestalt der nordischen Sagenwelt – ein Weib von dämonischer Schönheit, das über den Untergang ihrer Opfer frohlockt. Schlangenähnlich flattern ihr die Locken um das Haupt, ihr Antlitz ist von hohem Reiz...“ (Schack, *Meine Gemäldesammlung*, S. 90 f.) Schwind versuchte sich etwa zur selben Zeit wie Steinle in einer Zeichnung am Loreley-Thema, wählte aber den melancholischen Typus. (Abb. Steinle und Schwind, vgl. Buberl, S. 164 und 167)

Sicherlich hat Brentanos eigene Lebensgeschichte das Mutterbild des Romans entscheidend geprägt⁶¹⁴, aber das Muttertrauma war nicht nur ein individuelles Problem des Dichters, sondern kennzeichnete die gesamte Epoche.⁶¹⁵ Die Gründe dafür sind in den gesellschaftlichen Strukturen der Zeit zu finden, in der Neuorganisation der Familie und der damit verbundenen Neudefinition der Geschlechterrollen, die einerseits eine Aufwertung der Mutterrolle mit sich brachten und hochgeschraubte Glücksvorstellungen an diese knüpften⁶¹⁶, andererseits aber den Mann dazu zwangen, seine weiblichen, gefühlsbetonten Persönlichkeitsanteile zu verdrängen, weil diese in der von Zweckrationalität geprägten Arbeitswelt nur von Nachteil waren. Janz betont die Bedeutung der gesellschaftlichen Verhältnisse für die Konstellation des Mütterlichen im Roman:

„Vielmehr konstatiert der Roman die Absenz derjenigen Qualitäten, die dem ‚Mütterlichen‘ zugeschrieben werden können, als allgemeines kulturelles Phänomen der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft und setzt dieser Absenz den Versuch entgegen, eine kollektive Phantasie verdrängter Weiblichkeit zu entwickeln.“⁶¹⁷

⁶¹⁴ Er wurde im Alter von sechs Jahren aus familiären Gründen von der Mutter getrennt, um einige Jahre bei Verwandten zu verbringen. Dieses Schicksal war in jener Zeit aufgrund der hohen Kinderzahl in vielen Familien nicht ungewöhnlich. So wurde z.B. auch Schwind im Alter von sieben Jahren zu Verwandten geschickt.

Janz ist davon überzeugt, dass die Bilder der versteinerten Mutter bei Brentano darauf hinweisen, dass der Identitätsproblematik des Autors das Unvermögen zu Grunde lag, sich in den ursprünglichen Imagines des Weiblichen, in der „Mutter“, zu spiegeln und auf diese Weise identifizieren zu können. (Vgl. Janz, S.9)

⁶¹⁵ Jung erklärt, welchen großen Einfluss die Gestalt der Mutter auf das weitere Verhältnis eines Jungen bzw. Mannes zu Frauen besitzt: „Das Bild der Anima, das der Mutter in den Augen des Sohnes übermenschlichen Glanz verlieh, wird durch die Banalität des Alltags allmählich abgestreift und verfällt damit dem Unbewußten, ohne dadurch irgendwie seine ursprüngliche Spannung und Instinktfülle eingebüßt zu haben. Es ist von da an sozusagen sprungbereit und projiziert sich bei der ersten Gelegenheit, nämlich dann, wenn ein weibliches Wesen einen die Alltäglichkeit durchbrechenden Eindruck macht.“ (Jung, Archetypen S. 71 f.)

⁶¹⁶ In dem Maße, in dem - zunächst nur in den bildungsbürgerlichen Schichten - die Familie als Ort der Erwerbsarbeit irrelevant wurde, erfuhr die Frau eine Einschränkung auf den Privatbereich. Dort sollte sie ihre angebliche Fähigkeit, bedürfnis- und personenbezogen zu handeln, ausleben und in der Aufzucht und Erziehung der Kinder ihren Lebenssinn erkennen. Oft hatte diese „Emotionalisierung“ der Familie eine Überforderung der Frauen zur Folge, die den Ansprüchen auf Zuwendung, Geborgenheit und Intimität nicht genügen konnten. (Vgl. Mitterauer/Sieder, S. 87)

⁶¹⁷ Janz, S. 24.

Zeittypisch war sowohl für Brentanos persönliche Liebeserfahrungen als auch für die Darstellung der Liebe in seinen Werken, dass in der Geliebten immer wieder die Mutter gesucht wurde. „Die Wünsche, die sich auf eine Geliebte richten, die als Mutterersatz gesehen ist, sind identisch mit Regressionswünschen, die wiederum in Todessehnsucht übergehen.“⁶¹⁸

Neumann bestätigt diese Ergebnisse auf tiefenpsychologischer Ebene. Er ist davon überzeugt, dass die Romantik völlig von einer Konstellation beherrscht war, in welcher der Mutterarchetyp als kollektives Unbewusstes die Seelenfigur überschwemmt hat und mit seiner Faszination zum „uroborischen Inzest der Todessehnsucht“ oder zum Wahnsinn führte.⁶¹⁹

In Schwinds Bild wie bei den entsprechenden Frauen-Gestalten aus Brentanos Roman *Godwi* drückt sich die Beschaffenheit des Seelenbildes durch den Zustand der Versteinerung aus. Wenn die weiblichen Anteile der männlichen Psyche zu sehr verdrängt und entwertet werden, wie es in der Folge aufklärerischen Denkens geschah, wird die Anima unzugänglich, sie „versteinert“. Dadurch wird der lebendige Austausch mit ihr unterbunden und ihre Weiterentwicklung behindert. Außerdem fällt es unter diesen Gegebenheiten sehr viel schwerer, den Archetypus zu assimilieren und auf diese Weise den Ausgleich zwischen dem Bewusstsein und dem Unbewussten zu schaffen, der allein zur psychischen Ganzheit führt.

Oft steht die Animagestalt, die aus dem mangelnden Kontakt des Mannes zum komplementär-geschlechtlichen Teil seiner Psyche erwächst, dem „schrecklichen Weiblichen“ nahe, so dass sie bedrohlich wirkt. Der Aspekt des Schrecklichen, der bei den Variationen der Loreley-Gestalt deutlich zu Tage tritt, klingt bei der *Jungfrau* nur leise an. In Schillers Gedicht heißt es: „Drauf schießt die Sonne die Pfeile von Licht, Sie vergolden sie nur, und erwärmen sie nicht.“⁶²⁰ Dieses Bild der „kalten“ Jungfrau, das auf Gefühlskälte und mangeln-

⁶¹⁸ Janz, S. 32. Für die Person Brentanos ist es ausführlich beschrieben, dass er in den Frauen, mit denen er eine Liebesbeziehung einging, die eigene Mutter wieder zu finden hoffte. (Vgl. Janz, S. 47 f.)

⁶¹⁹ Vgl. Neumann, S. 47, Fußnote 18.

⁶²⁰ Schiller, Bd. II, S. 176.

des Mitgefühl hindeutet, hat Schwind in seinem Gemälde zum Ausdruck gebracht, indem er die Frauengestalt mit den Stein- und Gletschermassen verschmelzend darstellte.⁶²¹

c) Das Motiv der Entschleierung

Der *Jungfrau* als Repräsentantin des Unbewussten steht in Schwinds Bild der Adler als Vertreter des Bewusstseins gegenüber. Aufgrund der Fähigkeit dieses Vogels, sich hoch in den Himmel hinauf der Sonne entgegen zu schwingen, entwickelten viele Völker eine reiche Symbolik um seine Gestalt. Er wurde zum Symbol der Sonne und damit dem des Tageshimmels.⁶²² Im Zusammenhang mit den Sonnengöttern vertrat der Adler symbolisch die göttliche Macht. Diese Symbolik übertrug sich in der christlichen Ikonographie auf Christus, den das frühe Christentum noch mit der Sonne gleichgesetzt hatte. Der Flug des Adlers zur Sonne wurde zum Sinnbild für Auferstehung und Himmelfahrt Christi, d.h. für die geistige Erneuerung, die aus psychologischer Sicht mit der Entwicklung des Bewusstseins gleichzusetzen ist.

Im schwindschen Bild ist der Adler als Vertreter des Tageshimmels bestrebt, den Gipfel der *Jungfrau* zu erreichen. Damit wird auf die Vereinigung der extremen Gegensätze von Himmel und Erde, von Tag und Nacht, von Bewusstsein und Unbewussten, von Männlichem und Weiblichem hingedeutet.⁶²³ Wie aus Schacks Schriften überliefert ist, bemüht sich der Adler aber vergeb-

⁶²¹ Das Kennzeichen des fehlenden Mitgefühls stellt die *Jungfrau* in eine Reihe mit den romantischen Wassergeistern, deren Gefühlskälte auf ihre Seelenlosigkeit zurückgeführt wurde und ihr Handeln absichtslos erscheinen lässt. Friedrich de la Motte Fouquè hat dieses Motiv in seiner Erzählung *Undine* von 1811 ausgestaltet, die das Vorbild für zahlreiche ähnliche Arbeiten wurde.

⁶²² Vgl. Neumann, S. 178 und 181.

⁶²³ Neumann weist darauf hin, dass das Aufeinandertreffen von Himmel und Erde noch spät im Orient die Bedeutung des Hieros Gamos hatte. „Dort verbindet sich der herabsteigende männliche Himmels-, Wolken-, Blitz-, Donner- und Regengott mit der weiblichen Erdgöttin, die der Berg ist oder auf dem Berge ihren Sitz hat.“ (Vgl. Neumann, S. 103) Aber auch im mitteleuropäischen Kulturkreis findet sich das Bild der Vereinigung von Himmel und Erde auf jeden Fall noch in der Romantik; so z.B. in Eichendorffs Gedicht „Mondnacht“, dessen erste Strophe folgendermaßen lautet:

Es war als hätt' der Himmel/ Die Erde still geküsst,/ Daß sie im Blütenschimmer/ Von ihm nun träumen müßt'. (Eichendorff, Bd. II, S. 126)

lich, zur Jungfrau empor zu fliegen.⁶²⁴ Das lässt auf einen psychischen Mangelzustand schließen, der seine Ursache in der durch den Adler repräsentierten rationalistischen Bewusstseinshaltung des späten 18. und 19. Jahrhunderts hat. Unter diesen Vorzeichen ist ein lebendiger Austausch zwischen Bewusstsein und Anima nicht möglich, so dass sie versteinert und noch weitgehend identisch mit dem Mutterkomplex ist.

Das gestörte Verhältnis zum Bewusstsein bedeutet aber nicht, dass sich die Anima nicht auch unabhängig von dessen Einfluss entwickeln könnte. Die *Jungfrau* in Schwinds Gemälde entschleiert sich nach Untergang der Sonne, was auf ihre Aktivität im Unbewussten hinweist. Die Handlung des Entschleierns ist vor dem Hintergrund des Schleiermotivs zu sehen, das, auf antike Ursprünge zurückgehend, in der Romantik wieder auflebte und tief greifende Bedeutungsdimensionen besitzt. So auch bei Schwind, in dessen Bildern wiederholt ein Schleier, der entweder aus zartem Gewebe, aus Nebel oder aus Dunst besteht, im Zusammenhang mit einer weiblichen Gestalt auftaucht.⁶²⁵

Die Wurzeln des Motivs erwachsen aus Plutarchs *De Iside et Ostride*, einem Werk, in dem der Dichter das Standbild der Isis im Tempel zu Sais erläutert. Die ägyptische Göttin repräsentierte die Unergründlichkeit der Geheimnisse der Natur, und in diesem Zusammenhang ist auch die den Tempel zierende Inschrift zu sehen, die besagte, dass es noch keinem Menschen gelungen sei, den Schleier zu lüften, d. h. die Natur zu enträtseln. Die Entschleierungssymbolik wurde latent weiter tradiert und immer mit den Geheimnissen der Natur in Verbindung gebracht, so findet sich der Schleier z. B. im Mittelalter als Attribut der personifizierten Natur.

⁶²⁴ Vgl. Schack, S. 71.

⁶²⁵ Zu nennen ist an dieser Stelle vor allem der Melusinenzyklus, in dem Melusine nur in den ersten beiden Bildern ohne Schleier dargestellt ist. Schwind selbst hob den Schleier über der Schlusszene in einem Brief an Mörike vom 30.6.1869 hervor: „Zum Glück ist der klagende Schlusschor mit einem aus Schleiern bestehenden Nebel noch das Allereinsten.“ (Rath, S. 159) Der Dichter erkannte die Bedeutung dieses Motivs und antwortete: „Der klagende Schlußchor mit seinen Nebelschleiern hat meine Phantasie sogleich besonders lebhaft ange-regt.“ (Mörike 1959, S. 843) Nebelschleier umgeben auch die *Gefangene Prinzessin*, die als Animaerscheinung identifiziert wurde.

In der Romantik erlangte die alte Symbolik erneute Bedeutung im Zusammenhang mit den Bemühungen, die geheimnisvolle Sprache der Natur zu entschlüsseln, um das verlorene Paradies und damit die zerstörte Harmonie des Menschen mit dem Kosmos wieder herzustellen.⁶²⁶ Die Rolle, die das Gefühl bei diesen Bemühungen spielte, führte dazu, das verlorene Paradies in der inneren Welt zu vermuten und die Entschleierung mit Selbsterkenntnis gleichzusetzen.⁶²⁷ Damit ist die psychologische Ebene angesprochen, auf der Jung das Phänomen der Selbsterkenntnis mit dem Begriff der „Selbstwerdung“ belegte. Auf dem Weg dorthin spielt die Anima eine entscheidende Rolle.

Schwinds sich entschleiende Bergjungfrau stellt wie die verschleierte Isis zu Sais eine Animaerscheinung dar. Jung weist darauf hin, dass eine Form der „jungfräulichen Anima“ existiert, „... welche nämlich nicht der Außenwelt zugewendet und daher von dieser nicht ‚korrumpiert‘ ist. Sie ist der ‚inneren Sonne‘, dem ‚Gottesbilde‘, das heißt dem Archetypus der transzendenten Ganzheit zugewendet, nämlich dem Selbst.“⁶²⁸ Eine verwandte Form der Animaerscheinung liegt im schwindschen Bilde vor, denn auch hier distanziert sich die Jungfrau von der Außenwelt, um ihre Kraft im Unbewussten zu entfalten. Schwind hat die Hinwendung zur „inneren Sonne“ zum Ausdruck ge-

⁶²⁶ Eine wichtige Anregung für die Belebung dieser Symbolik mögen die Romantiker den Schriften J. Böhmes entnommen haben, denn auch der Mystiker verwandte das Bild der verschleierten Jungfrau. Böhme führte in seiner Schrift *De tribus principiis* die Verschleierung auf das Auseinandertreten der beiden Prinzipien in Adam während seines Schlafes zurück. In diesem Zusammenhang sind Ederheimers Erläuterungen zu Böhmes Darstellung vom Falle Adams interessant: „Aber der Jüngling hätte gern die Jungfrau gehabt, um daraus ein Weib zu machen, und da verschleierte sich die Jungfrau, der Geist Gottes, in ihm, er verlor die hohe Kenntnis, und Eva, das Weib, ward geboren, aus dem Geiste dieser Welt.“ (Ederheimer, S. 73 f) Damit fallen bei Böhme die Verschleierung und das Ende des paradiesischen Zustandes zusammen.

⁶²⁷ Den Zusammenhang zwischen Entschleierung und Selbsterkenntnis stellte Novalis bereits 1798 in einer Notiz zu dem 1802 erschienenen Fragment *Die Lehrlinge von Sais* her, denn dort heißt es: „Einem gelang es, - er hob den Schleier der Göttin zu Sais - Aber was sah er? - Wunder des Wunders, sich selbst.“ (Vgl. Novalis, S. 234)

⁶²⁸ Jung, *Symbole der Wandlung*, S. 413. Die Vorstellung von der auf einem Berg sitzenden Animagestalt, die sich in der Romantik wiederholt findet, ist schon sehr alt, wie eine Abbildung im sog. Stuttgarter Psalterium aus dem 9. Jahrhundert beweist. Diese zeigt, wie der Psalmist in der Gestalt Davids vor der auf einem hohen Berg sitzenden eigenen Seele (mit Beischrift „anima“), die durch eine weibliche Person dargestellt ist, Harfe spielt. (Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. IV, S. 606)

bracht, indem er die Jungfrau als Lichtgestalt darstellte, die aus sich selbst heraus zu strahlen scheint.⁶²⁹

4. Die Anachoreten oder Einsiedler in einer Felsengrotte

Das Gemälde (Abb. 50), das Schwind 1860 begann und 1863 vollendete, zeigt drei Einsiedler in einem schmalen Bildraum, der von sehr steilen, am oberen Rand mit Sträuchern bewachsenen Felsen begrenzt wird. In die Felsen sind zwei Nischen eingehauen. In einer mit einem Rundbogen abschließenden Nische, die deutlich über Kopfhöhe der Eremiten eingelassen ist und rechts mit einer Säule abschließt, steht eine Statuette der gekrönten Jungfrau Maria mit Kind. Links unterhalb davon ist eine andere Nische exakt in der Form aus dem Stein gehauen, dass sie ein Kruzifix aufnehmen kann.

Links neben dem Kreuz haben die Eremiten eine Felsspalte mit einem Laubdach versehen. Unter diesem Dach sitzt einer der Einsiedler und liest in einem Folianten. Rechts zu seinen Füßen steht ein hölzerner Krug. Links neben ihm hockt ein anderer Eremit, der an einem Holzkreuz schnitzt. Beide Gestalten sind barfüßig, haben die Kapuze ihrer Mönchskutte aufgesetzt und tragen graue Bärte. Rechts im Vordergrund des Bildes steht ein Einsiedler, dessen volles braunes Haar zu erkennen ist. Er füttert ein zahmes Reh, das hinter einem aus groben Holzteilen gefügten Zaun steht. Die drei Einsiedler sind als Personifizierungen von Natur, Kunst und Wissenschaft aufgefasst worden, wobei der lesende Eremit der Wissenschaft, der schnitzende der Kunst und der sich dem Reh zuwendende der Natur zugeordnet werden müssen.⁶³⁰

Der junge Eremit befindet sich auf der obersten der drei Steinstufen, die von einem kleinen Gewässer zum Zaun empor führen. Einige junge Bäume und

⁶²⁹ Es hatte schon früher Zeiten gegeben, in denen das Bewusstsein zu rationalistisch ausgerichtet gewesen war. Jung erwähnt in einem solchen Zusammenhang ein Traumbild, das Schwinds Gemälde erstaunlich ähnelt: „Die Frau entschleierte ihr Gesicht. Es leuchtet wie die Sonne.“ (Jung, *Psychologie und Alchemie*, S. 76) Jung interpretiert diesen Vorgang als Erleuchtung der Anima, wobei er in der vorliegenden „mystischen“ Vorstellung von der Erhellung des Unbewussten den Gegensatz zur rationalistischen Einstellung des Bewusstseins, die nur intellektuell durchleuchten kann, erkennt.

⁶³⁰ Vgl. Katalog *Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, Textband, S. 392.

Sträucher lockern diesen kargen Ort auf. Zu erwähnen ist noch die intensive Lichtführung, die in einer Diagonale von der oberen linken Ecke zur Mitte des rechten Bildrandes das Werk zerteilt. Nur der obere rechte Teil des Bildes mit der Madonnenstatuette ist in Licht getaucht, während die Einsiedler im Schatten stehen.

Schack, der das Werk wie die drei anderen *Liebesbilder* erwarb, hielt *Die Anachoreten* im Gegensatz zu *Hero und Leander* für ein gelungenes Werk des Meisters:

„In den *Anachoreten* zeigt er sich dagegen wieder in seiner vollen Bedeutung; denn er befindet sich hier auf dem Gebiete, das man sein eigenes nennen kann und auf dem er keinen Nebenbuhler hat. Diese einsame Waldklause mit ihrem Muttergottesbilde, den beiden Einsiedlern, die in einem Legendenbuche lesen, und dem dritten, der ein Reh füttert, bietet ein Bild des lieblichsten Friedens. Wer das Gemälde nicht bloß mit dem Auge, wer es mit dem Geiste und mit wahrer Hingebung an die Intention des Künstlers betrachtet, wird sich von dem Hauche eines solchen Friedens angeweht fühlen.“⁶³¹

a) Die Bedeutung des Eremitenthemas im Gesamtwerk Schwinds

Das Eremitenthema zieht sich durch Schwinds gesamtes Werk. Um 1832/33 entstand eine Federzeichnung mit dem Titel *Die drei Einsiedler* (Abb. 51), die bereits viele Elemente des etwa dreißig Jahre später entstandenen Gemäldes aufweist. Die drei Eremiten sind dort in ähnlicher Weise angeordnet und üben die gleichen Tätigkeiten aus. Auch der felsige Hintergrund mit dem Laubdach ist schon angelegt.

Kurz bevor Schwind das Thema innerhalb der *Liebesbilder* in deren typischem Format, d. h. in schmalem Hochformat mit segmentbogenförmigem oberen Abschluss, behandelte, hatte er es im Rahmen der *lyrischen Bilder* in einem fast quadratischen Ölgemälde dargestellt. (Abb. 52). Gegenüber der Version der Jugendzeit ist dort der idyllisch-anekdotische Aspekt der Dreiergruppe, vor allem das Motiv des Fütterns eines zahmen Rehs betont.⁶³²

⁶³¹ Vgl. Schack, S. 74.

⁶³² Vgl. Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 222.

Das Gemälde *Die Anachoreten* gilt im Rahmen der Liebesbilder als ein Beispiel für „Der Liebe Entsagung“.⁶³³ Für sich allein betrachtet, enthält es keine Anhaltspunkte, die über das reine Verständnis des Titels hinaus auf die Gründe für diesen Verzicht verweisen. Ein anderes Werk Schwinds, das ebenfalls das Thema des Eremitendaseins aufgreift, kann uns in dieser Hinsicht weiterhelfen, denn es macht deutlich, welche Umstände zur Wahl dieser Lebensform führen können. Es ist das 1835 entstandene Triptychon *Der wunderliche Heilige* (Abb. 53), welches das Schicksal von Zwillingsbrüdern darstellt, die beide Eremiten werden, weil sie die von ihnen geliebten Frauen nicht heiraten können. In einem Katalog heißt es:

„Ohne Hass, ohne pathetische Anklage, ja mit Humor schildert Schwind in Serien kostbarer Randbildchen und einem krönenden Giebelfeld, wie die Liebe stirbt, wenn nicht die Liebenden, sondern ihre Familien aus bornierten Rücksichten des Standes, bürgerlichen Verstandes über eine Beziehung entscheiden, so dass die leidgetroffenen Brüder (Hauptfiguren der Handlung) im Eremitenexil wieder zusammentreffen.“⁶³⁴

Enttäuschte Liebe hat die beiden Brüder dazu gebracht, ihr weiteres Leben als Einsiedler zu fristen. Schwinds eigene frühe Erfahrungen mit der Liebe bildeten möglicherweise einen autobiographischen Hintergrund für dieses Werk. Der Maler war einige Male unglücklich verliebt und warb wiederholt erfolglos um eine Frau. 1829 löste er die Verlobung mit Netti Hönig wegen seiner misslichen finanziellen Lage und der Unterschiede in der religiösen Anschauung – Netti legte sehr großen religiösen Eifer an den Tag.⁶³⁵ 1832 willigte der Vater seiner Freundin Marie nicht in eine Heirat ein. 1834 hielt Schwind um die Hand Louise Riedels an. Ihre Eltern waren einverstanden, aber das Mädchen selbst stimmte einer Eheschließung nicht zu. Bereits ein Jahr später warb der Maler um Therese Hartmann, nicht zuletzt, indem er ihr das Triptychon *Der wunderliche Heilige* zum Geschenk machte, so als wolle er sie damit

⁶³³ Vgl. Führich, S. 44.

⁶³⁴ Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 137.

⁶³⁵ Später in seinem Leben nannte er sie die „Königin seiner jungen Jahre“. Räumte aber gleichzeitig ein: „Ich kann sonst hübsch was an Katholizismus vertragen, aber was zu viel ist, ist zu viel.“ (Deutsch, Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*, S. 581)

bitten, ihn vor dem Schicksal der Zwillingbrüder zu bewahren. Auch diese Werbung blieb erfolglos.

Die Hochzeit mit Luise Sachs fand erst sieben Jahre später, 1842, statt. In dieser Zeit begann der junge Ehemann eine zweite Fassung des Triptychons, die er im Juli 1844 in Frankfurt vollendete.⁶³⁶ Schwinds Bruder August, der das Werk 1849 erwarb, erkannte in dem einträchtigen Miteinander der beiden Eremiten im Mittelbild autobiographische Züge, die für ihn das vertraute Verhältnis mit dem Bruder in den Wiener Jugendjahren widerspiegelten.

Es spricht einiges dafür, dass nicht nur die beiden Fassungen des Triptychons, sondern auch die übrigen Eremitendarstellungen autobiographisch aufgeladen sind.

Ostini merkt an, dass „...Schwind – keiner war weniger dazu geschaffen – öfter mit Einsiedlergedanken gespielt hat, daß er aber immer eine ziemlich gesellige Vorstellung vom Wesen des Einsiedlerberufes gehabt...hat.“⁶³⁷ Dazu passen der humorvolle Unterton und das leis-ironische Lob der gezeigten Lebensform, mit denen Schwind seine Eremitendarstellungen unterlegte. Es steht zu vermuten, dass hinter der humorvollen Auffassung der Bilder ein guter Schuss Selbstironie steckt. Der Künstler, der erst mit 38 Jahren heiratete, mag wohl oft in den Jahren davor seine Zukunft nicht in der Gemeinschaft mit Frau und Kindern, sondern in Männergesellschaft gesehen haben. Vor seiner Eheschließung lebte Schwind tatsächlich häufig eng mit Männern zusammen. Zu nennen ist an dieser Stelle das vertraute Verhältnis zum Bruder August, aber

⁶³⁶ Vgl. Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 175.

⁶³⁷ Ostini, S. 18. Schwind selbst war ein durchaus religiöser, aber kein bigotter Mensch, wie aus seinen Briefen hervorgeht. Im August 1824 schrieb er an Franz von Schober: „Wer von uns wird denn die ‚Isis‘ anbeten oder hundert Kühe opfern! Das wäre aber alles noch natürlicher als den Rosenkranz beten. Vor allen verachte ich alle Kruzifixe...“ (Stoessl, S. 535) Diese Einstellung hinderte ihn aber nicht daran, vor allem im fortgeschrittenen Alter kirchliche Aufträge anzunehmen, und das nicht nur, weil sie gut bezahlt waren, sondern auch, weil es ihm „...von Zeit zu Zeit ein wahres Bedürfnis (war), etwas Kirchliches zu machen“ (Stoessl, S. 278), wie er im Frühjahr 1851 Schädel anlässlich eines Auftrages von der Theatiner-Kirche in München für sechs Kirchefahnen anvertraute. Ein Jahr später ließ er Konrad Jahn wissen: „Kirchensachen sind eine wahre Erquickung“⁶³⁷ (Stoessl, S. 289)

auch das zu Franz Schubert und Franz von Schober.⁶³⁸ Der Brief, den Schwind am 25.11.1828 anlässlich des Todes Schuberts an Schober schrieb, gibt uns nicht nur einen Einblick in das Verhältnis der Freunde, sondern auch in die Persönlichkeit des jungen Schwind:

„Lieber, guter Schober, Ich habe gestern den Brief bekommen, ..., daß der Schubert gestorben ist. Du weißt, wie ich ihn liebte, Du kannst Dir auch denken, wie ich dem Gedanken kaum gewachsen war, ihn verloren zu haben. (...) Ich habe um ihn geweint, wie um einen meiner Brüder... (...) Du bist noch da, und Du liebst mich noch mit der selben Liebe, die in unvergesslichen Zeiten uns mit unserm geliebten Toten verband. (...) Zu Dir trage ich alle Liebe, die sie nicht mit ihm begraben haben, und mit Dir immer zu leben und alles zu teilen, ist meine liebste Aussicht. Die Erinnerung wird mit uns sein und alle Beschwerden der Welt werden uns nicht hindern, in Augenblicken ganz zu fühlen, was nun ganz verschwunden ist.
Dein Moritz“⁶³⁹

Mit zunehmendem Alter lassen sich beim weiterhin auch geselligen Schwind gehäuft einsiedlerische Tendenzen feststellen. Seine Arbeit im Atelier fand in aller Abgeschlossenheit statt, wie aus einem Brief an Genelli aus dem Jahr 1843 hervorgeht.⁶⁴⁰

Betrachtet man das Einsiedlertum weniger unter dem Aspekt der Einsamkeit, sondern dem der Weltabgewandtheit, so lassen sich auch von hier aus Parallelen zu Schwinds Leben und Wirken feststellen. Aus vielen seiner Briefe wird deutlich, dass er darunter litt, dass sein Werk nicht gewürdigt und aus seiner Sicht verkannt wurde.⁶⁴¹ Das führte einerseits zu einer Oppositionshaltung gegenüber seiner Zeit und der zeitgenössischen Malerei, andererseits zwang es Schwind dazu, ein Doppelleben zu führen, in dem er bei öffentlichen Arbeiten die Rolle des „Mietgauls“ spielte, während er seine privaten Werke

⁶³⁸ Vom Februar 1825 bis Sommer 1826 lebte z.B. Schubert in direkter Nachbarschaft zu Schwinds „Mondscheinhaus“. (Vgl. Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens, S. 590) Schwind berichtete Franz von Schober über die daraus resultierende enge Beziehung: „Wir sehen uns täglich und, soviel ich kann, teile ich sein ganzes Leben mit ihm.“ (Stoessl, S. 40) Kurz danach bezog Schwind zeitweilig gemeinsam mit Schubert bei Schober im Wiener Vorort Währing Quartier. (Vgl. Deutsch, a.a.O., S. 591)

⁶³⁹ Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens, S. 554 f.

⁶⁴⁰ Vgl. Stoessl, S. 163.

⁶⁴¹ Vgl. Stoessl, S. 359, 396, 425, 501.

als „Poet“ vollendete.⁶⁴² Diese Trennung der zwei Welten steigerte sich noch, als Schwind sich aus einer politischen Opposition heraus bei seinen privaten Bildern nicht nur räumlich in sein Atelier verkroch, sondern auch zeitlich den Rückzug antrat, indem er sich auf schon früher behandelte Themen besann, um so die gute alte Zeit in der Klause seines Ateliers aufleben zu lassen. Seine Weltabgewandtheit und die Rückbesinnung auf die eigene Innerlichkeit werden in einem Brief an Marianne von Frech vom 11.8.1849 mehr als deutlich, wobei die Tatsache der Kontaktaufnahme mit der alten Freundin und die Offenheit, die er dabei an den Tag legte, ein Beispiel für die von Ostini konstatierte gesellige Form des Einsiedlertums geben:

„In jetziger Zeit, wo ich an Geschichte oder nur an deutsche Nationalität nicht denken kann, ohne wütend zu werden, ist es sehr angenehm, sich in Ideen früherer hoffnungsvoller Tage zu versetzen und, indem man frühere Ideen neu aufnimmt und zur Vollendung bringt, die schönere Zeit wieder lebt.“⁶⁴³

5. Die Zusammengehörigkeit der *Liebesbilder*

Schack hielt den Titel *Liebesbilder* bzw. *Liebesgeschichten*, den Schwind den vier eben betrachteten Bildern verlieh, für unbefriedigend:

„Der Name ‚Liebesgeschichten‘, den er diesem Cyklus gab, scheint mir nicht sehr treffend. Will man ihn beibehalten, so stellt die *gefangene Prinzessin* die sehnsüchtig verlangende Liebe vor, *Hero und Leander* die unglückliche, *die Jungfrau* die unerreichbare; die *Anachoreten* aber lassen sich kaum in den Cyklus einreihen, man müßte denn dabei an die auf alle irdische Liebe verzichtende Weltentsagung denken.“⁶⁴⁴

Die Anachoreten wollen auch für uns nicht so recht in den Zusammenhang der anderen Bilder passen, die allesamt die Liebe zu einer Frau thematisieren. Auf den ersten Blick könnte vermutet werden, dass die *Anachoreten* als Beispiel für die höchste Form der Liebe, die geistige Liebe, die von allen fleischli-

⁶⁴² Brief an Ludwig Schaller vom 26.12.1846. „Wenn ich den Gehalt von 1150 fl. habe und den Zins von meinem Haus, brauche ich mich um nichts mehr zu scheren, und kann ohne weiteres große Sachen unternehmen oder kleine, wenn es mir beliebt, mit einem Wort, als Poet leben statt als Mietgaul.“ (Stoessl, S. 207)

⁶⁴³ Stoessl, S. 245.

⁶⁴⁴ Schack, S. 73.

chen Gelüsten frei ist, dient. Bei genauerer Betrachtung lässt sich diese Annahme aber nicht verifizieren, denn die religiöse Stimmung des Bildes ist, wie aus der Untersuchung hervorgegangen ist, nur vordergründig zu verstehen. Alles spricht dafür, dass Schwind mit dem Bild etwas anderes ausdrücken wollte.

In den Briefen der Freunde Schwind, Schubert und Schober fällt häufig der Begriff „Liebe“ – der im letzten Kapitel zitierte Brief Schwinds an Schober anlässlich des Todes von Franz Schubert ist ein typisches Beispiel dafür. Die Beziehung Schwinds zu Schubert war so innig, dass dieser den Maler seine „Geliebte“ genannt haben soll.⁶⁴⁵ Vor dem Hintergrund der Bedeutung, die Jung dem Weiblichen als Projektionsfläche für die Anima zumaß, ist klar, dass eine Männerfreundschaft die Liebesbeziehung zu einer Frau nicht ersetzen kann, was wohl Schwind intuitiv spürte und einer der Gründe für ihn war, immer wieder um die Hand einer Frau anzuhalten.

Auch den Einsiedlern im Gemälde *Die Anachoreten* bietet sich nicht die Möglichkeit, ihre Anima auf ein lebendes weibliches Gegenüber zu projizieren. Als Projektionsschirm bleibt ihnen nur die Marienstatuette. Die Gestalt der Mutter Gottes taugt aber nicht recht für diese Aufgabe, da sie auf die lichte Seite des Weiblichen reduziert ist. Der Mangelzustand deutet sich durch die Lichtführung an, die das Bild diagonal in zwei Hälften teilt.⁶⁴⁶ Licht ist nur in der Nähe der Marienstatuette, die Eremiten aber stehen im Schatten, weil sie nicht *erleuchtet* sind.

⁶⁴⁵ Vgl. Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens, S. 146. Deutsch merkt in diesem Zusammenhang an, dass Schwind in seiner Jugend wirklich etwas Weibliches anhing. Der Briefwechsel, den die Freunde unterhielten, mutet heute etwas ungewöhnlich an. So schrieb Schwind 1824 an Schober: „Jeder Augenblick, den Du mit mir sprachst, ist ja mehr als mein ganzes Leben ohne Dich.“ (Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 10) Das Beziehungsdreieck Schubert – Schober – Schwind war nicht frei von Eifersucht: Ebenfalls 1824, dem Jahr, in dem die Liebe zu Netti Hömig begann, heißt es in einem Brief an Schober: „Du selbst hast mich zu Dir und zu Schubert gezählt, und ich konnte die Wonne nicht ertragen. So hat mich der Schmerz gereinigt, dass ich alles darauf baue, dass ich der dritte zu Euch bin.“ (Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, S. 10)

⁶⁴⁶ Licht spielt auch in den übrigen Bildern des Zyklus eine gewisse Rolle. Bei *Hero und Leander* ist es eine Flamme, die durch ihr Verlöschen Leanders Tod herbeiführt; die *Jungfrau* erstrahlt im Restlicht der untergegangenen Sonne, als leuchte sie aus sich selbst heraus; und die *Gefangene Prinzessin* ist schließlich bei Mondenschein von farbigem Nebel bzw. einer Lichtaura umgeben, die sie wie eine Madonna in einer Strahlenmandorla erscheinen lassen.

Der Verlust der dunklen Seite des Weiblichen muss im Kontext des Bildes um so schmerzlicher empfunden werden, als Schwind die Eremiten in einer Felsengrotte zeigt, jenem „...Residuum aus Urzeiten der Menschheit, in dem man sich so gerne die Naturgottheiten lebend und wirkend vorstellte“⁶⁴⁷. An einem solchen Ort pflegte der Maler für gewöhnlich ambivalente Frauengestalten zu präsentieren, wie Feen, Nymphen, Schwanjungfrauen, Nixen und, nicht zu vergessen, Melusine, also Gestalten, die wie die Frauenfiguren der *Liebesbilder* als Animaerscheinungen interpretiert werden können.

Die Anima ist maßgeblich an der sich in Stufen vollziehenden Vereinigung des Unbewussten mit dem Bewusstsein innerhalb des Individuationsprozesses beteiligt. Die stufenweise Annäherung an das Ziel der totalen Aufhebung der Gegensätze spiegelt sich in einer Abfolge von Animaerscheinungen, die als weiblich personifizierte Inhalte des Unbewussten eine Vereinigung mit dem männlich personifizierten Bewusstsein anstreben, wobei sich die Tendenz von der körperlichen zur geistigen Konjunktion verschiebt. Eine typische Abfolge von Animaerscheinungen sind die „Erotischen Vier“, wie sie bereits in der Spätantike auftraten: Chawwa (Eva), Helena (v. Troja), Maria und Sophia. Sie bilden die vier Stufen des heterosexuellen Eros, resp. des Animabildes und gleichzeitig die vier Stufen der Kultur des Eros.

Die erste Stufe, die der Chawwa bzw. Eva, ist rein biologisch. Das Weibliche erscheint nur relevant in seiner Funktion als Mutter und gilt deshalb allein als das zu Befruchtende. Auch die zweite Stufe, die der Helena, ist noch vom sexuellen Eros beherrscht, aber bereits auf einem ästhetischen und romantischen Niveau, auf dem der Frau einige individuelle Werte zugestanden werden. Auf der dritten Stufe, die der Jungfrau Maria zugeordnet ist, findet eine Vergeistigung des Eros statt, indem er zur religiösen Devotion erhöht wird. Aus der biologischen Mutterschaft der Chawwa ist eine geistige Mutterschaft geworden. Diese Stufe des Heiligsten und Reinsten wird noch von der Stufe der Weisheit, der Sophia, übertroffen.

⁶⁴⁷ Saxl, S. 47.

Voraussetzung für die Abfolge der Animaerscheinungen ist, dass die Erscheinung des Seelenbildes auf der jeweiligen Stufe assimiliert wird, denn erst dann kann der Archetypus auf höherer Stufe wieder ins Bewusstsein treten.⁶⁴⁸ Zur geistigen Liebe kann es nur unter der Bedingung kommen, dass die körperliche Liebe überwunden ist. Damit ist eine Auffassung umschrieben, die sich mit der platonischen Vorstellung von der Liebe deckt und die körperliche Liebe in hohem Maße aufwertet.⁶⁴⁹ Im neuplatonischen Denken des 16. Jahrhunderts schlug sich diese Idee in den überaus populären „trattati d’amore“ nieder, die den Aufstieg von der irdischen zur himmlischen Form der Liebe mit dem Bild der „Liebesleiter“ umschrieben. Nash dazu:

“Carnal love, they argue, is in itself meaningless and can only lead to frustration; yet, by recognizing the limited and immediate appeal of carnal love, one can approach sensuality as a first step, using it as a springboard from which to rise to more spiritual and, ultimately, divine forms of love.”⁶⁵⁰

Das bedeutet, dass die sinnlichen Wünsche zwar zurückgestellt werden müssen, die durch sie freigesetzten Energien aber bei der Erlangung der göttlichen Liebe nützlich sind. Für die Philosophen der Renaissance spiegelten die „Liebesleitern“ eine moralische Metamorphose wider, die in der Errettung der Seele durch die himmlische Liebe gipfelte.

Im Zuge der Wiederentdeckung platonischen Gedankengutes im späten 18. Jahrhundert lebten diese Ideen auf und prägten den romantischen Liebesbegriff, der ebenfalls allumfassend war und Körper und Seele einschloss.⁶⁵¹ Das

⁶⁴⁸ Wenn sich z.B. die Animaerscheinung „Gretchen“ aus Goethes Werk dem Scharfrichter überantwortet und damit aus Fausts Gesichtskreis verschwindet, so zeigt das die Assimilation des Archetypus an. Dann wendet sich die Anima wieder der Innenwelt zu, jenem Funktionssystem, das zwischen dem Ich und dem Unbewussten vermittelt. Die vorwärts drängende Entwicklung des Bewusstseins hat die Projektion aufgehoben und der Seele zurückgegeben, was von Anfang an seelischer Natur war. Der Untergang Gretchens ist die Voraussetzung für das Aufsteigen der Animaerscheinung „Helena“.

⁶⁴⁹ Platon verstand den Eros als einen Begleiter und Rückführer in den Urzustand des Menschen, in welchem Männliches und Weibliches im doppelgesichtigen Kugelmenschen vereinigt waren. Nach Platon ist den Menschen der Drang zur Liebe angeboren, um die ursprüngliche Natur wieder herzustellen.

⁶⁵⁰ Nash, S. 57.

⁶⁵¹ Vgl. Wanning, S. 58. Brentanos Bekehrungsversuche waren im Falle von Luise Hensel und Emilie Linder untrennbar mit erotischen Abenteuern verbunden. (Vgl. Schultz, S. 194)

legt die Vermutung nahe, dass sich in Schwinds *Liebesbildern* ebenfalls Spuren dieses Denkens finden, zumal sich bereits beim ersten im Rahmen dieser Arbeit betrachteten Werk, dem frühen Aquarell *Adams Schlaf*, drei Stufen einer „Liebeleiter“ andeuten, nämlich Eva, Maria und Sophia.

Die Liebe zu *Hero* ist eindeutig als rein körperliche Liebe zu verstehen, denn die schöne Priesterin bewegt sich auf einer niederen Stufe der Bewusstseinsentwicklung und übt, wie den literarischen Quellen, von denen Schwind sich anregen ließ, entnommen werden kann, nur sexuelle Anziehungskraft auf Leander aus. *Die gefangene Prinzessin* geht über diese Stufe hinaus, da sie Anklänge an die Madonnenikonographie zeigt und auf die Minne verweist, die als Akt seelischer Zuneigung der Überwindung des Triebhaften diene. Durch ihre Zugehörigkeit zum Mond, der als Geistsymbol gilt, deutet sich in ihr sogar schon die Stufe der Sophia an. Auch *Die Jungfrau* und *Die Anachoreten* stehen mit dem psychischen Phänomen der Anima in Verbindung, ohne jedoch in die Stufenfolge der Animaerscheinungen eingeordnet werden zu können. Sie verweisen wie *Hero und Leander* auf Schwierigkeiten bei der Projektion dieses Archetypus, die, wie nachgewiesen werden konnte, ihre Ursache in der mentalitätsgeschichtlichen Situation finden.

Die *Anachoreten* wurden als Aufarbeitung des schwindschen Junggesellendaseins analysiert, und von der *Gefangenen Prinzessin* ist bekannt, dass sie nicht eine anonyme Vertreterin des Minnezeitalters ist, sondern dass Schwind eine ganz bestimmte, von ihm verehrte Frau im Sinn hatte, als er das Bild malte. Einen persönlichen Hintergrund haben auch die anderen *Liebesbilder*, denn sie zählen allesamt zu Schwinds „privaten“ Werken, die er als *lyrische Bilder* zusammenfasste. Die Zugehörigkeit zu dieser ganz besonderen Gruppe von Bildern stellt einen weiteren Schlüssel zum tieferen Verständnis der *Liebesbilder* dar.

6. *Die Liebesbilder als Teil der lyrischen Bilder*

Zur Entstehungszeit dieser *Liebesbilder* Gruppe von Bildern arbeitete Schwind verstärkt an seinen *lyrischen Werken*, die er auch *Reisebilder* oder *Privatbilder* nannte.⁶⁵² Die folgenden in unserem Zusammenhang betrachteten Werke werden von Fritz von Ostini zu den *lyrischen Bildern* gezählt: *Der Traum des Erwin von Steinbach*, *König Krokus* und *die Waldnymphe*, *Des Knaben Wunderhorn* und *Die Liebesbilder*.⁶⁵³

Schwinds Werk war seit Beginn seiner malerischen Laufbahn in zwei streng voneinander getrennte Bereiche zerfallen, denn er unterschied zwischen seiner **Kunst**, in die er sein Innerstes legte, und den öffentlichen **Arbeiten**, die den Lebensunterhalt sicherten.⁶⁵⁴ Je nach dem, welchem Bereich er sich hingab, sah er sich als „Poet“ oder „Mietgaul“.⁶⁵⁵

Was es für ihn bedeutete, sich dem Willen eines Auftraggebers zu unterwerfen, wird in einem Brief an Genelli vom Januar 1847 deutlich: „Sie können sich nicht denken, zu was für Zeug ich mich habe zwingen müssen. Sie würden begreifen, dass man es endlich müde wird, seiner Phantasie immer Gewalt anzutun...“.⁶⁵⁶ Als man Schwind Ende 1846 auf das Lehramt für Historienmalerei an der Münchner Akademie berief, war das für ihn wie eine Befreiung, denn dadurch erlangte er die finanzielle Unabhängigkeit, die es ihm erlaubte, sich beim Malen ganz seiner Phantasie hinzugeben.

Da ihn die Professur nur wenig Zeit und Mühe kostete⁶⁵⁷, reifte in ihm der Plan, bereits vorhandene Bilder, die in „guten Stunden“⁶⁵⁸ entstanden waren,

mit neuen Bildern zu kombinieren, um auf diese Weise das umfassende Projekt der *lyrischen Bilder* zu verwirklichen. Bereits im Sommer 1846 hatte er in einem Brief an Genelli von einer „Reihe von 10 bis 12 solcher Sachen“ gesprochen.⁶⁵⁹ 1858 war das Vorhaben sehr viel konkreter, denn in einem Brief an Frau von Frech heißt es: „Dermalen habe ich eine rechte Alte-Herrn-Arbeit unternommen. Ich male alle meine lyrischen Arbeiten, wovon die älteste Komposition vielleicht vom Jahr 22, die neueste von vorgestern ist. Es werden wohl 30 Bilder werden, das kleinste 10 Zoll, das größte 30 Zoll so etwas.“⁶⁶⁰ 1860 war bereits von etwa 40 Bildern die Rede, von denen Anfang 1861 bereits 28 vollendet waren. Ende 1862 konnte er seinem Freund Schädel vermelden, dass die Sammlung der lyrischen Bilder auf etwa 40 angewachsen sei und nur noch wenige bis zur Vollendung fehlen.⁶⁶¹ Mitte 1865 unterrichtete er Josef Kenner voller Stolz vom bevorstehenden Abschluss der *lyrischen Bilder*: „Diese sind jetzt bis auf etwas Feile fertig! Darauf bilde ich mir etwas ein. Es war eine Aufgabe, sie zu machen...“.⁶⁶²

Busch ist der Meinung, dass diese Werke in hohem Maße die persönlichsten Gefühle und Gedanken Schwinds ausdrücken:

„Sie sind in ängstlich abgeschirmter Privatheit entstanden, mehrfach gesichert in einem Atelier im eigenen Hause, zu dem niemand Zutritt hatte; sie sollten sein Privatstes, Innerstes ausdrücken, bei ihnen hatte

⁶⁵² Vgl. Stoessl, S. 393, 400, 404, 409 f.

⁶⁵³ Vgl. Ostini, S. 15 ff. Bei den *Anachoreten* ist diese Zuordnung nicht ganz eindeutig, aber wir wissen, dass eine frühere Variante unter dem Titel *Die drei Einsiedler* im Rahmen der *lyrischen Bilder* entstanden ist. (Vgl. Stoessl, S. 531)

⁶⁵⁴ Vgl. Stoessl, S. 203.

⁶⁵⁵ Vgl. Stoessl, S. 207.

⁶⁵⁶ Stoessl, S. 208.

⁶⁵⁷ Vgl. Stoessl, S. 234. Trotzdem darf nicht der Eindruck entstehen, Schwind habe die Arbeit als Professor nicht mit einer gewissen Leidenschaft getan, denn in demselben Brief von 1848, in dem er Frau von Frech schrieb, dass ihn die Professur nur wenig Mühe koste, heißt es im selben Atemzug: „...und ich habe ein paar Schüler, die mich interessieren...“. (Stoessl, S. 234) Ein gutes Jahr später merkte er Julius Schnorr von Carolsfeld gegenüber an: „Mit meinen Schülern gebe ich mir alle Mühe...“. (Stoessl, S. 252 f.)

⁶⁵⁸ Vgl. Stoessl, S. 404.

⁶⁵⁹ Vgl. Stoessl, S. 203.

⁶⁶⁰ Stoessl, S. 388.

⁶⁶¹ Vgl. Stoessl, S. 405.

⁶⁶² Stoessl, S. 425.

er das Gefühl, seine Seele offengelegt zu haben; dem kalten, abschätzigen Blick der Öffentlichkeit sollten sie nicht ausgesetzt werden.“⁶⁶³

Für Buschs Meinung sprechen verschiedene Punkte. Aus einem Brief an Genelli vom 29.12.1843 geht hervor, dass sich Schwind zeitweise in seinem Atelier „verschanzte“: „Ich habe mich ganz auf mein Haus beschränkt, lasse niemand in mein Atelier...“.⁶⁶⁴ Schwind hatte schon als Zwanzigjähriger seinem Schulfreund Schober gegenüber zugegeben, dass er zum Tagtraum neige.⁶⁶⁵ In der Abgeschlossenheit seiner Werkstatt versank er wohl oft in einer Art von Trancezustand, denn Schack, dem es gelang, zum Maler vorzudringen, als dieser an einem der *Liebesbilder* arbeitete, berichtet von einer tiefen Selbstversunkenheit Schwinds, die diesen Schack lange nicht bemerken ließ.⁶⁶⁶

Die beschriebene Arbeitsatmosphäre korrespondiert mit Schwinds erklärtem Ziel, in seiner Kunst „unmittelbare Ergüsse des Innern“ zum Ausdruck zu bringen.⁶⁶⁷ Nur so konnte seiner Meinung nach die von ihm intendierte Kunstwirkung erreicht werden, die darin bestand, den Betrachter seinerseits in seinem Innersten „anzuregen“⁶⁶⁸ oder sogar zu „erregen“.⁶⁶⁹ Und nur so ist es wohl auch zu verstehen, dass sich viele der schwindschen Werke psychologisch interpretieren lassen.

Ein weiterer Aspekt, der indirekt mit den lyrischen Bildern zum Ausdruck kommt, ist Schwinds Einstellung zur Öffentlichkeit, die er zunehmend ablehnte, weil sie ihm die ersehnte Anerkennung schuldig blieb.⁶⁷⁰ In seiner Enttäuschung trennte er immer schärfer zwischen seinen öffentlichen und privaten

⁶⁶³ Busch, S. 244.

⁶⁶⁴ Stoessl, S. 163.

⁶⁶⁵ Vgl. Stoessl, S. 35.

⁶⁶⁶ Vgl. Schack, S. 72 f.

⁶⁶⁷ Vgl. Stoessl, S. 257.

⁶⁶⁸ Vgl. Stoessl, S. 396.

⁶⁶⁹ Vgl. Stoessl, S. 501.

⁶⁷⁰ Schwind war besonders deshalb enttäuscht, weil die Öffentlichkeit nicht seine Leistungen hinsichtlich der Kunstwirkung anerkannte und sie als „Dilettantenwerk“ abtat. (Vgl. Brief an Eduard von Bauernfeld, 12.11.1860, Stoessl, S. 396) Busch hat Schwinds Verhältnis zur Öffentlichkeit untersucht und herausgearbeitet, dass der Maler sich zunächst, wenigstens in den ersten Jahrzehnten seines Schaffens, vor allem an die adlige Öffentlichkeit wandte, weil er wusste, dass seine von Privatheit geprägte Kunst der bürgerlichen Kunstöffentlichkeit nicht genügen konnte und seiner Absicht nach auch gar nicht sollte. (Vgl. Busch, S. 108)

Arbeiten, ja er flüchtete sich sogar, Trost suchend, zu den Bildern, die später in die Reihe der *lyrischen Bilder* eintreten sollten. Seine Resignation wird in einem Brief an Genelli aus dem Jahre 1846 deutlich: „Ich habe die ganze Wirtschaft so satt, daß ich mich erst recht zu meiner Kunst als einem Trost flüchte und nur bedaure, dass ich so viele Zeit und Kraft mit öffentlichen Arbeiten vertan habe, mit denen der guten Sache auch nicht weiter geholfen wird.“⁶⁷¹

Schwind lehnte nicht nur die Öffentlichkeit ab, sondern zunehmend auch den Zeitgeist, den sie repräsentierte.⁶⁷² Das führte dazu, dass er sich immer stärker, wenn auch nicht in sich selbst, so doch in seine überschaubare Welt, die aus seiner Familie und seinen Freunden bestand, zurückzog. Bereits in einem Brief vom 2.9.1843 an Frau von Frech deutet sich diese Einstellung an: „Das Deutsche Reich, wenigstens die Hosenträger von Basel bis Mannheim, ist mir höchst langweilig. Ich kann nur dadurch existieren – daß ich mich ganz auf zu Haus beschränke.“⁶⁷³ Auch in Schwinds Kunst macht sich dieser Rückzug bemerkbar, denn er griff spätestens seit 1848 immer wieder frühere Bildthemen auf.⁶⁷⁴ Die Ablehnung der Gegenwart und die Rückbesinnung auf die eigene Vergangenheit bieten Erklärungsmuster für die *lyrischen Bilder* sowie die in ihrem Rahmen entstandenen *Liebesbilder*.

Die *lyrischen Werke* stellten in Schwinds Augen ein „Ganzes“⁶⁷⁵ dar, einen künstlichen und autonomen Organismus, der seinen eigenen Sinn gegen den Unsinn der Zeit entfalten sollte.⁶⁷⁶ Mit dieser Auffassung zeigte sich Schwind

⁶⁷¹ Stoessl, S. 203 f.

⁶⁷² Die Ablehnung der Öffentlichkeit bedeutete nicht, dass Schwind die *lyrischen Bilder*, in denen er sein Innerstes preisgab, nicht öffentlich präsentieren und sogar verkaufen wollte, wie es bei Busch gelegentlich anklingt. (Vgl. Busch, S. 244) Dass der Maler die Werke nach ihrer Fertigstellung als Gruppe durchaus der Öffentlichkeit präsentieren wollte, wird in einem Brief an Ernst Julius Hähnel vom 1.6.1859 deutlich: „Daneben habe ich fortgearbeitet an einer Sammlung kleiner lyrischer Bilder von denen ich nichts ausstelle und nichts verkaufe, bis ihrer vierzig etwa beisammen sind ...“. (Stoessl, S. 394) Schwind hatte sich gewünscht, dass die Bilder möglichst nicht aus ihrem Zusammenhang gerissen werden. Dieser Wunsch erfüllte sich mit gewissen Abstrichen, denn 34 der insgesamt etwa 40 Bilder gingen in das „Bildersammlung“ des Grafen von Schack, wie Schwind dessen Sammlung Mitte 1864 in einem Brief an Konrad Jahn nannte, über. (Vgl. Stoessl, S. 412)

⁶⁷³ Stoessl, S. 161.

⁶⁷⁴ Vgl. Stoessl, S. 245.

⁶⁷⁵ Stoessl, S. 405.

⁶⁷⁶ Vgl. Busch, S. 241.

wie schon mit der von ihm intendierten Kunstwirkung, den Betrachter innerlich anzuregen, als Romantiker, denn die Vertreter dieser Epoche empfanden die Gegenwart als zerstückelt, zerbrochen, sinnentleert und kränklich, so dass ihnen die Wahrnehmung der Realität nur noch fragmentarisch möglich erschien. Neben den von Busch aufgeführten möglichen Gründen für die veränderte Wirklichkeitswahrnehmung⁶⁷⁷ darf der Einfluss der Entdeckung des Unbewussten und der Inkohärenz des Bewusstseins, welche die Psychologie des 19. Jahrhunderts bestimmten, nicht vergessen werden.

Die Romantiker reagierten auf diese Verunsicherungen mit dem „...Rückbezug der überlieferten Wissensinhalte auf ihr persönliches Selbstgefühl, aus diesem Wechselspiel von Individualität und Totalität des Lebens entstand das romantische Fragment, das nur ironisch bzw. allegorisch verstanden Sinn stiften konnte.“⁶⁷⁸ Damit verbunden war eine Aufwertung des Prozessualen, denn das assoziative Denken der Romantiker kreiste in einem permanenten Prozess um bestimmte Grundgedanken, denen es auf diese Weise neues Leben verlieh.⁶⁷⁹

In dieser Zeit, in der fast alles, sogar das eigene Bewusstsein, als unzusammenhängend wahrgenommen wurde, bildete die Besinnung auf das „persönliche Selbstgefühl“ einen Ankerpunkt, denn aus Erkenntnissen über unbewusste Prozesse hatte man die Ahnung von einer kohärenten, genetisch angelegten Seelengeschichte gewonnen, die, wie die Bedeutung der Grundgedanken bzw. „Urbilder“ als archetypisches Material, erst Jahrzehnte später in ihrer Gesetzmäßigkeit erkannt werden sollte.

Schwinds *Privatbilder* beruhen auf dem beschriebenen Prinzip, denn aus seinen Briefen wird deutlich, dass er sie zu einer „Sammlung“ „zusammenge-

⁶⁷⁷ Laut Busch kommen verschiedene Gründe für die veränderte Wirklichkeitswahrnehmung in Frage: „In welchem Umfange etwa fortschreitende wissenschaftliche Spezialisierung und damit verbundene Lösung von einem allumfassenden und erklärenden Naturbild, Arbeitsteilung oder Reduzierung des einzelnen auf die Privatsphäre als Resultat des Strukturwandels der Öffentlichkeit jeweils diesen entscheidenden Wandel bestimmt haben, ist schwer zu sagen.“ (Busch, S. 42)

⁶⁷⁸ Busch, S. 43.

⁶⁷⁹ Vgl. Busch, S. 42.

stellt“ hat.⁶⁸⁰ „Ein Bändchen Gedichte unter dem Titel ‚Reisebilder‘ wäre etwas Ähnliches: Modernes, Antikes, Romantisches durcheinander.“⁶⁸¹ Durch ihre Kombination hoffte er, dass das einzelne Bild besser zur „Geltung“⁶⁸² komme, weil das eine das andere erhellt. Hintergrund und Struktur bildende Kraft für den Sinnzusammenhang, den die Werke konstituieren, sind einzelne Stationen aus seinem Leben und die Kohärenz der eigenen Innerlichkeit, die in seiner Kunst in Gestalt „unmittelbarer Ergüsse des Innern“⁶⁸³ manifest wird.

Die „Grundgedanken“, um die Schwinds Denken kreiste und in denen er die Episoden seines Lebens spiegelte, stellen antike, romantische und moderne Themen dar, die er oft literarischen Quellen entnahm. Der Maler hatte sich im Laufe der Zeit einen Literaturkanon angeeignet, über den er, wie gezeigt werden konnte, frei verfügte, indem er selektiv die Motive herausgriff, die seiner Aussageabsicht entsprachen, und sie mit neuen, an anderer Stelle vorgefundenen oder von ihm entwickelten Motiven kombinierte.⁶⁸⁴ Eine Untersuchung der Frage, ob diese Vorgehensweise auch von anderen zeitgenössischen Malern gewählt wurde, wäre interessant.

Wie wenig Schwind vor allem in seinem Spätwerk vom gedruckten Text abhängig war und wie unverkrampft er frei erfundene Motive hinzufügte, verdeutlichen die Sätze, die er Ende 1858 im Zusammenhang mit den *Sieben Raben* an Schädel schrieb: „Den Umstand mit dem unfertigen Ärmel und daher stammenden Rabenflügel fand ich in einem Buche, kann sein Grimm, wo eine gleiche Geschichte von sieben Schwänen erzählt wird, und die Episode mit den Armen ist mir selber eingefallen...“⁶⁸⁵

Die Vielschichtigkeit der schwindschen Verarbeitung literarischer Vorlagen wird daran deutlich, dass er nicht nur deren aufgearbeiteten Inhalt in „gezeich-

⁶⁸⁰ Vgl. Stoessl, S. 394.

⁶⁸¹ Stoessl, S. 404.

⁶⁸² Vgl. Stoessl, S. 394.

⁶⁸³ Vgl. Stoessl, S. 257.

⁶⁸⁴ Seine Kenntnis der Literatur war umfassend. Als Mörike z.B. mit Schwind in Kontakt trat, war dieser bereits mit dessen Werk bestens vertraut. Schwinds Ablehnung eines Autors bedeutete nicht, dass er sein Werk nicht in einem Bild verarbeitete, wie am Einfluss Schillers, den er nicht besonders schätzte, nachgewiesen werden kann. (Vgl. Schack, S. 53)

⁶⁸⁵ Stoessl, S. 388 f. Bei Grimm heißt das Märchen *Die sechs Schwäne*, was zeigt, wie wenig Schwind auf die Vorlage achtete.

neten Erzählungen“⁶⁸⁶ wiedergab und immer wieder einzelne Motive, wie z.B. das Waldhorn oder die Laute, in seine Bilder integrierte und damit auf komplexe, in der Literatur gegenwärtige Bedeutungszusammenhänge verwies, sondern auch daran, dass er sogar Wirkungs- und Strukturmechanismen der Literatur übernahm.

Damit ist für die in diesem Rahmen besprochenen Werke die Ausgangsfrage geklärt, ob Schwind ein aus eigener poetischer Phantasie schöpfender Künstler oder ein Illustrator literarischer Vorlagen war. Ostini hat Recht, wenn er in Schwind einen „Dichter der romantischen Periode“ oder auch einen „Malerdichter“ erkennt.⁶⁸⁷ Bei den Werken, die ihm am Herzen lagen, setzte der Meister die in der Literatur vorgefundenen Motive interpretierend um, wie ein Dichter, der auf vorhandene Stoffe zurückgreift, um sie neu, den Bedürfnissen der Zeit entsprechend zu gestalten.

Ein von uns betrachtetes Werk bildet allerdings eine Ausnahme: *Die Historie von der schönen Lau*. Die Unterschiede, die zwischen diesem Bild und den anderen hier betrachteten Werken bestehen, leiten sich daraus ab, dass Schwind sich mit dieser Geschichte nicht beschäftigte, weil sie ihm half, sein Leben zu verarbeiten, sondern aus Gefälligkeit für den Freund Mörike. Deshalb investierte er wesentlich weniger Konzentration und Kontemplation in die Komposition, die nicht über das Skizzenhafte hinauskam. In diesem Falle kann Schwind als ein Illustrator angesehen werden. Vermutlich gilt dieses Urteil auch für andere Werke, denen ein Auftrag zu Grunde lag, die aber in diesem Zusammenhang nicht betrachtet werden können.

Für die hier untersuchten Bilder gilt, dass es Schwind durch die Spiegelung der eigenen äußeren und inneren Existenz in der Geschichte bzw. in der Dichtung möglich erschien, sein individuelles Leben und Wirken mit den Fragmenten der als trümmerhaft erfahrenen Gegenwart auszusöhnen. Diese Vorgehensweise gilt nicht nur für die *lyrischen Bilder*, sondern auch für andere Werke Schwinds. Besonders deutlich wird das in seinem Bilderzyklus *Das Mär-*

⁶⁸⁶ Vgl. Stoessl, S. 196.

⁶⁸⁷ Vgl. Ostini, S. 61.

chen von den sieben Raben, das durch das Nebeneinandertreten von Märchenfiguren und Gestalten aus dem Familien- und Freundeskreis in Schwinds Lebensgeschichte eingebettet ist und auf diese Weise die Gegenwart direkt an die mythische Vorzeit koppelt.⁶⁸⁸ Die Zeitkomponente ist in diesem Trostraum der Geschichte abhanden gekommen, was zusammen mit dem Rückgriff auf wieder entdeckte „Urbilder“ als Hinweis auf Schwinds statisches Geschichtsbewusstsein gewertet werden kann und ihn am idealistischen Kunstbegriff der Cornelius-Schule festhalten ließ. Busch beschreibt die Wirkungsweise des beschriebenen Vorgehens folgendermaßen:

„Die Einbettung der Fragmente in ein allegorisches Gespinnst von Bezügen und Verweisen lässt diese in einer permanenten Metamorphose auseinander hervorgehen. Den romantischen Allegoriker interessiert daran der Moment des Überganges; im Verwandlungsakt selbst sieht er die verlorene Totalität aufleuchten.“⁶⁸⁹

Die Arabeske war das Formprinzip, das diese Wirkung am besten zu erzielen vermochte. Sie gehörte in der Romantik eindeutig in denselben Bedeutungszusammenhang wie die „Hieroglyphe“⁶⁹⁰, die als Äquivalent für das Geheimnisvolle der Natur galt und mit deren Entschlüsselung die mystische Erfahrung des Unendlichen möglich erschien.⁶⁹¹ Die Arabeske war aber nicht nur ein Strukturprinzip der Malerei, sondern auch der Musik und der Dichtkunst. Es kann nachgewiesen werden, dass sich Schwind mit den arabesken Formen aller drei Künste malerisch auseinandergesetzt hat. Ein früher Versuch, der sich am Werke Runge orientierte, liegt mit *Adams Schlaf* vor. Auch der architektonische Rahmen, der das *Märchen von den sieben Raben* und den *Melusinenzyklus* umgibt, kann als arabeskes Formprinzip verstanden werden.

⁶⁸⁸ Bei den Krokowka-Bildern und den Werken, die mit *Der Traum des Ritters* oder *Die gefangene Prinzessin* betitelt sind, fällt auf, dass Schwind die Figuren in seiner Jugend jung und mit zunehmendem Alter reifer dargestellt hat. Die Gestalten der Bilder scheinen mit dem Maler gealtert zu sein..

⁶⁸⁹ Busch, S. 43.

⁶⁹⁰ Vgl. Polheim, S. 34 f.

⁶⁹¹ Das klang bereits in dem schon zitierten Nachruf Brentanos auf Runge an, wo es hieß: „...so hat Runge doch zuerst gezeigt, dass die Arabeske eine Hieroglyphe ist...“. (Brentano, Andenken eines trefflichen deutschen Mannes und tiefsinnigen Künstlers, S. 1039 f.)

1852 schuf Schwind ein Werk, das den Titel *Symphonie* trägt. (Abb. 54). Auch hier nahm er, wie er selber während der Vorarbeiten in einem Brief an Schädel aus dem Jahre 1849 bemerkte, die aus der Malerei bekannte arabeske Struktur auf:

„Im Einklang mit dem Chor des Beethovischen Musikstücks, der ein Lobgesang auf die Freuden des Naturgenusses ist, sind in der Umfassung dieser Bilder Wald und Luft – letztere durch die vier Winde vorgestellt sowie in den verbindenden Arabesken die Tageszeiten, die Erfrischung des Reisens, der Heilquelle etc. angebracht.“⁶⁹²

Wie sich in diesem Zitat bereits andeutet, ging er dabei über die malerischen Möglichkeiten der Arabeske hinaus, indem er mehrere Bilder nach den Gesetzen der Musik kombinierte. Im Brief an Schädel heißt es: „Dieses Paares harmlose Liebesgeschichte entwickelt sich in weiteren drei Bildern, die im Charakter mit den weitem drei Stücken eines Quartetto – Andante, Sc(h)erzo, Allegro – Schritt halten...“⁶⁹³

In der *Symphonie* verkörpert der arabeske Bauplan mit seinen Tageszeiten-Tondi und Bogenfeldern mit Darstellungen der vier Winde die abstrakte musikalische Naturgesetzlichkeit. Die Arabeske selbst ist in diesem Falle so wichtig, dass die Hauptbilder auf die Spiegelung in ihr angewiesen sind, um ihre volle Bedeutung entfalten zu können. Durch dieses Kompositionsprinzip gelang es Schwind, „...den in der Musik geschilderten Hymnus an die Natur nach den Gesetzen der Musik mit Hilfe der Arabeske in Malerei umzusetzen...“⁶⁹⁴ und dem romantischen Ziel, die empfundene Entfremdung zu überwinden und die verlorene Totalität wiederzugewinnen, näher zu rücken.

⁶⁹² Stoessl, S. 250.

⁶⁹³ Stoessl, S. 250. Bei F. Schlegel, der als eigentlicher romantischer Theoretiker der „Arabeske“ gelten kann, taucht der Begriff immer wieder in einem Netz von Bedeutungsbezügen auf. Polheim wies darauf hin, dass Schlegel, eine enge Verbindung zwischen „Synfonie“ und Arabeske herstellte. (Vgl. Polheim, S. 83) Schlegel fasste den Begriff „Synfonie“ weiter als die Musikwissenschaft, denn er verstand darunter ganz allgemein den Einklang und das Zusammenstimmen verschiedener Teile. In einem Brief von 1846 hatte Schwind die *Symphonie* eine „moderne Novelle“ genannt. (Vgl. Stoessl, S. 200)

⁶⁹⁴ Busch, S. 104.

Die *Symphonie* gilt als erster Versuch, mehrere *Privatbilder* in einen Sinnzusammenhang zu stellen.⁶⁹⁵ Bei den anderen uns vorliegenden *lyrischen Arbeiten* ist Schwind nicht den Strukturprinzipien der Musik gefolgt, sondern denen der Literatur. Welche Rolle die Dichtkunst für das Werk Schwinds spielte und in welchem Maße er ihre Funktionsweise und Terminologie für sein eigenes Wirken übernahm, wurde bereits in einem früheren Kapitel dargestellt.

Die *lyrischen Bilder* lehnen sich, wie der Name schon sagt, an die Lyrik an. Einzelne betrachtet, sind sie wie ein Gedicht angelegt, das im Gegensatz zu den Ausformungen der beiden anderen literarischen Grundgattungen, die eine Handlung in ihrer Linearität darstellen, durchaus in der Lage ist, ein Geschehen mitsamt der inneren Handlung fast simultan zur Anschauung zu bringen. Die *lyrischen Bilder* in ihrem Zusammenspiel, und auf dieses legte Schwind ja besonderen Wert, funktionieren aber nach einem anderen Strukturprinzip. Hier scheint der romantische Roman Pate gestanden zu haben.⁶⁹⁶ Dieser ist nach einem arabesken Bauplan angelegt und im Äußerlichen durch eine verwirrende Vielfalt ineinander verschlungener Handlungen, Beziehungen und Motive gekennzeichnet, die in ihrer Gesamtheit eine tiefsinnige Bildersprache bilden, welche auf den verborgenen Zentralpunkt allen romantischen Kunstschaffens, auf die Wiedergewinnung der verlorenen Totalität, verweist. Auch die *lyrischen Bilder* führen eine Vielfalt von Situationen, Stimmungen sowie Epochen vor Augen und auch sie weisen zusammengenommen über sich selbst hinaus, indem sie vor dem Hintergrund der persönlichen Erfahrungen Schwinds zu einer Einheit verschmelzen.

Der folgende Auszug aus einem Brief an Julius Thaeter vom Juni 1848 macht deutlich, welche sinnstiftende Rolle der Maler dabei seiner eigenen kohärenten Seelengeschichte beimaß: „Den heillosen Verwirrungen der Zeit bin ich insofern dankbar, als sie einen ganz auf sich selbst verweisen. Nur das Allerinnerlichste gibt jetzt ein Gegengewicht gegen den Taumel, der sich aller

⁶⁹⁵ Vgl. Busch, S. 241.

⁶⁹⁶ Das war Schwind möglicherweise selbst gar nicht bewusst, denn er verglich diese Gruppe von Bildern ja mit einem „Bändchen Gedichte.“ (Vgl. Stoessl, S. 404)

Köpfe bemächtigt hat.“⁶⁹⁷ Mit Hilfe der arabesken Anlage der *lyrischen Bilder* war es Schwind möglich, seine Seelengeschichte, den Entwicklungsprozess seines Bewusstseins darzustellen, was ein überaus romantisches Anliegen war.

Dem romantischen Ziel der Wiedererlangung der verlorenen Totalität entspricht auf psychologischer Ebene das Phänomen der „Selbstwerdung“. Bevor es zu dieser letzten Stufe innerhalb des psychischen Wandlungsprozesses kommen kann, muss eine Abfolge von Animaerscheinungen assimiliert werden. Damit ergibt sich ein Zusammenhang zwischen Liebe und Selbstwerdung bzw. Totalität, der bereits von den Romantikern wahrgenommen wurde, denn in ihrem Denken war das vergängliche Gefühl der Liebe in besonderem Maße geeignet, auf die verlorene Totalität zu verweisen. Schlegel sprach von der Ironie der Liebe, die „...entsteht aus dem Gefühl der Endlichkeit und der eigenen Beschränkung, und dem scheinbaren Widerspruch dieses Gefühls mit der in jeder wahren Liebe mit eingeschlossenen Idee eines Unendlichen“.⁶⁹⁸

Dass es Schwind bei den *Liebesbildern* um die Darstellung der Totalität ging, wird in der Anlage der Komposition deutlich. Die Einheit des Kosmos, welche Inbegriff der Totalität ist, wird häufig durch die Vierzahl dargestellt, da diese in der Zahlensymbolik als strukturbildend gilt. In der *Symphonie* hatte Schwind diesem Prinzip mit Hilfe der vier Tageszeiten-Tondi und der Darstellung der vier Winde in den Arabesken Ausdruck verliehen. In den *Liebesbildern* weist er verdeckter darauf hin, indem er durch die Art des Lichteinfalls bzw. der Lichtquelle die vier Tageszeiten andeutet, wobei *Hero und Leander* der Morgen, den *Anachoreten* der Tag, der *Jungfrau* der Abend und der *Gefangenen Prinzessin* die Nacht zuzuordnen ist.

Der Wandel des Bewusstseins, der zur psychischen Totalität führt, deutet sich in den beiden Bildern *Hero und Leander* und *Der Traum des Ritters* ganz klar an, denn die beiden dargestellten Frauengestalten konnten als Stufen einer Abfolge von Animaerscheinungen interpretiert werden. Bei dem zuletzt genannten Bild ist der lebensgeschichtliche Hintergrund Schwinds bekannt. Laut

⁶⁹⁷ Stoessl, S. 229.

⁶⁹⁸ F. Schlegel, *Philosophie des Lebens*, S. 357.

Schack ist in der Prinzessin die Sängerin Karoline Hetzenecker wieder zu erkennen, der Schwind eine „schwärmerische Verehrung“⁶⁹⁹ entgegenbrachte und deren Gestalt er in zahlreichen Werken verewigte.⁷⁰⁰ Schack erkannte in diesem Bild die Darstellung der „sehnsüchtig verlangenden Liebe“⁷⁰¹. Wie geläutert diese Liebe war, wird aus Schwinds eigenen Worten deutlich, die er im August 1848 Schädel anvertraute: „... ich bin so glücklich, alle die schönen und tiefen Gefühle wie in einer zweiten Jugend wieder zu erleben, wenn ich sie in diesem herrlichen Gesang vernehme.“⁷⁰² Entsprechend der dem Werk im Rahmen der *Liebesbilder* zugewiesenen Stufe innerhalb der Animaerscheinungen, handelt es sich hierbei um eine höhere Form der Liebe. Entfacht wird die Liebe weniger durch die Frau selbst als durch ihren Gesang, der als Hinweis auf die kosmische Harmonie verstanden werden kann.

Leider ist nicht bekannt, welche realen Frauen aus Schwinds Leben hinter der *Jungfrau* und hinter *Hero* stehen. Ostini vermutet über den Hintergrund des *Hero-und-Leander-Bildes*:

„Ihn freute sein Bild, so wie es ist, er brachte es in lose Verbindung mit drei anderen, und in Wirklichkeit steht vielleicht eine Reminiszenz an die italienische Reise dahinter. Irgend ein Erlebnis jedenfalls, sonst wäre das Bild gar nicht in diesen Zyklus gekommen, in den es dem Stoffe nach weniger selbstverständlich passt, als irgend eins der andern.“⁷⁰³

Obwohl Ostini durchaus bewusst war, dass hinter den *lyrischen Bildern* „...durchweg das Erlebnis (stand)“⁷⁰⁴, hat er nicht erkannt, dass gerade das, was die *Liebesbilder* so unzusammenhängend wirken lässt, das Nebeneinandertreten disparat erscheinender Geschichtssegmente, ihren Zusammenhang konstituiert. Die Spiegelung der eigenen Liebesgeschichten in der Historie, die den Bogen von der Antike (*Hero und Leander*) über das Mittelalter (*Der Traum des Ritters* oder *Die gefangene Prinzessin*) und die ideale Zeitlosigkeit (*Die Jung-*

⁶⁹⁹ Schack, S. 72.

⁷⁰⁰ Karoline Hetzenecker ist z. B. in der *Symphonie* wieder zu erkennen, in der Schwind einige Episoden ihres Lebens darstellte.

⁷⁰¹ Vgl. Schack, S. 73.

⁷⁰² Stoessl, S. 231.

⁷⁰³ Ostini, S. 25.

⁷⁰⁴ Ostini, o. S.

frau) bis zur Gegenwart (*Die Anachoreten*) spannt, dient der Wiederherstellung einer verlorenen Ganzheit, der Aussöhnung des eigenen Lebens und Wirkens mit der nur fragmentarisch wahrgenommenen Realität.

Nicht geschichtliche Linearität schafft den Zusammenhang, sondern es sind die überall im Werk präsenten „Urbilder“, welche die Konsistenz des Dargestellten herstellen. Auch hier erweist sich Schwind als Romantiker, dessen Ziel es war, auf der Grundlage der in Mythen und Sagen, aber auch in der Sprache des Traumes wieder gefundenen Urbilder den verlorenen Zustand der Harmonie von Mensch und Natur auf einer höheren Ebene wiederherzustellen, ein diffuses Ziel, das erst vor dem Hintergrund moderner Psychologie an Klarheit gewinnt.

Schwind entnahm die Urbilder nicht nur der Dichtung, von der Brentano gesagt hat, dass sie stets um dieselben Konstanten kreise⁷⁰⁵, sondern er filterte sie auch aus der traditionellen Bildersprache heraus, um sie, wie gezeigt werden konnte, in seiner Kunst in eklektischer Manier zu verschmelzen.⁷⁰⁶ Damit erschloss er sich eine weitere Möglichkeit, die eigene Lebensgeschichte und das eigene künstlerische Schaffen in der Vergangenheit, genauer gesagt, in gelungenen Bildschöpfungen früherer Epochen, zu spiegeln und damit dem romantischen Streben nach Wiederherstellung der verlorenen Totalität zu entsprechen. Bereits Busch erkannte in Schwinds Eklektizismus eine Möglichkeit, „... die Geschichte mit dem Individuum zu versöhnen.“⁷⁰⁷

Während er im frühen Aquarell *Adams Schlaf*, auf den Bildtypus der Wurzel Jesse zurückgreifend, die Ikonographie noch weitgehend im traditionellen Sinne benutzte, um seine von Böhme inspirierte Aussageabsicht in Malerei zu transponieren, setzte sich mit wachsender Erfahrung das freie Spiel mit dem überlieferten Darstellungsapparat durch. Es trat das ein, was Busch für die gesamte romantische Bewegung feststellt: „Zeichen und Bedeutung stehen nicht

⁷⁰⁵ Vgl. Brentano, *Godwi*, S. 131.

⁷⁰⁶ Schwind griff immer wieder auf Vorbilder aus der gesamten Kunstgeschichte zurück. Er entnahm die „Urbilder“ der antiken Bilderwelt (Niobiden) wie der christlichen Ikonographie und zitierte Renaissancekünstler, wie Raffael, Tizian und Michelangelo.

⁷⁰⁷ Busch, S. 248.

mehr in einem semantischen Verhältnis zueinander, im Gegenteil, das Zeichen wird individuell-willkürlich verfügbar und aktivierbar und verliert dadurch seine Gültigkeit.“⁷⁰⁸ In diesen Zusammenhang gehört auch Lentwojts Hinweis, dass die romantische Allegorie aus dem Kontext heraus entschlüsselt werden muss und man sich ihr nicht durch einen intellektuellen, sondern nur durch einen intuitiven Prozess annähern kann.⁷⁰⁹

Im Falle der im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Bilder hilft oft die Kenntnis der literarischen Vorlagen bei der Erhellung der schwindschen Aussageabsicht⁷¹⁰, aber damit ist nur die oberste Schicht des Verständnisses gesichert. Tief darunter liegt die persönliche Schicht Schwinds. Durch die Projektion psychischer Inhalte in „Urbilder“ der Literatur und Kunstgeschichte, die sich bei der Interpretation als archetypisches Material erwiesen, hat Schwind eine Subebene konstituiert, welche die Kohärenz seiner Seelengeschichte und damit eine Totalität widerspiegelt. Ein Vorgehen, das dem Maler selbst nicht bewusst war. Der Zugang zu dieser Ebene ist bei genauer Kenntnis der schwindschen Lebensgeschichte und der Zeitgeschichte mit Hilfe des Instrumentariums moderner Psychologie möglich.

Obwohl die Zusammengehörigkeit der *Liebesbilder* nicht vollends erklärt werden kann, da uns wichtige biographische Informationen fehlen, lässt sich das System, das sie zu einer Einheit verschmelzen lässt, vor dem Hintergrund psychologischer Erklärungsmuster rekonstruieren. Alles spricht dafür, dass Schwind in den *Liebesbildern* die „Liebe“ von verschiedenen Seiten bespiegelte. Als Hintergrund dafür dienten ihm seine eigenen vielschichtigen Erfahrungen mit diesem Gefühl. Die herausgearbeiteten archetypischen Konstellationen lassen auf Schwinds Verhältnis zur Liebe schließen und zeigen es in seiner Abhängigkeit von der zeitgenössischen Mentalitätsgeschichte.

⁷⁰⁸ Busch, S. 37.

⁷⁰⁹ Vgl. Lentwojt, S. 436.

⁷¹⁰ Dabei ist zu bedenken, dass die Texte vielen Zeitgenossen, vor allem den Freunden aus dem ehemaligen Schubertkreis, geläufig waren. Schwind lag ganz offensichtlich daran, dass seine Bilder vor dem Hintergrund **seiner** Version des entsprechenden Textes verstanden wurden, denn Genelli übermittelte er seine Fassung des *Märchens von den Sieben Raben* in einem Brief (Vgl. Stoessl, S. 179 f.) und Mörike schickte er die Beilage mit der Geschichte der *Schönen Melusine*. (Vgl. Stoessl, S. 500 f.)

Das in den *Liebesbildern* enthaltene unbewusste Material wurde immer wieder diskursiv „umkreist“, dennoch war es nicht möglich, den Urgrund zu „entschleiern“, er blieb wie der Flügel des jüngsten Bruders im *Märchen von der treuen Schwester* in der anderen Welt und kann nie ganz in diese Welt herübergeholt werden.

Literaturverzeichnis:

- Arnim, Achim von, Die Kronenwächter. In: Sämtliche Romane und Erzählungen. München o. J.
- Arnim, Bettine von, Clemens Brentanos Frühlingskranz aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er selbst schriftlich verlangte. Mit einem Nachwort von Hartwig Schultz. Frankfurt am Main 1985.
- Arndt, Marianne, Zu Moritz von Schwinds Traum des Erwin von Steinbach. In: Schülerfestgabe für Herbert von Einem. Bonn 1965, S. 1 – 11.
- Bachofen, Johann Jakob, Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynäkokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Stuttgart 1861.
- Bachofen, Johann Jakob, Mutterrecht und Urreligion. Eine Auswahl. Hrsg. v. Rudolf Marx. Stuttgart 1954.
- Bade, Patrick, *Femme fatale*. London 1979.
- Bader, Josef, Meister Erwin von Steinbach und seine Heimath. Karlsruhe 1844.
- Baechthold, J., Briefwechsel zwischen Moritz von Schwind und Eduard Mörike. Leipzig 1890.
- Bang, Ilse, Die Entwicklung der deutschen Märchenillustration. München 1944.
- Bellmann, Werner, Brentanos Lore Lay-Ballade und der antike Echo-Mythos. In: Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien deutschen Hochstift 1978. Hrsg. v. Detlev Lüders. Tübingen 1980. S. 1 – 9.
- Bergsträsser, Gisela, Illustrationen von Ph. Fohr zu Fouqués Zauberring und Tiecks Melusine. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft VI/1952, S. 187 – 206.
- Bernhard, Marianne (Hrsg.), Deutsche Romantik. Handzeichnungen. Bd. I u. II, München 1974.
- Böhme, Jacob, Aurora, oder Morgenröthe im Aufgang. Faksimile – Neudruck der Ausgabe von 1730 in 11 Bänden, hrsg. v. Will-Erich Peuckert, Stuttgart 1960. Bd. I.
- Ders., De electione gratiae, oder Von der Gnaden-Wahl. 1623. Faksimile – Neudruck der Ausgabe von 1730 in 11 Bänden, hrsg. v. Will-Erich Peuckert, Stuttgart 1960. Bd. VI.
- Ders., De signatura rerum, oder Von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen. 1622. Faksimile – Neudruck der Ausgabe von 1730 in 11 Bänden, hrsg. v. Will-Erich Peuckert, Stuttgart 1960. Bd. VI.
- Ders., De tribus principiis, oder Beschreibung der Drey Principien göttlichen Wesens. 1619. Faksimile – Neudruck der Ausgabe von 1730 in 11 Bänden, hrsg. v. Will-Erich Peuckert, Stuttgart 1960. Bd. II.
- Ders., Mysterium Magnum, oder Erklärung über Das Erste Buch Mosis. 1623. Faksimile – Neudruck der Ausgabe von 1730 in 11 Bänden, hrsg. v. Will-Erich Peuckert, Stuttgart 1960. Bd. VII.

- Ders., *Psychologia vera, oder vierzig Fragen von der Seelen*. 1620. Faksimile – Neudruck der Ausgabe von 1730 in 11 Bänden, hrsg. v. Will – Erich Peuckert, Stuttgart 1960. Bd. III.
- Ders., *Der Für die Einfältigen epitomirte gedruckt nicht dunkel, sondern klar und deutlich, redende hocheleuchtete Jakob Böhme*. Amsterdam 1820 (nach dem Original von 1700).
- Brentano, Clemens, *Andenken eines trefflichen deutschen Mannes und tiefsinnigen Künstlers*. Gesammelte Werke Bd. II, München, 1963.
- Ders., *Der arme Raimondin*. Gesammelte Werke Bd. II, München 1963.
- Ders., *Aus dem Roman „Der schiffbrüchige Galeerensklave vom toten Meer“*. Gesammelte Werke Bd. II, München 1963.
- Ders., *Chronika eines fahrenden Schülers (Urfassung)*. Gesammelte Werke Bd. II, München 1963.
- Ders. *Die Entstehung und der Schluß des romantischen Schauspiels „Die Gründung Prags“*. Von Clemens Brentano an seine Freunde. Gesammelte Werke Bd. IV, München 1966.
- Ders., *Erklärung der Sinnbilder auf dem Umschlage dieser Zeitschrift*. Gesammelte Werke Bd. II, München 1963.
- Ders., *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria*. Gesammelte Werke Bd. II, München 1963. S. 7-259.
- Ders., *Die Gründung Prags*. Gesammelte Werke Bd. IV, München 1966.
- Ders., *Rheinmärchen*. Gesammelte Werke Bd. III, München 1965.
- Ders., *Vom Untergang zeitlicher Liebe*. Gesammelte Werke Bd. II, München 1963.
- Brinkmann, Karl, *Erläuterungen zu Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen“*. Hollfeld/Oberfr. o. J.
- Buberl, Brigitte, *Erlkönig und Alpenbraut. Dichtung, Märchen und Sagen in Bildern der Schack – Galerie*. München o. J.
- Busch, Werner, *Die notwendige Arabeske*. Berlin 1985.
- Cassirer, Else (Hrsg.), *Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert*. Berlin 1923.
- Clier-Colombani, Françoise, *La Fée Mélusine au Moyen Age. Images, Mythes et Symboles*. Paris 1991.
- De la Motte Fouqué, Friedrich, *Undine. Eine Erzählung*. In: Ders., *Romantische Erzählungen*. München o. J., S.
- Denscher, Bernhard/Obermaier, Walter, *Grillparzer oder die Wirklichkeit der Wirklichkeit*. Wien 1991.
- Deutsch, Otto Erich, Schubert. *Die Dokumente seines Lebens*. Kassel, Basel, Paris, London, New York 1964.
- Deutsch, Otto Erich, Schubert und Grillparzer. *Ein Vortrag*. Wien 1949.

-
- Droste-Hüllshoff, Annette, *Sämtliche Werke*. München o. J.
- Duerr, Hans Peter, *Traumzeit. Über die Grenzen zwischen Wildnis und Zivilisation*. Frankfurt a. M. 1983.
- Ederheimer, Edgar, *Jakob Boehme und die Romantiker*. Heidelberg 1904.
- Eggert-Windegg, Walther (Hrsg.), *Künstlers Erdewallen. Briefe von Moritz von Schwind*. München 1912.
- Eichendorff, Joseph von, *Gesammelte Werke*. 2 Bände. Berlin 1928.
- Engelmann, P. Ursmar, *Wurzel Jesse, Buchmalerei des frühen 13. Jahrhunderts*. Beuron 1962.
- Fierz – David, Linda, *The Dream of Poliphilo*. New York 1952.
- Franke, Willibald, *Moritz von Schwinds Zeichnungen*. Leipzig/Berlin o. J.
- Frankl, Paul, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton, New Jersey 1960.
- Franz, Marie-Louise von, *Das Weibliche im Märchen*. Fellbach–Oeffingen 1991.
- Franz, Marie-Louise von, *Der Schatten und das Böse im Märchen*. München 1991.
- Frenzel, Ivo, *Nietzsche*. Reinbek 1966.
- Fromm, Erich, *Die Geschichte der Traumdeutung*. In: Erich Fromm, *Sozialistischer Humanismus und Humanistische Ethik*. München 1989, S. 228–246.
- Frühwald, Wolfgang, *Das verlorene Paradies. Zur Deutung von Clemens Brentanos ‚Herzliche Zueignung‘ des Märchens ‚Gockel, Hinkel und Gackeleia‘ (1838)*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Im Auftrage der Görres-Gesellschaft. Hrsg. v. Hermann Kunisch. Neue Folge/Dritter Band 1962, S. 113-192.
- Führich, Lukas R. von, *Moritz von Schwind. Eine Lebensskizze*. Leipzig 1871.
- Goesch, Andrea, *Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16. – 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Dichtung und Wahrheit*. Hamburger Ausgabe Bd. IX, Hamburg 1952.
- Ders., *Von deutscher Baukunst*. Hamburger Ausgabe Bd. XII, Hamburg 1953.
- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Übersetzt von Matthias Fienbork. Frankfurt a. M. 1984.
- Grautoff, Otto, *Moritz von Schwind*, Berlin o. J.
- Grillparzer, Franz, *Libussa. Sämtliche Werke Bd. II*, München o. J.
- Ders., *Melusina. Sämtliche Werke Bd. I*, München o. J.
- Ders., *Des Meeres und der Liebe Wellen. Sämtliche Werke Bd. II*, München o. J.
- Grimm, Jakob, *Deutsche Mythologie*. Wien, Leipzig, 1943.
- Haack, Friedrich, *Moritz von Schwind*. Bielefeld und Leipzig 1913.
- Hafner, Georg Michael, *Ikonographische Studien zum Werk Moritz von Schwind*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades des Fachbereichs der Geschichts-

- /Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. München 1977.
- Halm, Peter, Moritz von Schwind. Jugendgedanken und reifes Werk. In: Eberhard Hanfstaengl zum 75. Geburtstag. München 1961. S. 135 – 169.
- Holland, Hyazinth, Moritz von Schwind. Sein Leben und seine Werke. Stuttgart 1873.
- Jacobi, Jolande, Die Psychologie von C. G. Jung. Frankfurt a. M 1988.
- Janz, Marlies, Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal. Königstein im Taunus 1986.
- Jung, Carl Gustav, Archetypen. München 1999.
- Ders., Das Apollinische und das Dionysische. In: Gesammelte Werke Bd. VI, Zürich 1960. S. 144–155.
- Ders., Bewußtes und Unbewußtes. Beiträge zur Psychologie. Frankfurt a. M. und Hamburg 1957.
- Ders., Definitionen. In: Gesammelte Werke Bd. VI, Zürich 1960. S. 443-527.
- Ders., Der Einzelne in der Gesellschaft. Olten 1971.
- Ders. u. a., Der Mensch und seine Symbole. Olten und Freiburg i. Br. 1988.
- Ders., Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten. Olten 1971.
- Ders., Die Psychologie der Übertragung. Olten 1973.
- Jung, C. G., Psychologie und Alchemie. Olten 1975.
- Jung, C. G., Psychologie und Religion, Olten 1971.
- Ders. Das Selbst. In: Gesammelte Werke Bd. IX/2. Olten 1976. S. 32-45.
- Ders., Studien über alchemistische Vorstellungen. Olten und Freiburg i. Br. 1978.
- Ders., Symbole der Wandlung. Olten 1991.
- Ders., Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. Olten und Freiburg i. B. 1972.
- Ders., Über psychische Energetik und das Wesen der Träume. Olten 1971.
- Kalkschmidt, Eugen, Moritz von Schwind. Der Mann und das Werk. München 1943.
- Kast, Verena, Liebe im Märchen. Olten 1992.
- Kluckhohn, Paul, Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts in der deutschen Romantik. Halle a. d. Saale 1922.
- Lentwojt, Peter, Die Loreley in ihrer Landschaft. Romantische Dichtungsallegorie und Klischee. Frankfurt a. M. 1998.
- Lenz, Christian, Adolf Friedrich von Schack. Heidelberg 1994.
- Löffler, Karl, Ludwig Richter, Moritz von Schwind, Carl Spitzweg. Drei deutsche Malerpoeten. Leipzig o. J.

-
- Lüders, Detlev, Clemens Brentano: „Alles ist ewig im Innern verwandt“. Die Dichtung verändert das Weltverständnis. In: Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien deutschen Hochstift 1978. Hrsg. v. Detlev Lüders. Tübingen 1980. S. 135-162.
- Märker, Peter (Bearb.), Carl Philipp Fohr. Romantik – Landschaft und Historie. Heidelberg 1995.
- Mazzoni, Ira, Im Druck erstarrt. In: Weltkunst. Heft 2. 1993, S. 88 – 92.
- Minaty, Wolfgang, Loreley. Gedichte – Prosa – Bilder. Frankfurt a. M. 1988.
- Mittenzwei, Ingrid, Kunst als Thema des frühen Brentano. In: Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien deutschen Hochstift 1978. Hrsg. v. Detlev Lüders. Tübingen 1980. S. 192 – 215.
- Mitterauer, Michael/Sieder, Reinhard, Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie. München 1991.
- Mörike, Eduard, Briefe. Stuttgart 1959.
- Mörike, Eduard, Die Historie von der schönen Lau mit Zeichnungen von Moritz von Schwind. Ebenhausen bei München 1996.
- Mörike, Eduard, Gedichte, Dramatisches, Erzählendes. Werke I. Stuttgart 1961.
- Musäus, Volksmärchen der Deutschen. Hrsg. v. Julius Ludwig Klee. Altona o. J.
- Nash, Jane C., Veiled Images. Titian's Mythological Paintings for Philipp II., Philadelphia 1985.
- Neumann, Erich, Die große Mutter. Olten 1974.
- Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Stuttgart 1987.
- Novalis, Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. I, hrsg. v. Richard Samuel, München/Wien 1978.
- Ostini, Fritz von, Aus Moritz von Schwind's Füllhorn. Über hundert seiner schönsten Bilder mit Porträt und Biographie des Malers sowie verbindendem Text. Barmen 1925.
- Ovid, Metamorphosen. Ditzingen 1986.
- Pältz, Eberhard Hermann (Hrsg.), Jakob Böhme, Glaube und Tat. Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk. Witten 1962.
- Paracelsus (Hohenheim, Theophrastus von), Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus. Hrsg. V. Robert Blaser, Bern 1960.
- Pigler, A., Barockthemen. Bd. II. Budapest 1956.
- Polheim, Karl Konrad, Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München, Paderborn, Wien 1966.
- Politzer, Heinz, Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier. Wien, München, Zürich 1972.
- Polsakiewicz, Roman; Weltgeschichte als Heilsgeschichte. Untersuchungen zur Geschichtsauffassung Clemens Brentanos. Frankfurt a. M. 1986.

- Pommeranz-Liedke, Gerhard, Moritz von Schwind. Maler und Poet. Wien und München 1974.
- Rath, Hanns Wolfgang, Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Moritz von Schwind. Stuttgart o. J.
- Ristow, Günter, Mithras im römischen Köln. Leiden 1974.
- Sauerlandt, Max, Adams Schlaf, Bemerkungen zu einem Aquarell Moritz von Schwinds. In: Kunst und Künstler 11/1913, S. 369–371.
- Saxl, Fritz, Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen. Berlin 1931.
- Schack, Adolf von, Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1881.
- Schanze, Helmut (Hrsg.), Romantik–Handbuch. Regensburg 1994.
- Schäublin, Peter, Zur Sprache Jakob Boehmes, Winterthur 1963.
- Scheit, Gerhard, Grillparzer. Reinbek 1989.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Josef, Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. Leipzig 1915.
- Schiller, Friedrich, Sämtliche Gedichte in zwei Bänden, München 1965.
- Schlegel, Friedrich, Brief über den Roman. In: Kritische Schriften und Fragmente (1798-1801), hrsg. v. Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn 1988, S. 208-215.
- Ders., Philosophie des Lebens. In fünfzehn Vorlesungen gehalten in Wien im Jahre 1827 und philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes. Hrsg. v. Ernst Behler. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. X. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Paderborn 1969.
- Ders., Rede über die Mythologie. In: Kritische Schriften und Fragmente (1798-1801), hrsg. v. Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn 1988, S. 201-208.
- Schmitt, Hans-Jürgen, Romantik. Bd. I. Stuttgart 1974.
- Schubert, Franz, The Complete Song Texts. Foreword by Dietrich Fischer-Dieskau. London 1992.
- Schultz, Hartwig, Clemens Brentano. Stuttgart 1999.
- Schulz, Gerhard, Novalis. Hamburg 1969.
- Schwab, Gustav, Deutsche Volks- und Heldensagen. Bayreuth 1972.
- Schwind, Moritz von, Album vom Rauchen und Trinken. Mit erläuterndem Text in Versen von Ernst, Freiherr von Feuchtersleben. Karlsruhe 1875. Bibliophile Taschenbücher Dortmund 1978.
- Seidlin, Oskar, Von erwachendem Bewusstsein und vom Sündenfall. Brentano, Schiller, Kleist, Goethe. Stuttgart 1979.
- Stoessl, Otto, Moritz von Schwind. Briefe. Leipzig o. J.
- Tieck, Franz von, Franz Sternbalds Wanderungen. In: Tieck, Frühe Erzählungen und Romane, hrsg. v.

- Marianne Thalmann, München o. J.
- Tieck, Franz von / Wackenroder, Wilhelm Heinrich, Herzergeißlungen eines kunstliebenden Klosterschülers. Heidelberg 1967.
- Vasari, Giorgio, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister. Deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn und Ernst Förster, neu herausgegeben von Julian Klie-
mann. Worms 1988. Bd. I.
- Viviani, Annalisa, Grillparzer – Kommentar Bd. 1. München 1972.
- Vogel, Matthias, „Melusine ... das lässt aber tief blicken.“ Studien zur Gestalt der Wasserfrau in dichterischen und künstlerischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts. Bern, Frankfurt/M., New York, Paris 1989.
- Wanning, Berbeli, Novalis zur Einführung. Hamburg 1996.
- Wapnewski, Peter, Deutsche Literatur des Mittelalters. Göttingen 1975.
- Wehr, Demaris S., Jung and Feminism. Liberating Archetypes. London 1988.
- Wehr, Gerhard, C. G. Jung. Reinbek 1969.
- Wehr, Gerhard, Jakob Böhme. Reinbek 1971.
- Weigmann, Otto, Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig 1906.
- Wenk, Silke, Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne. Köln, Weimar, Wien 1996.
- Wolf, Georg Jacob, Schwind. Briefe und Bilder. München o. J.

Kataloge:

- Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Schack – Galerie. Bearbeitet von Eberhard Ruhmer mit Rosel Gollek, Christoph Heilmann, Hermann Kühn, Regina Löwe. Vollständiger Katalog. Textband. Tafelband. München 1969.
- Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung. Hrsg. v. Außenreferat der Museen und von den Historischen Museen der Stadt Köln. Köln 1980.
- Spitzweg, Schwind, Schleich. Biedermeier und Vormärz. Gesichter einer Epoche, hrsg. v. Sylvia Bieber u. a., Städtische Galerie im Prinz – Max – Palais, Karlsruhe 1984.
- Traum und Wahrheit. Deutsche Romantik aus Museen der Deutschen Demokratischen Republik. Bern 1985.
- „In uns selbst liegt Italien“. Die Kunst der Deutsch-Römer, hrsg. v. Christoph Heilmann, Haus der Kunst München 1987.
- The Romantic Spirit. New York 1988.
- Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt, hrsg. v. Brown, Christopher; Jan Kelch u. Pieter van Thiel, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1991.

The Romantic Spirit in German Art 1790–1990. Edited by Keith Hartley, Henry Meyric Hughes, Peter-Klaus Schuster and William Vaughan. Edinburgh, London, Munich 1994/95.

Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Ostfildern-Ruit. 1996.

Lexika:

Hunger, Herbert, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1988.

Kindlers Literaturlexikon in 8 Bänden, Weinheim 1982.

Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. I – IV, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, Freiburg 1994.

Lexikon der Kunst in fünf Bänden, hrsg. v. Ludger Alscher u. a., Berlin 1984.

The New Oxford Companion to Music, General Editor: Denis Arnold. Oxford, New York 1984.

Wörterbuch zur christlichen Kunst, von Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann. Hanau o. J.

Abbildungsverzeichnis

Maße in Zentimetern

- Abb. 1: Schwind, *Adams Schlaf*, um 1824, Aquarell und Tusche über Feder, mit Gold gehöht, 44 x 34, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle a. d. Saale.
- Abb. 2: *Die Wurzel Jesse*, um 1000, Bronzetür, S. Zeno, Verona.
- Abb. 3: Christoforo ? *Christus am Lebensbaum (Il Sogno della Vergine)*, um 1350, Pinacoteca di Ferrara.
- Abb. 4: *Adam als "prima materia"*, vom Geschoß Merkurs durchbohrt, lässt die "arbor philosophica" aus sich hervorstrecken. Miscellanea d'Alchimia, 15. Jh., Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florenz.
- Abb. 5: Schwind, *Der Traum des Erwin von Steinbach*, 1822, Feder in Schwarzgrau über Bleistift, mit Randstrichen versehen auf Papier, 30,7 x 22,6, Staatliche Graphische Sammlung, München.
- Abb. 6: Schwind, *Der Traum des Erwin von Steinbach*, 1844, Öl auf Malpappe, 36,4 x 29,1, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.
- Abb. 7: Andrea del Verrocchio, *Tobias und der Engel*, zw. 1470 u. 1480, 83 x 66, National Gallery, London.
- Abb. 8: Schwind, *Krokus und Krokowka unter der böhmischen Eiche*, um 1825, Feder in Braun und Rot auf grauweißlichem Papier, 20,2 x 17,8, Graphische Sammlung Albertina, Wien.
- Abb. 9: Schwind, *Waldnymphe Krokowka*, um 1831, Federzeichnung über Bleistift, 22,0 x 11,8, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel.
- Abb. 10: Schwind *Die Nymphe Krokowka*, um 1831, Aquarell, 28 x 14, Privatbesitz.
- Abb. 11: Schwind, *Die Nymphe Krokowka*, um 1831/1835, Öl auf Papp, 53,5 x 28,2, Von der Heydt-Museum, Wuppertal.
- Abb. 12: Schwind, Figurenstudien zu *König Krokus und die Waldnymphe*, 1848-51, Feder, 38,7 x 40,8, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.
- Abb. 13: Schwind, Figurenstudien zu *König Krokus und die Waldnymphe*, 1848-51, Feder, 30,7 x 19,8, Staatliche Graphische Sammlung München.
- Abb. 14: Schwind, Kompositionsstudie zu *König Krokus und die Waldnymphe*, 1855, Bleistift, quadriert, 26,1 x 19,9, Staatliche Graphische Sammlung München.
- Abb. 15: Schwind, *König Krokus und die Waldnymphe*, um 1860, Ölfarbe auf Leinwand, 78,7 x 45,5, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.
- Abb. 16: Schwind, *Im Walde oder Des Knaben Wunderhorn*, um 1848, Ölfarbe auf Leinwand, 49,5 x 39,4, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.
- Abb. 17: Schwind *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester*, 1857, Aquarell, 76 x 259, Staatliche Kunstsammlungen zu Weimar.

- Abb. 18: Schwind, Erster Titelblattentwurf zum *Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester*, 1857, Aquarell über Bleistift und Feder in Braun auf Papier, 55 x 70, Privatbesitz.
- Abb. 19 a: Schwind, *Der Königsson hebt die treue Schwester aus dem Baum*, um 1830, Feder in Schwarz auf gelblichem verblichene Papier, 31,5 x 23,2, Graphische Sammlung Albertina, Wien.
- Abb. 19 b: Schwind, *Der Königsson hebt die treue Schwester aus dem Baum*, um 1830, Feder in Grau und Schwarz über Bleistift auf Papier, 28,1 x 21, 8, Graphische Sammlung, Münchner Stadtmuseum.
- Abb. 20: Schwind, *Die schöne Melusine*. Großer Aquarellzyklus, gerahmt in sieben Teilen, 1868/69, Aquarell auf Karton, Graphische Sammlung, Österreichische Galerie, Wien.
1. Bild: Fontes Melusinae, 78 x 66,
 2. Bild: Am Waldbrunnen, 78 x 133,
 3. Bild: Die Braut, 78 x 133,
 4. Bild: Der Eidschwur, 78 x 133,
 5. Bild: Das Heiligtum, 78 x 133,
 6. Bild: Die bösen Zungen 78 x 66 (Mittelglied),
 7. Bild: Liebesglück 78 x 133,
 8. Bild: Eidbruch 78 x 133,
 9. Bild: Melusines Mutterschmerz, 78 x 133,
 10. Bild: Das Wiederfinden, 78 x 133.
- Abb. 21: Schwind, *Melusine und der junge Jäger*, 1833/34, Fresko, 80 x 160, Tiecksaal, Münchner Residenz.
- Abb. 22: Schwind, *Melusinas Erscheinung am Waldbrunnen*, um 1865, Aquarell über Bleistift auf Papier, 29,1 x 46,8, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.
- Abb. 23: Schwind, *Die schöne Melusine*, Entwurf für den Rand einer Schüssel, um 1855 ?, Bleistift-Pause nach einem verschollenen Original 1865-67, Durchmesser 431 cm, Graphische Sammlung München.
- Abb. 24: Schwind, *Die schöne Melusine*. Kleiner dreiteiliger Aquarellzyklus, um 1867/68, Aquarell und Tuschfeder über Bleistift auf Papier, Stadtmuseum Nordico, Linz
1. Blatt: Am Waldbrunnen. Die Braut, 14,5 x 86,7,
 2. Blatt: Der Eidschwur. Das Heiligtum, 14, 5 x 72,5,
 3. Blatt: Liebesglück. Eidbruch, 23,5 x 92,8.
- Abb. 25: Schwind, *Entwurf zu einem Melusinentempel*, 1869, Federzeichnung, 37,4 x 58, Privatbesitz.

- Abb. 26 a: *Melusine im Bade*, Illustration zu Th. von Ringoltingen, *Die Geschichte von der schönen Melusine* (...) Nürnberg, Nat. Mus. ms 4028.
- Abb. 26 b: *Melusine im Bade*, Illustration zu Th. von Ringoltingen, *Die Geschichte von der schönen Melusine*, Bale, Univ. Bibliothek Codex 0.1.18. (1471).
- Abb. 27: Carl Philipp Fohr *Melusine im Bade*, 1815/16, Feder, getuscht, 10 x 15, Staedel, Frankfurt a. M.
- Abb. 28: *Die Anima Mercurii*, Figurarum aegyptiorum secretarum, p. 1.
- Abb. 29: *Isis auf einem Schwein*, Terrakotta, Zeichnung aus Seligmann, *Der böse Blick*, Bd. II, S. 293, nach Annali dell' Instituto archeologico, XV (1843), fasc. I, Taf. E, zu S. 204.
- Abb. 30: *Ouroboros*, Berthelot, M., Collection des anciens alchimistes grecs. Paris 1887, p. 132.
- Abb. 31: Schwind *Gräber und Todesgedanken*, 1823, Federzeichnungen, Privatbesitz.
- Abb. 32: Schwind, Kompositionen zu Mörikes *Die Historie von der schönen Lau*, Umrissradierungen von Julius Naue nach Schwinds Zeichnungen, Verlag der G. J. Goeschen-schen Verlagshandlung, Leipzig.
- Bild 1: Die Lau steigt aus dem Brunnen, 23,5 x 17,5,
- Bild 2: Das Kichern beim Abtrocknen der Füße, 23,4 x 19,2,
- Bild 3: Der Enkel auf dem Töpfchen, 13,3 x 19,2,
- Bild 4: Der Traum der Lau, 23,5 x 15,2,
- Bild 5: Der Zungenbrecher in der Spinnstube, 17,5 x 20,4,
- Bild 6: Xaver mit der Bettschere, 23,3, x 15,
- Bild 7: Die Ohnmacht der Lau, 23,3 x 17,6.
- Abb. 33: Schwind, *Nixen und Zwerg versuchen die schöne Lau aufzuheitern*, 1868, Bleistift-zeichnung, 38,3 x 28,6, Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart.
- Abb. 34: Schwind, *Hero und Leander*, um 1860, Öl auf Leinwand, 105 x 59, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.
- Abb. 35: Raffael, *Der Triumph der Galathea*, um 1512, Fresko, Villa Farnesina, Rom.
- Abb. 36: Raffael, *Grablegung Christi* (Ausschnitt), 1507, Holz, 184 x 176, Galleria Borghese, Rom.
- Abb. 37: Tizian, *Venus von Urbino*, 1538, 119 x 135, Uffizien, Florenz.
- Abb. 38 : Tizian, *Zeus und Antiope*, 1540, 196 x 385, Louvre, Paris.
- Abb. 39 : *Sohn der Niobe*, Marmor, Uffizien, Florenz.
- Abb. 40 : Schwind, *Der Traum des Ritters*, 1822, Bleistift, graue Tusche, 43,9 x 27,9, Privatbesitz.
- Abb. 41 : Schwind, *Der Traum des Ritters*, 1822, Bleistiftzeichnung mit Tusche laviert, 43,9 x 27,9, Kulturhistorisches Museum, Rostock.

- Abb. 42 : Schwind, Vorzeichnung zu *Der Traum des Ritters*, um 1860, Bleistift, 29,9 x 16,2, Sammlung der Zeichnungen, Nationalgalerie Berlin.
- Abb. 43: Schwind, *Der Traum des Ritters* oder *Die gefangene Prinzessin*, um 1860, Öl auf Leinwand, 105 x 59, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.
- Abb. 44 : Werkstatt Raffaels, *Traum Jakobs*, 1518-19, Fresko, Loggien des Vatikans, Rom.
- Abb. 45: Raffael, *Der Traum des Ritters (Scipio)*, 1504-1505, Holz, 17 x 17, National Gallery, London.
- Abb. 46: Schwind, *Der Traum des Ritters*, nach 1860, Öl auf Leinwand, 79 x 42,4, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.
- Abb. 47: Schwind, *Karoline Hetzenecker*, 1848, Öl auf Leinwand, 120 x 95, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
- Abb. 48: Schwind, *Die Jungfrau*, um 1860, Öl auf Leinwand, 107 x 58, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.
- Abb. 49: Schwind, *Königin der Nacht*, um 1865, Aquarell, 41 x 31, Privatbesitz.
- Abb. 50: Schwind, *Einsiedler in einer Felsengrotte*, um 1860, Öl auf Leinwand, 108 x 51, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.
- Abb. 51: Schwind, *Die drei Einsiedler*, um 1832/33, Feder in Grau auf weißem Papier, 14,1 x 18, Staatliche Graphische Sammlung, München.
- Abb. 52: Schwind, *Die drei Einsiedler*, um 1859, Öl auf Leinwand, 43 x 43, Privatbesitz.
- Abb. 53: Schwind, *Der wunderliche Heilige*, 1835, Feder in Schwarz und Gold, aquarelliert auf gelblichem Büttchen, 42 x 45,5, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
- Abb. 54: Schwind, *Die Symphonie*, 1852, Öl auf Leinwand, 165 x 97, Neue Pinakothek, München.

Abbildungsnachweis:

Abbn. 1, 5, 8, 11, 19, 51, 53 aus: Katalog *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*.

Abb. 2 aus: Lexikon der chr. Ikonographie, Bd. IV.

Abbn. 3, 4, 28, 30 aus: Jung, *Psychologie und Alchemie*.

Abbn. 6, 10, 15, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 31, 32, 33, 34, 43, 47, 48, 49, 50, 52, 54
aus: Weigmann.

Abbn. 9, 12, 13, 14, 16, 40, 41, 42, 44, 45, 46 aus: Buberl.

Abb. 7 aus: Joy Richardson, *Looking at Pictures*. London 1997.

Abb. 22 aus: Katalog *The Romantic Spirit*.

Abb. 26 aus: Clier-Colombani.

Abb. 27 aus: Bergsträsser.

Abb. 29 aus: Neumann.

Abbn. 35, 36 aus: Bruno Santi., *Raffael. Florenz 1977*.

Abbn. 37, 38 aus: Ugo Fasolo, *Tizian Florenz 1980*.

Abb. 39 aus: Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique*. New Haven and
London 1988.

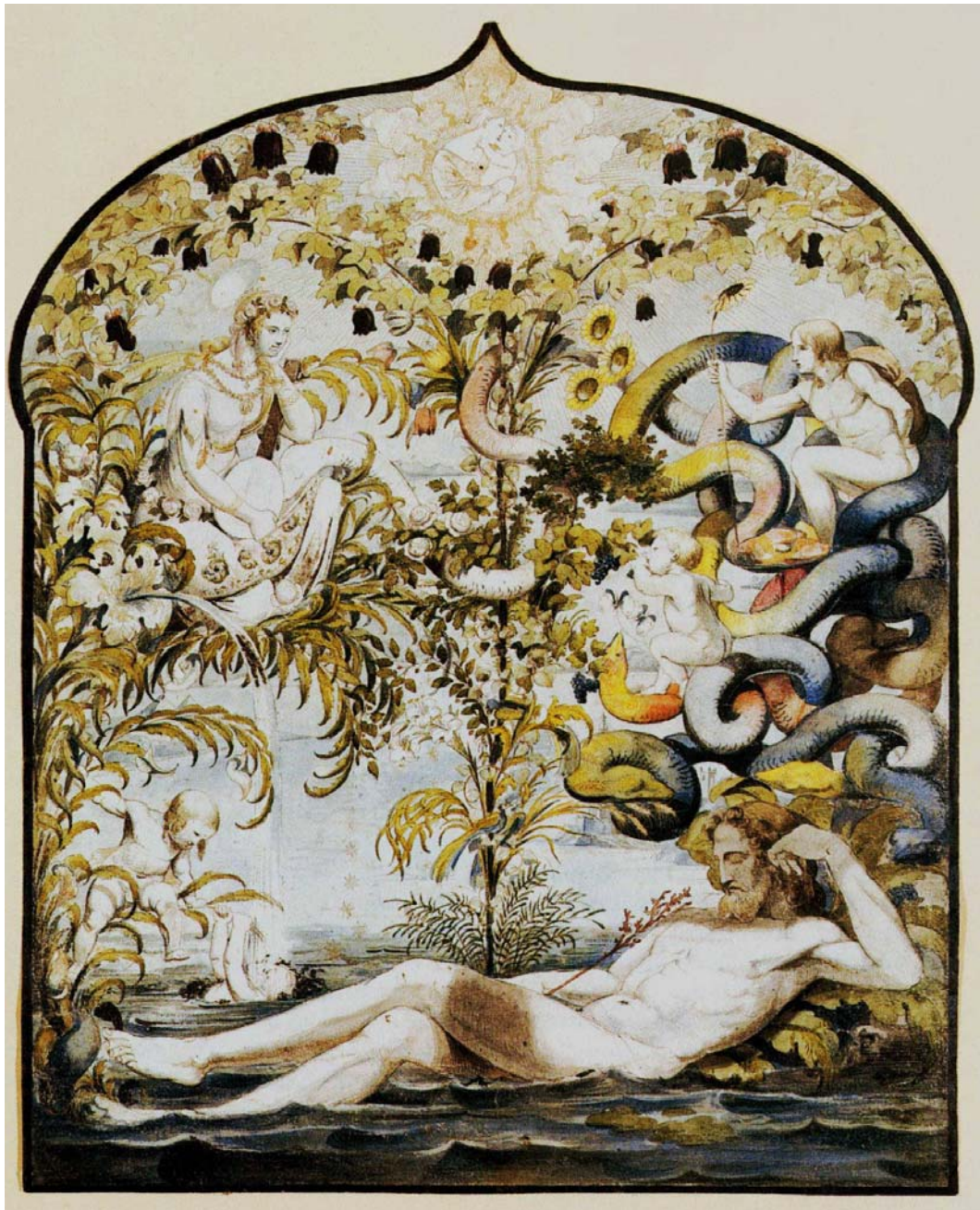


Abb. 1: Schwind, *Adams Schlaf*, um 1824, Aquarell und Tusche über Feder, mit Gold gehöht, 44 x 34 , Staatliche Galerie Moritzburg, Halle a. d. Saale.



Abb. 2: *Die Wurzel Jesse*, um 1000, Bronzetür, S. Zeno, Verona.



Abb. 3: Christoforo ? *Christus am Lebensbaum (Il Sogno della Vergine)*, um 1350, Pinacoteca di Ferrara.

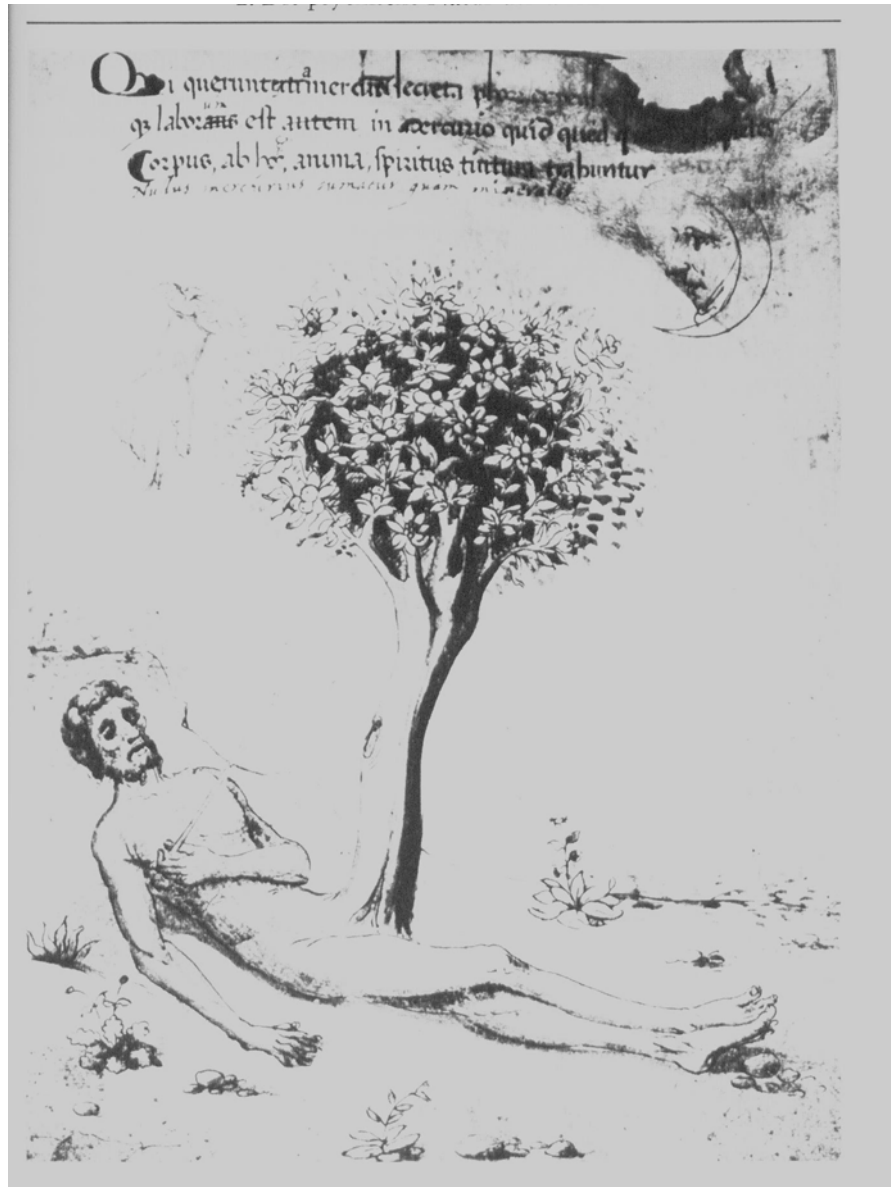


Abb. 4: Adam als "prima materia", vom Geschoß Merkurs durchbohrt, lässt die "arbor philosophica" aus sich hervorwachsen. Miscellanea d'Alchimia, 15. Jh., Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florenz.



Abb. 5: Schwind, *Der Traum des Erwin von Steinbach*, 1822, Feder in Schwarzgrau über Bleistift, mit Randstrichen versehen auf Papier, 30,7 x 22,6, Staatliche Graphische Sammlung, München.



Abb. 6: Schwind, *Der Traum des Erwin von Steinbach*, 1844, Öl auf Malpappe, 36,4 x 29,1, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.



Abb. 7: Andrea del Verrocchio, *Tobias und der Engel*, zw. 1470 u. 1480, 83 x 66, National Gallery, London.



Abb. 8: Schwind, *Krokus und Krowka unter der böhmischen Eiche*, um 1825, Feder in Braun und Rot auf grauweißlichem Papier, 20,2 x 17,8, Graphische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 9: Schwind, *Waldnymphe Krokowka*, um 1831, Federzeichnung über Bleistift, 22,0 x 11,8, Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel.



Abb. 10: Schwind *Die Nympe Krokowka*, um 1831, Aquarell, 28 x 14, Privatbesitz.



Abb. 11: Schwind, *Die Nympe Krokowka*, um 1831/1835, Öl auf Pappe, 53,5 x 28,2, Von der Heydt-Museum, Wuppertal.



Abb. 12: Schwind, Figurenstudien zu *König Krokus* und *die Waldnympe*, 1848-51, Feder, 38,7 x 40,8, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

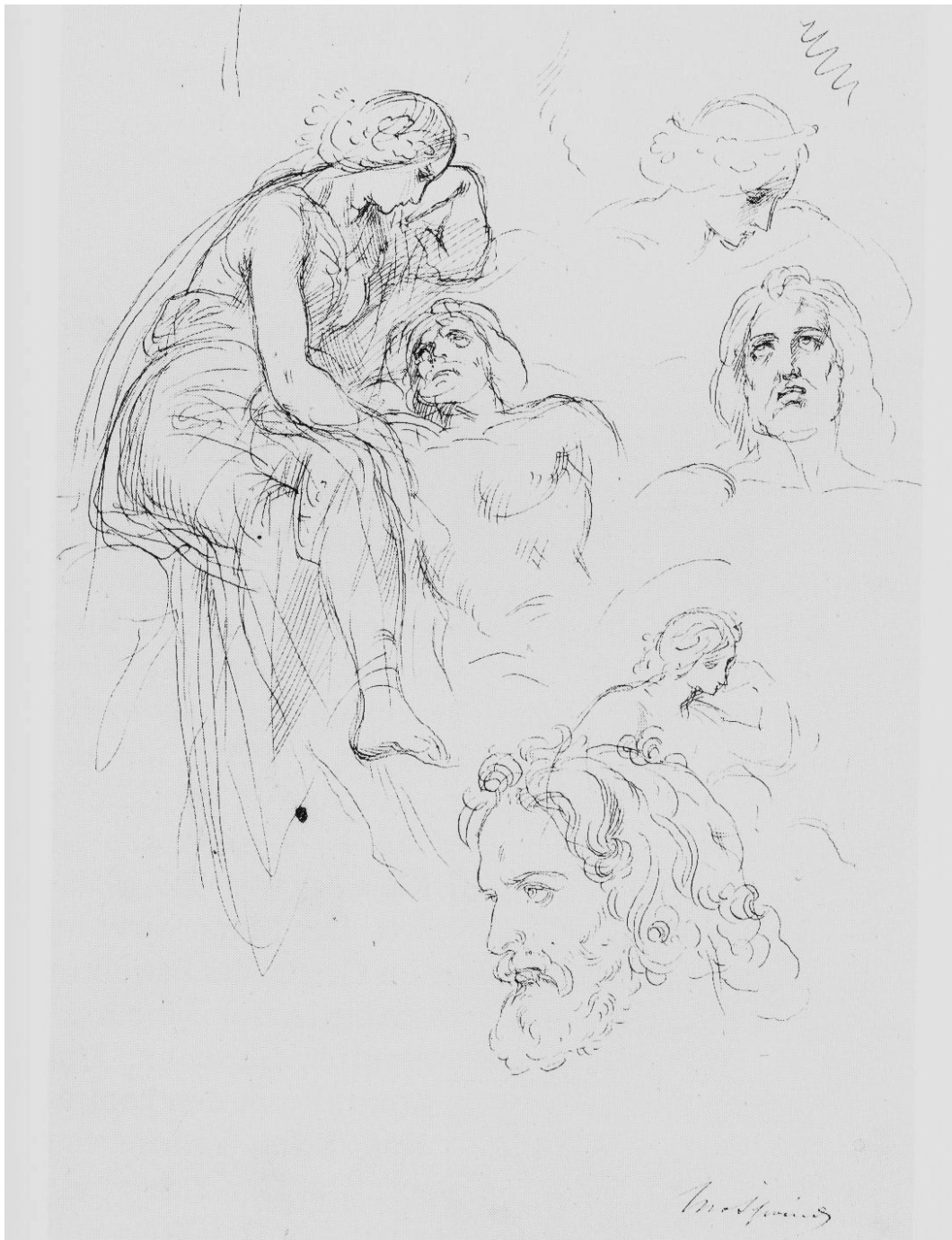


Abb. 13: Schwind, Figurenstudien zu *König Krokus und die Waldnympe*, 1848-51, Feder, 30,7 x 19,8, Staatliche Graphische Sammlung München.



Abb. 14: Schwind, Kompositionsstudie zu *König Krokus und die Waldnymphe*, 1855, Bleistift, quadriert, 26,1 x 19,9, Staatliche Graphische Sammlung München.



Abb. 15: Schwind, *König Krokus und die Waldnymphe*, um 1860, Ölfarbe auf Leinwand, 78,7 x 45,5, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.



Abb. 16: Schwind, *Im Walde* oder *Des Knaben Wunderhorn*, um 1848, Ölfarbe auf Leinwand, 49,5 x 39,4, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.

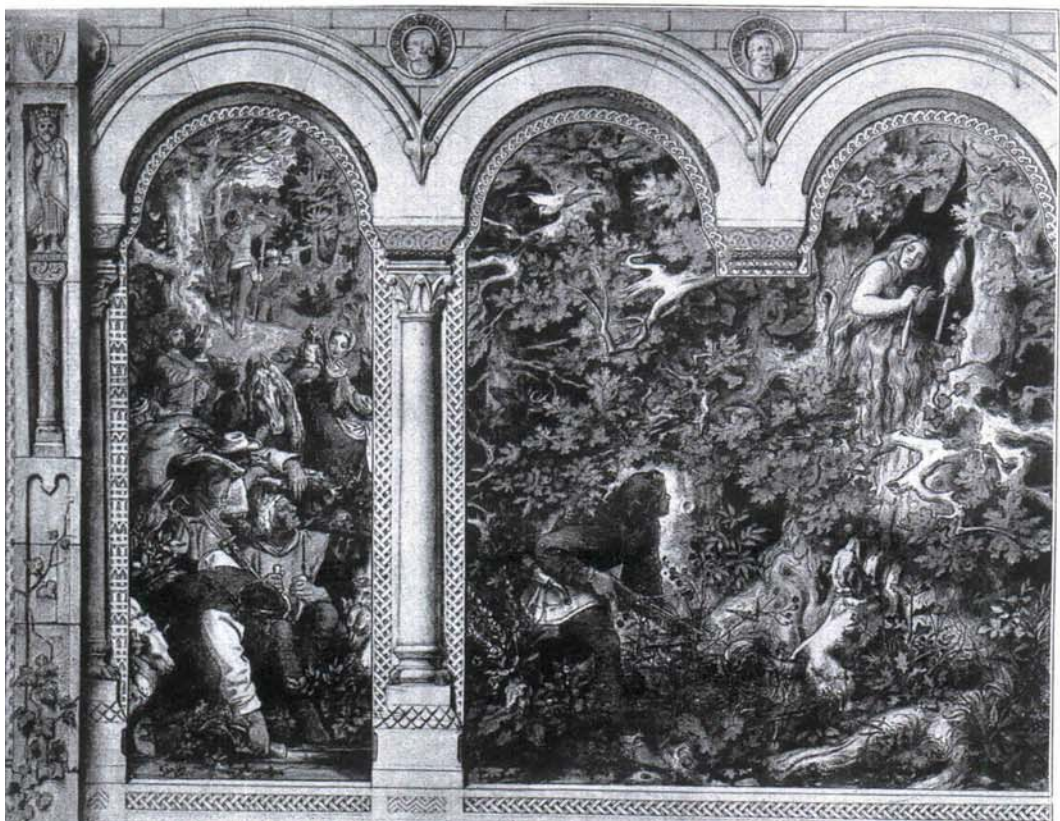
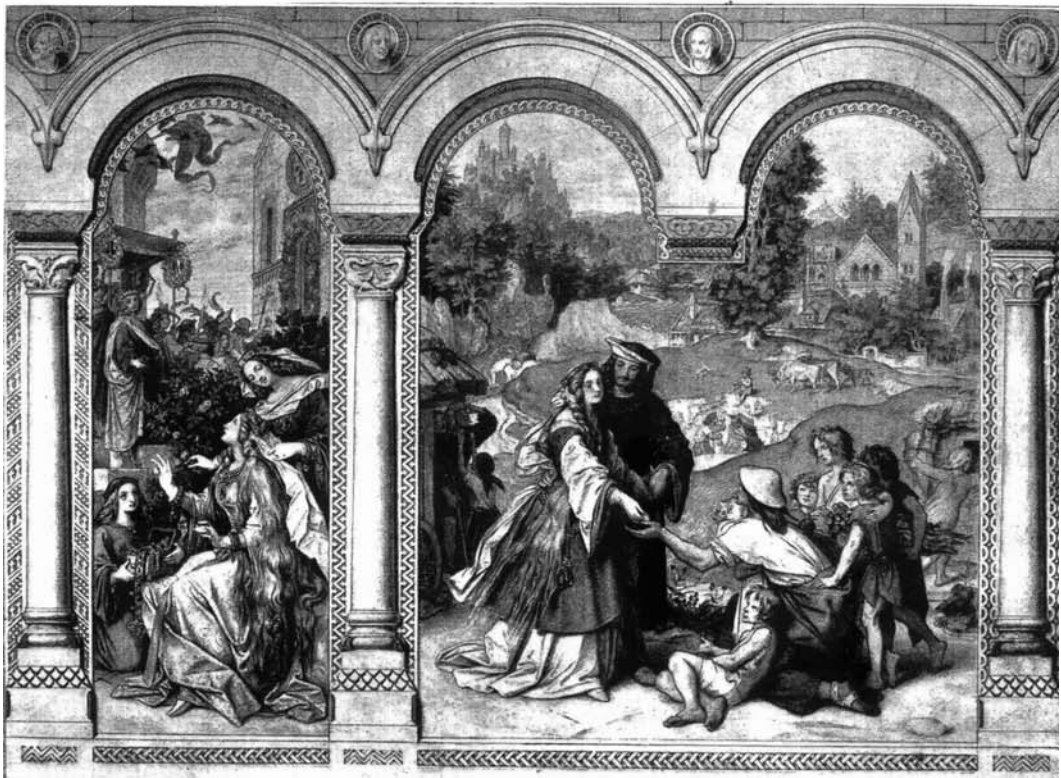
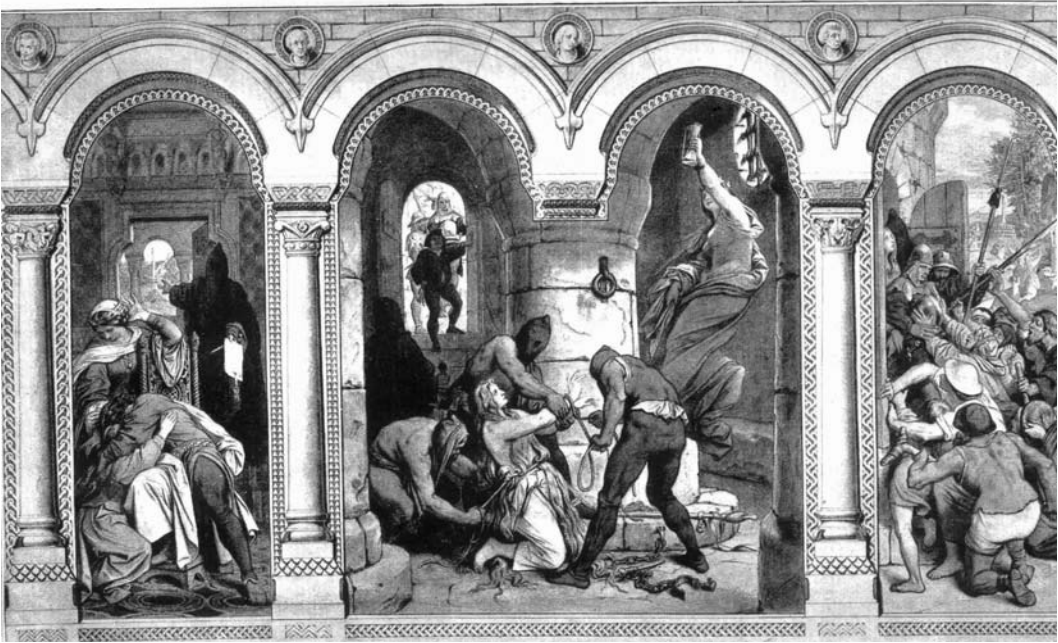


Abb. 17: Schwind *Das Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester*, 1857, Aquarell, 76 x 259, Staatliche Kunstsammlungen zu Weimar.







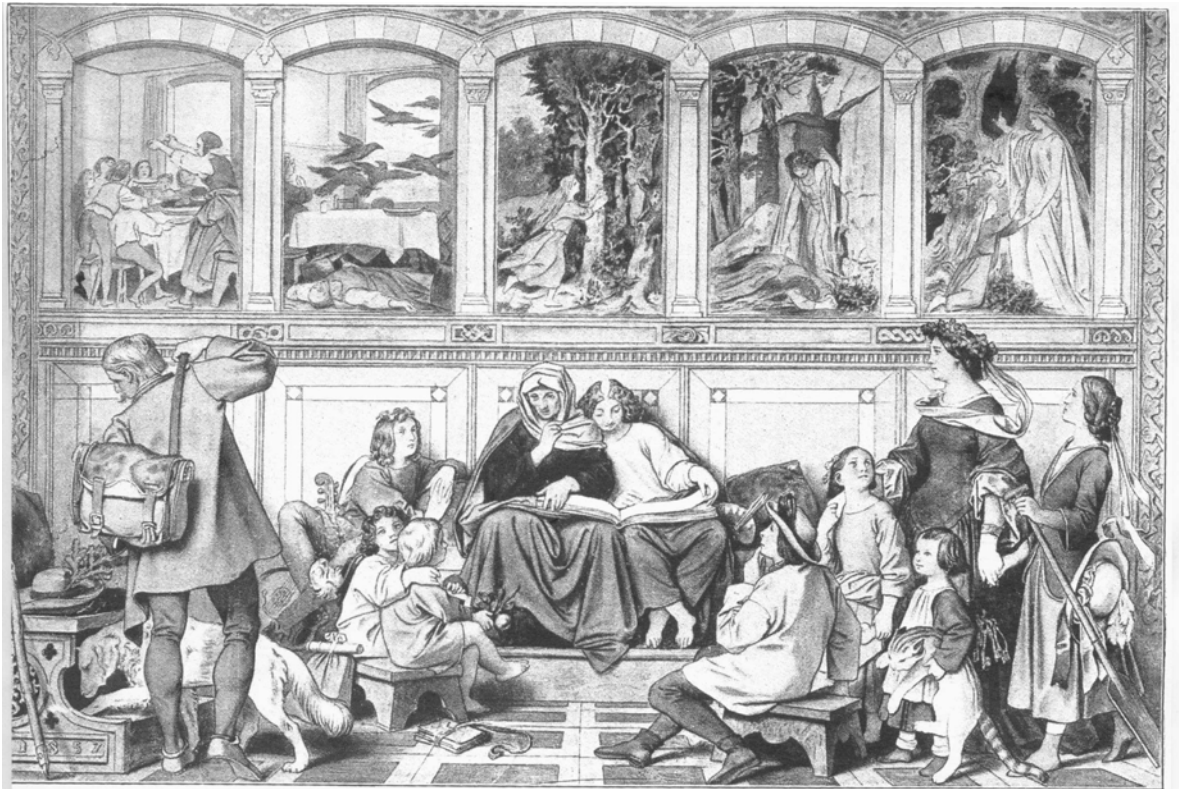


Abb. 18: Schwind, Erster Titelblattentwurf zum *Märchen von den sieben Raben und der treuen Schwester*, 1857, Aquarell über Bleistift und Feder in Braun auf Papier, 55 x 70, Privatbesitz.

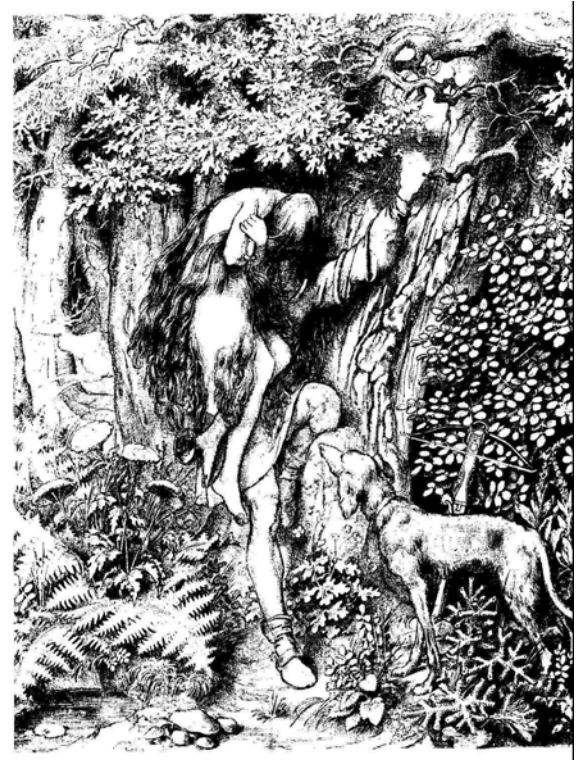


Abb. 19 a: Schwind, *Der Königsson hebt die treue Schwester aus dem Baum*, um 1830, Feder in Schwarz auf gelblichem verblichenen Papier, 31,5 x 23,2, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Abb. 19 b: Schwind, *Der Königsson hebt die treue Schwester aus dem Baum*, um 1830, Feder in Grau und Schwarz über Bleistift auf Papier, 28,1 x 21, 8, Graphische Sammlung, Münchner Stadtmuseum.

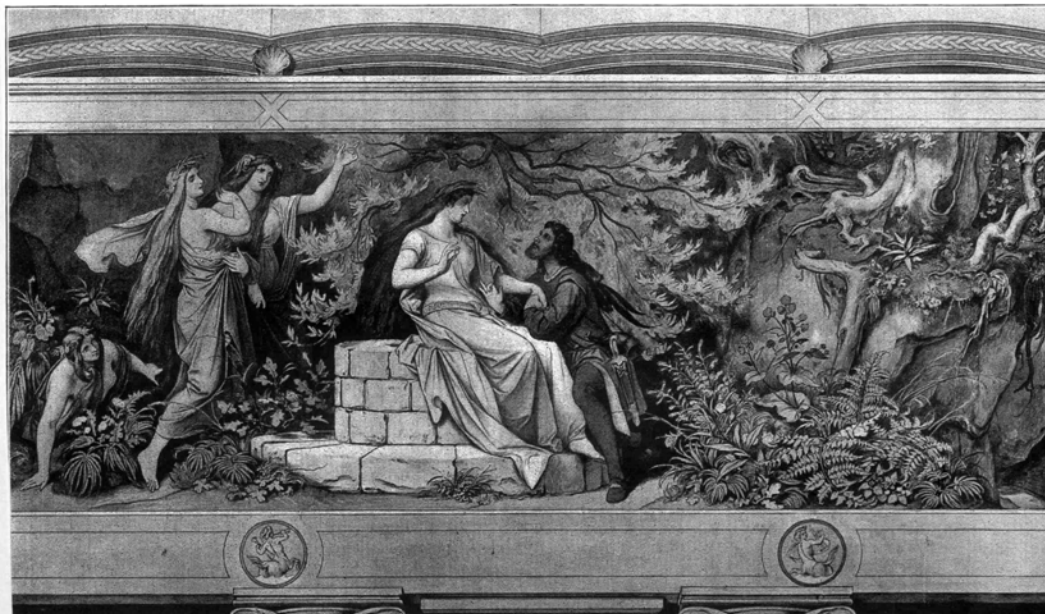
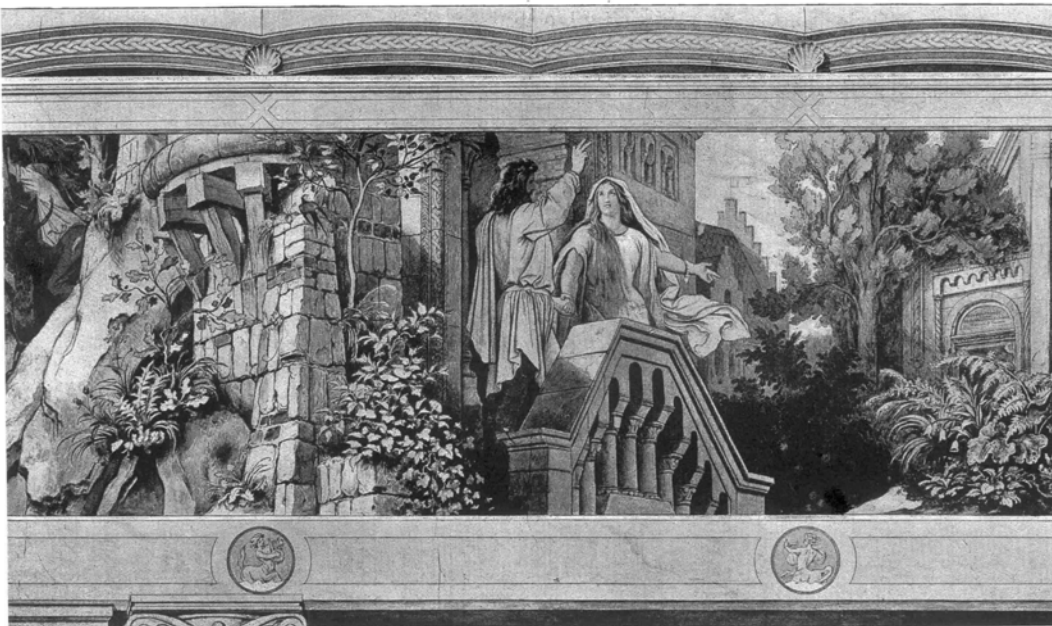
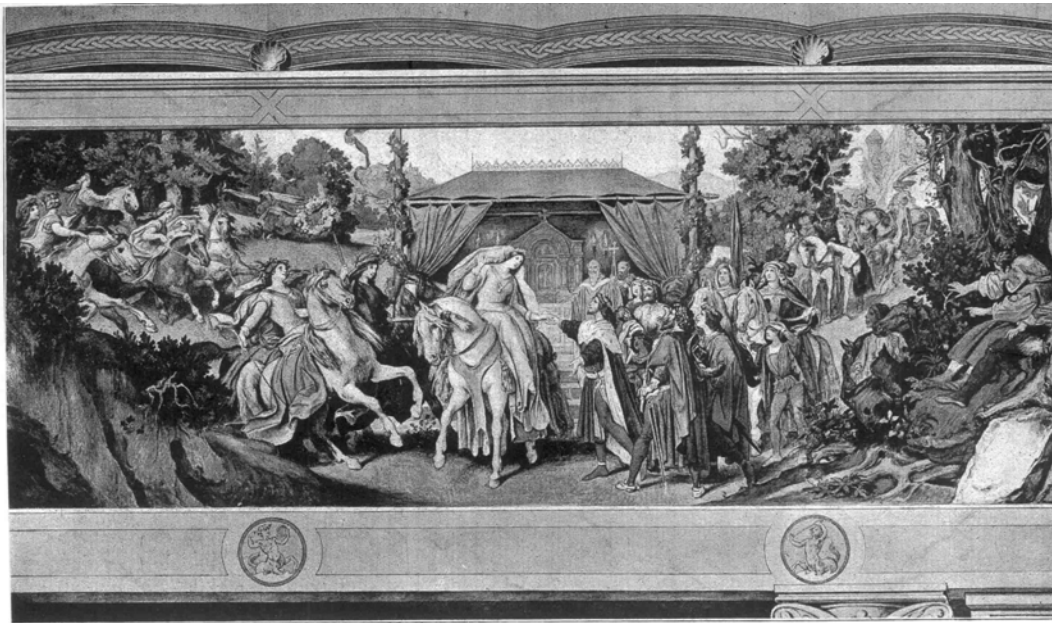


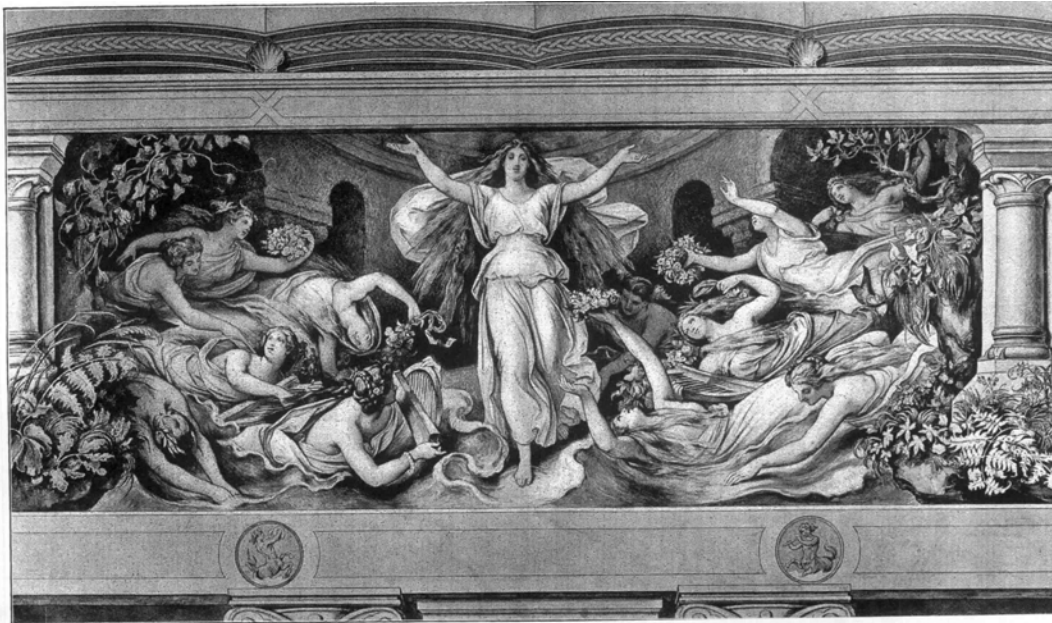
Abb. 20: Schwind, *Die schöne Melusine*. Großer Aquarellzyklus, gerahmt in sieben Teilen, 1868/69, Aquarell auf Karton, Graphische Sammlung, Österreichische Galerie, Wien.

1. Bild : Fontes Melusinae, 78 x 66
2. Bild: Am Waldbrunnen, 78 x 133



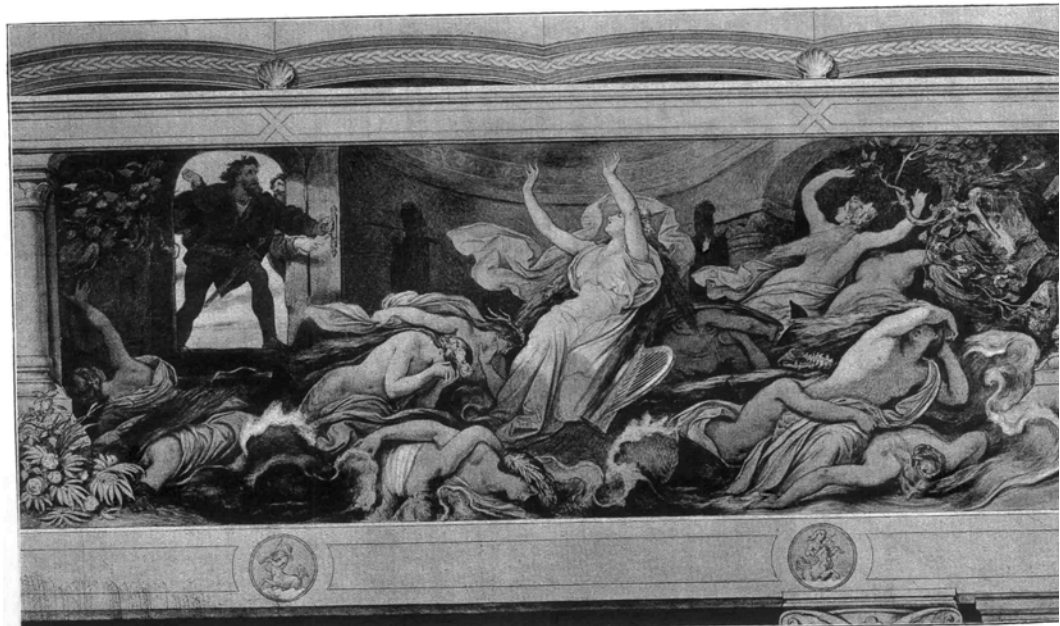
3. Bild: Die Braut, 78 x 133

4. Bild: Der Eidschwur, 78 x 133



5. Bild: Das Heiligtum, 78 x 133

6. Bild: Die bösen Zungen 78 x 66 (Mittelglied)



7. Bild: Liebesglück 78 x 133

8. Bild: Eidbruch 78 x 133



9. Bild: Melusines Mutterschmerz, 78 x 133

10. Bild: Das Wiederfinden, 78 x 133.



Abb. 21: Schwind, *Melusine und der junge Jäger*, 1833/34, Fresko, 80 x 160, Tiecksaal, Münchner Residenz.



Abb. 22. Schwind, *Melusinas Erscheinung am Waldbrunnen*, um 1865, Aquarell über Bleistift auf Papier, 29,1 x 46,8, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.

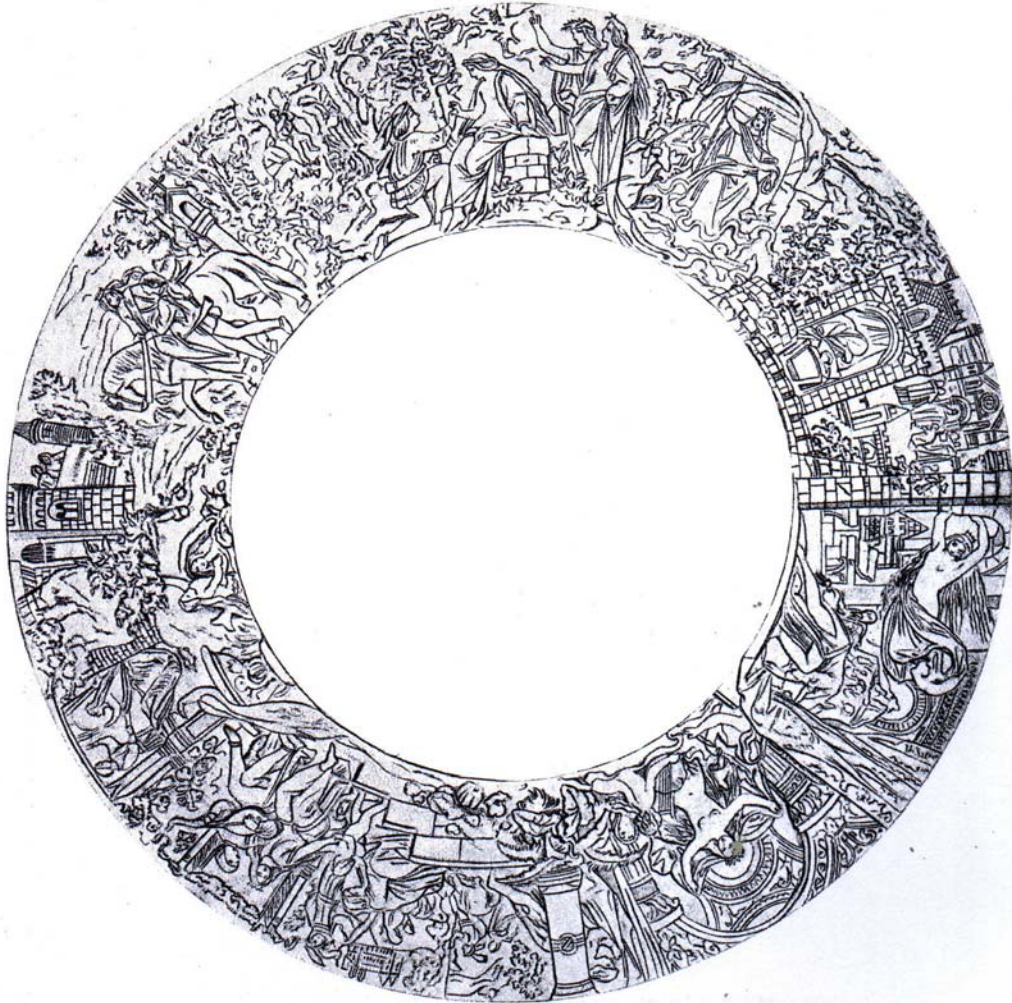


Abb. 23: Schwind, *Die schöne Melusine*, Entwurf für den Rand einer Schüssel, um 1855 ?, Bleistift-Pause nach einem verschollenen Original 1865-67, Durchmesser 431 cm, Graphische Sammlung München.



Abb. 24: Schwind, *Die schöne Melusine*. Kleiner dreiteiliger Aquarellzyklus, um 1867/68, Aquarell und Tuschkfeder über Bleistift auf Papier, Stadtmuseum Nordico, Linz

1. Blatt: Am Waldbrunnen. Die Braut, 14,5 x 86,7,
2. Blatt: Der Eidschwur. Das Heiligtum, 14, 5 x 72,5,
3. Blatt: Liebesglück. Eidbruch, 23,5 x 92,8.

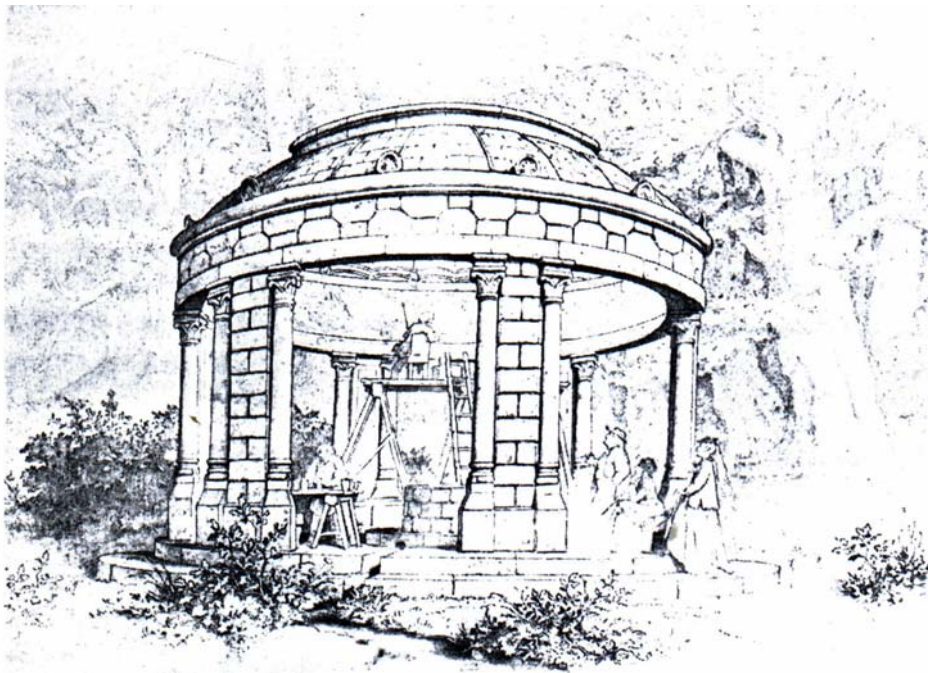


Abb. 25: Schwind, *Entwurf zu einem Melusinentempel*, 1869, Federzeichnung, 37,4 x 58, Privatbesitz.

uff ir am vndermassen stion vrypluch bilde wo sybe
 vnd angesichte vnsaglich stion Aber vom nabel hyn ab
 der vntertheil was am grosser langer wuemes sthmitz
 Von blauer lasur mit wissen silbernen runde troppflin
 vnterspreget vnd gemacher ⁊ cetera
 Wie melusina alle sonntagen am bad saß vnd ob de nabel
 am sthoner in bez bild vnd vnterhalb de nabl am vntlicher langer
 wuemes sthmitz wo blauer lasur mit silberne runde troppflin ge
 sprengt vnd gemacher was ⁊ cetera



Abb. 26 a: *Melusine im Bade*, Illustration zu Th. von Ringoltingen, *Die Geschichte von der schönen Melusine* (...) Nüremberg, Nat. Mus. ms 4028



Abb. 26 b: *Melusine im Bade*, Illustration zu Th. von Ringoltingen, *Die Geschichte von der schönen Melusine*, Bale, Univ. Bibliothek Codex 0.1.18. (1471).



Abb. 27: Carl Philipp Fohr *Melusine im Bade*, 1815/16, Feder, getuscht, 10 x 15, Staedel, Frankfurt a. M.



Abb. 28: *Die Anima Mercurii*, *Figurarum aegyptiorum secretarum*, p. 1.



Abb. 29: *Isis auf einem Schwein*, Terrakotta, Zeichnung aus Seligmann, *Der böse Blick*, Bd. II, S. 293, nach *Annali dell' Instituto archeologico*, XV (1843), fasc. I, Taf. E, zu S. 204.

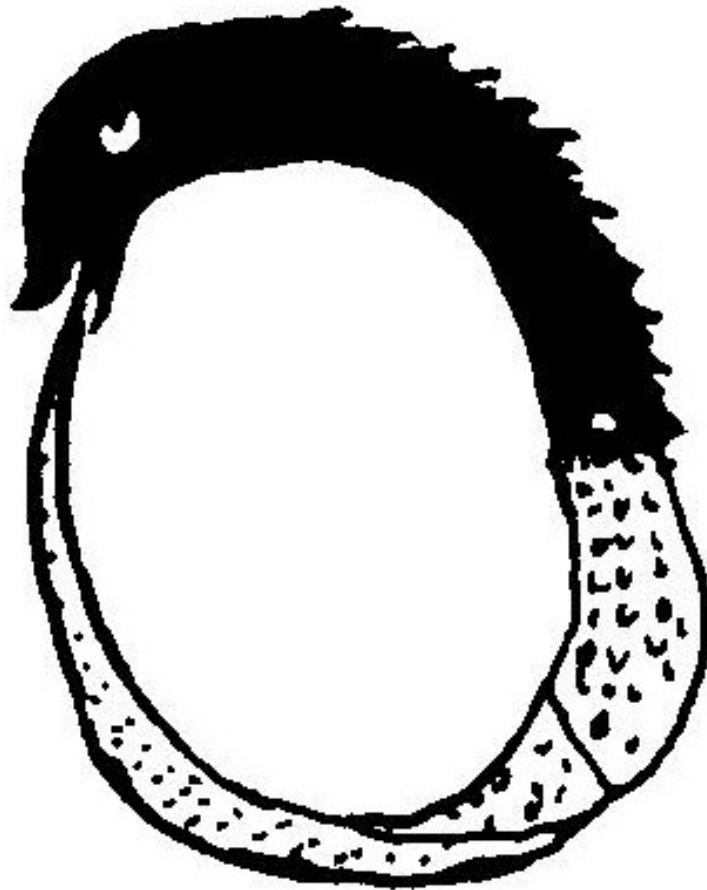


Abb. 30: *Ouroboros*, Berthelot, M., *Collection des anciens alchimistes grecs*.
Paris 1887, p. 132.

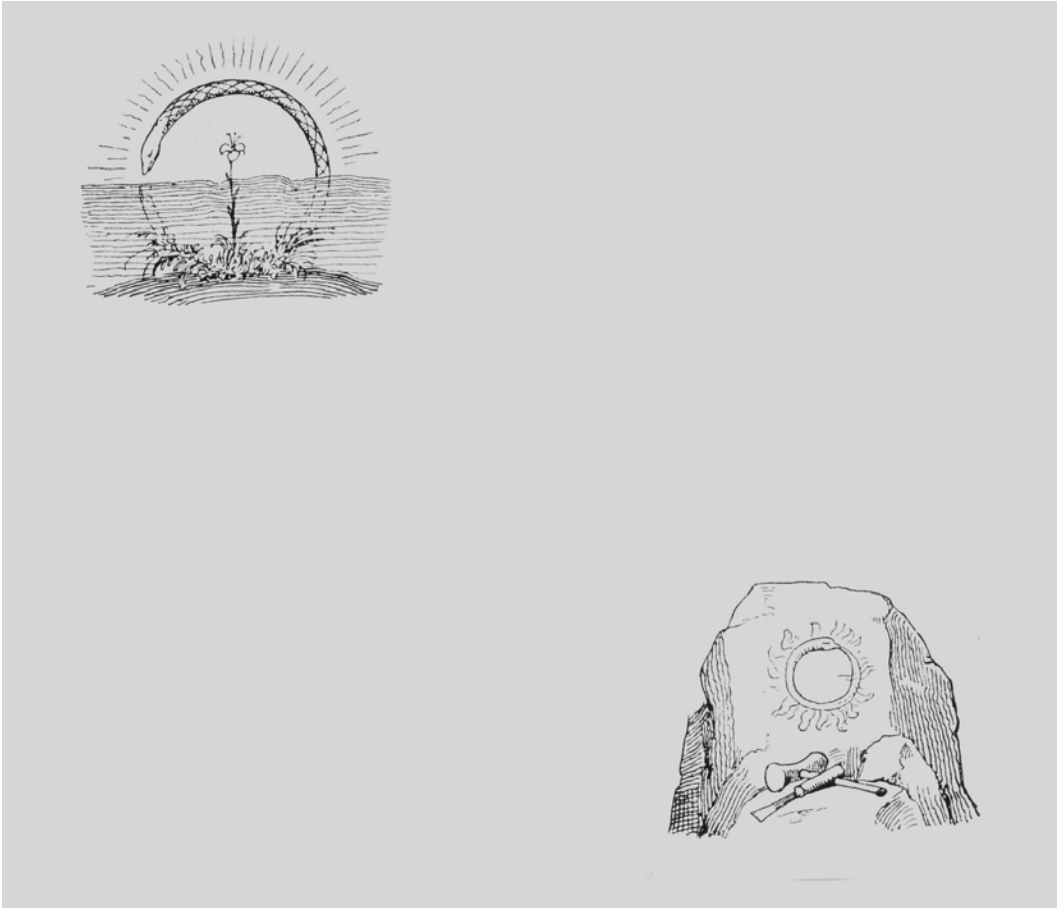


Abb. 31: Schwind, *Gräber und Todesgedanken*, 1823, Federzeichnungen, Privatbesitz.



Abb. 32: Schwind, Kompositionen zu Mörikes *Die Historie von der schönen Lau*,
Umrissradierungen von Julius Naue nach Schwinds Zeichnungen, Verlag der G. J.
Goeschenschen Verlagshandlung, Leipzig.

Bild 1: Die Lau steigt aus dem Brunnen, 23,5 x 17,5



Bild 2: Das Kichern beim Abtrocknen der Füße, 23,4 x 19,2



Bild 3: Der Enkel auf dem Töpfchen, 13,3 x 19,2



Bild 5: Der Zungenbrecher in der Spinnstube, 17,5 x 20,4



Bild 6: Xaver mit der Bettschere, 23,3, x 15,

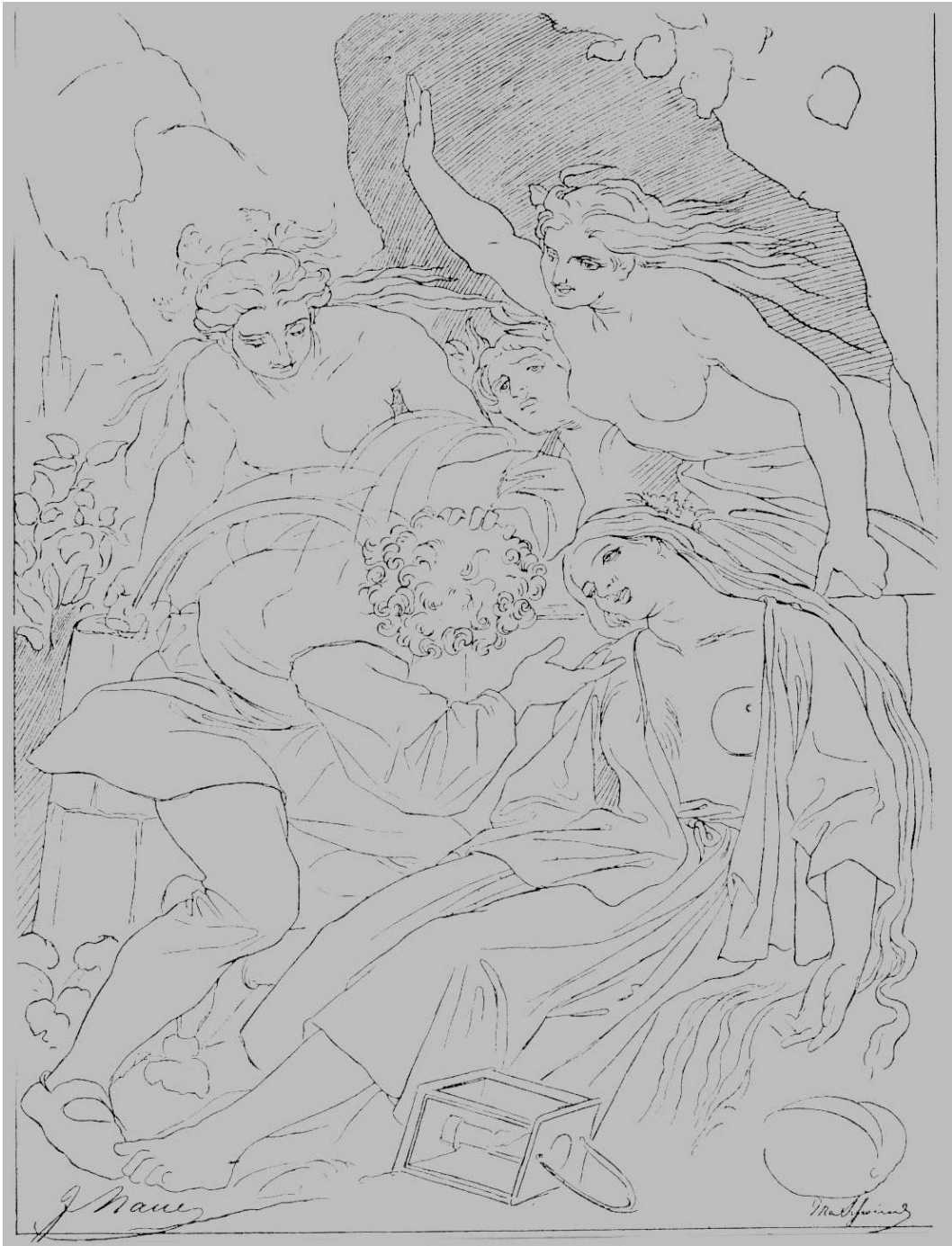


Bild 7: Die Ohnmacht der Lau, 23,3 x 17,6.

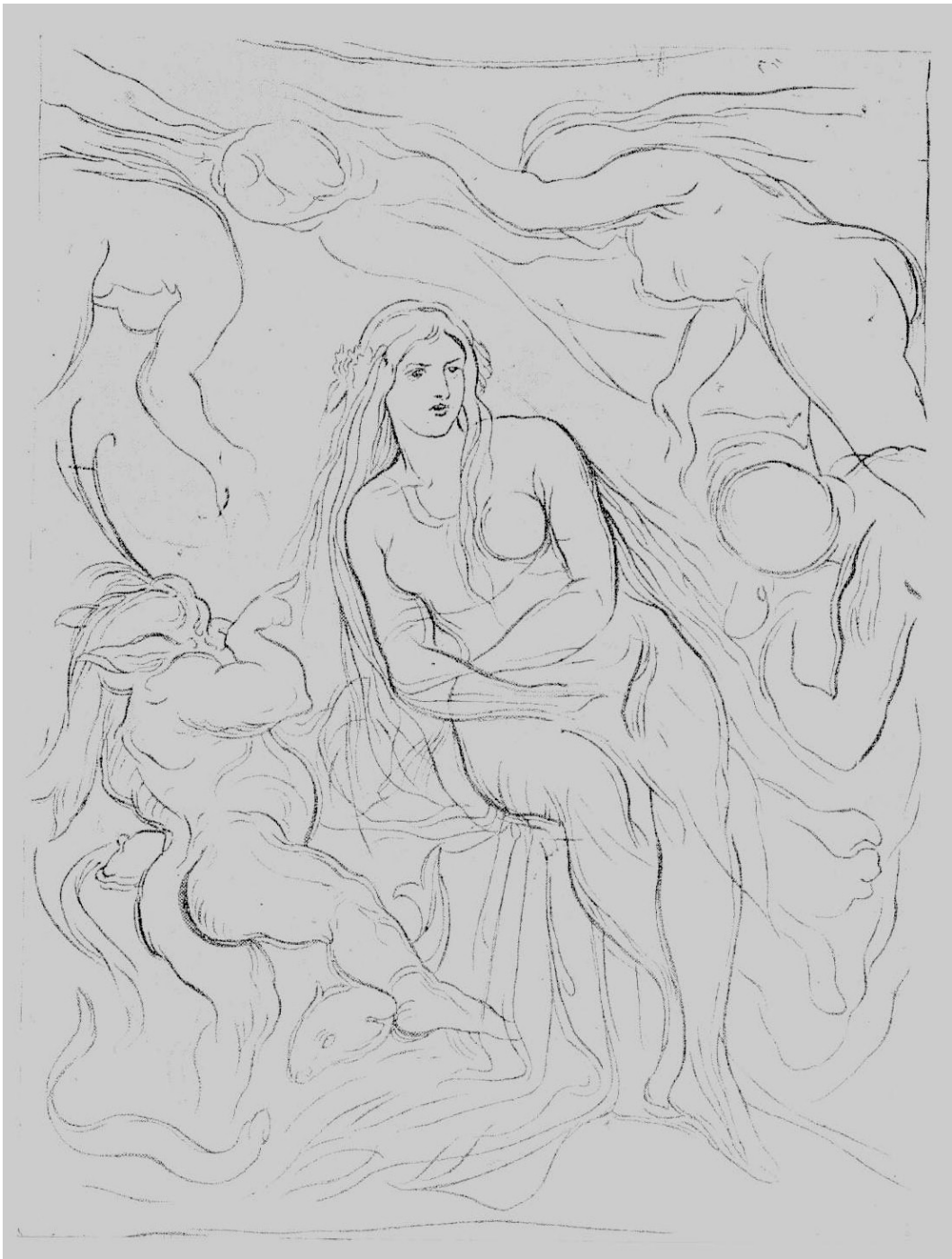


Abb. 33: Schwind, *Nixen und Zwerg versuchen die schöne Lau aufzuheitern*, 1868, Bleistiftzeichnung, 38,3 x 28,6, Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart.

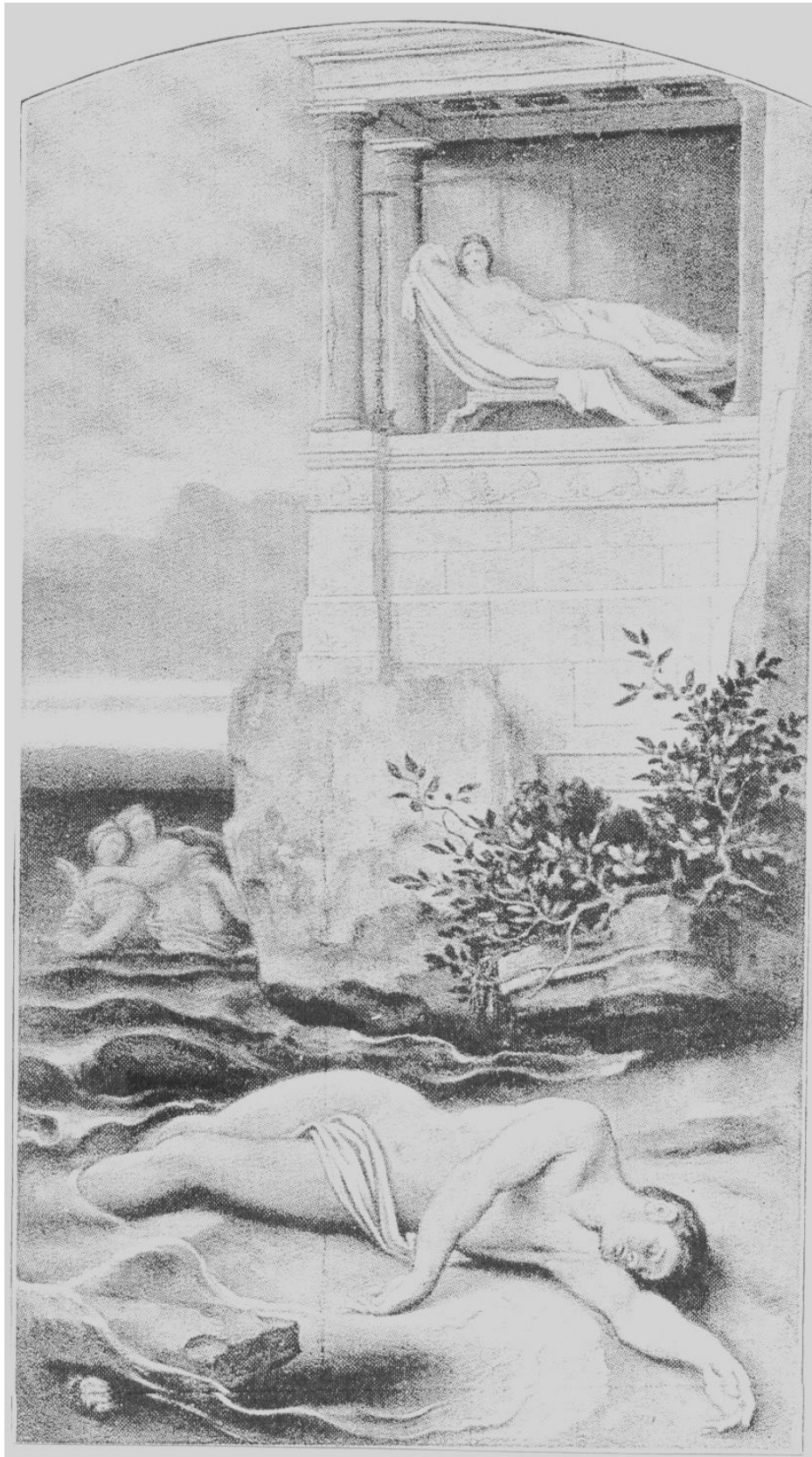


Abb. 34: Schwind, *Hero und Leander*, um 1860, Öl auf Leinwand, 105 x 59, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.



Abb. 35: Raffael, *Der Triumph der Galathea*, um 1512, Fresko, Villa Farnesina, Rom.



Abb. 36: Raffael, *Grablegung Christi* (Ausschnitt), 1507, Holz, 184 x 176, Galleria Borghese, Rom.



Abb. 37: Tizian, *Venus von Urbino*, 1538, 119 x 135, Uffizien, Florenz.



Abb. 38 : Tizian, *Zeus und Antiope*, 1540, 196 x 385, Louvre, Paris.



Abb. 39 : *Sohn der Niobe*, Marmor, Uffizien, Florenz.



Abb. 40 : Schwind, *Der Traum des Ritters*, 1822, Bleistift, graue Tusche, 43,9 x 27,9, Privatbesitz.



Abb. 41 : Schwind, *Der Traum des Ritters*, 1822, Bleistiftzeichnung mit Tusche laviert, 43,9 x 27,9, Kulturhistorisches Museum, Rostock.



Abb. 42 : Schwind, Vorzeichnung zu *Der Traum des Ritters*, um 1860, Bleistift, 29,9 x 16,2, Sammlung der Zeichnungen, Nationalgalerie Berlin.



Abb. 43: Schwind, *Der Traum des Ritters* oder *Die gefangene Prinzessin*, um 1860, Öl auf Leinwand, 105 x 59, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.

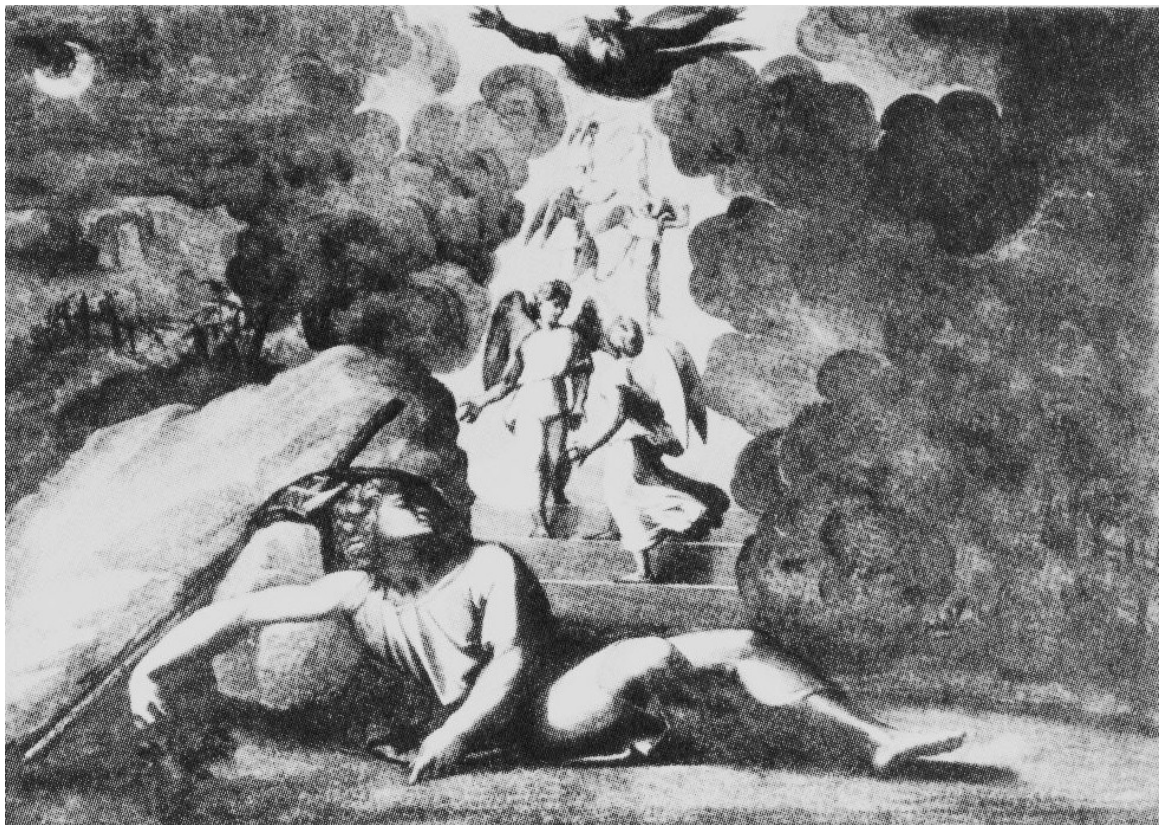


Abb. 44 : Werkstatt Raffaels, *Traum Jakobs*, 1518-19, Fresko, Loggien des Vatikans, Rom.



Abb. 45: Raffael, *Der Traum des Ritters (Scipio)*, 1504-1505, Holz, 17 x 17, National Gallery, London.

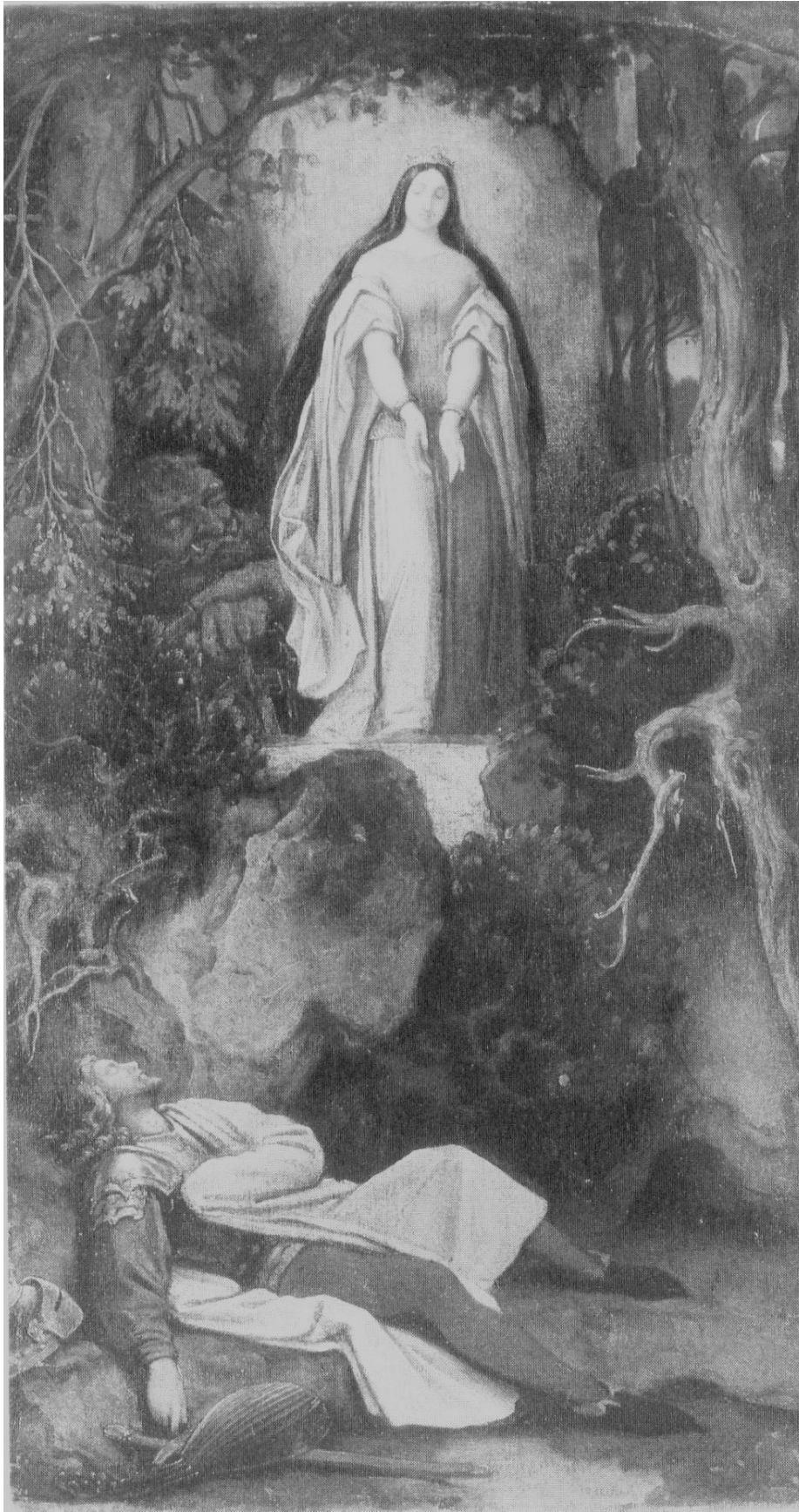


Abb 46: Schwind, *Der Traum des Ritters*, nach 1860, Öl auf Leinwand, 79 x 42,4, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



Abb. 47: Schwind, *Karoline Hetzenecker*, 1848, Öl auf Leinwand, 120 x 95, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Abb. 48: Schwind, *Die Jungfrau*, um 1860, Öl auf Leinwand, 107 x 58, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.



Abb. 49: Schwind, *Königin der Nacht*, um 1865, Aquarell, 41 x 31, Privatbesitz.



Abb. 50: Schwind, *Einsiedler in einer Felsengrotte*, um 1860, Öl auf Leinwand, 108 x 51, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München.



Abb. 51: Schwind, *Die drei Einsiedler*, um 1832/33, Feder in Grau auf weißem Papier, 14,1 x 18, Staatliche Graphische Sammlung, München.



Abb. 52: Schwind, *Die drei Einsiedler*, um 1859, Öl auf Leinwand, 43 x 43, Privatbesitz.



Abb. 53: Schwind, *Der wunderliche Heilige*, 1835, Feder in Schwarz und Gold, aquarelliert auf gelblichem Bütten, 42 x 45,5, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

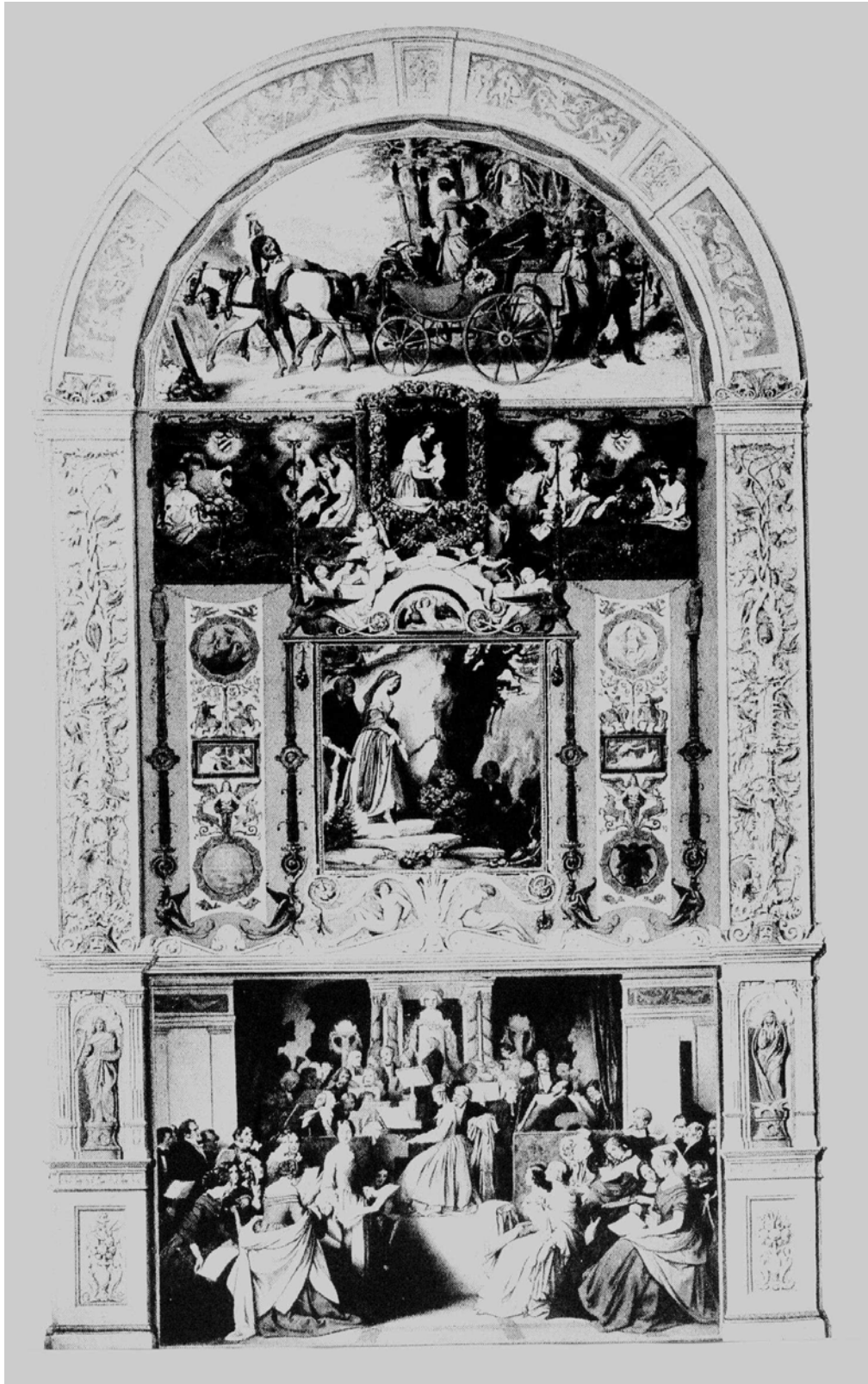


Abb. 54: Schwind, *Die Symphonie*, 1852, Öl auf Leinwand, 165 x 97, Neue Pinakothek, München.

Lebenslauf

Name	Anette Falkenberg, geb. Brandt
Familienstand	verheiratet, 2 Kinder
18. 06. 1958	in Kiel geboren
1965 – 1968	Johann-Hinrich-Fehrs-Schule, Neumünster
1968 – 1978	Immanuel-Kant-Schule, Neumünster – Abschluss Abitur
1978 – 83	Studium der Kunstpädagogik und Germanistik an der PH in Kiel, 1. Staatsexamen Examensarbeit über „Hans von Marées“
1983 – 85	Referendariat an der RS Schlutup in Lübeck, 2. Staatsexamen Examensarbeit über „Spurensicherung“
Seit 1985	Studium der Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft, Volkskunde an der CAU Kiel
1989/90	Studienjahr in Florenz
1993	Zusatzqualifikation für Deutsch als Fremdsprache an der CAU in Kiel
1993 - 2001	Aufenthalt in London, Arbeit an einer Dissertation zum Thema „Archetypische Bilder im Werk Moritz von Schwinds“

Ich besuchte Lehrveranstaltungen bei Prof. Dr. Büttner, Prof. Dr. Detering,
Prof. Dr. Götsch, Prof. Dr. Larsson, Prof. Dr. Sievers, PD Dr. Thomé und
Prof. Dr. Wulff.