

LISA DIECKMANN

Traumdramaturgie und Selbstreflexion

Bildstrategien romantischer Traumdarstellungen im Spannungsfeld zeitgenössischer Traumtheorie und Ästhetik



Lisa Dieckmann · Traumdramaturgie und Selbstreflexion

**Herausgegeben von
Modern Academic Publishing (MAP)
2015**

MAP (Modern Academic Publishing) ist eine Initiative an der Universität zu Köln, die auf dem Feld des elektronischen Publizierens zum digitalen Wandel in den Geisteswissenschaften beiträgt. MAP ist angesiedelt am Lehrstuhl für die Geschichte der Frühen Neuzeit von Prof. Dr. Gudrun Gersmann.

Die MAP-Partner Universität zu Köln (UzK) und Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) fördern die Open-Access-Publikation von Dissertationen forschungstarker junger Geisteswissenschaftler beider Universitäten und verbinden dadurch wissenschaftliche Nachwuchsförderung mit dem Transfer in eine neue digitale Publikationskultur.

www.humanities-map.net



Lisa Dieckmann

Traumdramaturgie und Selbstreflexion

Bildstrategien romantischer Traumdarstellungen
im Spannungsfeld zeitgenössischer Traumtheorie
und Ästhetik

Herausgegeben von
Modern Academic Publishing
Universität zu Köln
Albertus-Magnus-Platz
50923 Köln

Gefördert von der Universität zu Köln

Text © Lisa Dieckmann 2015
Erstveröffentlichung 2015
Zugleich Dissertation der Universität zu Köln 2012

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN (Hardcover): 978-3-946198-00-0
ISBN (EPUB): 978-3-946198-01-7
ISBN (Mobi): 978-3-946198-02-4
ISBN (PDF): 978-3-946198-03-1
DOI: <http://dx.doi.org/10.16994/bab>

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0. Eine Erläuterung zu dieser Lizenz findet sich unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Diese Lizenz erlaubt die Weitergabe aus der Publikation unter gleichen Bedingungen für privaten oder kommerziellen Gebrauch bei ausreichender Namensnennung des Autors.

Herstellung & technische Infrastruktur:
Ubiquity Press Ltd, 6 Windmill Street, London W1T 2JB, United Kingdom

Open Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://dx.doi.org/10.16994/bab>
oder Einlesen des folgenden QR code mit einem mobilen Gerät:



Inhalt

Vorwort	VII
English Summary	IX
1. Einleitung	1
2. Naturphilosophie, Traumtheorie und Ästhetik zu Beginn des 19. Jahrhunderts	17
2.1 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling – Naturphilosophie und Ästhetik	17
2.2 Gotthilf Heinrich Schubert – Traumtheorie und Ästhetik	26
2.3 Carl Gustav Carus – Naturphilosophie und Traumtheorie	32
2.4 Kontextualisierung: Traumdiskurs	38
2.4.1 Vor 1800	39
2.4.2 Romantik	43
2.4.3 Traumikonographie	50
2.4.3.1 Überblick	50
2.4.3.2 Traum Jakobs von der Himmelsleiter	57
2.4.4 Die »Ästhetik der inneren Bilder« – Grundkonzept ästhetischer Reflexion	59
3. Romantische Traumdarstellungen im Spannungsfeld zeitgenössischer Diskurse	67
3.1 Der träumende Künstler oder der Traum des Künstlers als <i>mise-en-abyme</i> des Kunstwerks	69
3.1.1 Der <i>Traum des Musikers</i> von Caspar David Friedrich als ›symphonischer‹ Höhepunkt des Transparentzyklus	72
3.1.1.1 Das Dispositiv der Aufführung als rezeptionsästhetisches Konzept	73
3.1.1.2 Werkbetrachtung	77
3.1.2 Sakralisierte Autorität als Legitimation einer absoluten und traumbasierten Kunst	99
3.1.2.1 Johannes und Franz Riepenhausen – <i>Traum Raffaels</i>	100
3.1.2.2 Moritz von Schwind – <i>Der Traum des Erwin von Steinbach</i>	116
3.2 Landschaftsräume als Muster für Bewusstseins- und Reflexionsprozesse	127
3.2.1 Funktion literarischer Landschafts- und Innenräume	127
3.2.2 Caspar David Friedrich – <i>Der Träumer</i>	130
3.3 Kombinatorik und Arabeske: Referenzialität und Transformation als traumanaloge und selbstreflexive Bildstrategie	140

3.3.1	Moritz von Schwind – <i>Der Traum Adams</i>	146
3.3.2	Clemens Brentano: <i>Gockel, Hinkel und Gackeleia</i> , 1838 – <i>Der Abend</i>	177
3.3.2.1	Märchenfaszination und Entstehungsgeschichte des Textes	179
3.3.2.2	Analytische Zusammenfassung des Textes	182
3.3.2.3	Kombinatorik und Arabeske in <i>Gockel, Hinkel und Gackeleia</i>	183
3.3.2.4	Werkbetrachtung	186
4.	Fazit	201
	Quellenverzeichnis	207
	Literaturverzeichnis	219
	Abbildungsverzeichnis	241
	Abbildungen	253

Vorwort

Das vorliegende Buch ist die geringfügig überarbeitete und aktualisierte Fassung meiner Dissertation, die im Juni 2012 an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommen wurde.

Mein herzlicher Dank gilt zuerst meiner Doktormutter Prof. Dr. Susanne Wittekind für ihre fortwährende Unterstützung, die wertvollen Anregungen und ihre Begeisterung für das Thema. Prof. Dr. Holger Simon gilt mein Dank für die Übernahme des Zweitgutachtens, für anregende und motivierende Gespräche.

Der Universität zu Köln und den Initiatoren des MAP-Projekts Prof. Dr. Gudrun Gersmann und Prof. Dr. Hubertus Kohle danke ich für die großzügige Möglichkeit, meine Dissertation im Rahmen des Pilotprojekts zur Förderung von Open-Access-Publikationen veröffentlichen zu können. Ebenso möchte ich in diesem Zusammenhang Dr. Claudie Paye danken, die mit großem Engagement und hilfreichen Ratschlägen die Realisierung des Buches begleitete.

Dem Kölner Doktorandenkolloquium von Prof. Dr. Susanne Wittekind und Prof. Dr. Stefan Grohé und den »DFB-Stipendiatinnen« Prof. Dr. Anna Pawlak, Dr. Ariane Koller, Klara Petzel und Katharina Koselleck verdanke ich anregende Diskussionen und konstruktiven Austausch. Joshua O’Driscoll und Christian Rhein danke ich darüber hinaus für gemeinsame Bibliothekssitzungen und motivierende Kaffeepausen. Ebenso danke ich meinen prometheus-KollegInnen und Prof. Dr. Kristin Böse für ihre Hilfsbereitschaft, die aufmunternden Worte und die ideenreichen Gespräche.

Meinen Freunden gilt ein besonderer Dank, sie haben das Projekt stets mit großem Interesse, Freude und Geduld begleitet. Für die tatkräftige Unterstützung bei Korrekturarbeiten und Vortragsvorbereitungen sowie für inspirierende Diskussionen und Motivationshilfen möchte ich allen herzlich danken, insbesondere aber Julia Lieser, Jan Sauerborn, Lena Rumler und Dr. Jens Lange.

Für ihre uneingeschränkte Unterstützung, für wertvolle Anregungen und Korrekturarbeiten, ihre fortwährende Begeisterung, Motivation und Geduld möchte ich an dieser Stelle ganz besonders meiner Familie danken, ohne die ich dieses Buch nicht hätte realisieren können: Ich danke meinen Eltern Dr. Rolf und Irmhild Dieckmann, meinen Schwestern Julia und Hanna und meiner Oma Emmy Kroschel. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

English Summary

Dramaturgy of Dream and Self-Reflection – Strategies in romanticist Dream Images in the Context of Contemporary Dream Theory and Aesthetics

The dissertation analyses dream images in romanticist art, with regards to inherent dream-analogue strategies in consideration of contemporary dream theory and aesthetics, with a focus on the period between 1820 and 1840. The study does not provide a typological, iconographical or motif-historical collection of samples, but analyses different aspects of selected artworks which represent a wide range in terms of their contextual, formal and topographical heterogeneity, and overcomes the existing stereotypical classification in the context of romanticist art reflection.

The study identifies that, beyond the contextual-iconographical dimension, the dream serves as an aesthetical category because it is reflected not only as a motif but also in relation to its dramaturgy. In the romantic awareness of the difficulty of an adequate representation of invisible images, the nonlinear, associative, ciphered, space- and time-simultaneous structure of the dream is adapted as a method, and is staged by varied and differentiated configurations. This is mirrored by comprehensive or formal concepts (genre, technique, media and interdisciplinary), as well as in fragmentary structures (sketches and drawings), in materiality (transparency and colour) or arabesque and combinatory production principles.

The study contains three chapters: after a general introduction to the subject, the analysis of the current state of research and the demonstration of the methodology in the first chapter, the second chapter focuses on contemporary dream discourses (especially the theories of Gotthilf Heinrich Schubert and Carl Gustav Carus) and the constitutive role of the philosophy of Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. By also involving the literary concepts of dreams the romantic awareness of the deficiency of the visible image compared to the invisible, which forces an avoidance of a mimetic art perception, becomes obvious. The third chapter forms the main body of the study. On the basis of selected dream images it analyses the different artistic strategies and conditions of reception.

The first section of the third chapter focuses on artist dream imagery, namely the *Musician's Dream* by Caspar David Friedrich, *Raphael's Dream* by Franz and Johannes Riepenhausen and the *Dream of Erwin von Steinbach* by Moritz von Schwind. The analysis indicates that the dreaming artist serves as *mise-en-abyme* of the dream-analogue productive and reflexive process, and the artwork itself.

The second section of the third chapter makes landscape spaces accessible as imaginative concepts and projections of emotional states, according to current literature studies. Landscape spaces serve as patterns for reflection processes, which is explored on the basis of *The Dreamer* by Caspar David Friedrich.

The third section of the third chapter focuses on a combinatory and arabesque concept as a dream-analogue and self-reflexive strategy – the collage-like compilation, association and transformation of heterogeneous elements which are analysed on the basis of the artworks *Dream of Adam* by Moritz von Schwind and *The Evening* by Clemens Brentano.

1. Einleitung

Die Romantik ›schwebt‹ [...] zwischen Innen und Außen, aber sie kann diese Paradoxie nicht mehr naiv auflösen zugunsten der Welt, wie sie ist. Ihre eigene Reflexion dieser Differenz muss in die Kunstwerke eingehen, etwa in der Form von Unglaubwürdigkeit oder Unheimlichkeit ihrer Realitätsunterstellungen. Die dabei anfallende Irritation wird als solche geschätzt – und an den Betrachter weitergereicht – also kommuniziert. Der neue Abstand zur Realität, die Behandlung von Realien als bloße Kulisse, als Mittel der Inszenierung von Kunst gehört zu den auffälligsten Merkmalen der Romantik.

— Niklas Luhmann¹

Dass im Kontext einer Krise der Bildlichkeit² in der deutschen Romantik die tradierte Bildsprache zurückgedrängt wurde und somit also der Zusammenhang zwischen Ikonographie und formaler Gestalt nicht mehr notwendig gegeben war, sondern stattdessen neue Darstellungsmittel und Bedeutungsträger gefunden werden mussten, darüber ist sich die kunstgeschichtliche Forschung zur Romantik schon lange einig.³ Werner Hofmann konstatierte bereits 1991 die romantische »Überwindung der Ästhetik des Staffeleibildes« als »autonomes, ausschließlich dem Augenschein verpflichtetes Formereignis« und dessen einheitlicher Ansichtigkeit durch die »Öffnung zu immer größerer formaler und inhaltlicher Komplexität«.⁴ Er beschreibt die Bildrealität der romantischen Malerei als polyfokal, multireal und multimaterial.⁵ Die Abkehr von der Mimesis und dem Illusionismus der Frühen Neuzeit, die inhaltliche Polyperspektivität, Vielschichtigkeit und Ambiguität, die die semantische Offenheit romantischer Kunstwerke bedingen, wird in der Forschung zur Romantik im Allgemeinen diagnostiziert.⁶

1 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, 455f.

2 Als politische und zeitgeschichtliche Hintergründe nennt Werner Busch die Verbürgerlichung, Historisierung, Säkularisierung und den damit einhergehenden Bruch mit den über Jahrhunderte hinweg geltenden Traditionen. Vgl. Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993. Vgl. auch Ders., *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985.

3 Vgl. Ders., *Arabeske* (wie Anm. 2), 13f. Vgl. auch Jens Christian Jensen, *Malerei der Romantik in Deutschland*, Köln 1985. Vgl. auch Werner Hofmann, *Bildmacht und Bilderzählung*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* (1991), 15–64, hier 16–22. Vgl. Busch, *Das sentimentalische Bild* (wie Anm. 2). Vgl. auch Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, hier insb. Kap. IV »Die Moderne – Die Erfindung der neuen Polyfokalität«, 127–173.

4 Hofmann, *Bildmacht* (wie Anm. 3), 21, 18, 21.

5 Vgl. Ders., *Bildmacht* (wie Anm. 3), 16f., Zitat 21. Vgl. auch Ders., *Moderne im Rückspiegel* (wie Anm. 3), hier insb. Kap. IV »Die Moderne – Die Erfindung der neuen Polyfokalität«, 127–173.

6 Vgl. Werner Busch, Caspar David Friedrich. *Ästhetik und Religion*, München 2003, hier insb. Kap. »Sinnoffenheit«, 67–70. Ambiguität bezeichnet Phänomene wie Ambivalenz, Mehrdeutigkeit, Rätselhaftigkeit und Unbestimmtheit. Vgl. hierzu Verena Krieger, »At war with the obvious« – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimension des

Die Traumaffinität der Romantik wird zwar häufig konstatiert, jedoch sind Überlegungen zu traumanalogen Bildstrategien in der Kunst im Sinne einer Traumdramaturgie als ästhetisches Prinzip noch nicht vorgenommen worden.⁷ Und obwohl in der Romantik »das Problem des Bildes, der Imagination und des Imaginären als ein unausweichliches Thema in der Erkenntnistheorie und Ästhetik«⁸ aufkommt, steht eine Auseinandersetzung mit den Theorien des Unbewussten und dem Traum als Bildstrategie in der bildenden Kunst noch aus.⁹ Dabei

Mehrdeutigen, in: Dies./Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Weimar/Wien 2010, 13–49, hier 15.

- 7 Eine derartige Forschungslücke für die Malerei Ende des 19. Jh.s in England und Frankreich konstatierte Stefanie Heraeus bereits 1998. Vgl. Stefanie Heraeus, *Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien in den Werken der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1998. Doch gilt dies vor allem für die kunstgeschichtliche, nicht für die literaturwissenschaftliche Forschung, die die Traumdramaturgie als poetologische Strategie und als Akt der Selbstreflexion bereits analysiert hat. Peter-André Alt hatte den Traum in der Literatur als »exemplarisches Feld ihrer Eigenbestimmung als autoreflexives Ordnungsgefüge« »das seine Bedeutungen nicht durch einfache mimetische Prozesse, sondern über *selbstveranlasste Wahrnehmungssimulation* erzeugt« charakterisiert. Der Begriff »selbstveranlasste Wahrnehmungssimulation« stammt von Niklas Luhmann. Vgl. Peter-André Alt, *Romantische Traumtexte und das Wissen in der Literatur*, in: Ders./Christian Leiteritz (Hg.), *Traum-Diskurse der Romantik (spectrum Literaturwissenschaft, 4)*, Berlin/New York 2005, 3–29, Zitat 6.
- 8 William J. Thomas Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008, 130.
- 9 Mit Traumdarstellungen von 1770 bis 1900 befasst sich Hildegard Schuster-Schirmer 1979 und liefert eine große und brauchbare Materialzusammenstellung, schenkt dem einzelnen Werk deshalb aber sehr wenig Aufmerksamkeit. Sie kategorisiert die Traumdarstellungen nach formalen Aspekten und arbeitet Typen heraus, die sich über den gesamten europäischen Kontinent erstrecken. Sie strebt die Darstellung einer Genese des Traummotivs an, weniger ist sie an Bildstrategien und Funktionen interessiert. Vgl. Ingrid Schuster-Schirmer, *Traumbilder von 1770–1900. Von der Traumallegorie zur traumhaften Darstellung*, Bremen 1975. Alina Dobrzecki untersucht den Traum der Romantik 1982 speziell am Beispiel Caspar David Friedrich. Die ersten Kapitel liefern den theoretischen Hintergrund für die Bildanalyse, die Darstellungen werden unter der Prämisse der Subjektivität und Emotionalität und auch mit Blick auf moderne Traumtheorien (Sigmund Freud) untersucht. Unter diesem Aspekt wird insbesondere Friedrichs psychische Verfassung und der Traum und die Kunst als Wunschbefriedigung analysiert. Vgl. Alina Dobrzecki, *Die Bedeutung des Traumes für Caspar David Friedrich. Eine Untersuchung zu den Ideen der Frühromantik (Beiträge zur deutschen Philologie, 55)*, Gießen 1982. Heraeus liefert 1998 eine Arbeit zu französischen Traumdarstellungen und arbeitet surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jh.s heraus. Vgl. Heraeus, *Traumvorstellung* (wie Anm. 7). Die 2009 erschienene Arbeit von Dorothee Gerkens befasst sich ausschließlich mit Traumdarstellungen in Elfenbildern englischer Malerei des 18. und 19. Jh.s. Vgl. Dorothee Gerkens, *Elfenbilder – Traum, Rausch und das Unbewusste. Die Erkundung des menschlichen Geistes in der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, Berlin 2009. Einzelne Aufsätze und Kurzdarstellungen in Überblickswerken zur Romantik befassen sich mit verschiedenen Aspekten von Traumdarstellungen, die an dieser Stelle nicht einzeln aufgeführt werden sollen. Traumdarstellungen des Mittelalters sind hingegen häufiger Inhalt kunsthistorischer Auseinandersetzung. Die Aufsatzsammlung von 1989 von Agostino Paravicini Bagliani und Giorgio Stabile beleuchtet verschiedene Aspekte der mittelalterlichen Traumdarstellung. Vgl. Agostino Paravicini Bagliani/Giorgio Stabile (Hg.), *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, Stuttgart/Zürich 1989. Zwei wichtige Beiträge zu mittelalterlichen Traumdarstellungen erscheinen 2001 von Steffen Bogen und 2008 von David Ganz. Vgl. Steffen Bogen, *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München 2001; David Ganz, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008. Marianne Zehnfpennig liefert eine

repräsentieren Traumdarstellungen mit der Visualisierung der Differenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit *per se* schon die romantische Schwebelandschaft »zwischen Innen und Außen« (siehe oben). Darüber hinaus hatte die Romantik mit der ersten systematischen Theorie des Unbewussten bereits als historischer Bezugspunkt für die Kunst des Surrealismus gedient, die den Traum als »vernachlässigte Assoziationsform[...]«¹⁰ zur Kunstform erhob und deren Traumdarstellungen bekanntlich vor dem Hintergrund der Freudschen Traumforschung starke Beachtung fanden.¹¹ Die den romantischen Darstellungen inhärente Traumdramaturgie tritt jedoch noch nicht so offensichtlich zutage wie im Surrealismus und wird teilweise überlagert von und verbunden mit traditionellen Bildformen. Die Subtilität und Latenz traumanaloger Strategien bildet jedoch gleichzeitig das Potenzial der Darstellungen. Durch Transformationen von Bildmotiven, durch kompositorische und andere formale Bildparameter ergibt sich das Spannungsfeld, innerhalb dessen der Traum als Darstellung und Strategie reflektiert wird.

Kunst und Traum sind in der Romantik nicht voneinander zu trennen. Beide werden zeitgleich einem auch wechselseitig bedingten Aufwertungsprozess durch die zeitgenössische Philosophie, Medizin, Psychologie und durch andere Wissenssysteme unterzogen, der noch näher zu beschreiben sein wird (vgl. Kap. 2). Die Charakterisierung der Kunst als »Öffnung« zur »idealisches[n] Welt«¹², ihre Aufwertung gegenüber der Philosophie und die Herausbildung einer Ästhetik gehen einher mit der Herausbildung einer adäquaten Traumtheorie, die auch dem Unbewussten eine besondere Erkenntnisfähigkeit insbe-

Zusammenstellung von Traumbildern des 16. und 17. Jh.s. Vgl. Marianne Zehnpfennig, ›Traum« und ›Vision« in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, Essen 1979. Des Weiteren gibt es einige zu erwähnende kulturwissenschaftliche Überblickswerke: Albert Beguin, Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs, Bern/München 1972. Außerdem Peter-André Alt, Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit, München 2002. Vgl. auch Wolf von Siebenthal, Die Wissenschaft vom Traum. Eine Einführung in die allgemeinen Grundlagen, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1953. Zudem auch Philipp Lersch, Der Traum in der deutschen Romantik, München 1923. Hildegard Hammerschmidt-Hummel beschäftigt sich zwar nur mit den Träumen der Figuren Shakespeares, liefert aber als Grundlage ein umfassendes Einleitungskapitel, in welchem sie die unterschiedlichen Auffassungen vom Traum in verschiedenen Zeitabschnitten prägnant darlegt. Vgl. Hildegard Hammerschmidt-Hummel, Die Traumtheorien des 20. Jahrhunderts und die Träume der Figuren Shakespeares. Mit einem Abriss philosophischer und literarischer Traumauffassungen von der Antike bis zur Gegenwart, Heidelberg 1992.

10 André Breton, Die Manifeste des Surrealismus, Hamburg 1968, 26.

11 Odo Marquard sieht eine korrelative Beziehung einer Theorie des Unbewussten mit einer »Theorie der nicht mehr schönen Kunst«, die er bei Freud vervollständigt sieht durch die »Wiederkehr des Verdrängten« in der Kunst, weil sich diese durch die Integration außerästhetischer Phänomene unangreifbar mache gegenüber Verpflichtungen der schönen Kunst. Vgl. Odo Marquard, Zur Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst, in: Hans Robert Jaufß (Hg.), Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968, 375–392, hier 379, 391, Zitate 379, 389.

12 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, System des transzendentalen Idealismus (1800), Reihe I: Werke, Bd. 9, hg. von Harald Korten und Paul Ziche, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Wilhelm G. Jacobs [u.a.], Stuttgart 2005, 328.

sondere in Bezug auf den künstlerischen Prozess zuspricht. Kunst und Traum weisen auch formale Analogien auf, weil sie bildbasiert und bilderzeugend sind. Bilder sind im Sinne der frühromantischen Ästhetik Repräsentationen des Unendlichen und in der Lage, eine ursprüngliche Einheit aus dem Widerstreit von Dualismen aufscheinen zu lassen. Das Absolute kann nicht mehr diskursiv, sondern nur noch bildlich transportiert werden (vgl. Kap. 2.1). Damit bewegen sich Kunst und Traum im Bereich potenzieller Sinnoffenheit. Die Definition einer apriorischen Absolutheit der Kunst muss sich demnach von traditionellen Strukturen lösen und verlangt geradezu danach, lineare, vorhersehbare und abgeschlossene Strukturen aufzubrechen. Die Entwicklung einer neuen Bildsprache der Kunst, die sich in der Adaption der Traumstruktur eines außerästhetischen Phänomens bedient, das adäquate Strukturen aufweist, weil es eben auch bildhaft und darüber hinaus alinear und assoziativ ist, scheint demnach die logische Konsequenz zu sein. Eine Strukturanalogie zwischen »wahrer Poesie« und Traum hatte Novalis konstatiert: »Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie Träume«. ¹³

Die Arbeit wird keine Typologie von Traumdarstellungen der Romantik liefern, sondern sich im Gegenteil auf wenige ausgewählte und heterogene Beispiele konzentrieren, anhand derer die unterschiedlichen »Mittel der Inszenierung« (siehe oben), Bildstrategien und Funktionen herausgearbeitet werden. Im Hinblick auf ganz unterschiedliche Aspekte wird gezeigt, dass der Traum sich in seiner bildhaften, aber auch assoziativen, alinearen, inkohärenten, Raum und Zeit außer Kraft setzenden Struktur als identitätsstiftend für die Kunst der Romantik erweist, den neuen Ansprüchen der Kunst Rechnung trägt und sich als Mittel der Selbstreflexion entpuppt. Anhand dieser Darstellungen soll darüber hinaus herausgestellt werden, dass mit dem Traum als »Rahmenthema« ¹⁴, gleichsam als Formel, zwar auf tradiertes Formenrepertoire zurückgegriffen wird und ikonographisch verankerte Bildmuster verwendet, aber romantisch umgedeutet werden. Die Intention des Bildes ergibt sich nicht allein aus dem Bildmotiv als Traumdarstellung, sondern hauptsächlich aus der Neukontextualisierung, Inszenierung und Kombination formaler und inhaltlicher Parameter. Mit der Verschränkung verschiedener ikonographischer Traditionen, der Kombination und Transformation von Bildmotiven und Symbolen, der Inszenierung zeitlich-räumlicher Paradoxien und topographischer Muster ergeben sich für die Traumdarstellungen neue Deutungen. Durch Assoziationsketten und Verweisnetze, die durch Referenzen

13 Novalis, Das philosophische Werk 2, Bd. 3, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, in: Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl., Darmstadt 1968, 572.

14 Jan Bialostocki verwendet den Begriff »Rahmenthema« als Oberbegriff für die Ikonographie eines Themas, deren konkreter Inhalt sich aber in verschiedenen Zeiten und durch unterschiedliche Einflüsse unterschiedlich herausgebildet hat. Im 19. Jh. finden laut Bialostocki die Rahmenthemen weiterhin Verwendung, verlieren aber ihren ursprünglichen Inhalt und werden intentional neu befüllt. Vgl. Jan Bialostocki, Romantische Ikonographie, in: Ders. (Hg.), Stil und Ikonographie, Köln 1981, 214–242, hier 220.

zu Bildern, Texten und Diskursen entstehen, und durch die Inszenierung mittels Komposition, materialer, gattungsspezifischer und medialer Aspekte wird eine Traumdramaturgie assoziiert und damit Kunst und Traum analogisiert und das Werk in produktionsästhetischer Weise reflektiert und potenziert. Der Betrachter ist darüber hinaus über die Komposition oder einen (performativen) Betrachtungsraum, das Dispositiv, in die Darstellung einbezogen, so dass sich auch ein rezeptionsästhetisches Konzept ergibt.

Die Methode der Ikonographie und Ikonologie von Erwin Panofsky¹⁵, die die Bedeutung von Kunstwerken aufgrund von Quellen und ihrer geistesgeschichtlichen Einordnung herausstellt, soll als Grundlage dienen, um Modifikationen, Vermischungen und Umkontextualisierungen des Bildgegenstandes herausstellen und durch den geistesgeschichtlichen Kontext absichern zu können. Diese quellenbasierte Methode ist für die Analyse der Kunstwerke zwar notwendig, aber nicht hinreichend, weil auch formale und strukturelle Kriterien relevant sind, die »ausschließlich dem Medium Bild zugehör[en] und grundsätzlich nur dort zu gewinnen«¹⁶ sind und nicht über Quellen und Texte erfahren werden können. Deshalb wird die Methode der Ikonik von Max Imdahl einbezogen, die versucht sich dem »Totalitätscharakter des Bildes«¹⁷ widmet. Sie konzentriert sich auf die dem Bild inhärente Struktur, die sich aus Form und Inhalt und weiteren Kategorien wie zum Beispiel der Wahrnehmung ergibt, und zeigt mit der Analyse des syntaktischen Systems die Semantik des Bildes auf:

Eine Struktur, die als ein ganzheitliches und in sich selbst sinnvolles syntaktisches System zugleich eine inhaltlich komplexe Anschauungseinheit eröffnet [...] ist eine Leistung ikonischer Sinnlichte und außerhalb der Malerei als unmittelbare Evidenzerfahrung unvorstellbar.¹⁸

Imdahl definiert seine Methode wie folgt:

Der Erschließung einer solchen bildspezifischen, das heißt ikonischen und außerhalb eines Bildes nicht anzutreffenden Sinnstruktur entspricht eine spezifische ikonische Anschauungsweise. Man kann diese Ikonik nennen.¹⁹

15 Vgl. Erwin Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von Hariolf Oberer, Berlin 1964, 85–97 und Ders., Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, 36–67.

16 Max Imdahl, Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik, München 1980, 43.

17 Regine Prange, Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur, in: Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas, Köln/Weimar/Wien 2010, 125–167, hier 129.

18 Max Imdahl, Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 3: Reflexion – Theorie – Methode, hg. und eingel. von Gottfried Boehm, Frankfurt a.M. 1996, 424–463, Zitat 436f.

19 Max Imdahl, Bis an die Grenzen des Aussagbaren ..., in: Martina Sitt (Hg.), Kunsthistoriker in eigener Sache, Berlin 1990, 245–272, hier 254f.

Der wirkliche Sinn des Bildes erschließe sich nicht über eine ikonographische Untersuchung im Sinne Panofskys, also ein »wiedererkennendes Sehen«, sondern über ein phänomenologisches »sehendes Sehen«.²⁰ Während die Kritik an der Ikonographie und Ikonologie in der Forschung darin besteht, dass Texten und Quellen, die ja letztlich Sekundärinformationen sind, ein zu großer Stellenwert eingeräumt wird und die Methode bildimmanente Parameter nicht berücksichtigt, äußert sich die Kritik an der auf Wahrnehmung basierenden Ikonik gegenteilig, nämlich, dass das Bild nicht zeitloses, sondern historisches Objekt ist und damit auch kein »unmittelbares, natürliches, überzeitliches Bild-Sehen«, sondern nur ein »historisch bedingtes, kulturell verschiedenes, geschlechtlich dominiertes, diskursiv diktiert« möglich ist.²¹ Eine Synthese aus beiden Methoden erweist sich daher als dienlich: Die Methode der Ikonik soll den Blick schärfen für bildimmanente, bildeigentümliche Phänomene und formale Parameter (zum Beispiel Komposition, Transparenz, Lichtwirkung, Dispositiv etc.), die Ikonographie und Ikonologie soll Bildmuster, Diskurse und Quellen transparent machen, um die Inhalte des Bildes in ihrer Bedeutung zu erfassen und einordnen zu können.

Die Bilder sollen epochen- und regionenunabhängig betrachtet werden, um die traditionellen Kategorisierungen weitgehend zu vermeiden. Zu diesen Stereotypen gehört der von der Forschung immer wieder diagnostizierte »Graben zwischen protestantischem Norden (Blechen, Friedrich, Runge) und katholischem Süden (Schwind, Richter)«.²² Vermeintlich produktive Phasen der Künstler werden zudem gemeinhin für eine Epochenzuordnung herangezogen. Moritz von Schwind zum Beispiel geht 1828 nach München und wird eigentlich erst ab diesem Zeitpunkt von der Forschung als Künstler wahrgenommen – als Künstler der Spätromantik. Gerade jedoch in Wien in den Jahren im Schubert-Kreis und bei den »Lektüre-Cabinette[n]« im »Silbernen Kaffeehaus«²³ ist die künstlerische Inspiration besonders groß und Schwind ist mit frühromantischem Gedankengut konfrontiert. Der Terminus »frühromantisch« bezeichnet deshalb im Kontext dieser Arbeit eine sich aus bestimmten Konzepten ergebende Geisteshaltung und keine Epochenzugehörigkeit. Denn anstatt die stereotypen Einteilungen zu forcieren, gilt es, Gemeinsamkeiten herauszustellen, die für das *Thema* konstitutiv sind. Abgrenzungen und Analogien sollen sich aus dem Material ergeben und nicht a priori angenommen werden. Diese Herangehensweise kann man erfreulicherweise seit einiger Zeit als eine allgemeine Entwicklung in der Romantik-Forschung beobachten. Die einzelnen Phasen werden nicht mehr als abgeschlossene Zeiträume betrachtet,

20 Imdahl, Giotto. Arenafresken (wie Anm. 16), 92f. Vgl. Martin Schulz, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München 2005, 47f.

21 Vgl. Schulz, *Ordnungen der Bilder* (wie Anm. 20), 49, Zitate 49.

22 Alexander Rauch, *Klassizismus und Romantik. Europas Malerei zwischen zwei Revolutionen*, in: Rolf Toman (Hg.), *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, 1750–1848*, Köln 2000, 318–479, hier 330.

23 Vgl. hier Georg Michael Hafner, *Ikonographische Studien zum Werk Moritz von Schwind*, München 1977, 195. Vgl. auch Anm. 52.

sondern diese jahrelang propagierte Hermetik wird entsprechend aufgelöst und abgeschwächt, indem eher auf Gemeinsamkeiten und Transformationen von Konzepten hingewiesen wird. Damit wird versucht, ein Gewebe zu etablieren, das Kontinuitäten und Diskontinuitäten im Zeitraum zwischen 1795 und 1850 feststellt.²⁴

Den Bildanalysen wird der geistes- und kulturgeschichtliche und der wissenschaftliche Kontext vorangestellt, um den Paradigmenwechsel im Hinblick auf die Kunst der Romantik und die Wechselwirkungen innerhalb der verschiedenen Systeme deutlich zu machen. Das beinhaltet Thesen der Naturphilosophie, Ästhetik und Traumtheorie der Romantik (vgl. Kap. 2). Nur vor diesem Hintergrund können die Traumdarstellungen als Spiegelungen einer romantischen Ästhetik und Traumtheorie und als Konzept der Selbstreflexion verstanden werden.

Von der Theorie der göttlichen Eingebung im Mittelalter, über die von der Aufklärung vorgenommene Herabstufung des Traums zu einem defizitären Zustand, dem im Vergleich zu dem verstandes- und vernunftgeprägten Wachzustand kein schöpferisches Potenzial zugebilligt wurde, erhebt die romantische Generation den Traum zum Medium der wahren Erkenntnis, zur Quelle der Kunst und stellt ihn nun über das Bewusstsein. »Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt«²⁵ wird zum Paradigma der Romantik.²⁶ Die positive Konnotation des Traums erklärt auch, warum die in England um 1800 sehr populären Alptraumdarstellungen (zum Beispiel Abb. 23) in der deutschen Malerei der Romantik keine Rolle spielen. Die Nacht als Schauplatz körperlicher und seelischer Qualen entspricht nicht dem Traumverständnis der Romantik in Deutschland. Dunkle Farben, vornehmlich die Farbe Schwarz, sind in der Mitte des 19. Jahrhunderts in England und Frankreich bei Traumdarstellungen vorherrschend.²⁷ In Deutschland hingegen drückt sich die optimistische Haltung gegenüber dem als erkenntnisfähig angesehenen Traum tendenziell eher in Form von bunten Farben, Helligkeit, Lichtreflexen und Transparenz aus, gemäß dem populären Zitat aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, der zum Wahlspruch der Romantik wird:

Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt. Sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich.²⁸

24 Bernd Auerochs/Dirk von Petersdorff, Einleitung, in: Dies. (Hg.), *Einheit der Romantik. Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*, Paderborn 2009, 7–12, hier 9.

25 Novalis, *Das dichterische Werk*, Bd. 1, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, in: Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl., Darmstadt 1977, 319.

26 Für die umfassende Darstellung der Kulturgeschichte des Traumes vgl. Alt, *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9).

27 Heraeus untersucht den Einsatz der Farbe Schwarz als surreale Strategie in Traumdarstellungen in Frankreich und England. Vgl. Stefanie Heraeus, *Zur künstlerischen Eroberung des Traums im 19. Jahrhundert. Von der äußeren zur inneren Nacht*, in: Erika Billeter [u.a.] (Hg.), *Die Nacht* (Ausstellungskatalog: München, Haus der Kunst, 01.12.1998–07.02.1999), Wabern-Bern 1998, 109–117, hier III.

28 Novalis, *Das philosophische Werk 1*, Bd. 2, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, in: Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl., Darmstadt 1965, 419.

Der Einfluss der philosophisch-literarischen Frühromantik und ihrer Ästhetik auf die bildende Kunst der 1820er bis 1830er Jahre und ihre Relevanz für Bildstrategien und Werkprozesse ist wenig untersucht. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling ist in der kunsthistorischen Forschung als Hintergrund für die Analyse der Werke kaum berücksichtigt worden.²⁹ In der Forschung findet die Identitäts- und Naturphilosophie Schellings zwar Erwähnung, jedoch lediglich als grundlegende Zeit Tendenz. Doch sie wird von den romantischen Künstlerkreisen stark rezipiert und erfährt bei den Zeitgenossen große Resonanz:³⁰ »Es ist mehrere Wochen nachher bey Hof und in der Stadt von nichts die Rede gewesen als von Schellings Rede.«³¹

Schellings *Philosophie der Kunst* hat innerhalb der kunsthistorischen Rezeptionsgeschichte einen weit geringeren Stellenwert als Hegels Ästhetik.³² Das ist deshalb erstaunlich, weil gerade die Schellingsche Ästhetik den Paradigmenwechsel für die Bedeutung der Kunst in der Philosophie einleitet.³³ Wenn Gottfried Boehm also von der »Wiederkehr der Bilder« oder der »ikonischen Wendung«³⁴ seit dem 19. Jahrhundert spricht, muss man anmerken, dass Schelling eine entscheidende Rolle innerhalb dieser Wende zukommt. Seine Ästhetik ist die »erste[...]

- 29 Es gibt viele Aufsätze oder Werke, die eine Analyse der Schellingschen Philosophie vollziehen und dabei natürlich die Besonderheit für die Kunst explizit herausstellen, es gibt aber kaum kunsthistorische Forschungsliteratur, die die Analyse der zeitgenössischen Kunstwerke vor diesem Hintergrund betrachtet und dieses »neue« Selbstverständnis für die formale und ikonographische Interpretation berücksichtigt. Hinzu kommt, dass sich auch fast ausschließlich Philosophen mit dem Thema beschäftigen und es aus kunsthistorischer Perspektive weniger Auseinandersetzungen mit Schelling gibt. Ein Aufsatz setzt sich mit dem Kunstdiskurs auseinander, beurteilt ihn aber dennoch aus philosophischer Perspektive: Temilo van Zantwijk, *Ästhetische Anschauung. Die Erkenntnisfunktion der Kunst bei Schelling*, in: Johannes Grave/Hubert Locher/Reinhard Wegner (Hg.), *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800* (Ästhetik um 1800, 5), Göttingen 2007, 132–161. Lothar Knatz untersucht die Schellingsche Ästhetik als Grundlage für die Konstituierung der Moderne. Vgl. Lothar Knatz, *Ästhetische Subjektivität. Romantik und Moderne*, Würzburg 2005. Arne Zerbst untersucht die konkrete Werkanalyse bei Schelling unter Berücksichtigung der philosophischen Grundlagen. Vgl. Arne Zerbst, *Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis*, München 2011.
- 30 Xavier Tilliette liefert eine umfangreiche Zusammenstellung von Briefen und Dokumenten, die Schelling und seine Philosophie thematisieren. Gerade auch seine Kunstphilosophie nach der Rede *Ueber das Verhältnis der Bildenden Kunst zur Natur* wird extensiv besprochen. Vgl. Xavier Tilliette (Hg.), *Schelling im Spiegel seiner Zeitgenossen*, Turin 1974.
- 31 Caroline Schelling an Luise Gotter, 12.10.1807, in: Tilliette, *Schelling* (wie Anm. 30), 186.
- 32 Hegels Wirkung in der Philosophie nach ihm und die Diskreditierung von Schellings Absolutem, das er als die »Nacht«, in der »alle Kühe schwarz sind«, bezeichnet hatte, können dazu beigetragen haben. Vgl. Bernhard Barth, *Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*, München 1991, 7. Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Bd. 3, in: Ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1974, Zitate 22.
- 33 Vgl. Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1989, 16.
- 34 Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 11–38, hier 11, 13. Vgl. auch Ders., *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: Hubert Burda/Christa Maar (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, 28–43.

explizite[...] Kunstphilosophie«³⁵, die der Kunst in ihrem Plädoyer von der ästhetischen Absolutheit eine Rolle zuweist, die in ihrer Konsequenz logischerweise zu einer Konzentration auf das Bild, zur Polyfokalität, Sinnoffenheit und Abkehr von der Mimesis führen musste. Kunst ist bei Schelling nicht mehr ausschließlich ein »Objekt der philosophischen Reflexion«, sondern für die »Philosophie selbst konstitutiv.«³⁶ Schelling stellt nämlich die These auf, dass die Kunst das »einzige wahre und ewige Organon« und »Document der Philosophie« sei, weil sie das, was die »Philosophie äußerlich nicht darstellen« könne, nämlich das »Bewußtlose im Handeln und Produciren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewussten«, veranschaulichen kann.³⁷ Die Kunst »öffnet« dem Philosophen das »Allerheiligste« und ist ihm deswegen »das Höchste.«³⁸ Die Kunst lässt die Wissenschaft, die nur als »Mittel für das Höchste (die Kunst)« dient, »weit unter sich zurück.«³⁹ Im *System des transzendentalen Idealismus* von 1800 wird eine neue Ästhetik begründet, die die »Kategorien einer bis Kant und Schiller gültigen Wirkungsästhetik [...] obsolet«⁴⁰ werden lässt. In den identitätsphilosophischen Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst* 1802/1803, der ersten systematisch fundierten und detaillierten Ästhetik,⁴¹ macht Schelling den nächsten Schritt, nämlich die Kunst als Medium des Absoluten aufzufassen bzw. zu konstruieren. Kunst wird in dieser Konsequenz zum Beurteilungskriterium der Natur.⁴² Dem verleiht Schelling vor allem in der Rede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* mit der Forderung einer Abkehr von der Nachahmungsästhetik Nachdruck.⁴³ Dass Ästhetik und Traumtheorie dabei zusammenwirken, zeigt sich auch an Schellings Werk, weil hier »zum ersten Mal eine explizit und systematisch entwickelte Theorie des Unbewussten in den Mittelpunkt eines philosophischen Werkes rückt.«⁴⁴ (vgl. Kap. 2.1).

Die landläufige Meinung der Forschung, die möglicherweise auch den Grund für eine fehlende Auseinandersetzung der Kunstgeschichte mit Schelling darstellt, ist, dass Schelling zwar die zeitgenössische Literatur, nicht jedoch die bildende

35 Frank, Frühromantische Ästhetik (wie Anm. 33), 16.

36 Barth, Schellings Philosophie der Kunst (wie Anm. 32), 15.

37 Schelling, System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 328.

38 Ders., System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 328.

39 Ders., System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 323.

40 Jörg Jantzen, Schelling und die Kunst, in: Akademie Aktuell. Zeitschrift der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 16 (2006), 51f.

41 Vgl. Frank, Frühromantische Ästhetik (wie Anm. 33), 189.

42 »Es erhellt sich daraus von selbst, was von der Nachahmung der Natur als Princip der Kunst zu halten sey, da weit entfernt, dass die blos zufällig schöne Natur der Kunst die Regel gebe, vielmehr, was die Kunst in ihrer Vollkommenheit hervorbringt, Princip und Norm für die Beurtheilung der Naturschönheit ist.« Schelling, System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 322.

43 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, Abt. I, Bd. 7: 1805–1810, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Karl Friedrich August Schelling, [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Augsburg 1860], Darmstadt 1960, 289–335 Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10046896-5> (Zugriff vom 20.08.2014).

44 Ludger Lütkehaus (Hg.), »Dieses wahre innere Afrika«. Texte zur Entdeckung des Unbewussten vor Freud, Frankfurt a.M. 1989, 25.

Kunst beeinflusst habe.⁴⁵ Doch gerade die Kunstphilosophie Schellings schafft die theoretische Grundlage für den Beginn einer Kunst, die sich von ikonographischen Traditionen löst und zweckfrei nur sich selbst verpflichtet ist. Einen konkreten Nachweis über die Korrelation zwischen bildender Kunst und Schellingscher Philosophie liefert der Philosoph und Naturforscher Henrik Steffens, ein Zeitgenosse und Freund Philipp Otto Runges: Zu einer fortgeschrittenen Entwurfszeichnung des *Morgen* (Abb. 1), die Steffens von Runge 1808 erhalten hatte, hatte jener eine Inventarkarte angelegt und mit dem Titel »Allegorische Darstellung der Schellingschen Philosophie« versehen.⁴⁶ Außerdem wird die Lektüre Schellings durch Runge und seine große Bewunderung für diesen in einem Brief von 1810 deutlich, in welchem er Schelling seine Farbenlehre darlegt.⁴⁷ Sich auf Schelling berufend, schreibt er in diesem Brief, dass es nötig sei, »in der Kunstausübung mehr an allgemeine wissenschaftliche Ideen anzuschließen«, wodurch »der Zusammenhang derselben [der Kunst, Anm. der Verf.] mit der übrigen Welt wieder möglich«⁴⁸ sei. Die Forderung nach einer engen Korrespondenz von Philosophie, Kunst und Wissenschaft wird hier evident.

Die Analyse der Werke wird sich auf die 1820er und 1830er Jahre konzentrieren, da in dieser Zeit verstärkt Traumdarstellungen auftreten, die als Rezeption frühromantischer Konzepte gelesen werden können, die über Transformationsprozesse ihren zweiten Höhepunkt erreichen. Für den in Wien ansässigen Schubert-Kreis, dem mit Franz Schubert, Franz von Schober, Moritz von Schwind und vielen weiteren Künstlern bedeutende Wiener Persönlichkeiten angehörten, kann eine dezidierte Auseinandersetzung mit der Ästhetik und der romantischen Dichtung vor allem von Anfang bis Mitte der 1820er Jahre

45 Vgl. Hans Jörg Sandkühler (Hg.), F.W.J. Schelling, Weimar 1998, 122.

46 Die Zeichnung war wohl sogar ausdrücklich auch für Schelling bestimmt: »Ich hätte Dir gern etwas über dein Bild, den neuen Entwurf zu Deinem *Morgen*, geschrieben, aber ich habe es noch gar nicht gesehen. Du schreibst, es sey für mich zuerst bestimmt, und dann für Schelling.« Steffens an Runge, 18.04.1808, zitiert nach: Jörg Traeger, Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975, 425.

47 »Ich fühle wenigstens eben so stark eine Sehnsucht darnach, auch das allgemeinere Verhältniß des Lichtes zu der Finsterniß so im Ganzen und in den Theilen überschauen zu können, daß sich daraus eben so klar die Wirkungen entwickeln ließen, welche wir in der Natur um uns mit unsern Augen fassen, wie hier die Analogie dieser Verhältnisse mit den Verhältnissen unsres Materials, zum Behuf der Behandlung desselben in der Practik. Es ist mir zwar nicht möglich zu denken, daß es mir gelingen sollte, ich glaube aber doch, daß ich es wohl dahin bringen könnte, manche Erscheinungen, die ich in der Kunst in meiner Gewalt habe, auch mit Worten auszusprechen, ohne mit dem, was ich im Ganzen nur fühle, im Widerspruch zu stehen. Es war mir daher ungemein erfreulich, wie meine Freunde mir riethen, Ihre Schrift über das Wesen der menschlichen Freyheit zu lesen, in derselben dieselbige Vorstellung wieder zu finden, unter welcher mir immer die Totalität alles dessen erschienen ist, was ich mit meinen Augen sehen konnte.« Runge an Schelling, 01.02.1810, in: Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften, Teil 1, hg. von dessen ältestem Bruder, Hamburg 1840–1841, [Neudruck], Göttingen 1965, 157, Permalink: <http://hdl.handle.net/2027/njp.32101073969261> (Zugriff vom 20.08.2014).

48 Runge an Schelling, 01.02.1810, in: Runge, Hinterlassene Schriften 1 (wie Anm. 47), 158.

angenommen werden.⁴⁹ Briefe oder Tagebucheinträge aus dem Schubert-Kreis oder Liedvertonungen romantischer Texte belegen dies.⁵⁰ Die Auseinandersetzung und Aneignung naturphilosophischer und frühromantischer Lektüre geht in Wien insbesondere von Johann Mayrhofer, Johann Christian Senn und Franz von Bruchmann aus. Letzterer ist laut August von Platen »ganz an Schelling gefesselt und auch sehr für die beiden Schlegel und überhaupt für die romantische Schule«⁵¹ eingenommen. Er riskiert sogar eine polizeiliche Verhaftung, um Schelling 1821 in Erlangen zu hören.⁵² Und auch die Aufzeichnungen Caspar

49 Vgl. Walther Dürr, Schuberts »romantische« Lieder am Beispiel von Friedrich Schlegels »Abendröte«-Zyklus, in: Schubert-Jahrbuch (1997), 47–60, hier 47. Zum Schubert-Kreis, seinen Inspirationen und Freundschaften vgl. Andrea Gott dang, »Ich bin unsern Ideen nicht untreu geworden«. Moritz von Schwind und der Schubert-Freundeskreis, in: Schubert: Perspektiven 4,1 (2004), 1–48. Eine Darstellung der Schubertiaden liefert Hans Heinrich Eggebrecht, Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 2005, 624f. Der Lesezirkel im Schubert-Kreis ist ab 1822 belegt und hielt sich bis Schuberts Tod alternierend mit den Schubertiaden. Vgl. Ilja Dürhammer, Schlegel, Schelling und Schubert. Romantische Beziehungen und Bezüge in Schuberts Freundeskreis, in: Schubert durch die Brille 16/17 (1996), 59–93, hier 77. Vgl. auch Franz Schubert, Dokumente 1801–1830, Bd. 1: Texte. Programme, Rezensionen, Anzeigen, Nekrologe, Musikbeilagen und andere gedruckte Quellen (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 10), Tutzing 2003, 711f.

50 Schwind berichtet 1825 z.B. von der Lektüre der *Lucinde*. Vgl. Moritz von Schwind, Briefe, hg. von Otto Stoessl, Leipzig 1924, 26, 41. Zu literarischen Einflüssen, die selten explizit in den Dokumenten des Schubert-Kreises belegt sind vgl. Ilja Dürhammer, Schuberts literarische Heimat: Dichtung und Literatur-Rezeption der Schubert-Freunde, Wien/Köln/Weimar 1999, 98–116. Hinsichtlich der einzelnen Lektüren und Vertonungen im Schubert-Kreis vgl. Ders., Schlegel, Schelling und Schubert (wie Anm. 49), 66, 78. Zu den literarischen Vertonungen von 1816–1825 vgl. Dietrich Berke, Schuberts Liedentwurf »Abend« D 645 und dessen textliche Voraussetzungen. Ein Beitrag zu Schuberts Textquellen für die Lieder nach Gedichten von Friedrich von Schlegel, Ludwig Tieck und Novalis, in: Otto Brusatti (Hg.), Schubert-Kongress Wien 1978, Bericht, Graz 1979, 305–320, hier 315. Im Mai 1819 hat sich Franz Schubert intensiv mit dem *Musen-Almanach* von 1802 von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck beschäftigt. Er vertonte Friedrich Schlegels Gedicht-Zyklus *Abendröte* und bestellte sich im Anschluss – angeregt durch die Geistlichen Lieder – die Schriften von Novalis, die Schlegel und Tieck 1815 herausgegeben hatten. Die *Hymnen an die Nacht* inspirierten ihn zu sechs Kompositionen. Vgl. Walther Dürr, Hymne und Geistliches Lied: Franz Schuberts Novalis-Vertonungen, in: Irmgard Scheitler (Hg.), Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert: theologische, musikologische und literaturwissenschaftliche Aspekte, Tübingen/Basel 2000, 105–122, hier 105. Zur Interpretation der Vertonung des Schlegel-Zyklus *Abendröte* vgl. auch Dürr, Schuberts »romantische« Lieder (wie Anm. 49), 47–60. Vgl. auch Schubert, Dokumente (wie Anm. 49), 704f. und 755f. In der Tradition der Novalis-Texte verfasste Schubert den vielinterpretierten Text *Mein Traum*, von dem es eine von Schwind 1825–1830 angefertigte Abschrift gibt. Vgl. Dürhammer, Schlegel, Schelling und Schubert (wie Anm. 49), 85.

51 In dem Tagebucheintrag vom 01.04.1821 heißt es weiter: »Er betrachtet Goethe zwar als einen ungemeinen Genius, aber auch für den Schlußstein der alten mit Wieland und Klopstock beginnenden Zeit, und setzte nach ihm noch eine romantische Periode, welche Schlegel, Tieck usw. begannen und die dann freilich höher steht als Goethe.« August von Platen, Die Tagebücher des Grafen August von Platen aus der Handschrift des Dichters, Bd. 2, hg. von Georg von Laubmann und Ludwig von Scheffler, Stuttgart 1900, 451.

52 Die Selbstbiographie Bruchmanns, der Teil des Schubert-Kreises war, gibt einen Einblick in die Lektüre und Diskurse in den 1820er Jahren. »Schlegels verschiedene Schriften, besonders aber seine *Lucinde* und Schellings frühe Arbeiten [...] bildeten im Jahr 1819 diese Weisheit in mir vollkommen aus.« Er versucht sich 1820 an der Übersetzung von Spinozas Schriften und fährt 1821 nach Erlangen, um Schelling zu hören und erwähnt an verschiedenen Stellen Böhme, Schubert,

David Friedrichs Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern um 1830 zeigen den Einfluss Schellings.⁵³

Der theoretische Unterbau der frühen Jahre wurde scheinbar zunächst als Konstrukt erprobt, bevor er in den 1820er Jahren in aller Ausführlichkeit und in seiner Bedeutung reflektiert, konkretisiert und gefestigt werden konnte. Die Künstler der 1820er Jahre gehörten definitiv nicht mehr zu den Vorreitern bei der Konstruktion frühromantischer philosophischer, poetologischer oder ästhetischer Konzepte, sie trugen aber durch ihre Rezeption zu ihrer Festigung und Etablierung bei. Die zweite Romantiker-Generation versuchte also Wege zur Umsetzung der frühromantischen Konzepte in der bildlichen Darstellung zu finden und orientierte sich dabei insbesondere auch an der Malerei der Frühromantikergeneration: zum Beispiel wird der Kulminationspunkt von Ruinen- und Klosterhofdarstellungen erst in den 1820er Jahren erreicht, obwohl Friedrichs *Klosterruine Eldena* schon von 1808 (Abb. 2) datiert. Knapp 15 Jahre später erfolgt eine Rezeption Friedrichscher Ruinendarstellungen durch Ernst Ferdinand Oehme, Ludwig Richter, Carl Blechen und Karl Friedrich Lessing.⁵⁴ Die Festsetzung einer durch ein bestimmtes Repertoire festgelegten romantischen Landschaftsmalerei geschieht also erst ab den 1820er Jahren. Dass die Kunst Caspar David Friedrichs in diesen Jahren stark rezipiert und diskutiert wird, darüber berichtet auch Ludwig Richter in seinem Tagebuch am 30.01.1825. Er schreibt, dass über Natursprache und -auffassung Friedrichs in der deutschen Künstlerversammlung diskutiert wurde.⁵⁵ In der Musik lässt sich das Phänomen der etwas verzögerten Rezeption frühromantischer

Oken, Baader und Steffens. Vgl. Moriz Enzinger, Franz von Bruchmann, der Freund J. Chr. Senn's und des Grafen August von Platen. Eine Selbstbiographie aus dem Wiener Schubert-Kreis, nebst Briefen (Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum in Innsbruck, 10), Innsbruck 1930, 199–208, Zitat 188. Auch Schlegels Popularität wurde vermutlich durch Bruchmann im Freundeskreis gefördert: »unter Ihnen dieser Riesegeist Schlegel. Als ich daher zurückkam, traf es sich auch, dass ich durch Baader mit Schlegel bekannt wurde; und nun suchte ich mich so viel als möglich in den Geist dieser Männer zu versenken.« Bruchmann an seinen Vater, 07.05.1822, in: Enzinger, Bruchmann (wie oben), 297. Dennoch ist die rezipierte Literatur nicht gut dokumentiert für den Anfang der 1820er Jahre. Das mag daran liegen, dass man Sanktionen fürchtete und die Lektüre vor der Staatsgewalt verheimlichen wollte. Vgl. Dürhammer, Schlegel, Schelling und Schubert (wie Anm. 49), 83. Alle Druckwerke mussten bei der Zensurbehörde eingereicht werden. Vgl. Walter Obermaier, Schubert und die Zensur, in: Otto Brusatti (Hg.), Schubert-Kongress Wien 1978. Bericht, Graz 1979, 117–125.

53 Vgl. Caspar David Friedrich, Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern, in: Sigrid Hinz (Hg.), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1968, 84–134. Vgl. auch den Kommentar von Sigrid Hinz zu den Aufzeichnungen in: Dies. (Hg.), Friedrich (wie oben), 251.

54 Vgl. Hans Ost, Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, 11), Düsseldorf 1971, 123.

55 Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen, Leipzig 1909, 536f. Vgl. Susanne Wittetkind, Natur, Volk und Geschichte – Die künstlerische Konstruktion Norwegens in der Landschaftsmalerei Johan Christian Claussen Dahls (1788–1857), in: Erich Kleinschmidt (Hg.), Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs, Berlin 2009, 309–335, hier 310.

Formulierungen auch beobachten. Ihre musikalische Umsetzung findet mit den ersten bekannten Liedvertonungen Schuberts⁵⁶ als »kompositorische Verarbeitung der literarischen Romantik«⁵⁷ erst ab 1816 statt.

Den konkreten Endpunkt des für die Untersuchung festgelegten Zeitraums bildet die Datierung des letzten zu untersuchenden Werks – die Schlussillustration von Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* von 1838. In der Folgezeit nimmt die Anzahl der Traumdarstellungen generell und insbesondere als Rezeption frühromantischer Konzepte ab. In der Ästhetik kann man zu der Zeit aber auch von einem Wendepunkt sprechen, der die Kunstauffassung entscheidend prägt – Hegels programmatische Botschaft vom »Ende der Kunst«:⁵⁸

Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können [...]. Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt [...]. In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren [...]. Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.⁵⁹

Hegels Vorlesungen über Ästhetik wurden von seinen Schülern in Exzerpten 1835–1838 posthum publiziert, erst danach beginnt die Wirkungsgeschichte seiner Philosophie.⁶⁰ Bei Hegel wird die Kunst nun historisch eingeordnet. Sie kann daher für ihn gar keine ewige Bestimmung mehr sein und keine absolute Wahrheit darstellen. Mit der Vollendung der Geschichte des Geistes in der Philosophie ist nunmehr wieder die Philosophie das Medium der adäquaten Darstellung des Absoluten. Nur sie kann damit auch die Wahrheit der Kunst repräsentieren, wohingegen die Kunst den höchsten Anspruch verliert und zum historischen Dokument der Geistesgeschichte degradiert wird.⁶¹ Der Kunst wird folglich die Kompetenz der Darstellung von Wahrheit oder des Absoluten abgesprochen. Dieser Paradigmenwechsel in der Ästhetik trägt sicherlich auch zu einer Abnahme

56 Vgl. Hanna Stegbauer, *Die Akustik der Seele* (PALAESTRA, 325), Göttingen 2006, 9.

57 Eggebrecht, *Musik im Abendland* (wie Anm. 49), 591.

58 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 13, in: Ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1970, 24.

59 Ders., *Ästhetik* (wie Anm. 58), 24.

60 Die *Phänomenologie des Geistes* z.B. hatte bis 1830 geringen Erfolg. Auch Hegels Kritik an der Romantik setzte sich zunächst nicht durch. Die ersten Hegelianer formierten sich während Hegels Zeit in Berlin von 1818–1831. Außerhalb Berlins gab es erst Ende der 1820er einen Zusammenschluss von Hegelianern in Halle. Vgl. Juha Maninnen, *Hegelianismus*, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Hamburg 1990, 522–531, hier 524, 527.

61 Vgl. Barth, *Schellings Philosophie der Kunst* (wie Anm. 32), 46–50.

der Rezeption frühromantischer Konzepte in der Kunst bei und hat in der Folgezeit auch einen Einfluss auf Themenwahl und Umsetzung.

Für die Darstellung der Entwicklung einer zeitgenössischen Ästhetik und Traumtheorie bzw. einer Theorie des Unbewussten sollen Schellings Thesen den Theoriekomplex eröffnen und im Anschluss durch die Schriften von Gotthilf Heinrich Schubert (vgl. Kap. 2.2) und Carl Gustav Carus (vgl. Kap. 2.3) ergänzt werden. Die beiden Autoren zeichnen sich durch eine intensive Rezeption der philosophisch-literarischen Frühromantik aus und führen diese theoretisch fort. Schubert konstruiert in seinen Schriften eine Traumtheorie bzw. eine Theorie des Unbewussten auf der Basis der Thesen Schellings und bereitet diese populärphilosophisch auf. Seine Schriften haben eine sehr hohe Auflage⁶² und Schellings Philosophie wird damit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich.⁶³ Carus überträgt die Schellingschen Thesen auch auf die Kunstpraxis. Seine *Briefe über Landschaftsmalerei* sind ein weitverbreitetes romantisches Dokument der Verbindung von Wissenschaft und Kunst.⁶⁴ Seine medizinisch-psychologische Betrachtungsweise des Traums gilt als Höhe- und Endpunkt romantischer Psychologie.⁶⁵

Nach einem historischen Überblick über das Traumverständnis in der Zeit vor der Romantik, der den Paradigmenwechsel in der Romantik evident werden lässt, werden die Konzepte von Schelling, Schubert und Carus im Anschluss zur vollständigen Erfassung des zeitgenössischen Traumdiskurses durch eine kritische Zusammenfassung der relevanten philosophischen, medizinisch-physiologischen, naturwissenschaftlichen und anthropologischen Forschung, aber auch durch Darstellung des literarischen Umgangs mit dem Traum ergänzt. Die einzelnen systeminternen Diskussionen, aber auch die Verschränkung und wechselseitige Beeinflussung der Disziplinen sind gleichermaßen konstitutiv für die

62 In den Äußerungen zu Friedrichs Seelandschaft von Achim von Arnim, Brentano und Heinrich von Kleist reden die fiktiven Betrachter der Bilder wie selbstverständlich von »Schuberts Ansicht der Natur von der Nachtseite«. Achim von Arnim/Clemens Brentano/Heinrich von Kleist, *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner, 1810*, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 222–226, hier 225.

63 Schubert wurde unter anderem auch als »Schelling-Populisator« bezeichnet. Vgl. Gerhard R. Kaiser, E.T.A. Hoffmann, Stuttgart 1988, 119. Die wachsende Verbreitung und Popularität wird deutlich, wenn man die Auflagen der Brockhaus-Conversations-Lexika von 1809 und 1814 vergleicht. Die erste Auflage des Brockhaus-Conversations-Lexikons von 1809–1811 beinhaltet noch keinen Artikel über Schelling und seine philosophischen Ansätze. Vgl. Friedrich Arnold Brockhaus (Hg.), *Conversations-Lexikon oder kurz gefasstes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit in sechs Bänden, Amsterdam/Leipzig 1809–1811*. Die dritte Auflage von 1814–1819 hingegen hält einen ausführlichen Artikel über »diese[n] berühmte[n] Philosoph[en]« bereit. Vgl. Ders. (Hg.), *Conversations-Lexikon oder enzyklopädisches Handwörterbuch für Gebildete Stände, 10 Bde., 1814–1819, 3. Aufl., Stuttgart 1818, 668–675*.

64 Vgl. Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, Bd. 4, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Olaf Breidbach, [Nachdruck der Leipziger Ausgabe von 1831], Hildesheim/Zürich/New York 2009.

65 Vgl. Jutta Müller-Tamm, *Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Weltaneignung bei Carl Gustav Carus, (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 235)*, Berlin/New York 1995, 52.

Herausbildung des romantischen Traumverständnisses. Anschließend wird die auch noch bis ins 19. Jahrhundert gängige traditionelle Ikonographie von Traumdarstellungen mit ihren stereotypen Bildelementen, die jenseits eines konkreten Inhalts das Motiv Traum kennzeichnen, vorgenommen und anhand eines populären Beispiels, des *Traums Jakobs von der Himmelsleiter*, konkretisiert. Das gesamte Kapitel soll die theoretische und ikonographische Basis für die spätere Analyse sein und als Referenz dienen (vgl. Kap. 2.4).

Als Überleitung vom Theorieteil zur Bildanalyse wird eine »Ästhetik der inneren Bilder« (vgl. Kap. 2.4.4) herausgearbeitet, die sich aus den vorgestellten Diskursen ergibt und mit der Erkenntnis der Defizienz des sichtbaren Bildes einhergeht. Die programmatische Wendung hin zu den inneren Bildern bewegt sich in ihrer Fragmentarität und »absolute[n] Formlosigkeit«⁶⁶ im frühromantischen Kontext jenseits von Geschlossenheit und der vollendeten Form. Eine bildliche Darstellung des Traums bedeutet die Reflexion dieses Konzepts und ist mit der Entwicklung von Strategien für eine Visualisierung innerer Bilder verbunden.

Die Bildanalyse beginnt mit den Künstlertraumdarstellungen. Sie bilden eine besondere Kategorie innerhalb der Darstellungen, weil sie von vornherein schon selbstreflexiven Charakter haben: Der träumende Künstler in der Darstellung reflektiert das Kunstwerk, den (unbewussten) Schaffensprozess und die Position des realen Künstlers und stellt deshalb auch immer eine Potenz des Bildes dar. Diese Art der selbstreflexiven Spiegelung (*mise-en-abyme*) und ihre Funktion soll in den folgenden Kapiteln untersucht werden. Aus der Heraldik stammend bezeichnet der *mise-en-abyme*-Begriff ursprünglich die Wiederholung des Bildes in einem Bild. Das eigentlich bildhafte Verfahren wurde zunächst von der Literaturwissenschaft beansprucht, bevor es Victor Stoichita als »Metamalerei«⁶⁷ oder Felix Thürlemann als »integrierte Spiegelung«⁶⁸ in die Kunstgeschichte zurückholten (vgl. Kap. 3). Der abgebildete Künstlertraum potenziert das Bild, indem er *mise-en-abyme* des Kunstwerks, seiner Produktion und Reflexion und letztlich damit auch der Kunst selbst ist.

Anhand des *Transparenzzyklus* von Caspar David Friedrich (Abb. I, Abb. Ia, Abb. Ib) wird darüber hinaus seine Inszenierung als Aufführung, das dadurch entstehende Dispositiv und der Einsatz von Material, Licht und Musik untersucht. Damit soll die Konstruktion einer Traumdramaturgie herausgestellt werden, als deren Spiegel das letzte Transparent *Der Traum des Musikers* (Abb. I) fungiert und die zugleich produktions- und rezeptionsästhetisches Prinzip ist (vgl. Kap. 3.1.1).

66 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, Abt. I, Bd. 5: 1802–1803, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Karl Friedrich August Schelling, [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Augsburg 1859], Darmstadt 1960, 353–736, hier 465, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10046894-4> (Zugriff vom 20.08.2014).

67 Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.

68 Felix Thürlemann, Nicolas Poussin »Die Mannalese«, in: Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle (Hg.), *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2003, 150–164, hier 153.

Bleibt der dargestellte Künstler bei Caspar David Friedrich unspezifisch, ist bei Franz und Johannes Riepenhausens *Traum Raffaels* (Abb. II) und Moritz von Schwind's *Traum des Erwin von Steinbach* (Abb. III) hingegen die Autorität der abgebildeten Künstler und ihre Sakralisierung im profanen Kontext der zentrale Aspekt. Die traumanaloge und absolute Kunst im Kontext der frühromantischen Auffassung wird in der Referenz der Künstler gespiegelt und durch den Rückgriff auf historische Vorbilder legitimiert (vgl. Kap. 3.1.2).

Das zweite Kapitel untersucht den Architektur- und Naturraum als Topographie des Inneren anhand des Werkes *Der Träumer* von Caspar David Friedrich (Abb. IV). Topographie und Arrangement von Natur- und Architekturraum fungieren hier als Muster für Bewusstseinsprozesse, die mit der speziellen Raumkonfiguration, vermittelnden Elementen und der ästhetischen Grenze Gegensätze wie Nähe und Distanz, Materialität und Immaterialität, Dunkelheit und Licht und insbesondere Natur und Kunst gegenüberstellen und über diese Bildelemente das Potenzial einer Synthese thematisieren. Reflektiert wird damit eine Kunst, die – gemäß der romantischen Ästhetik – die Identität von Bewusstem und Bewusstlosem in einem traumanalogen Vorgang generiert (vgl. Kap. 3.2).

Das letzte Kapitel untersucht die Methode der Kombinatorik und der Arabeske als ästhetisches Verfahren in seiner Traumanalogie und Selbstreflexivität. Gemäß der arabesken Methode propagiert Schlegel eine Kunst, die sich selbst reflektiert, immer wieder potenziert und unabgeschlossen bleiben muss, weil sie immer in einem Prozess begriffen ist.⁶⁹ Das Potenzial der Kunstwerke ergibt sich nicht nur aus Neuschöpfungen, sondern auch aus der Herstellung vielfältiger Bezüge zu diversen Quellen, ihrer Zusammenstellung und Abänderung. Die Addition, Vermischung, Transformation und Neukontextualisierung von Referenzen unterschiedlicher Bezugssysteme soll anhand zweier Arbeiten, Moritz von Schwind's *Traum Adams* (Abb. V) und Brentanos Illustration *Abend* (Abb. VI) zu seinem Roman *Gockel, Hinkel und Gackeleia* untersucht werden. Diese Referenzen können Bildtraditionen, Bildmotive, Texte, Diskurse und Bilder sein. Dieses formal-ästhetische Verfahren kann zugleich als Spiegelung der Traumdarstellung und als Reflexion von Produktions- und Rezeptionsprozessen gedeutet werden. Bei Brentano kommt die Ebene der Interferenz zwischen Text und Bild hinzu. Die ins Unendliche gehende Referentialisierung zwischen beiden Medien setzt das arabeske Prinzip medienübergreifend fort und lässt die Kunst – gemäß der zeitgenössischen Ästhetik – als das einzige System mit der Fähigkeit zur Darstellung des Absoluten erscheinen (vgl. Kap. 3.3).

69 Vgl. Friedrich Schlegels Athenäumsfragment 116 zur progressiven Universalpoesie: »Und doch kann sie [die progressive Universalpoesie, Anm. der Verf.] [...] auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, die Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.« Friedrich Schlegel, Charakteristiken und Kritiken, Teil 1, Abt. 1: Kritische Neuausgabe, Bd. 2, hg. von Ernst Behler, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1967, 182f.

2. Naturphilosophie, Traumtheorie und Ästhetik zu Beginn des 19. Jahrhunderts

Besonders unter der Ägide von Friedrich Wilhelm Joseph Schelling entwickelt sich um 1800 eine Naturphilosophie, deren Paradigmen einerseits Einfluss auf zahlreiche naturwissenschaftliche und medizinische Debatten haben und sich innerhalb dieser Disziplinen auch praktisch niederschlagen. Andererseits werden seine Schriften auch in Künstlerkreisen über Jahrzehnte stark rezipiert und haben dementsprechend Auswirkungen auf bildende Kunst und Literatur, nicht zuletzt, weil seine Ästhetik als erste explizite Kunstphilosophie den Paradigmenwechsel für die Bedeutung der Kunst im philosophischen System einleitet.⁷⁰ Kunst nimmt unter Schelling nunmehr eine konstitutive Rolle innerhalb der Philosophie ein und bleibt nicht mehr nur Objekt ihrer Reflexion.⁷¹ Für das Selbstverständnis der künstlerischen Praxis ist dies ein entscheidender Schritt auf dem Weg zu einer neuen Definition von Wahrheit eines Kunstwerks, die sich in Mehrdeutigkeit, Sinnoffenheit und Abkehr von der Mimesis manifestiert. Das von Schelling zugrunde gelegte triadische Prinzip, das Dualismen in einer Synthese aufzulösen versucht, wird – wie zu zeigen sein wird – von der Kunst als Methode adaptiert. Für die Darstellung der Entwicklung einer zeitgenössischen Ästhetik und Traumtheorie bzw. einer Theorie des Unbewussten sollen Schellings Thesen als Fundament dienen und im Anschluss durch die Schriften von Gotthilf Heinrich Schubert und Carl Gustav Carus ergänzt werden.

2.1 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling – Naturphilosophie und Ästhetik

In *Darstellung meines Systems der Philosophie* von 1801 stellt Friedrich Wilhelm Joseph Schelling die Grundthese von einer »absoluten Identität« der Welt auf: »Alles was ist, ist an sich Eines.«⁷² Er begründet das mit einer »allgemeinen Continuität aller Naturursachen« und geht aus von der Existenz einer »Weltsee«, die als ein allem zugrunde liegendes Prinzip die »ganze Natur zu einem allgemeinen

70 Vgl. Dietrich von Engelhardt, Naturwissenschaft und Medizin im romantischen Umfeld, in: Friedrich Strack (Hg.), 200 Jahre Heidelberger Romantik (Heidelberger Jahrbücher, 51), Berlin/Heidelberg 2008, 499–516, hier 499. Zur Rezeption Schellings vgl. Tilliette, Schelling (wie Anm. 30). Ein eindrucksvolles Dokument ist auch die Selbstbiographie Bruchmanns, in welcher er schreibt: »Schellings frühe Arbeiten [...] bildeten im Jahr 1819 diese Weisheit in mir vollkommen aus.« Unter politisch gefährlichen Umständen fährt er 1821 nach Erlangen, um Schelling zu hören. Vgl. Enzinger, Bruchmann (wie Anm. 52), 204, Zitat 188. Vgl. auch Anm. 52. Vgl. auch Frank, Frühromantische Ästhetik (wie Anm. 33), 16.

71 Vgl. Barth, Schellings Philosophie der Kunst (wie Anm. 32), 15.

72 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Schriften 1801 »Darstellung meines Systems der Philosophie« und andere Texte, Reihe I: Werke, Bd. 10, hg. von Manfred Durner, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Wilhelm G. Jacobs [u.a.], Stuttgart 2009, Zitate 120.

Organismus verknüpft.«⁷³ Dieses höhere, absolute Prinzip beinhaltet die Synthese aller Gegensätze, die Indifferenz des Subjektiven und Objektiven, des Realen und Idealen, von Natur und Geist.⁷⁴

Schelling verknüpft bei der Herleitung des Absoluten die Ansätze Baruch de Spinozas, Immanuel Kants und Johann Gottlieb Fichtes miteinander.⁷⁵ Spinozas Philosophie legt ein einziges Prinzip (»Gott oder die Natur«⁷⁶) zugrunde, das alles andere hervorbringt.⁷⁷ Dieses absolute Prinzip ist bei Spinoza nicht von einem Ich bedingt, sondern wird als Objekt behandelt.⁷⁸ Kant kehrt diese Relation zuguns-

73 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Von der Weltseele – eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus (1798), Reihe I: Werke, Bd. 6, hg. von Jörg Jantzen, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Hans Michael Baumgartner [u.a.], Stuttgart 2000, Zitate 257.

74 »Aber der Realismus, in seiner Vollendung gedacht, wird nothwendig und eben deßwegen weil er vollendeter Realismus ist, zum Idealismus. Denn vollendeter Realismus findet nur da statt, wo die Objecte aufhören, Objecte, d.h. das dem Subject Entgegengesetzte (Erscheinungen) zu sein, kurz, wo die Vorstellung mit den vorgestellten Objecten, also Subject und Object absolut – identisch sind. Der Realismus in der Gottheit also, kraft dessen sie die Dinge an sich anschaut, ist nichts anders, als der vollendetste Idealismus, kraft dessen sie nichts als sich selbst und ihre eigene Realität anschaut.« Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Philosophische Briefe über Dogmatismus und Criticismus (1795). Neue Deduction des Naturrechts (1796/97). Antikritik (1796), Reihe I: Werke, Bd. 3, hg. von Hartmut Buchner, Wilhelm G. Jacobs und Annemarie Pieper, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Hans Michael Baumgartner [u.a.], Stuttgart 1982, 100. Vgl. auch Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Ideen zu einer Philosophie der Natur (1797), Reihe I: Werke, Bd. 5, hg. von Manfred Durner, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Hans Michael Baumgartner [u.a.], Stuttgart 1994, 107.

75 Zur Beziehung der verschiedenen philosophischen Systeme von Spinoza bis Fichte vgl. Karsten Kleber, Der frühe Schelling und Kant. Zur Genese des Identitätssystems aus philosophischer Bewältigung der Natur und Kritik der Transzendentalphilosophie, Würzburg 2013. Vgl. auch Sebastian Schwenzfeuer, Natur und Subjekt. Die Grundlegung der schellingschen Naturphilosophie (Beiträge zur Schelling-Forschung, 3), Freiburg/München 2012, insb. das Kap. »Das integrative Modell«, hier 156–193.

76 Baruch de Spinoza, Baruch von Spinoza's sämtliche Werke, aus dem Lateinischen mit dem Leben Spinoza's von Bertold Auerbach, Bd. 3, 5 Bde., Stuttgart 1841, 292, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10602600-9> (Zugriff vom 20.08.2014). »Unter Gott verstehe ich das absolut unendlich Seyende, d.h. die Substanz, die aus unendlichen Attributen besteht, von denen jedes ein ewiges und unendliches Wesen ausdrückt. [...] Erläuterung. Ich sage absolut, nicht aber in seiner Art unendlich; denn, was nur in seiner Art unendlich ist, dem können wir unendliche Attribute absprechen; was absolut unendlich ist, zu dessen Wesen gehört Alles, was Wesen ausdrückt und keine Negation in sich schließt.« Ders., Sämtliche Werke (wie oben), § 6, 4.

77 Vor allem in *Darstellung meines Systems der Philosophie* von 1801 lehnt Schelling sich in der Darstellungsweise und Methode stark an Spinoza an. Vgl. Stefan Schweizer, Anthropologie der Romantik. Körper, Seele und Geist. Anthropologische Gottes-, Welt- und Menschenbilder der wissenschaftlichen Romantik, Paderborn 2008, 78.

78 Vgl. Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Bd. 1, Heidelberg 2004, 392. Schelling legt den Widerspruch einer Identität von Subjekt und dem Absoluten bei Spinoza z.B. in den *Philosophischen Briefen über Dogmatismus und Criticismus* 1795 dar: »Wenn das Subject eine unabhängige, ihm, in so fern es Object ist, eigene Causalität hat, so enthält die Forderung: Verliere dich selbst im Absoluten! einen Widerspruch. Aber eben jene unabhängige Causalität des Ichs, durch welche es Ich ist, hatte Spinoza aufgehoben. Indem er forderte, das Subject solle im Absoluten sich verlieren, hatte er zugleich die Identität der subjectiven Causalität mit der absoluten gefordert, hatte praktisch entschieden, daß die endliche Welt nichts als Modification

ten des Subjekts um, löst aber die Differenz von Sein und Denken nicht auf.⁷⁹ Fichte versucht deshalb im Anschluss, die Überwindung dieses Dualismus mit der Definition eines absoluten Ich zu erreichen. Das absolute Ich reflektiert im Selbstbewusstsein die Einheit von Subjekt (»Ich«) und Objekt (»Nicht-Ich«).⁸⁰ Genau von diesem absoluten Ich, der »reflexiv erschlossene[n] Voraussetzung aller empirischen Wahrnehmung«,⁸¹ geht Schelling aus, synthetisiert den Ansatz aber wiederum mit Spinoza, indem er den Widerspruch, dass sich Sein und Denken durch das Bewusstsein schon trennen, mit einem absoluten, nie ins Bewusstsein tretenden Fundament aufzulösen versucht.⁸² Dieses Absolute kann nicht erklärt werden, sondern ist der intellektuellen Anschauung nur über das Medium Kunst zugänglich. Damit erhält das Kunstwerk überragenden Erkenntniswert und eine Funktion im philosophischen System. Denn die Philosophie ist nicht in der Lage, das Absolute, die Identität von Subjekt und Objekt, darzustellen und ist auf die Kunst angewiesen.⁸³ Zum ersten Mal tritt dieser Gedanke bei Schelling 1800 im *System des transzendentalen Idealismus* auf in der Aussage über die Kunst als

das einzig wahre und ewige Organon [...] und Document der Philosophie [...], welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produciren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten.⁸⁴

Die Kunst ist für die Philosophie der »Schlussstein ihres ganzen Gewölbes«⁸⁵, also ihre Vollendung. Denn das Kunstwerk erkennt die Synthese der Gegensätze nicht nur reflexiv wie die Philosophie, sondern stellt sie auch wirklich im Endlichen als »bewußtlose Unendlichkeit«, dem »Grundcharakter des Kunstwerks«

des Unendlichen, die endliche Causalität nur Modification der unendlichen sey.« Schelling, *Dogmatismus und Criticismus* (wie Anm. 74), 100.

79 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Bd. 2, in: Ders., *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1966. Vgl. hierzu Elke Völmicke, *Das Unbewußte im Deutschen Idealismus*, Würzburg 2005, 128.

80 »Das Ich soll sich selbst gleich, und dennoch sich selbst entgegengesetzt seyn. Aber es ist sich gleich in Absicht des Bewusstseyns, das Bewußtseyn ist einig: aber in diesem Bewusstseyn ist gesetzt das absolute Ich, als untheilbar; das Ich hingegen, welchem das Nicht-Ich entgegengesetzt wird, als theilbar. Mithin ist das Ich, in sofern ihm ein Nicht-Ich entgegengesetzt wird, selbst entgegengesetzt dem absoluten Ich. Und so sind denn alle Gegensätze vereinigt, unbeschadet der Einheit des Bewusstseyns.« Johann Gottlieb Fichte, *Werke 1793–1795*, Abt. 1: *Werke*, Bd. 2, hg. von Reinhard Lauth und Hans Jacob, in: Johann Gottlieb Fichte, *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, hg. von Reinhard Lauth [u.a.], Stuttgart 1965, 271. Vgl. auch Gerhard Plumpe, *Von Kant bis Hegel (Ästhetische Kommunikation der Moderne, 1)*, Opladen 1993, 175.

81 Schmidt, *Genie* (wie Anm. 78), 393.

82 Vgl. Schelling, *Darstellung meines Systems der Philosophie* (wie Anm. 72). Vgl. hierzu auch Herbert Uerlings, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung*, Stuttgart 1991, 115. Vgl. auch Franziska Schmitt, »Method in the fragments«. *Fragmentarische Strategien in der englischen und deutschen Romantik*, Trier 2005, 37f. Vgl. auch Schmidt, *Genie* (wie Anm. 78), 393.

83 Vgl. Zantwijk, *Ästhetische Anschauung* (wie Anm. 29), 132.

84 Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (wie Anm. 12), 328.

85 Ders., *System des transzendentalen Idealismus* (wie Anm. 12), 40.

entsprechend, dar.⁸⁶ Die Kunst ist die Instanz, die der Philosophie, die letztlich für Schelling doch immer theoretisches Konstrukt bleibt, den »positiven Nachweis ihrer Adäquatheit« liefern muss.⁸⁷ Die von Gottfried Boehm konstatierte »Wiederkehr der Bilder« bzw. die »ikonische[...] Wendung« (vgl. Kap. 1) seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts liegt genau hier begründet: in der Schellingschen Skepsis, dass die Erkenntnis des Absoluten durch eine sprachliche Herangehensweise mittels Philosophie gelingen kann, und seinem Optimismus, dass dies in der bildliche Darstellung mittels Kunst möglich ist.⁸⁸ Das Kunstsystem wird nicht mehr durch die Philosophie beschrieben, sondern die Kunst reflektiert sich innerhalb ihrer Darstellung selbst.⁸⁹

Zunächst leitet Schelling das Kunstprodukt im *System des transzendentalen Idealismus* her: Das »Product dieser Anschauung« grenzt an das Naturprodukt als »bewußtlos hervorgebrachtes« und an das Freiheitsprodukt, das »mit Bewußtseyn hervorgebracht« wird. Das Kunstprodukt sei Entgegensetzung bewusster und bewusstloser Produktion, das die Bewusstlosigkeit reflektiere und in vollkommener Selbstanschauung ende, womit »alle Widersprüche [...] aufgehoben, alle Rätsel gelöst« seien.⁹⁰ Dieses Unbekannte, welches »die objective und bewußte Thätigkeit in unerwartete Harmonie« setzt, ist das Absolute, »welches den allgemeinen Grund [...] zwischen dem Bewußten und dem Bewußtlosen enthält«.⁹¹ Die Identität von Bewusstem und Unbewusstem im Produkt ist das Ziel des Kunstschaffens:

Bewußte und bewußtlose Thätigkeit sollen absolut Eins seyn im Produkt, gerade wie sie es im organischen Produkt auch sind, aber sie sollen auf andere Art Eines seyn, beyde sollen Eines seyn *für das Ich selbst*. Dies ist aber unmöglich, außer wenn das Ich sich der Production bewußt ist. Aber ist das Ich der Production sich bewußt, so müssen beyde Thätigkeiten getrennt sein, denn dies ist notwendige Bedingung des Bewußtseyns der Production. Beyde Thätigkeiten müssen also Eines seyn, denn sonst ist keine Identität, beyde müssen getrennt seyn, denn sonst ist Identität, aber nicht für das Ich. Wie ist

86 Ders., *System des transzendentalen Idealismus* (wie Anm. 12), Zitate 320f. Vgl. auch Werner Beierwaltes, Einleitung, in: F.W.J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, ausgew. und eingel. von Werner Beierwaltes, Stuttgart 1977, 3–50, hier 17.

87 Vgl. Zantwijk, *Ästhetische Anschauung* (wie Anm. 29), 132, Zitat 132.

88 Friedrich Schlegel übernimmt diesen Gedanken von Schelling für die Poesie: »Es ist aber immer noch wieder in Erinnerung zu bringen [,] daß die Notwendigkeit der Poesie [sich] auf das Bedürfnis [gründet], welches aus der Unvollkommenheit der Philosophie hervorgeht, das Unendliche darzustellen; dies ist die philosophische Begründung der Poesie«, in: Friedrich Schlegel, *Vorlesungen und Fragmente zur Literatur, Teil 2: Über deutsche Sprache und Literatur* (1807), Abt. 2: *Nachgelassene Werke*, Bd. 15,2, hg. von Hans Dierkes, in: Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 2006, 72.

89 Vgl. Markus Koller, *Die Grenzen der Kunst. Luhmanns gelehrte Poesie*, Wiesbaden 2007, 213.

90 Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (wie Anm. 12), hier Kap. »Sechster Hauptabschnitt: Deduktion eines allgemeinen Organs der Philosophie oder Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transzendentalen Idealismus. § 1 Deduktion des Kunstprodukts überhaupt«, 312–319, Zitate 312, 315.

91 Ders., *System des transzendentalen Idealismus* (wie Anm. 12), 315.

dieser Widerspruch aufzulösen? Beyde Thätigkeiten müssen getrennt seyn zum Behuf des Erscheinens, des Objectivwerdens der Production, gerade so, wie sie im freyen Handeln zum Behuf des Objectivwerdens des Anschauens getrennt seyn müssen. Aber sie können nicht *in's Unendliche* getrennt seyn, wie bey dem freyen Handeln, weil sonst das Objective niemals eine vollständige Darstellung jener Identität wäre. Die Identität beyder sollte aufgehoben seyn nur zum Behuf des Bewußtseyns, aber die Production soll in Bewußtlosigkeit enden; also muß es einen Punkt geben, wo beyde in Eins zusammenfallen, und umgekehrt, wo beyde in Eines zusammenfallen, muß die Production aufhören als eine freye zu erscheinen. Wenn dieser Punkt in der Production erreicht ist, so muß das Produciren absolut aufhören, und es muß dem Producirenden unmöglich seyn weiter zu produciren, denn die Bedingung alles Producirens ist eben die Entgegensetzung der bewußten und der bewußtlosen Thätigkeit, diese sollen hier aber absolut zusammentreffen, es soll also in der Intelligenz aller Streit aufgehoben, aller Widerspruch vereinigt seyn.⁹²

Wenn das Produkt hingegen »nichts anderes als der getreue Abdruck der bewußten Thätigkeit des Künstler« ist, dann ist das Kunstwerk zwar »ein Object der Reflexion« nicht aber das, was es eigentlich auch sein sollte und was man durch das Hinzufügen des Unbewussten erreicht, nämlich ein Objekt der »Anschauung [...], welche im Angeschauten sich zu vertiefen liebt, und nur auf dem Unendlichen zu ruhen vermag«.⁹³ Hier wird schon der Grundstein für einen modernen Kunstbegriff gelegt, nicht nur weil sich daraus dessen Paradigmen wie potenzielle Mehrdeutigkeit, Polyperspektivität und Zweckungebundenheit entwickeln, sondern auch weil sich die Wahrheit des Kunstwerks in der Unendlichkeit der Deutungen gründet:

So ist es mit jedem wahren Kunstwerk, indem jedes, also ob eine Unendlichkeit von Absichten darin wäre, einer unendlichen Auslegung fähig ist, wobey man doch nie sagen kann, ob diese Unendlichkeit, im Künstler selbst gelegen habe oder aber bloß im Kunstwerk liege.⁹⁴

Schelling sieht die »Heiligkeit und Reinheit der Kunst« in der »Unabhängigkeit von äußeren Zwecken« und bezeichnet die Kunst als »die einzige und ewige Offenbarung [...], die es gibt«.⁹⁵ Nicht zufällig sind auch Analogien zu Begrifflichkeiten wie »Offenbarung« und »Heiligkeit«. Damit behält die Kunst ihren sakralen Status jenseits eines religiösen Kontextes und christlicher Inhalte und Ziele. Dem unbewussten Teil der ästhetischen Produktion kommt besondere Bedeutung zu, weil er als »die Poesie«⁹⁶ gilt und nicht gelernt werden kann.

92 Ders., System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 314f.

93 Ders., System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 320. »Wir werden das Unendliche als das unbedingte Princip der Kunst darthun müssen.« Ders., Philosophie der Kunst (wie Anm. 66), 370.

94 Ders., System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 320.

95 Ders., System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), Zitate 322, 318.

96 Ders., System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 318.

Schon längst ist eingesehen worden, daß in der Kunst nicht alles mit dem Bewußtseyn ausgerichtet wird, daß mit der bewußten Thätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muss, und daß die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt.⁹⁷

Man müsse – so Schelling – »einen Punct finden, in welchem das Objekt und sein Begriff, der Gegenstand und seine Vorstellung ursprünglich, schlechthin und ohne alle Vermittlung Eins sind«. ⁹⁸ Das leistet für Schelling die Kunst, weil es ihr gelingt, »einen unendlichen Gegensatz in einem endlichen Produkt« ⁹⁹ darzustellen. Dieser Leistung ist die Kunst fähig, weil sie im Wesentlichen auf der Einbildungskraft beruht, die nämlich ermöglicht »das Widersprechende zu denken und zusammenzufassen«. ¹⁰⁰ In der Kunst wird das »absolut Identische« der intellektuellen Anschauung objektiv:

Wenn es denn nun aber doch eine solche Anschauung gäbe, welche das absolut Identische, an sich weder Sub- noch Objektive zum Objekt hat, und wenn man sich wegen dieser Anschauung, welche nur eine intellektuelle sein kann, auf die unmittelbare Erfahrung beriefe, wodurch kann denn nun auch diese Anschauung wieder objektiv, d.h. wie kann außer Zweifel gesetzt werden, daß sie nicht auf einer bloß subjektiven Täuschung beruhe, wenn es nicht eine allgemeine und von allen Menschen anerkannte Objektivität jener Anschauung gibt? Diese allgemein anerkannte und auf keine Weise hinwegzuleugnende Objektivität der intellektuellen Anschauung ist die Kunst selbst. Denn die ästhetische Anschauung eben ist die objektiv gewordene intellektuelle. ¹⁰¹

Die ästhetische Anschauung wird der philosophischen Reflexion zum Medium und zur »Form ihrer spiegelbildlichen Selbsterkenntnis«. ¹⁰² Die ästhetische Anschauung bildet somit das Zentrum von Schellings Philosophie und ist einzige Lösung des Erkenntnisproblems. ¹⁰³

Das Kunstwerk nur reflektirt mir, was sonst durch nichts reflektirt wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseyns sich trennen lässt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt. ¹⁰⁴

Das *System des transzendentalen Idealismus* wurde bereits unmittelbar nach seinem Erscheinen von den Zeitgenossen reflektiert, dies zeigt sich zum Beispiel 1801 in der Kunstlehre August Wilhelm Schlegels: Die Kunstproduktion sieht er als

97 Ders., Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (wie Anm. 43), 300.

98 Ders., System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 54.

99 Ders., System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 326.

100 Ders., System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 326f.

101 Ders., System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 325.

102 Barth, Schellings Philosophie der Kunst (wie Anm. 32), 22.

103 Vgl. Zantwijk, Ästhetische Anschauung (wie Anm. 29), 159.

104 Schelling, System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 325f.

»etwas Übermenschliches«, die Produkte als »wahre Offenbarungen«, »deswegen, weil in ihm [dem Künstler, Anm. der Verf.] die ursprüngliche Entzweiung sich aufhebt, worin der Mensch als ein endliches Wesen sich endlos befangen sieht«. ¹⁰⁵

Auf das *System des transzendentalen Idealismus* folgt 1802/1803 die *Philosophie der Kunst*, ein Text, der – obwohl von der Schelling- und Ästhetikforschung vernachlässigt – innerhalb der Geschichte der Ästhetik einen besonderen Stellenwert hat. Denn bereits der Titel definiert den philosophischen Anspruch der Kunst, den Kant zuvor und anschließend Hegel der Kunst absprechen. ¹⁰⁶ In einem Brief an August Wilhelm Schlegel schreibt Schelling über seinen Plan, Vorlesungen über die Philosophie der Kunst zu halten:

Ich werde nicht sowohl die Kunst, als das ein und Alles in der Form und Gestalt der Kunst ableiten. Es ist ganz einfach zu denken, dass das Universum wie es als organisches Ganzes, ebenso auch als Kunstganzes und Kunstwerk im Absoluten liege. Die Musik, die Rede, die Malerei – alle Künste haben wie die Kunst überhaupt ihr An Sich im Absoluten. ¹⁰⁷

In der *Philosophie der Kunst* wandelt sich Schellings Auffassung insofern, als dass nicht mehr nur die ästhetische Anschauung in der Lage ist, die Synthese von Denken und Sein zu vollziehen, sondern diese im Absoluten bereits vorausgesetzt ist. Im Absoluten ist also die Indifferenz von Realem und Idealem bereits vorhanden. ¹⁰⁸ Schelling definiert Potenzen, die bei ihm Setzungen von unterschiedlichen, aber wesensgleichen Formen sind, in denen jeweils das Absolute als Ganzes sichtbar wird. Das Absolute ist selbst keine Potenz, aber in ihm ist die Totalität aller Potenzen enthalten. In jeder Potenz wiederholen sich die anderen Potenzen. ¹⁰⁹ Damit hat die Kunst nun nicht mehr den »einzigsten und darin schlechthin privilegierten Zugang zum Absoluten« ¹¹⁰ inne, sondern auch jede Potenz. Als Besonderheit ästhetischer Anschauung aber bleibt, »dass nur im Kunstwerk sich das Ewige in sinnlich erfahrbarer Gegenständlichkeit darstellt und so nicht nur intellektuell, sondern objektiv angeschaut werden kann.« ¹¹¹ Die Philosophie erfasst etwas urbildlich in der intellektuellen Anschauung, also durch die Ver-

105 August Wilhelm Schlegel, *Die Kunstlehre*, Bd. 2, in: Ders., *Kritische Schriften und Briefe*, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1963, 76. Friedrich Schlegel bezieht sich auch unmittelbar auf Schelling: »Philosophie ist ein Versuch, das Unendliche zu wissen; Poesie ein Streben, es anschaulich darzustellen.« Friedrich Schlegel, *Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804*, Abt. 2: *Nachgelassene Werke*, Bd. 11, hg. von Ernst Behler, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1958, 108.

106 Vgl. Sandkühler, Schelling (wie Anm. 45), 110.

107 Schelling an Schlegel, 03.09.1802, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Briefwechsel 1800–1802*, Reihe III: *Briefe*, Bd. 2,1, hg. von Thomas Kisser, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Wilhelm G. Jacobs [u.a.], Stuttgart 2010, 468.

108 Vgl. Sandkühler, Schelling (wie Anm. 45), 115.

109 Vgl. Lucia Sziborsky, *Einleitung zu »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur«* von Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Hamburg 1983, XVI–XVIII.

110 Frank, *Frühromantische Ästhetik* (wie Anm. 33), 178.

111 Sandkühler, Schelling (wie Anm. 45), 116.

nunft, wohingegen die ästhetische Anschauung etwas mittels der Phantasie gegenbildlich darstellt:¹¹² »die intellektuelle Anschauung ist das innerlich Darstellende. Phantasie also ist die intellektuelle Anschauung in der Kunst.«¹¹³

Das ideale Kunstwerk zeichnet sich aus durch die Synthese von »Schematismus«, die Anschauung des »Besonderen durch das Allgemeine«, und Allegorie, die Anschauung des »Allgemeinen durch das Besondere« als symbolische Form, »wo beide [das Allgemeine und das Besondere, Anm. der Verf.] absolut eins sind«:¹¹⁴ So ist die »Forderung absoluter Kunstdarstellung [...]: Darstellung mit völliger Indifferenz, so nämlich, dass das Allgemeine ganz das Besondere, das Besondere zugleich das ganze Allgemeine ist, nicht es bedeutet.«¹¹⁵ Zeitlichkeit ist im Gegensatz zur Musik in Malerei und Plastik nicht gegeben, die Zeit wird im Gegenteil hier im »Fokus absoluter Einheit« und als »identitätsverstörendes Moment« außer Kraft gesetzt, das Wesen dieser Kunstformen ist für Schelling symbolisch, weil die Sukzession aufgehoben ist und die Bedeutung eines Werkes mit seiner Existenz zusammenfällt.¹¹⁶ In der Raum- und Zeitunabhängigkeit der Kunstformen ergibt sich eine Analogie zur Traumstruktur.

Der zweite Teil der *Philosophie der Kunst* konkretisiert die Ästhetik in Bezug auf die Konstruktion der Kunstgattungen (Musik, Malerei, Plastik) und hinsichtlich bestimmter formaler Ausdrucksformen.¹¹⁷ Die Malerei wird durch Zeichnung, Helldunkel und Kolorit in ihrer Einheit bestimmt. Auch die Kunstformen insgesamt werden nach dem triadischen Schema gegliedert: reale Einheit, ideale Einheit und Indifferenz, bis zur konkreten Ausgestaltung. Ausgehend von der Kunst im Allgemeinen, deren ideale Einheit die bildende Kunst ist, wird dann von dieser eine Einteilung in reale Einheit (Musik), ideale Einheit (Malerei) und Indifferenz (Plastik) vorgenommen.¹¹⁸

Die Rede *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* von 1807 ist der dritte und gleichzeitig letzte Teil von Schellings Ästhetik, der die Grundlagen seiner Philosophie der Kunst zusammenfasst und sich darüber hinaus mit der Mimesis und dem Verhältnis von Kunst und Natur auseinandersetzt:¹¹⁹

112 Vgl. Ders., Schelling (wie Anm. 45), 117.

113 Schelling, *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 66), 395.

114 Ders., *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 66), 407. Vgl. auch Sandkühler, Schelling (wie Anm. 45), 118.

115 Schelling, *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 66), 411.

116 Vgl. Götz Pochat, *Symbolstruktur und Erlebniszeit in der Ästhetik um 1800*, in: Thomas Kisser (Hg.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011, 237–257, hier insb. 246. Vgl. auch Birgit Sandkaulen, *Das negative Faszinosum der Zeit. Temporalität und Kunst bei Schelling*, in: Kisser (Hg.), *Bild und Zeit* (wie oben), 259–272, Zitate 261, 266.

117 Zum Verhältnis der Schellingschen Kunstphilosophie zur Kenntnis konkreter Werke vgl. Zerbst, Schelling (wie Anm. 29).

118 Schelling, *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 66), hier Kap. 2,D,1: »Besonderer Teil der Philosophie der Kunst: Construction der Kunstformen in der Entgegensetzung der realen und idealen Reihe: Reale Seite der Kunst oder die bildende Kunst«, 488–629. Vgl. auch Sandkühler, Schelling (wie Anm. 45), 118f.

119 Vgl. Ders., Schelling (wie Anm. 45), 119.

Die Lage des Künstlers gegen die Natur sollte oft durch den Ausspruch klar gemacht werden, daß die Kunst um dieses zu seyn sich erst von der Natur entfernen müsse, und nur in der letzten Vollendung zu ihr zurückkehre. Der wahre Sinn desselben scheint uns kein anderer seyn zu können, als folgender. In allen Naturwesen zeigt sich der lebendige Begriff nur blind wirksam: wäre er es auf dieselbe Weise im Künstler, so würde er sich von der Natur überhaupt nicht unterscheiden. Wollte er sich aber mit Bewußtseyn der Natur ganz unterordnen und das Vorhandene mit knechtischer Treue wiedergeben: so würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke.¹²⁰

Hier ist die romantische Abkehr von der Mimesis begründet. Schelling kritisiert die nachahmende Kunstausbübung des Klassizismus, weil ihrer Kunst das »lebendige Mittelglied« fehle und sie lediglich auf die Form reduziert sei »wie schöne Worte, denen die Thaten nicht entsprechen«.¹²¹ Kunst soll also nicht analog zur Natur, sondern analog zur Produktion der Natur sein. Sie soll nicht »Reproduktion oder sich wiederholende Widerspiegelung der Natur, sondern deren Transformation durch Strukturkenntnis und Phantasie-Impuls«¹²² sein. Vorbild ist die Natur für Schelling trotzdem, aber als *natura naturans*, als Schöpferkraft. Die Kunst soll nicht das Individuelle, sondern das Wesen der Natur als Ausdruck des Absoluten erfassen.¹²³ Der Künstler gelangt zur Erkenntnis dieses Wesens der Natur durch die Abstraktion von der sichtbaren Natur: »Er muss sich also vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nur um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen [...] und in diesem Sinn allerdings zur Natur zurückzukehren.«¹²⁴ Mit der Erkenntnis des Wesens der Kunst wird diese zeitlos und Repräsentation des Absoluten:

Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie läßt es in seinem reinen Seyn, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.¹²⁵

Wenn die Intention des Künstlers sich in Bezug auf die Natur nicht im Einzelnen, Besonderen und Individuellen verliert, seine Aufmerksamkeit im Gegenteil sich vielmehr auf die Repräsentation des Allgemeinen und den Bezug zum Ganzen richtet, dann wird das Kunstwerk zur Synthese des Absoluten im Endlichen.¹²⁶ Mithilfe des einheitsstiftenden Prinzips, das Schelling »Seele« nennt und das nicht »Princip der Individualität, sondern das, wodurch er sich über alle Selbstheit erhebt« ist, wird er »der Betrachtung und Erkenntnis des Wesens der Dinge, eben

120 Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (wie Anm. 43), 301.

121 Ders., Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (wie Anm. 43), Zitate 295f.

122 Beierwaltes, Einleitung (wie Anm. 86), 8.

123 Vgl. Sandkühler, Schelling (wie Anm. 45), 120.

124 Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (wie Anm. 43), 301.

125 Ders., Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (wie Anm. 43), 303.

126 Vgl. Beierwaltes, Einleitung (wie Anm. 86), 9.

damit der Kunst fähig«.¹²⁷ Trotz des fragmentarischen Charakters des Kunstwerks – mit Blick auf das Absolute – wird der Kunst durch die Darstellung des Absoluten im Endlichen eine Erkenntnisfähigkeit zugemutet, die eine Vermittlung zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit darstellt,¹²⁸ ein »thätiges Band zwischen der Seele und der Natur«¹²⁹ ist.

Schelling kann berechtigterweise als Initiator eines Paradigmenwechsels gesehen werden, weil er einzig die Kunst zur Erkenntnis des Absoluten in der Lage sieht.¹³⁰ Den Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst definiert er wie folgt: »Das Endliche nur aufgelöst im Unendlichen zu sehen, ist der Geist der Wissenschaft in ihrer Absonderung; das Unendliche in der ganzen Begreiflichkeit des Endlichen in diesem zu schauen, ist der Geist der Kunst.«¹³¹ Darüber hinaus ist die Schellingsche Philosophie für die Kunst deshalb revolutionär, weil sie in der Freiheit der ästhetischen Anschauung »letztlich keine formale Begrenzung – auch keine regulativen Zwecksetzungen – akzeptieren will.«¹³² Die Kunstphilosophie Schellings schafft die theoretische Grundlage für den Beginn einer Kunst, die sich von ikonographischen Traditionen löst und zweckfrei nur sich selbst verpflichtet ist und gleichzeitig dem Unbewussten einen hohen Stellenwert bei der Kunstproduktion einräumt und damit auch den Weg ebnet für eine Neubewertung des Traumes.

2.2 Gotthilf Heinrich Schubert – Traumtheorie und Ästhetik

Mit den Vorlesungen zu *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* von 1808 und der *Symbolik des Traumes* von 1813/1814 produziert Gotthilf Heinrich Schubert zwei der grundlegenden Werke romantischer Traumforschung, die die Bedeutung des Traums für die Romantik konstituieren:

Der Traum, der Somnambulismus, die Begeisterung und alle erhöhten Zustände unserer bildenden Natur führen uns in schöne, noch nie gesehene Gegenden, in eine neue und selbsterschaffene, reiche und erhabene Natur, in eine Welt voller Bilder und Gestalten.¹³³

Erst die Beachtung der Nachtseiten als »von vielen verkannte[...] Erscheinungen« soll über alle »Theile der Naturwissenschaft« ein »Licht [...] verbreite[n]«,

127 Vgl. Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (wie Anm. 43), Zitate 312.

128 Vgl. Beierwaltes, Einleitung (wie Anm. 86), 10.

129 Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (wie Anm. 43), 292.

130 Vgl. auch Schweizer, Anthropologie (wie Anm. 77), 97.

131 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Aphorismen zur Einleitung in die Naturphilosophie, Abt. I, Bd. 7: 1805–1810, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Karl Friedrich August Schelling, [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Augsburg 1860], Darmstadt 1960, 140–197, hier 142, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10046896-5> (Zugriff vom 20.08.2014).

132 Sandkühler, Schelling (wie Anm. 45), 123.

133 Gotthilf Heinrich Schubert, Die Symbolik des Traumes, 4. Aufl., Leipzig 1862, 188, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10044872-7> (Zugriff vom 20.08.2014).

»in welchem sich diese leichter und glücklicher zu einem Ganzen vereinigen ließen«. ¹³⁴ Die vermeintliche Paradoxie zwischen Nacht und Licht zeigt die Neubewertung des Unbewussten bereits zu Beginn des Textes an.

Schubert trifft 1808 nach seiner Ankunft in Dresden, wo er seine vielbeachteten Vorlesungen hält, auf den Kreis um Friedrich Schlegel, auf Heinrich von Kleist und Caspar David Friedrich. ¹³⁵ Seine Abhandlungen werden von den Zeitgenossen stark rezipiert, das belegen die hohen Auflagen, die Erwähnung seiner Person oder seiner Schriften und die Verwendung seiner Begrifflichkeiten in zeitgenössischen Romanen und Texten. Schubert polarisiert – er ist einerseits sehr angesehen und wird zum Beispiel mit Johannes Kepler und Isaac Newton verglichen, andererseits erntet er auch teilweise vernichtende Kritik. ¹³⁶ Die Untersuchungen Schuberts sind vor allem beeinflusst von den Thesen Schellings, dessen naturphilosophische Vorlesungen Schubert regelmäßig besuchte: »Für die letzten Stunden Ihrer Vorlesung, theuerster Lehrer, sage ich Ihnen herzlich Dank, sie waren mir mehr werth als ich es mit Worten sagen kann.« ¹³⁷ Die naturphilosophische Herleitung der Synthese dualistischer Prinzipien dient Schubert als Grundlage für seine eher empirisch orientierte Untersuchung von diversen metaphysischen Phänomenen. Sich auf Schellings Begriff »Weltseele« ¹³⁸ berufend, beschreibt Schubert das zugrunde liegende Prinzip als

diese gemeinsame Seele, die über allen schwebend, in Allem lebend, Alles weiß und sieht [...] unendlich weit erhaben über jener Seele der Natur, ein allumfassender, allwaltender, allbegründender, sich selbst erkennender Geist. ¹³⁹

Die *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* beginnt Schubert also mit den Untersuchungen zu einem ursprünglichen Zustand. Ziel dieser

134 Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1808, Zitate 2, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10044375-8> (Zugriff vom 20.08.2014). [Es wird in der Regel aus dieser, der ersten Ausgabe, zitiert. Die zweite Auflage erhält jedoch teilweise Ersetzungen und Ergänzungen, weshalb bei relevanten Passagen ggf. aus jener Auflage zitiert wird.]

135 In der Darstellung der Bildungsgeschichte der Natur in den *Ansichten einer Nachtseite der Naturwissenschaft* bezeichnet Schubert Caspar David Friedrich als »eine[n] meiner Freunde«. Schubert, *Nachtseite* (wie Anm. 134), 303. Vgl. auch Beguin, *Traumwelt* (wie Anm. 9), 130f.

136 Vgl. Dietrich von Engelhardt, Schuberts Stellung in der romantischen Naturforschung, in: Alice Rössler (Hg.), *Gotthilf Heinrich Schubert. Gedenkschrift zum 200. Geburtstag des romantischen Naturforschers* (Erlanger Forschungen, 25), Erlangen 1980, 11–36, hier 24. In der Autobiographie Bruchmanns wird z.B. »der berühmte [...] Schubert«, »der vortreffliche [...] Schubert« erwähnt. Vgl. Enzinger, Bruchmann (wie Anm. 52), 201, Zitate 209, 316. E.T.A Hoffmann schreibt in der *Kreisleriana* über den »versteckten Poeten (um mit Schubert zu reden)«. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814, Bd. 2,1, hg. von Hartmut Steinecke, in: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Sämtliche Werke*, hg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 1993, 448.

137 Schubert an Schelling, März 1803, in: Schelling, *Briefwechsel 1800–1802* (wie Anm. 107), 421.

138 Schelling, *Von der Weltseele* (wie Anm. 73), 257.

139 Gotthilf Heinrich Schubert, *Die Urwelt und die Fixsterne, Eine Zugabe zu den Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden 1822, 14, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10060671-1> (Zugriff vom 20.08.2014).

Untersuchungen ist, Erkenntnisse darüber zu erlangen und die verloren gegangene Harmonie von Mensch und Natur wiederherzustellen:

Zuerst soll in der Urgeschichte des Menschen erkannt werden: daß die innigste Harmonie seines Wesens mit der ganzen äußern Natur, der ursprüngliche Zustand desselben war. Hierauf soll in aller Naturwissenschaft derselbe ewige Bund, dieselbe Beziehung des Einzelnen auf das Ganze wiedergefunden werden, und wenn sich hierdurch auf einen Moment der allgemeine Sinn und Geist der Natur vor der Seele verklärt, möge das Gemüth lernen, daß die Kräfte des Einzelnen nur für das Ganze, nur in Harmonie mit diesem sind, und daß es das höchste Ziel, der höchste Beruf des Lebens sey, daß das Einzelne sich selber und sein ganzes Streben, dem allgemeinen, heiligen Werk des Guten und Wahren zum Opfer bringe.¹⁴⁰

Schubert hatte bereits in einem früheren Werk vermeintliche empirische Beweise für einen ursprünglichen Zustand der Einheit angeführt:

Die mächtige Anziehung des Magnets gegen den geliebten Pol, oder gegen gleiche des Magnetismus fähige Körper, die Anziehung an die Elektrizität, die heftige Neigung mit welcher sich chemische Körper vermischen, und der unwiderstehliche Trieb, mit welchem sich im Organischen die beyden Geschlechter zur Vermählung aufsuchen, geben uns den Grad der Wollust (die Erhöhung des innern Lebens) bey der Vereinigung zu erkennen.¹⁴¹

Die Natur und der Mensch bilden für Schubert strukturelle Analogien. Die Natur spiegele sowohl das sinnliche und als auch das innere, geistige Leben des Menschen:

Wie dem Menschen aus der ihn umgebenden Natur das Bild seines eigenen sinnlichen Daseins von allen Seiten zurückstrahlt, so findet er in derselben auch sein inneres, geistiges Leben abespiegelt. Der Geist der Natur scheint sich mit denselben Gedanken, mit denselben Problemen zu beschäftigen, welche auch dem unserigen am meisten anliegen.¹⁴²

140 Ders., Nachtseite (wie Anm. 134), 23.

141 In dem Textdokument heißt es weiter: »Endlich im Menschengeschlecht, giebt es einen höhern und beständigeren Genuss, welcher ungleich mächtiger ist als der auf dem Gegensatz des Geschlechts ruhende. Und eben dieser erhabenste und glühendste Genuss, schafft die Seeligen, welche seiner fähig sind, zu einem vollkommenen Organ des ewigen Weltgeistes. Es ist alles was wir Wollust nennen, ein vollkommneres Offenbarwerden, Erscheinen des höchsten Lebens, welches an den Einzelnen vorübergeht, und es giebt keine Wonne, welche nicht aus der innigeren Nähe der heiligen Tiefe alles Seyns käme. Alle Dinge, wenn sie in der glühendsten Vermählung mit dem Ganzen, ein Universum geworden sind, werden von dem mächtigen Lebensathem ergriffen, und dieses Ergriffenwerden, das Nachklingen jenes ewigen Wehens erscheint ihnen als höchster Genuss. Sie vergehen, oder die individuelle Kraft in ihnen wird geschwächt, je mächtiger sie ein Ganzes, ein Organ des Weltgeistes wurden (je höher die Wonne war), weil sie, im Genuss eines allmächtigsten inneren Lebens, der Aussenwelt minder bedürfen, minder nach aussen wirken, sie hören endlich ganz auf dieses Einzelne zu seyn«. Gotthilf Heinrich Schubert, Ahndungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens, Leipzig 1806, 230, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10044370-1> (Zugriff vom 20.08.2014).

142 Ders., Symbolik des Traumes (wie Anm. 133), 43.

Schubert kommt zu dem Schluss, dass das höchste Prinzip, aus dem die Natur, als die »älteste noch vor Augen liegende Offenbarung Gottes an den Menschen«¹⁴³, hervorgegangen ist, auch in uns selbst tätig ist, sobald wir träumen:

Dasselbe Prinzip, aus welchem die ganze uns umgebende Natur hervorgegangen, zeigt sich unter andern auch in uns, bei der Hervorbringung jener Traum- und Natur-Bilderwelt thätig, obgleich gerade diese Thätigkeitsäußerung, in dem jetzigen Zustande, nur ein sehr untergeordnetes Geschäft der Seele ist.¹⁴⁴

Dieses Prinzip ist im »innere[n] Mensch[en]« vorhanden und beinhaltet alles Vergangene und Zukünftige:

Wenn jener innere Mensch, in welchem denn doch, so wenig er sich dessen in seinen chemischen Archäusarbeiten bewusst wird, der Grund aller Entwicklungen und Begebenheiten nach außen enthalten ist und welcher in einem Boden wurzelt, in dessen astralischen Conjunctionen und Oppositionen die Geschichte aller gleichnamigen Einzelnen, wie die noch unentfaltete Blüthe in der Zwiebel zu erkennen ist; wenn, sage ich, jener innere Mensch einmal zum Wachen und zum Bewusstsein Seiner gebracht ist, vermag er freilich über vieles, was vergangen ist oder künftig, Rede und Antwort zu geben.¹⁴⁵

Der Zustand zwischen Leben und Tod, der mit weiteren unbewussten Zuständen verwandt ist, ist für Schubert ein weiterer Beweis für eine »ewige[...] Natur.«¹⁴⁶

Offenbar deuten jene tieferen Eigenschaften, welche zuweilen wie hohe Fremdlinge, bey einem unvollkommenen Daseyn verweilen, auf Etwas, das über die eigenthümlichen Gränzen der gegenwärtigen Kräfte und Bestrebungen weithinaus geht, und was nicht eine Wirkung der jetzigen Umgebungen, welche weit unter ihm sind, seyn kann.¹⁴⁷

Auch der Somnambulismus¹⁴⁸ scheint Schubert eine Bestätigung seiner Thesen für die Existenz eines übergeordneten Prinzips:

Schon im Zustand des Somnambulismus tritt [...] jenes liebende Vermögen wieder mit der höheren Region in Berührung, empfängt aus ihr ein Licht,

143 Ders., Symbolik des Traumes (wie Anm. 133), 70.

144 Ders., Symbolik des Traumes (wie Anm. 133), 38.

145 Gotthilf Heinrich Schubert, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, 2. bearb. Aufl., Dresden 1818, 321, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10044376-3> (Zugriff vom 20.08.2014).

146 Ders., Nachtseite (wie Anm. 134), 381, Zitat 382.

147 Ders., Nachtseite (wie Anm. 134), 381f.

148 Diesen Zustand hatte auch Friedrich Wilhelm Joseph Schelling beschrieben als einen, »den wir mit Recht einen höheren nennen und als ein wachendes Schlafen oder schlafendes Wachen ansehen könnten«, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Clara oder über den Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt. Ein Gespräch (1809), hg. von Manfred Schröter, Stuttgart 1862, 96, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10044311-5> (Zugriff vom 20.08.2014).

worinnen ihm die ganze in seinem Umfang liegende [...] Welt, über die Schranken der Zeit und des Raumes hinüber klar wird.¹⁴⁹

Den Doppelschlaf zweier Somnambuler und ihre damit einhergehende besondere Verbindung führt Schubert auf die Existenz einer »gemeinsame[n] Seele« zurück.¹⁵⁰ Eine weitere Bestätigung für diese sieht er in der uneingeschränkten Wahrnehmung innerhalb des hypnotischen Zustands:

Das 16-jährige Mädchen, das Heinecken fast ein ganzes Jahr lang magnetisierte [...] stund [...] mit verschlossenen Augen auf, verrichtete weibliche Arbeiten, schrieb, ja sie gieng sogar aus, wusste auf der Straße immer wo sie war, und erkannte und bemerkte alle Gegenstände, die ihr begegneten.¹⁵¹

Neben der Naturphilosophie Schellings beschäftigt Schubert sich auch mit den Untersuchungen des Neurologen Johann Christian Reil (vgl. Kap. 2.4.2), der zwei polare Nervensysteme (Cerebral- und Gangliensystem) im menschlichen Körper annimmt.¹⁵² Unter Berücksichtigung jener Forschungen führt Schubert den Traum auf die Arbeitsweise des Gangliensystems zurück, das als Zentrum der »innern Gefühle und Neigungen« nicht dem Willen unterworfen sei – im Gegensatz zum zerebralen Nervensystem, das die zentralen Fähigkeiten wie Bewusstsein, Vernunft und sinnliche Wahrnehmung steuere:¹⁵³

Wir unterscheiden im menschlichen, sowie überhaupt in allen vollkommenern thierischen Körpern zwei einander ziemlich entgegengesetzte Pole des Nervensystems: jenes der Sinne und der willkürlichen Bewegungsorgane (das Cerebralsystem) und das meist in der Brust und Bauchhöhle gelegene, sogenannte Gangliensystem, aus welchem vorzugsweise die Eingeweide der Brust und des Unterleibes, sowie die Blutgefäße ihre Nerven erhalten. [...] Während der Lebensbewegungen und Regungen des wachen Zustandes und durch dieselben ziehen die Nerven des obern (des Cerebral-) Systems eben jenen gröbern Nahrungsstoff, jenen bindenden Träger des höhern Nervenprinzips an sich, welcher im Gangliarsystem das Vorherrschende ist.¹⁵⁴

Das »Überfüllen« des zerebralen Systems während des Tages und eine damit einhergehende Senkung der Empfindlichkeit der Nerven dieses Systems – ein Zustand, in dem sich gewöhnlich die Gangliarnerven befänden – führe zu einer Umkehrung der Aktivität der Systeme und rufe Schlaf und Traum hervor.¹⁵⁵ Diese binäre Gliederung des menschlichen Nervensystems war zu Beginn des 19. Jahrhunderts von großer Aktualität und allgemein anerkannt. Schubert kann

149 Schubert, Symbolik des Traumes (wie Anm. 133), 227f.

150 Ders., Urwelt (wie Anm. 139), Zitat 14.

151 Ders., Nachtseite (wie Anm. 134), 338.

152 Vgl. Tobias Leibold, Enzyklopädische Anthropologien. Formierungen des Wissens vom Menschen im frühen 19. Jahrhundert bei G.H. Schubert, H. Steffens und G.E. Schulze (Studien zur Kulturpoetik, 13), Würzburg 2009, 43, 67, 200f.

153 Vgl. Schubert, Symbolik des Traumes (wie Anm. 133), 182, Zitat 182.

154 Ders., Symbolik des Traumes (wie Anm. 133), 128f.

155 Vgl. Ders., Symbolik des Traumes (wie Anm. 133), 132f., Zitat 132.

damit die Plausibilität seiner Thesen durch naturwissenschaftliche Untersuchungen fundieren und den Traum bzw. die unbewussten Phänomene auch physisch verorten. Auch hier liegt letztlich das triadische Modell der Naturphilosophie zugrunde, innerhalb dessen sich die polaren Nervensysteme, die sich in unbewusst und bewusst gliedern, in einer Synthese vereinigen.¹⁵⁶

Die Sprache des Traumes nennt Schubert die Sprache der Seele, die einem anderen »Gesetz der Association« folge als die Sprache im wachen Zustand: »Jene ist zum Theil ausdrucksvoller, schnell und viel umfassender, der Ausgedehntheit in die Zeit viel minder unterworfen, als diese. Die letztere müssen wir erst erlernen, dagegen ist uns jene angeboren.«¹⁵⁷ Neben dem zeitlichen Aspekt verweist er auch auf die räumliche Unabhängigkeit der Traumsprache, indem er als weitere wichtige Eigenschaft die Analogie der Traumsprache in allen Ländern nennt.¹⁵⁸ Die auf Bildern basierende Sprache

knüpft das Morgen geschickt ans Gestern, das Schicksal ganzer künftiger Jahre an die Vergangenheit an [...] Eine Art zu rechnen und zu combiniren, die ich und du nicht verstehen; eine höhere Art von Algebra, noch kürzer und bequemer als die unserige, die aber nur der versteckte Poet in unserm Innern zu handhaben weiß.¹⁵⁹

Schubert bezeichnet »jenes innere Organ, was dem Geiste die Traumbilder reflectirt« als »versteckte[n] Poet[en]«.¹⁶⁰ Schelling hatte den unbewussten Teil der Kunstproduktion ja auch schon mit der »Poesie« bezeichnet, bei Schubert drückt sich die Analogie von Poesie und Traum zum ersten Mal aus. Die Seele könne im Traum mit ihrer Bildersprache ebenso dichten wie die Wortsprache im Wachen.¹⁶¹ Schubert präferiert die Bildersprache, weil »jene Abbreviaturen und Hieroglyphensprache der Natur der Seele in mancher Hinsicht angeeigneter erscheine, als unsere gewöhnliche Wortsprache.«¹⁶² Die Hieroglyphe steht hier nicht nur für Bildhaftigkeit, sondern auch für Authentizität, Ursprünglichkeit, Natürlichkeit und Universalität.¹⁶³ Die Analogien zwischen »hieroglyphische[n] Bildersprachen« und der »Traumbildersprache« sind für Schubert Anlass zur

156 Vgl. Leibold, *Anthropologien* (wie Anm. 152), 201–205.

157 Schubert, *Symbolik des Traumes* (wie Anm. 133), 6, 9.

158 Vgl. Ders., *Symbolik des Traumes* (wie Anm. 133), 12f.

159 Ders., *Symbolik des Traumes* (wie Anm. 133), 10.

160 Ders., *Symbolik des Traumes* (wie Anm. 133), 8, 10. Vgl. insb. auch Kap. »Der versteckte Poet«, 78–95.

161 Vgl. Ders., *Symbolik des Traumes* (wie Anm. 133), 15.

162 Ders., *Symbolik des Traumes* (wie Anm. 133), 8f.

163 »Eine Aura von Authentizität haftet ihr an, die sie als reinen Spiegel des Urbilds kennzeichnet.« Barbara Hunfeld, Zur »Hieroglyphe« der Kunst um 1800, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.), *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*, Bonn 2002, 281–296, hier 282. Zur Systematik des Hieroglyphen-Begriffs vgl. Aleida Assmann/Jan Assmann, *Hieroglyphen, altägyptische Ursprünge abendländischer Grammatologie*, in: Dies. (Hg.), *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*, Bonn 2002, 9–25.

Hoffnung, den »verloren gegangenen Schlüssel« einst wiederzufinden.¹⁶⁴ Die Bilder des *Jahres- und Lebenszeitenzyklus* von Caspar David Friedrich (zum Beispiel Abb. 3) nimmt Schubert als Beispiel, um den Zusammenhang zwischen Lebenszeiten, Tageszeiten und der Bildungsgeschichte der Natur zu erläutern, »sollte es auch geschehen, dass die Worte hinter seinem Pinsel weit zurückblieben.«¹⁶⁵ Er reflektiert damit das Potenzial von Bildern als Repräsentationen des Absoluten und erhebt die Kunst – im Sinne Schellings – zu einer seiner Ausdrucksformen.

2.3 Carl Gustav Carus – Naturphilosophie und Traumtheorie

Carl Gustav Carus gehört zu den universell gebildeten Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts. Er studiert zunächst Chemie und Physik, promoviert aber 1806 in Medizin und nimmt nach seiner Habilitation 1811 eine Lehrtätigkeit an der Universität Leipzig in vergleichender Anatomie an. Nach seinem Ruf nach Dresden als Professor für Geburtshilfe kommt er dort mit den ansässigen Wissenschaftlern und Künstlern in Kontakt. Unter dem Einfluss von Caspar David Friedrich wendet sich Carus als Autodidakt der künstlerischen Praxis zu und verfasst später auch kunsttheoretische Schriften.¹⁶⁶ Insgesamt besteht seine theoretische und praktische wissenschaftliche Arbeit aus einem Nebeneinander von empirischer Erkenntnis und spekulativer Herleitung. Sein Werk zeichnet sich durch Stringenz und Klarheit aus und gilt in Bezug auf die wissenschaftliche Praxis als qualitativ hochwertig.¹⁶⁷ Mit der Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft verkörpert Carus gewissermaßen in persona programmatisch das ganzheitliche Konzept innerhalb der romantischen Forschung.¹⁶⁸

164 Vgl. Schubert, *Symbolik des Traumes* (wie Anm. 133), 31f., 77, Zitate 31, 32. Friedrich Schlegel bezeichnet die Kunst später als »innere Hieroglyphenschrift und Ursprache der Seele«. Friedrich Schlegel, *Philosophie des Lebens. Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes*, Abt. 1: Kritische Neuausgabe, Bd. 10, hg. von Ernst Behler, in: Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1969, Zitat 405.

165 Schubert, *Nachtseite* (wie Anm. 134), 303–309, Zitat 303.

166 Vgl. Helmut Börsch-Supan, Carl Gustav Carus, in: *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL) online*, Berlin/New York 2005, URL: http://www.degruyter.com/view/AKL/_10155016 (Zugriff vom 28.06.2014).

167 Vgl. Müller-Tamm, *Kunst* (wie Anm. 65), 13. Zum durchaus gängigen Nebeneinander von Spekulation und Empirie um 1800 vgl. Olaf Breidbach, Schellings spekulative Physik, in: Ders./Roswitha Burwick (Hg.), *Physik um 1800. Kunst, Naturwissenschaft oder Philosophie (Laboratorium Aufklärung)*, 5, München 2012, 223–253. Vgl. Schweizer, *Anthropologie* (wie Anm. 77), 332.

168 Vgl. Müller-Tamm, *Kunst* (wie Anm. 65), 9. Vgl. auch Dietrich von Engelhardt, *Zum Wissenschaftsbegriff der Romantik – Physik und Metaphysik, Kunst und Leben bei Carl Gustav Carus*, in: Petra Kuhlmann-Hodick/Gerd Spitzer/Bernhard Maaz (Hg.), *Carl Gustav Carus – Wahrnehmung und Konstruktion*, Berlin 2008, 19–30.

Carus kritisiert, dass in der Zeit vor Schelling die Natur nicht als Ganzes analysiert und dem inneren Zusammenhang keine Aufmerksamkeit geschenkt worden sei.¹⁶⁹ Das habe sich erst geändert als der

Gedanke von der inneren, notwendigen und unerläßlichen Verbindung des Weltgebäudes zu einem einzigen unendlichen organischen Ganzen, mit einem Worte der *Gedanke von der Weltseele*, durch Schellings damals groß und lichtvoll hervortretenden Geist zuerst wieder in die Wissenschaft eindrang.¹⁷⁰

Für Carus markiert Schelling den Wendepunkt. Dessen Schriften sind Grundlage seiner Forschung. Auch in der Retrospektive führt er seine theoretischen Ausführungen über die Landschaftsmalerei und die ihr zugrunde liegende Verbindung von Natur und Kunst auf Schellings »Weltseele« zurück:

Das, was um jene Zeit Schelling durch den Begriff der *Weltseele* auszusprechen suchte, es war recht eigentlich der Cardinalpunkt, um welchen sich diese Gedankenzüge bewegten. Erst wenn man in der weiten großen Natur der Oberfläche des Planeten das lebendige geistige Princip erkannt oder mindestens geahnt hat, bekommt ja alle Scenerie der Landschaft einen höhern und mächtigern Sinn; erst von da aus verstehen und empfinden wir das geistige Band, welches die Regungen und Umgestaltungen des äußern Naturlebens an die Gefühlsschwankungen unsers Innern mit dieser geheimen Gewalt fesselt, und erst von da aus kann auch eigentlich klarwerden, was die wesentlichen Forderungen sind, welche wir an die Landschaftsmalerei oder, wie ich sie besser zu nennen vorschlug, an die Erdlebenbildkunst dann zu machen berechtigt sind, wenn sie diejenige hohe Stellung wirklich einnehmen und ausfüllen soll, welche wir für sie von jenem Standpunkt aus in Anspruch nehmen dürfen. War mir doch selbst erst bei Betrachtungen dieser Art klargeworden, warum in mir naturwissenschaftliche Studien und jene künstlerischen Bestrebungen so eng Hand in Hand verflochten waren (ebenso wie etwa das Zeitalter erwachender Naturphilosophie auch erst die Landschaftskunst erweckt hat), und ich verstand nun noch bestimmter als früher, warum dann, wenn ich zum Beispiel das Wesen der Pflanze im einzelnen und in ihren verschiedenartigsten Gattungen zu erforschen bemüht gewesen war, der Anblick von Wiesen und Wäldern – als massenhafteste Zusammenstellung unzähliger einzelner Pflanzen – gerade mit um so tieferm poetischen Gefühl mich durchdrang. Gesah es ja doch unbedingt aus keinem andern Grunde, als weil dasselbe, was dort zuerst nur in einzelnen Tönen vernehmbar geworden war, hier sofort in weitgreifenden Accorden und in allumfassenden Harmonien mir entgegenrauschte. Daß dabei freilich in den Massen der Menschheit keine solche klaren Erkenntnisse als Grund des Wohlgefallens an den Schönheiten der Landschaftsmalerei vorausgesetzt werden durften, darüber

169 Vgl. Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Teil 1, Bd. 5, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Olaf Breidbach, [Nachdruck der Leipziger Ausgabe von 1865], Hildesheim/Zürich/New York 2009, 70.

170 Ders., *Lebenserinnerungen* 1 (wie Anm. 169), 70f.

war ich nicht im geringsten in Zweifel; aber daß die *Ahnung* von solchen Beziehungen es sei, die auch da zuletzt maßgebend und entscheidend bleibe, davon hatte ich schon damals die bestimmteste Ueberzeugung gewonnen und werde sie nie verlieren.¹⁷¹

Das »lebendige geistige Prinzip« nennt Carus das Schellingsche Absolute. Er kreiert in diesem Zusammenhang den Begriff »Entheismus«, den er als »Erkenntnis des Göttlichen in Allem« definiert und der nur »ein einzelner Strahl des einen von uns nur geahnten absoluten Gottes« ist.¹⁷² Der Gottesbegriff ist hier weniger religiös inspiriert, sondern meint auch eher ein absolutes Konzept.¹⁷³ Dieses Absolute zeigt sich in jedem Mikrokosmos als Teil des Organismus der Natur:

Die Natur, inwiefern sie rastlos neue Erscheinungen ihres innern Lebens hervorruft, ist der Organismus schlechthin (Makrokosmos). Jedes einzelne sich aus sich selbst entwickelnde Naturwesen, inwiefern es nur im allgemeinen Organismus der Natur bestehen kann, sein Leben nur Ausfluß höhern Urlebens ist, heißt Teil-Organismus, (endlich-individueller Organismus, Mikrokosmos), und seine Entfaltung ist nur unter der Einwirkung des allgemeinen Naturlebens möglich.¹⁷⁴

Anhand des *Schemas zur psychischen Persönlichkeit des Menschen* zeigt Carus die Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit, die durch eine Pflanze symbolisiert wird als Analogsetzung mit der Natur (Abb. 4). Dabei bedient er sich natürlich auch des naturphilosophischen, triadischen Modells der Synthese dualistischer Prinzipien. Carus bezieht in sein ganzheitliches Konzept nicht nur die räumlichen, sondern auch die zeitlichen Phänomene ein, weil er Vergangenes und Zukünftiges als »Bruchteile dieser Ewigkeit« definiert, die sich jeweils in Beziehung zueinander zu einem Ganzen zusammensetzen.¹⁷⁵

Wie seine Vorgänger weist auch Carus dem Unbewussten eine herausragende Stellung zu, bei ihm entwickelt sich die erste psychologische Theorie des Unbewussten.¹⁷⁶ In der *Psyche* heißt es:

Der Schlüssel zur Erkenntniß vom Wesen des bewußten Seelenlebens liegt in der Region des Unbewußtseins. [...] Schon dadurch also, dass der größte Theil der Gedanken unseres Bewußtseins immer wieder im Unbewußtsein untergeht und nur zeitweise und einzeln wieder in's Bewußtsein treten kann,

171 Ders., *Lebenserinnerungen* 1 (wie Anm. 169), 181–183.

172 Vgl. Ders., *Psyche* (wie Anm. 175), 14, Zitate 14.

173 Vgl. Reinhard Mocek, *Naturforschung und Naturphilosophie bei Carl Gustav Carus*, in: Günter Heidel (Hg.), *Carl Gustav Carus. Opera et efficacitas. Beiträge des Wissenschaftlichen Symposiums zu Werk und Vermächtnis von Carl Gustav Carus* (Schriften der Medizinischen Akademie Dresden, 25), Dresden 1990, 22–32, hier 25.

174 Carl Gustav Carus, *Grundzüge allgemeiner Naturbetrachtung* (1823), Darmstadt 1954, 18.

175 Vgl. Carl Gustav Carus, *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, Pforzheim 1846, 25f., Zitat 25, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10255005-5> (Zugriff vom 20.08.2014). Vgl. auch Beguin, *Traumwelt* (wie Anm. 9), 167.

176 Vgl. Leibold, *Anthropologien* (wie Anm. 152), 195.

ist das unbewußte Seelenleben als Basis des bewußten charakterisiert. Aber das Verhältnis geht noch weit tiefer. Alles Seelenleben, die gesammte Welt unseres innersten geistigen Daseins, die wir sehr wohl in unserem Bewußtsein von allem Äußerlichen unterscheiden, sie ruht auf dem Bewußtlosen und bildet sich nur aus diesem hervor.¹⁷⁷

Die Theorie des Unbewussten ist bei Carus letztlich interdisziplinäre Synthese, so dass auch hier mit der Verknüpfung von Philosophie, Psychologie und Medizin zeitgemäß die Vorstellung von einer zugrunde liegenden Einheit gewährleistet ist.¹⁷⁸ Wenn Carus Gegensätze wie Bewusstsein und Unbewusstsein als »nur verschiedene Strahlen desselben Göttlichen und Einen«¹⁷⁹ bezeichnet, bezieht er sich auf Schellings Potenzen. Die Abhängigkeit des Bewussten vom Unbewussten exemplifiziert Carus mit dem Bild von einem gotischen Dom, dass das Unbewusste als Fundament des Bewussten charakterisiert:

Die nahe Beziehung dieses scheinbar Geringern, d.h. [...] Unbewussten, zu dem Höhern, d.h. zum reinen Bewusstsein, zum gereiften Geiste, darf man sich übrigens vielleicht unter dem Bilde deutlich zu machen suchen, dass man etwa vergleicht die Aeußerung des vollen bewussten Seelenlebens der leuchtenden Spitze einer jener gothischen Dome, die das Auge durch den Reichtum ihrer Verzierungen und das Himmelanstrebende ihrer Gesamtform anziehen, die aber weder in ihrer Schönheit leuchten und sich erhalten, noch in ihrer Höhe getragen werden könnten, wenn nicht der unsichtbar tief in der Erde ruhende Grund (hier das Gleichniß des unvollkommenen Unbewussten) sie überall stützte und die innere künstliche Fügung des Mauer und Eisenwerkes sie durchaus befestigte. Wirklich ganz auf dieselbe Weise, wie jene glänzende Außenseite vom unscheinbaren Grunde eines Gebäudes, hängen alle die hohen und höchsten Qualitäten des bewussten Seelenlebens von tausenderlei Beziehungen auf das Unbewusste der Seele ab, und wie jene Spitze des Doms unrettbar stürzt, wenn nur eine Eisenklammer reißt oder ein Eckstein des Grundes weicht, so verschwinden auch sofort die glänzendsten Erscheinungen des Geistes, wenn dem unbewussten Wirken der Seele, wie es etwa den Blutstrom des Herzens lenkt oder den Wechsel der Athmung regiert, nur das kleinste Hinderniß entgegengestellt wird.¹⁸⁰

Programmatisch ist hier die Wahl des Beispiels. Zum einen wird die gotische Architektur aufgrund unterschiedlicher Aspekte für die Romantik zum Topos (vgl. Kap. 3.1.2.2), zum anderen ist der bildliche Vergleich Symbol für die Präferenz der Bilder, die der zeitgenössischen Ästhetik und Traumtheorie Rechnung tragen.

Der Schlaf ist für Carus Rückkehr in den ursprünglichen Zustand, »in eine seinem Urzustande nahe Lebensform [...] wo der Keim und Trieb seines ganzen

177 Carus, *Psyche* (wie Anm. 175), 1f.

178 Vgl. Müller-Tamm, *Kunst* (wie Anm. 65), 69f.

179 Carus, *Psyche* (wie Anm. 175), 68.

180 Ders., *Psyche* (wie Anm. 175), 69.

Daseins wurzelt.«¹⁸¹ Im Schlaf stellt sich eine »Wechselwirkung mit der gesamten Natur« ein, er erweitert das »Weltbewusstsein« und bringt neue Ideen hervor.¹⁸² »Die nun also im Schlafe an dem zum bewußtlosen Zustande gekehrten Bewußtsein vorüberziehenden Vorstellungen nennen wir Träume.«¹⁸³ Die im Traum gegebene Loslösung von Raum und Zeit ist für Carus der Beweis für die ungebundene Seelentätigkeit. Aufgrund seiner Unabhängigkeit von jenen Kategorien des Realen ist der Traum Annäherung an einen idealen Zustand.¹⁸⁴

Was nun ferner die Erfahrung betrifft, daß die Seele im Traume so frei von räumlichen und zeitlichen Verhältnissen wird, daß oft einige Minuten Schlaf hinreichen, eine Tage lange Begebenheit zu träumen, oder die größten räumlichen Entfernungen in eine Spanne zusammengezogen werden; so müssen wir, um auch hierüber uns zu verständigen, immer den Gedanken festhalten, daß der Seele, als einer göttlichen, nur zeitlich in der Natur sich darlebenden Idee, an und für sich, sowohl die Formen der Zeit als des Raumes fremd sind.¹⁸⁵

Carus hält auch prophetische Träume für wahrscheinlich. Dadurch, dass im Schlaf, also im Unbewusstsein, die Individualität aufgehoben sei und der Träumer sich »verallgemeinere« und »von allen Regungen der Welt durchzogen« sei, seien prophetische Träume eine logische Konsequenz und nichts Überraschendes mehr, da »doch alle Ereignisse der Menschheit, ja der Welt als ein großes unermessliches Ganzes« zusammenhängen.¹⁸⁶

Wissen wir nun, daß der Schlaf ein eigenthümliches Befangensein des Bewußtseins im Unbewußten, mit Aufheben des Wissens von einer wirklichen Welt und der Wirksamkeit gegen eine solche, darstellt, so können wir auch begreifen wie in diesem wunderlichen Zustande allerdings die Seele, eben wegen ihres tiefen Eingetauchtseins im Unbewußten, mehr als in ihrem freien bewußten Zustande participiren müsse an jenem Miteingeflochtensein im Allgemeinen und an dem Durchdrungensein von allem Räumlichen und Zeitlichen, wie es dem Unbewußten überhaupt zukommt. Von hier aus wird uns dann verständlich wie dem im Unbewußten befangenen Bewußten nun im Schlafe oder Traume gleicherweise manches zugänglich sein könne, was im Wachen ihm nimmermehr erreichbar sein wird.¹⁸⁷

181 Carl Gustav Carus, Vorlesungen über Psychologie (1829/1830), Leipzig 1831, 287, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10255003-4> (Zugriff vom 20.08.2014).

182 Vgl. Ders., Vorlesungen (wie Anm. 181), 290, Zitate 290.

183 Ders., Vorlesungen (wie Anm. 181), 305.

184 Vgl. Ders., Vorlesungen (wie Anm. 181), 304–309. Vgl. auch Schweizer, Anthropologie (wie Anm. 77), 367.

185 Carus, Vorlesungen (wie Anm. 181), 308.

186 Vgl. Ders., Psyche (wie Anm. 175), 219f., Zitate 219, 220. Carus führt später den Begriff »Lebensmagnetismus« ein, der die Verbindung der Menschen untereinander beschreiben soll. Vgl. Carl Gustav Carus, Ueber Lebensmagnetismus und über die magischen Wirkungen überhaupt, Leipzig 1857, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10255008-1> (Zugriff vom 20.08.2014).

187 Ders., Psyche (wie Anm. 175), 219.

Für Carus ist die Produktion der Seele »ganz gleich dem wachenden Poeten der auch die Bilder aufruft und zur größten Deutlichkeit zu bringen sucht, welche den Gefühlen, die ihn innerlichst bewegen, möglichst adäquat sind.«¹⁸⁸ Carus bezieht sich hier auf Schubert, der zuvor das Traum-»Organ« als »versteckte[n] Poet[en]« bezeichnet hatte (vgl. Kap. 2.2). Mit Bezugnahme auf die Schelling-sche Ästhetik sieht Carus die Aufgabe der Naturphilosophie darin, »das Wesen göttlichen Werdens im Unbewussten zu erfassen und darzustellen und es bis zur Entwicklung des Bewußtseins zu verfolgen«, den »inneren Zusammenhang des Naturganzen, die innere große Harmonie der Dinge« aufzuschließen, um damit das »ewige Vorbild für das durch freie menschliche Tat zu schaffende Kunstwerk« darzustellen.¹⁸⁹ Carus beschreibt das »ächte Kunstwerk« als »einem organischen Ganzen« »gleich« und sieht in ihm den Spiegel des Absoluten:¹⁹⁰

Es spiegelt, wie jeder Organismus, die Gesetze des Universums zurück, ja es beruht auf ihnen und wird zum Farbenglas, durch welches das reine, ewige, an sich nicht zu erschauende Urlicht dem Menschenauge sichtlich erscheint, es ist mit einem Wort Gleichniß der Welt und des Lebens.¹⁹¹

Die zwischen 1815 und 1824 entstandenen *Briefe über Landschaftsmalerei* sind kunsttheoretische Reflexionen über Landschaft und – hauptsächlich die ersten fünf Briefe – Ausdruck seiner frühromantischen Ansichten.¹⁹² Die *Briefe* legen dar, wie sich die Landschaftskunst erst mit der romantischen Naturphilosophie zu einer neuen Stufe entwickeln konnte.¹⁹³ Der erste Brief verweist auf die enge Verbindung zwischen Natur und Kunst und konstatiert, dass

zwischen diesen drei Künsten und den drei Naturreichen, den drei Grundformen des Denkens, der dreigetheilten innern Organisation, welche Physiologen im Menschen finden, den drei Grundfarben und den drei Grundtönen wieder eine innere Beziehung bestehen [müßte], deren Tiefe wir nur ahnen können.¹⁹⁴

188 Ders., *Psyche* (wie Anm. 175), 218.

189 Carl Gustav Carus, *Natur und Idee oder das werdende und sein Gesetz. Eine philosophische Grundlage für die specielle Naturwissenschaft*, Wien 1861, 12f., Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10130886-4> (Zugriff vom 20.08.2014).

190 Carl Gustav Carus, *Mnemosyne. Blätter aus Gedenk- und Tagebüchern*, Pforzheim 1848, Zitate 61, URL: <http://books.google.de/books?id=uHXaZThLM08C> (Zugriff vom 20.08.2014).

191 Ders., *Mnemosyne* (wie Anm. 190), 61.

192 Ein Überblick zur kunsttheoretischen Einordnung der Briefe und eine differenzierte Analyse finden sich bei Christian Scholl, *Offenbarung oder Projektionsraum? Theorie und Praxis der Landschaftsmalerei von Carl Gustav Carus*, in: Thomas Noll/Urte Stobbe/Christian Scholl (Hg.), *Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft*, Göttingen 2012, 265–297, hier 265f.

193 Vgl. Diana Behler, *Carl Gustav Carus: Briefe über Landschaftsmalerei und die frühromantische Theorie*, in: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich-Schlegel-Gesellschaft* 3 (1993), 107–139, hier 128f.

194 Carus, *Landschaftsmalerei* (wie Anm. 64), 20.

In den *Briefen* wird deutlich, dass auch Carus die Antwort auf die »existentielle Sinnfrage«¹⁹⁵ in der Kunst sieht, weil sie in der Lage sei, die »Urkraft und Seele der Welt«, die »die schwache, menschliche Einsicht nicht im Ganzen zu erfassen vermag«, darzustellen.¹⁹⁶ Auch für Carus darf das Kunstwerk keinen mimetischen Charakter aufweisen, denn es soll nicht Darstellung der Welt als Spiegelbild, sondern als Mikrokosmos sein:

das Reizende schöner Naturformen, das Leuchtende der Farben wird im Bilde nie auch nur zur Hälfte erreicht; allein zugleich fühlst Du das rechte Kunstwerk als ein Ganzes, als eine kleine Welt (einen Mikrokosmos) für sich und in sich; das Spiegelbild hingegen erscheint ewig nur als ein Stück, als ein Teil der unendlichen Natur herausgerissen aus seinen organischen Verbindungen und in widernatürliche Schranken geengt, und nicht, gleich dem Kunstwerke, als die in sich beschlossene Schöpfung einer uns verwandten, von uns zu umfassenden geistigen Kraft, vielmehr als ein einzelner Ton aus einer unermeßlichen Harmonie, welcher, indem er eben immer mehr und mehr hinzufordert, die volle innere Beruhigung nie gewährt, welche teils aus der freien, unbeschränkten Hingebung an die Natur selbst, teils aus der Beschauung des gediegenen Kunstwerks genommen wird.¹⁹⁷

Die Kunst ist laut Carus auf Freiheit angewiesen, doch erreicht sei die Freiheit erst, »wenn die bewusste Kunst wieder fast ins Unbewusstsein sich verliert«.¹⁹⁸

2.4 Kontextualisierung: Traumdiskurs

Die Kontextualisierung des Traumdiskurses wird sich darauf beschränken, eine kritische Zusammenfassung der Forschung zu liefern. Vorangestellt wird ein kurzer historischer Überblick über das Traumverständnis in der Zeit vor der Romantik. Anschließend wird das Bild des romantischen Traumdiskurses, das bislang durch die bereits besprochenen Autoren eher den philosophisch-psychologischen Anteil abdeckt, unter Berücksichtigung weiterer Aspekte vervollständigt, die zu seiner Konstituierung beigetragen haben. Eine Analyse literarischer Reflexionen des Traumdiskurses wird an ausgewählten Beispielen vorgenommen – vornehmlich auch mit Blick auf die poetologische Methode. Als weitere Referenz für die späteren Bildanalysen wird zudem die bis ins 19. Jahrhundert gängige Traumikonographie allgemein und dann anhand eines populären Beispiels exemplarisch dargestellt und eingeordnet. Aus diesem Gesamtdiskurs lässt sich darüber hinaus die Herausbildung einer neuen Bildauffassung, einer »Ästhetik der inneren

195 Anja Häse, Carl Gustav Carus: Zur Konstruktion bürgerlicher Lebenskunst, Dresden 2001, 86.

196 Carus, Landschaftsmalerei (wie Anm. 64), Zitate 25.

197 Ders., Landschaftsmalerei (wie Anm. 64), 39f.

198 Carl Gustav Carus, Einige Worte über das Verhältniß der Kunst krank zu sein zur Kunst gesund zu sein, Leipzig 1843, 36f., Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10471233-0> (Zugriff vom 20.08.2014).

Bilder«, erkennen, die abschließend und als Übergang zu den Werkbetrachtungen dargelegt wird.

2.4.1 Vor 1800

Bereits im 4000 Jahre alten babylonischen Epos *Gilgamesch* werden zahlreiche Träume ausführlich geschildert und gedeutet.¹⁹⁹ Homers *Ilias* enthält etliche Träume mit göttlicher Sendung, zum Beispiel den Traum Agamemnons, in welchem er von Zeus beauftragt wird, den Feldzug gegen Troja zu führen.²⁰⁰ Eine der fundiertesten Schriften zum antiken Traumdiskurs ist das *Traumbuch* Artemidors, in welchem die Träume entweder als physisch bedingt oder als Zeichen göttlicher Eingebung charakterisiert werden.²⁰¹ Psychologische Ansätze existieren jedoch auch schon. Sie finden sich zum Beispiel in Texten von Aristoteles, Petronius und Cicero.²⁰² Aristoteles stellt den Traum als göttlichen Auftrag deshalb in Frage, weil er ihn für eine notwendige Erscheinung des menschlichen Geistes durch verminderte Wahrnehmung hält.²⁰³ Eine erste Kategorisierung von Träumen nimmt Tertullian anhand der Bibel vor und unterteilt sie in drei funktionale Kategorien: bedeutungslose Träume aufgrund somatischer Ursachen, dämonische oder visionäre Träume als Zeichen göttlicher Offenbarung. Augustinus, Gregor der Große und Isidor von Sevilla übernehmen diese Kategorisierung.²⁰⁴ Das letzte bedeutende Werk der Spätantike zum Traum ist Macrobius' Kommentar zu Ciceros *Traum des Scipio* in *De Re Publica*. Die Kategorien werden hier auf fünf erweitert und anhand ihrer Bedeutung priorisiert.²⁰⁵

In den *Confessiones* von Augustinus nehmen Traumerzählungen der Bibel einen hohen Stellenwert ein und werden als Medium der Offenbarung und

199 Vgl. Stefan M. Maul (Red.), *Das Gilgamesch-Epos*, München 2005, Kap. »Die vierte Tafel«, 74–81. Vgl. die Aufzählung bei Dietrich von Engelhardt, *Traum im Wandel – Geschichte und Kultur*, in: Michael H. Wiegand/Flora von Spreti/Hans Förstl (Hg.), *Schlaf & Traum. Neurobiologie, Psychologie, Therapie*, Stuttgart 2006, 5–15, hier 6.

200 Vgl. Homer, *Ilias*, Buch 2, übertragen von Raoul Schrott, kommentiert von Peter Mauritsch, München 2008, 35–62. Vgl. Werner Kemper, *Der Traum und seine Be-Deutung*, München 1977, 27.

201 Vgl. Artemidor von Daldis, *Das Traumbuch (Oneirocritica)*, übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort von Karl Brackertz, Zürich/München 1980, 9f. Vgl. Hammerschmidt-Hummel, *Traumtheorien* (wie Anm. 9), 20.

202 Vgl. Medard Boss, *Der Traum und seine Auslegung*, Bern/Stuttgart 1953, 13.

203 Vgl. Aristoteles, *Parva naturalia*, Bd. 14, Teil 3: *De Insomnis de divinatione per somnum*, übersetzt und erläutert von Philip J. van der Eijk, in: Aristoteles, *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung*, begr. von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar, Berlin 1994, 15–31.

204 Vgl. Alt, *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9), 47–49.

205 Vgl. Macrobius, *Commentary on the Dream of Scipio*, transl. with an introd. and notes by William Harris Stahl, New York 1952, 87f. Macrobius teilt die Träume ein in zwei Arten der natürlichen, körperlich beherrschten Träume, die Nacht- und Tagträume, und drei Arten der visionären Träume, deren Inhalte sich in Handlungsanordnungen, klar verständliche oder symbolische Pro-phetieen aufgliedern. Vgl. Alt, *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9), 53f.

göttlichen Einwirkung auf die innere Bildproduktion diskutiert.²⁰⁶ Der mittelalterliche Traumdiskurs steht im Wesentlichen in der Tradition der antiken Überlieferungen.²⁰⁷ So übernimmt Gregor der Große die konventionellen Schemata, sieht aber durchaus Vermischungen der Kategorien, so dass er insgesamt sechs Arten von Traumbildern definiert.²⁰⁸ Trotz Versuchen zur Begründung einer selbstreferenziellen Traumtheorie, zum Beispiel von Albertus Magnus, der die »virtus imaginativa«²⁰⁹ als die traumbildende Kraft ansieht, sind weiterhin Theorien vorherrschend, die den Traum als göttliche Offenbarung oder dämonische Einflussnahme ansehen.²¹⁰ Die Popularität von Traumvisionen, die sich an dem im Mittelalter stark rezipierten *De consolatione philosophiae* von Boethius orientieren, ist zurückzuführen auf einen naturphilosophischen Diskurs über die Möglichkeiten ihrer körperlichen Beeinflussung.²¹¹

Die von vielerlei somatischen Faktoren konditionierte Aktivität der imaginatio nimmt im Traum-Diskurs des Hochmittelalters einen offenen [...] Platz ein, der vom Körper produzierten ebenso wie von Gott gesandten Bildern zugänglich ist.²¹²

Die Auffassungen der Frühen Neuzeit zum Traum sind insgesamt vielfältig: Er wird sowohl als physisches oder metaphysisches Medium gedeutet, entweder als Produkt der Einbildungskraft, als Bild- oder Ereignisreproduktion, als Seelentätigkeit im Schlaf oder als göttliche Kommunikation. Als selbstreflexives Moment im psychologischen Sinne wird der Traum jedoch nicht erklärt, auch wenn er

206 Vgl. Aurelius Augustinus, Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus [Confessiones], 3. Buch, II. Kap., übersetzt von Otto F. Lachmann, Leipzig 1888. Vgl. hier auch Ganz, Medien der Offenbarung (wie Anm. 9), 146.

207 Vgl. Annette Gerok-Reiter, Einleitung. Zwischen den Welten, in: Dies./Christine Walde (Hg.), Traum und Vision in der Vormoderne. Traditionen, Diskussionen, Perspektiven, Berlin 2012, 7–18, hier 12. Der Sammelband liefert darüber hinaus vier unterschiedliche Beiträge, die die Diskurszusammenhänge in der Vormoderne darstellen, hier 21–131.

208 »Manchmal entstehen nämlich die Träume durch einen vollen oder leeren Magen, manchmal durch eine täuschende Vorspiegelung, manchmal zugleich durch Denktätigkeit und durch täuschende Vorspiegelung, manchmal durch Offenbarung, manchmal zugleich durch Denktätigkeit und durch Offenbarung.« Vgl. Gregor der Große, Des Heiligen Papstes und Kirchenlehrers Gregor des Grossen vier Bücher Dialoge übers. von Joseph Funk, Kempten 1933, Kap. 48f., 257f.

209 Albertus Magnus, Mineralium libri quinque. De anima libri tres. Philosophia pauperum, seu Isagoge in libros Aristotelis Physicorum, de coelo et mundo, de generatione et corruptione, Meteororum et de anima. Liber de apprehensione a quibusdam D. Alberto adscriptus, Bd. 5, in: Ders., Alberti Magni Opera omnia ex editione Lugdunensi religiose castigata, et pro auctoritatibus ad fidem Vulgatae versionis accuratiorumque patrologiae textuum revocata, auctaque B. Alberti vita ac bibliographia operum a PP. Quétif et Echard exaratis, etiam revisa et locupletata, hg. von Auguste Borgnet, Paris 1890, 579.

210 Vgl. Hammerschmidt-Hummel, Traumtheorien (wie Anm. 9), 24.

211 Vgl. Ganz, Medien der Offenbarung (wie Anm. 9), 106.

212 Ders., Medien der Offenbarung (wie Anm. 9), 106. Ganz nennt hier unter Berufung auf Steffen Bogen Pascalis Romanus, Guillaume de Conches, John of Salisbury oder Raoul de Longchamp, die eine »Somatisierung« des Traums vorantreiben unter Berücksichtigung medizinischer Literatur arabischer Provenienz.

als individuell angesehen wird.²¹³ Im Hinblick auf die Konfessionalisierung wird die Auffassung vom Traum als Medium göttlicher Offenbarung zu Beginn des 16. Jahrhunderts mit einer Legitimierung der Kirche verbunden.²¹⁴ Die Quellen des Traumwissens in der Frühen Neuzeit sind zumeist antike: Walter Hermann Ryff publiziert 1540 die Übersetzung der Traumlehre Artemidors mit einer großen Wirkung, die sich bis 1735 in den unzähligen Neuauflagen zeigt. Das Vorwort des Werks ist von Philipp Melanchthon, der eine Einführung anhand des dreigliedrigen Schemas von Tertullian (natürliche, göttliche, dämonische Träume) gibt.²¹⁵ Natürliche Träume werden mit dem Modell der Körpersäfte erklärt.²¹⁶ Im Rationalismus wandelt sich die Einstellung zum Unbewussten und zum Traum in eine ambivalente: Die Anthropologie der Aufklärung hat zwar auch Interesse an wissenschaftlicher Erkenntnis seelischer Vorgänge, jedoch verkörpert der Traum als Medium der Vernunftsabwesenheit ein »Schreckbild, in dem sich die Angst vor der Unterbrechung einer kontinuierlichen, selbstgesteuerten Geistestätigkeit manifestiert.«²¹⁷ Bestimmt ist die medizinisch-naturwissenschaftliche Traumtheorie der Aufklärung daher vorwiegend von Erklärungen hinsichtlich physischer Auslöser für die Traumbilder.²¹⁸ Falsche Ernährung wird als ein Auslöser von Alpträumen betrachtet sowie eine erhöhte Blutansammlung im Kopf.²¹⁹ René Descartes als Hauptvertreter des Rationalismus vergleicht Träume mit Einbildungen Geisteskranker.²²⁰ Parallel zu diesen von körperlichen Ursachen ausgehenden Modellen gab es in religiösen Schriften, aber auch in Literatur und Kunst, weiterhin die Vorstellung vom göttlichen, prophetischen Traum.²²¹

213 Vgl. Claire Gantet, *Der Traum in der Frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, 143)*, Berlin/New York 2010, 49, 54.

214 Vgl. Gantet, *Traum* (wie Anm. 213), 53. Vgl. auch insb. die Darstellung der Auseinandersetzung zwischen Calvin bzw. Johann Eck und Luther, hier 38–48.

215 Vgl. Alt, *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9), 56–58.

216 Man ging davon aus, dass die natürlichen Träume abhängig waren von der nächtlichen Verdauung und ihrem Einfluss auf das Mischverhältnis der vier Körpersäfte (Blut, gelbe Galle, schwarze Galle, Schleim). Vgl. Gantet, *Traum* (wie Anm. 213), 13.

217 Alt, *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9), 132.

218 Robert Burton und Thomas Hobbes gehörten zu ihren Vertretern. Vgl. Hammerschmidt-Hummel, *Traumtheorien* (wie Anm. 9), 26.

219 Vgl. Alt, *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9), 168.

220 Die »Kranken [...], deren Gehirne ein solch durchdringender Dampf aus schwarzer Galle zermürbt, daß sie hartnäckig versichern, sie seien Könige, während sie doch ganz arme Schlucker sind, oder in Purpur gewandet, während sie doch nackt sind, oder sie hätten einen Kopf aus Ton, oder sie seien allesamt Kürbisse, oder sie bestünden aus Glas. Aber das sind Geisteskranke! [...] Na großartig! Als ob ich nicht ein Mensch wäre, der gewöhnlich nachts schläft und dem in Träumen dasselbe widerfährt wie jenen wachenden Geisteskranken, und zuweilen sogar noch weniger Wahrscheinliches.« René Descartes, *Meditationen. Mit sämtlichen Einwänden und Erwidern (Meditationes de prima philosophia)*, übers. und hg. von Christian Wohlers, Hamburg 2009, 20. Vgl. auch den Derrida-Kommentar zu Descartes unter Einbeziehung von Michel Foucault in: Jaques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Paris 1967, 73–101.

221 Vgl. Alt, *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9), 147.

In kritischer Auseinandersetzung mit Descartes setzt Spinoza, auf den sich Schelling später bezieht (vgl. Kap. 2.1), dem rationalistischen, Natur und Geist trennenden Weltbild ein ganzheitliches entgegen, indem er eine Einheit von Natur und Seele, Geist und Körper annimmt.²²² Hiervon ausgehend entwickelt Leibniz, der gemeinhin als »Vater der Entdeckung des Unbewussten«²²³ angesehen wird, die Theorie der individuellen, jeweils aber das Ganze beinhaltenden Einzelsubstanzen (Monaden) und kann so dem rationalistischen Modell zwei gleichberechtigte und zusammenwirkende Systeme von Körper und Seele entgegensetzen. Leibniz geht von einer unbewussten Wahrnehmung im Traum durch die Seele als Teil des Körpers aus.²²⁴ Nichtsdestotrotz ändert sich die Einstellung zum defizitären Erkenntnisvermögen des Traums nicht. Die meisten Anthropologen des 18. Jahrhunderts halten zudem auch am Ansatz Descartes' fest.²²⁵ Der Arzt Johann August Unzer untersucht 1764 in seinem Werk *Gedancken vom Schlafe und denen Träumen* die Wahrnehmung im Traum. Weil Körperbewegung und Reizaufnahme während des Schlafs möglich sind, sieht er den Traum nun nicht mehr als komplett unabhängig von der seelischen bzw. geistigen Tätigkeit, sondern als gesenkte Stufe. Die ungeordnete Dramaturgie des Traumes wird mit dem Fehlen des Urteilsvermögens erklärt. Unzer wirft zudem den Gedanken auf, dass auch äußere Eindrücke Einfluss haben könnten.²²⁶ Diese von ihm bloß vermutete Interaktion von Unbewusstem und Umwelt wird in der vor allem in Deutschland verbreiteten Erfahrungsseelenkunde empirisch untersucht.²²⁷ Ein grundlegendes Werk dieses psychologischen Empirismus bildet Karl Philipp Moritz' *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* von 1783–1793 mit Artikeln zu psychischen und physischen Vorgängen während des Schlafes und Träumens.²²⁸ Aber gerade auch im Empirismus ist die Auffassung vorhanden, dass Träume »sowohl logische und moralische als auch ontologische Defizite«²²⁹ aufweisen, wobei der »Vernunftzustand durch

222 Vgl. Stefan Schweizer, *Anthropologie der Romantik. Körper, Seele und Geist. Anthropologische Gottes-, Welt- und Menschenbilder der wissenschaftlichen Romantik*, Paderborn 2008, 72–78.

223 Lütkehaus, *Afrika* (wie Anm. 44), 19.

224 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Von den Worten. Von der Erkenntnis*, Bd. 2, in: Ders., *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand* (Philosophische Schriften, 3), hg. und übers. von Wolf von Engelhardt und Hans Heinz Holz, Darmstadt 1961, 115, 117. Vgl. auch Alt, *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9), 135, 140. Vgl. auch Gantet, *Traum* (wie Anm. 213), 416.

225 Vgl. Müller-Tamm, *Kunst* (wie Anm. 65), 58.

226 Vgl. Alt, *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9), 160–164.

227 Die Erfahrungsseelenlehre bezeichnet eine medizinisch-psychologisch-philosophische Richtung, die sich durch Beobachtung psychologischer und physiologischer Phänomene eine Aufklärung über Prozesse des menschlichen Körpers erhoffte. Vgl. Ders., *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9), Kap. »Positionen der Erfahrungsseelenkunde«, 173–189.

228 Vgl. Karl Philipp Moritz/Salomon Maimon (Hg.), *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, Berlin 1783–1793, Permalink: http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2097611/0/LOG_0000/ (Zugriff vom 20.08.2014). Vgl. auch Alt, *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9), 175f.

229 Walter Hinderer, Friedrich Schiller und die empirische Seelenlehre. Bemerkungen über die Funktion des Traumes und das »System der dunklen Ideen«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 47 (2003), 187–213, hier 191.

Selbstkontrolle wiederhergestellt²³⁰ werden kann. Der Traum als Parallelphänomen zu Wahnsinn, Rausch und Schwärmerei gilt den Anthropologen nicht als jenseitig der Vernunft, sondern als »physiologisch und psychologisch erklärbares Versagen«. ²³¹ Eine Ausnahme in den Bewertungen des Traums bildet Herder, der entgegen den rationalistischen und empiristischen Tendenzen eine metaphysische Komponente jenseits der menschlichen Vernunft in sein Traumkonzept einfügt. Sein Text *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* von 1778 beschreibt darüber hinaus die Individualität von Träumen und ihre Bedeutsamkeit für die Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit. ²³²

2.4.2 Romantik

Mit Blick auf die Beurteilung des Traums in der Aufklärung kann man in der Romantik von einem Paradigmenwechsel hinsichtlich seiner Bewertung sprechen, da er gegenüber dem Bewusstsein den Vorzug bekommt und als konstitutiv für den kreativen Prozess angesehen wird (vgl. Kap. 2). Der Traum erhält eine positive Konnotation, auch weil seine alineare, assoziative, raum- und zeitübergreifende, additive und chiffrierte Struktur und seine bildbasierte Sprache die Konstruktion der Indifferenz von divergierenden Elementen möglich machen und somit die Aussicht auf die Rekonstruktion einer archetypischen Einheit liefern.

Eine Darstellung des Traumdiskurses der Romantik ist deshalb problematisch, weil er nicht homogen ist und viele unterschiedliche Bereiche und Disziplinen umfasst, die insbesondere auch durch ihre engen Wechselbeziehungen das Traumverständnis konstituieren. Der Traumdiskurs kann als Netz verstanden werden, dessen Verbindungen die wechselseitige Beeinflussung markieren. Der Traum wird in den unterschiedlichen Wissenssystemen unter philosophischen, naturwissenschaftlichen, medizinischen, literaturwissenschaftlichen, poetologischen, ästhetischen und kunsttheoretischen Aspekten untersucht. Die Übergänge zwischen diesen einzelnen Systemen sind aufgrund der Mehrfachkompetenzen und -interessen der Wissenschaftler, Philosophen und Künstler fließend und eine glatte Trennung zwischen den Disziplinen ist oftmals nicht möglich. Für das Verständnis des komplexen Traumdiskurses sind darüber hinaus nicht nur explizite Bezugnahmen auf den Traum ausschlaggebend, sondern auch Sekundärphänomene wie zum Beispiel die Experimente mit einer traumanalogen, poetologischen

230 Busch, Arabeske (wie Anm. 2), 194.

231 Manfred Engel, Traumtheorie und literarische Träume im 18. Jahrhundert. Eine Fallstudie zum Verhältnis von Wissen und Literatur, in: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 2 (1998), 97–128, 105.

232 Vgl. Johann Gottfried Herder, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*, Bd. 8, in: Ders., *Sämtliche Werke*, [Nachdruck der Berliner Ausgabe 1892], Hildesheim 1967, 165–262. Vgl. auch Alt, *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9), 221f.

Methode in der Literatur oder Entdeckungen in der Medizin und Naturwissenschaft, die zwar nicht unmittelbar zur Traumforschung beitragen, aber scheinbar empirische Beweise für Phänomene erbringen, die wiederum für die Traumtheorien fruchtbar gemacht werden können. Die medizinische und naturwissenschaftliche Forschung stützt also mit ihren Erkenntnissen die spekulativen Thesen der Traumtheoretiker und auch der Naturphilosophen (vgl. Kap. 2.2, 2.3), ist aber wechselseitig auch von der Naturphilosophie beeinflusst.²³³ Novalis sieht die Interdisziplinarität und Ganzheitlichkeit der Forschung als essenziell an und beklagt ihr Fehlen in der Zeit vor der Romantik:

In der Physik hat man zeither die Phaenomene stets aus dem Zusammenhange gerissen und sie nicht in ihre geselligen Verhältnisse verfolgt. Jedes Phaenomen ist ein Glied einer unermesslichen Kette – *die alle Phaenomène* als Glieder begreift.²³⁴

In der Folge und in Anlehnung an die Naturphilosophie Schellings bildet sich eine Reihe von Theorien auf dem Gebiet der Medizin, Naturforschung und Philosophie heraus, die sich der Erforschung des grundsätzlichen Zusammenhangs der Welt im weitesten Sinne widmen.²³⁵ Die Alchemie, eine Vorform der Chemie, deren Forschungsinteresse auf Ganzheitlichkeit ausgerichtet ist und der Metamorphose von Körpern und Stoffen gilt, bringt jenseits jeder mystischen Symbolik zahlreiche chemische Entdeckungen hervor, die als Beweise für das zugrunde liegende Absolute angesehen werden: Zum Beispiel dient Phosphor, das von jedem verwesenden Körper freigesetzt wird, aufgrund seiner fluoreszierenden Eigenschaften den Wissenschaftlern als Beweis für die Existenz eines absoluten Lichts.²³⁶

233 Vgl. Olaf Breidbach/Roswitha Burwick, Einleitung: Physik um 1800: Kunst, Wissenschaft und Philosophie – eine Annäherung, in: Dies. (Hg.), Physik um 1800. Kunst, Naturwissenschaft oder Philosophie (Laboratorium Aufklärung, 5), München 2012, 7–18. Hegel fand dagegen wenig Resonanz. Vgl. Engelhardt, Schuberts Stellung (wie Anm. 136), 11. Die Wirkung und Anziehungskraft Schellings in Jena und Würzburg war groß. Die Nachfolger des naturphilosophischen Denkens auf dem medizinischen Gebiet waren z.B. Philipp Franz von Walther, Ignaz Paul Troxler und Dietrich Georg Kieser. Vgl. Karl Eduard Rothschuh, Naturphilosophische Konzepte der Medizin aus der Zeit der deutschen Romantik, in: Richard Brinkmann (Hg.), Romantik in Deutschland (Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderbd., 52), Stuttgart 1978, 243–266, hier 251. Vgl. auch Hans Baumann, Die Geschichte der Heilkunde. Medizin vom Mittelalter bis zum 1. Weltkrieg und ihr Zusammenhang mit der wissenschaftlichen, technischen und sozialen Entwicklung, Norderstedt 2004, 126f.

234 Novalis, Das philosophische Werk 2 (wie Anm. 13), 574.

235 Einen Sammelband mit Texten zur Schelling-Nachfolge von Arnim über Novalis bis Troxler liefern Thomas Bach/Olaf Breidbach (Hg.), Naturphilosophie nach Schelling, Stuttgart 2005. Vgl. z.B. die Schelling-Rezeption Novalis' in: Gabriele Rommel, Friedrich von Hardenberg (Novalis) – Gedanken über »die innere *chiffrierende* Kraft. Spuren derselben in der *Natur*«, in: Olaf Breidbach/Roswitha Burwick (Hg.), Physik um 1800. Kunst, Naturwissenschaft oder Philosophie (Laboratorium Aufklärung, 5), München 2012, 67–102.

236 Vgl. Detlef Kremer, Prosa der Romantik, Stuttgart/Weimar 1998, 84f.

Johann Christian Reil gilt um 1800 als einflussreicher und geschätzter Mediziner im Bereich der Neurologie.²³⁷ Mit der Erforschung des Nervensystems wendet Reil sich von dem bis dahin bestehenden Modell der Körpersäfte ab, das bis dahin als physiologische Grundlage für eine somatische Traumursache gilt, und propagiert hingegen ein Modell der Wechselwirkungen und des Zusammenspiels aller Körperbereiche. Es geht ihm dabei nicht bloß um die physiologische Koordinierung aller Körperteile, sondern auch um das ästhetische Modell der »Cultur der Seele«:²³⁸ die Nerven werden in diesem Modell als Mittler nicht nur blinder Impulse, sondern auch als Mittler von Vorstellungen betrachtet.²³⁹ Luigi Galvani entdeckt durch seine Experimente zur Erforschung der Muskelkontraktion im tierischen Organismus eine elektrische Kraft, die den vermeintlichen Beweis einer Verbindung zwischen Körper und Geist erbringt. Auf Basis dieser Erkenntnisse führt Johann Wilhelm Ritter Experimente durch, mit denen er – oftmals in Selbstversuchen – das dualistische galvanische Prinzip auch im menschlichen Körper nachzuweisen versucht und damit zur Einsicht gelangt, dass es sich bei der Elektrizität um die einheitsstiftende Gestaltungsweise der Natur handelt.²⁴⁰ Ritter entdeckt in seinen Untersuchungen zum Licht darüber hinaus auch die komplementären Prinzipien der infraroten und ultravioletten Strahlung, immer davon ausgehend, dass ein Phänomen durch ein Gegenteil bedingt ist.²⁴¹ Novalis beschäftigt sich eindring-

237 Vgl. Albrecht Koschorke, *Poeisis des Leibes. Johann Christian Reils romantische Medizin*, in: Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg 2004, 259–272, hier 259.

238 Johann Christian Reil, *Besondere Fieberlehre: Fieberhafte Nervenkrankheiten*, Bd. 4, in: Ders., *Ueber die Erkenntnis und Cur der Fieber*, Halle 1805, 40, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10474178-7> (Zugriff vom 20.08.2014).

239 Vgl. Koschorke, *Poeisis* (wie Anm. 237), 269, 271.

240 Vgl. Peter Groth, *Die stigmatisierte Nonne Anna Katharina Emmerick 1774–1824. Eine Krankengeschichte im Zeitalter der Romantik – zwischen preußischer Staatsraison und »katholischer Erneuerung«*, [1996], URL: <http://www.in-output.de/AKE/Anna%20Katharina%20Emmerick.pdf> (Zugriff vom 06.06.2014), 46f. Vgl. auch Klaus H. Kiefer, *Die famose Hexen-Epoche. Sichtbares und Unsichtbares in der Aufklärung. Kant – Schiller – Goethe – Swedenborg – Mesmer – Cagliostro (Ancien Régime, Aufklärung und Revolution*, 39), München 2004, 200. Vgl. auch Irene Bark, »Spur der Empfindung im anorganischen Reiche«. Novalis' Poetik des Galvanismus im Kontext der frühromantischen Philosophie und Naturwissenschaft, in: Daniel Fulda/Thomas Prüfer (Hg.), *Faktenglaube und Fiktionales Wissen. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst in der Moderne (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft*, 9), Frankfurt a.M. 1996, 93–125, hier 99f. Vgl. auch die Darstellung galvanischer Prinzipien in Schellings Herleitung bzw. Darstellung einer Weltseele in: Schelling, *Von der Weltseele* (wie Anm. 73), 243–247. Vgl. auch Franz Schonauer, *Die Rolle des Okkulten in der Romantik*, in: *Schweizer Rundschau. Monatsschrift für Geistesleben und Kultur* 52 (1953/54), 703–709, hier 703. Klaus Richter bezeichnet Ritter als Vorreiter einer »Wissenschaftsrevolution« in einer »wissenschaftshistorisch bedeutsame[n] Periode« von einer beschreibenden zu einer erklärenden Naturforschung, die den »Einzelbefund in ein Ganzes einordnen, aus dem Exemplarischen das Generelle folgern, ein holistisches Weltbild aus Prototypischem extrapolieren« wollte und »im Streben nach einer Weltformel« gipfelte. Klaus Richter, *Johann Wilhelm Ritter (Sonderschriften der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt*, 33), Erfurt 2000, 7f.

241 Vgl. Olaf Breidbach/Heiko Weber, *Johann Wilhelm Ritter – Physik als Kunst*, in: Olaf Breidbach/Roswitha Burwick (Hg.), *Physik um 1800. Kunst, Naturwissenschaft oder Philosophie (Laboratorium Aufklärung*, 5), München 2012, 121–137, hier 122.

lich mit diesen Phänomenen und erläutert die über ein medizinisch-naturwissenschaftliches Interesse hinausgehende Motivation von Ritter:

Ritter sucht durchaus die eigentliche Weltseele der Natur auf. Er will die sichtbaren und ponderablen Lettern lesen lernen, und das Setzen der höhern geistigen Kräfte erklären. Alle äußere Prozesse sollen als Symbole und letzte Wirkungen innerer Prozesse begreiflich werden.²⁴²

Das Ziel aller theoretischen Modelle und empirischen Versuche ist der Zeit gemäß letztendlich immer, die Entdeckung eines allgemeinen Weltzusammenhangs zu machen, die Vielheit der Erscheinungen auf ein gemeinsames Fundament zurückzuführen und damit die Trennung der Elemente zugunsten einer ursprünglichen Einheit aufzuheben.

Unser Körper ist ein *Theil der Welt* – Glied ist besser gesagt: Es drückt schon die *Selbstständigkeit*, die Analogie mit dem Ganzen – kurz den Begriff des Microcosmus aus. Diesem Gliede muss das Ganze entsprechen. So viel Sinne, so viel Modi des Universums – das Universum völlig ein Analogon des menschlichen Wesens in Leib – Seele und Geist. Dieses Abbreviatur, jenes Elongatur derselben Substanz.²⁴³

Die polaren Strukturen und Teile des Ganzen implizieren eine Einheit, die aber einer Vermittlung bedürfe. Ausgehend von der »ästhetischen Anschauung« Schellings (vgl. Kap. 2.1) sieht auch Novalis nur den Künstler in der Lage, diese Ebene der Reflexion, die er »dritte Stufe« nennt, zu erreichen:

Die dritte Stufe ersteigt der Künstler, der Werkzeug und Genie zugleich ist. Er findet, daß jene ursprüngliche Trennung der absoluten philosophischen Thätigkeiten eine tiefer liegende Trennung seines eignen Wesens sey – deren Bestehn auf der Möglichkeit ihrer Vermittlung – ihrer Verbindung beruht. Er findet, daß so heterogen auch diese Thätigkeiten sind, sich doch ein Vermögen in ihm vorfinde von Einer zur andern überzugehn, nach Gefallen seine Polarität zu verändern – Er entdeckt also in ihnen nothwendige Glieder seines Geistes – er merckt, daß beyde in einem Gemeinsamen Princip vereinigt seyn müssen.²⁴⁴

Verwunderlich ist es in diesem Zusammenhang wohl auch nicht, dass in der Romantik die Thesen des Mediziners Franz Anton Mesmer als Phänomene des Unbewussten und Übernatürlichen erneut reflektiert werden. Mesmer hatte bereits 1781 sein umstrittenes magnetisches Heilverfahren in einer Abhandlung dargelegt.²⁴⁵ Auf der Grundlage der Ergebnisse der Magnetisierung seiner

242 Novalis, Das philosophische Werk 2 (wie Anm. 13), 655.

243 Ders., Das philosophische Werk 1 (wie Anm. 28), 650f.

244 Ders., Das philosophische Werk 1 (wie Anm. 28), 525.

245 Vgl. Franz Anton Mesmer, Abhandlung über die Entdeckung des thierischen Magnetismus, Karlsruhe 1781, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10287663-1> (Zugriff vom 20.08.2014).

Patienten nahm Mesmer eine universale, alle Lebewesen miteinander verbindende Kraft an.²⁴⁶ Für die Romantiker ist der Mesmerismus Ausgangspunkt für die eigene Forschung zur Entdeckung eines universalen Fundaments. Die Gräfin Lesniowska wird von Ferdinand Schnorr von Carolsfeld in magnetischen Sitzungen ›therapiert‹, an denen auch Schlegel teilnimmt (vgl. Kap. 3.2.2).²⁴⁷ Brentanos Forschungsobjekt ist die stigmatisierte Nonne Katharina Emmerick.²⁴⁸ Justinus Kerner veröffentlicht 1829 eine Abhandlung über die heilmagnetische Behandlung der »Seherin von Prevorst«.²⁴⁹ Während dieser Behandlungen sprach diese fließend eine unbekannte Sprache, die sie als die »seit Jakobs Zeiten vergessen[e]« »Ursprache der Menschheit« charakterisiert, und zeigt im somnambulen Zustand hellseherische Fähigkeiten, so dass sie neben Kerner von bekannten Persönlichkeiten wie Franz Baader oder Schelling besucht und befragt wird.²⁵⁰ Somnambulismus wird nun nicht mehr als Krankheit definiert (vgl. Kap. 2.2), sondern wie zum Beispiel von Ritter als universelles, in jedem Menschen vorhandenes Prinzip:

Eine Entdeckung von Wichtigkeit denke ich durch die eines passiven Bewußtseins, die des Unwillkürlichen, gemacht zu haben. Es wird durch Frage, Andenken erregt. [...] Auch im Leben noch finden viele Verhältnisse hier erst ihre Erörterung: Freundschaft, Liebe etc. [...] Dann Theorie der Kraft der Phantasie. Alles Vorgestellte ist wirklich, eben deshalb aber hat es nur eine Hälfte seiner Wirklichkeit. Eine Halbwirklichkeit, für uns, gerade schon jeder Dritte uns doch nicht so wirklich ist, als wir uns selbst. [...] Alle unsere reinen Handlungen sind somnambulistisch, Antwort auf Frage; wir der Frager. Jeder trägt seine Somnambüle bei sich, und ist selbst der Magnetiseur von ihr.²⁵¹

Der Naturforscher Baader schreibt 1817 einen Beitrag über den »magnetischen Schlafredner«, der während des magnetischen Zustands eine höhere Ebene

246 Vgl. Lersch, Traum (wie Anm. 9), 29.

247 Vgl. Friedrich Schlegel, Tagebuch über die magnetische Behandlung der Gräfin Lesniowska. 1820–1826, Abt. 4: Editionen, Übersetzungen, Berichte, Bd. 35, hg. von Ursula Behler, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1979.

248 Clemens Brentano, Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Augustinerin des Klosters Agnetenberg zu Dülsen (gest. 9. Februar 1824), nebst dem Lebensumriss dieser Begnadigten, Religiöse Schriften 5, Bd. 26, hg. von Bernhard Gajek, in: Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe [historisch-kritische Ausgabe], hg. von Anne Bohnenkamp [u.a.], Stuttgart 1980.

249 Vgl. Justinus Kerner, Die Seherin von Prevorst. Eröffnungen über das Innere des Menschen und über das Hereinragen einer Geisterwelt in die unsere [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1829], 6. Aufl., Stuttgart 1892.

250 Vgl. Henry F. Ellenberger, Die Entdeckung des Unbewussten, Bd. 1, Bern 1974, 128–130, Zitat 129.

251 Ritter an Baader, 18.11.1807, in: Franz Baader, Biographie und Briefwechsel, Bd. 15, Hauptabt. 2: Nachgelassene Werke, in: Ders., Franz von Baader's sämtliche Werke: systematisch geordnete, durch reiche Erläuterungen von der Hand des Verfassers bedeutend vermehrte, vollständige Ausgabe der gedruckten Schriften sammt dem Nachlasse, der Biographie und dem Briefwechsel, hg. von Franz Hoffmann, Leipzig 1857, 217, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10045120-0> (Zugriff vom 20.08.2014).

erreiche, die auf eine ursprüngliche Einheit hinweise.²⁵² Anzeichen für die Existenz einer Einheit sieht er in bestimmten Naturprinzipien, wie zum Beispiel im Anschwellen seines erdbeerförmigen Muttermals »gerade allemal zu Blüthezeit dieser Frucht«, eine These, welche ihm auch als Erklärung für die produktive Gestaltung im Traum und in der Kunst dient:

Ich meine nemlich, dass man es hier mit den Händen greifen müsse, dass dieses Muttermal eben so wohl ein organisches Erzeugniss als jede wirkliche Erdbeere selbst ist, und dass dasselbe Naturprincip, welches die Erdbeeren bildet, auch jenes Mal bildete, wesswegen denn auch beide denselben Afflectionen in derselben Zeit unterworfen sind. Gilt aber nicht dasselbe von allen wahrhaft genialen psychischen Gebilden des Dichters, Künstlers, Träumenden? und erhalten wir hiemit nicht eine befriedigende Theorie jeder productiven, nicht reflectiven, Gestaltung, die vom Menschen ausgeht oder im Menschen vorgeht, sowie eine Theorie der eingebornen Ideen, endlich jene des operativen Theils der bei den Alten berühmten Lehre von der Kraft der Bilder, *imago magica*, *Magnet*.²⁵³

Auch für den Mediziner Ignaz Paul Vital Troxler birgt der Traum erkenntnistheoretisches und einheitskonstruierendes Potenzial. Was für Schelling die »ästhetische Anschauung« leistet, das schafft für Troxler der Traum:

Seele und Leib sind im Traume im nahesten und zartesten Verkehre, so daß im Traume Subject und Object miteinander verwachsen, und nicht mehr auseinander gelegt scheint das Ideale und Reale.

Traum ist daher die Offenbarungsweise der Wesenheit des Menschen, und des Lebens eigentümlichster und innigster Prozess, beziehungsweise bald ein Nachhall des Überirdischen im Irdischen, bald ein Widerschein des Irdischen im Überirdischen.²⁵⁴

Dieses Potenzial des Traumes hebt auch Novalis hervor. Der Traum belehre uns »auf eine merckwürdige Weise von der Leichtigkeit unserer Seele in jedes Obj[ect] einzudringen – sich in jedes sogleich zu verwandeln.«²⁵⁵ Der Sprachmodus sei-

252 Franz von Baader, *Gesammelte Schriften zur philosophischen Anthropologie*, Hauptabt. 1: Systematische Sammlung der zerstreut erschienenen Schriften, Bd. 4, in: Ders., *Franz von Baader's sämtliche Werke: systematisch geordnete, durch reiche Erläuterungen von der Hand des Verfassers bedeutend vermehrte, vollständige Ausgabe der gedruckten Schriften sammt dem Nachlasse, der Biographie und dem Briefwechsel*, hg. von Franz Hoffmann, Leipzig 1853, 1–40, hier Kap. »Ueber die Extase und das Verzücktsein der magnetischen Schlafredner«, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10045109-2> (Zugriff vom 20.08.2014). Auf diesen Beitrag weist z.B. Gotthilf Heinrich Schubert in der zweiten Auflage von *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* hin: »Den Lesern der 13ten Vorlesung ist sehr zu empfehlen: Franz von Baaders Schrift über die magnetischen Schlafredner«. Schubert, *Nachtseite*, 2. Aufl. (wie Anm. 145), VI.

253 Baader an Wilhelm von Schütz, 11.12.1821, in: Baader, *Biographie und Briefwechsel* (wie Anm. 251), 368.

254 Ignaz Paul Vital Troxler, *Blicke in das Wesen des Menschen*, Aarau 1812, 133, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10044946-5> (Zugriff vom 20.08.2014).

255 Novalis, *Das philosophische Werk 2* (wie Anm. 13), 309.

nes berühmten Blütenstaub-Fragments gleicht einem Glaubensbekenntnis, das Hoffnung auf Erlösung durch das Innere impliziert:

Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. – Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt. Sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freilich innerlich so dunkel, einsam und gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbei, und der Schattenkörper hinweggerückt ist. Wir werden mehr genießen als je, denn unser Geist hat entbehrt.²⁵⁶

Der absolute Zustand sei erreicht, »wenn der Schlummer ewig und ein unerschöpflicher Traum sein wird.«²⁵⁷ Für ihn ist das Leben »kein Traum – aber es soll und wird vielleicht einer werden.«²⁵⁸ Aufgrund seiner Struktur ermöglicht es der Traum, Widersprüchliches zusammenzuführen, Zeitlichkeit und Räumlichkeit aufzuheben und ist somit Medium, in dem die Einheit offenbar wird. Er ist für Novalis schöpferisches Prinzip und wird daher in seinem Roman *Heinrich von Ofterdingen* erstmals auch als poetologische Methode reflektiert: Der Traum von der »Blauen Blume« – mittlerweile häufig gebrauchtes Sinnbild für die Romantik – spiegelt den Roman sowohl inhaltlich als auch formal und fungiert als Symbol für die Wiederherstellung einer idealen Einheit. Jedes Element im Roman ist im Hinblick auf den Gesamtzusammenhang lesbar. Der Traum nimmt den Romanverlauf vorweg und deutet somit schon auf die Erfüllung am Ende hin. Damit fungiert er als Modell einer universellen Synthese.²⁵⁹ Die Traumauffassung der Aufklärung wird noch von Heinrichs Eltern vertreten, die grundsätzlich eine eher konservative Haltung einnehmen. Während seine Mutter die Träume auf körperliche Ursachen zurückführt und sein Vater mit der Bemerkung »Träume sind Schäume« seine Verachtung ausdrückt, glaubt Heinrich an eine höhere Bedeutung, die – nicht von Gott eingegeben – auf »das Innere« verweist:

Ist nicht jeder, auch der verworrenste Traum, eine sonderliche Erscheinung, die auch ohne noch an göttliche Schickung dabey zu denken, ein bedeutender Riß in den geheimnißvollen Vorhang ist, der mit tausend Falten in unser Inneres hereinfällt? [...] Gewiß ist der Traum, den ich heute Nacht träumte, kein unwirksamer Zufall in meinem Leben gewesen, denn ich fühle es, daß er in meine Seele wie ein weites Rad hineingreift, und sie in mächtigem Schwunge fortreibt.²⁶⁰

Der Traum als Analogon zum Poetischen ist Sinnbild der Erfüllung von Heinrichs dichterischer Sehnsucht.²⁶¹ Das Märchen- und Traumhafte wird im Verlauf der

256 Ders., Das philosophische Werk 1 (wie Anm. 28), 419.

257 Ders., Das dichterische Werk (wie Anm. 25), 134.

258 Ders., Das philosophische Werk 2 (wie Anm. 13), 281.

259 Der *Heinrich von Ofterdingen* gilt als Gegenentwurf zum klassischen Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Goethe. Vgl. Alt, *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9), 245–250.

260 Novalis, Das dichterische Werk (wie Anm. 25), 198f.

261 Vgl. Lersch, *Traum* (wie Anm. 9), 23f.

Handlung immer weiter gesteigert, bis die Romanwirklichkeit vollständig davon durchdrungen ist.²⁶² *Heinrich von Ofterdingen* verweist auf die »Unendlichkeit des Strebens« und wird mit seiner hochgradig verschachtelten, potenziell unendlichen und selbstreflexiven Struktur inhaltlich und formal zum prototypischen romantischen Kunstwerk (vgl. auch Kap. 3.3.1).²⁶³ In beinahe jedem Bildungsroman der Romantik wird eine Analogie von Kunst und Traum hergestellt: in Ludwig Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* empfängt der Künstler im Traum seine Schaffensinspiration.²⁶⁴ Im *William Lovell* lässt Tieck einen Protagonisten aussprechen: »Die Träume sind vielleicht unsre höchste Philosophie.«²⁶⁵ Ein weiteres Beispiel sind Wilhelm Heinrich Wackenroders und Wilhelm Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, in welchen der Künstler Raphael seinem Schüler darlegt, dass seine Bilder »wie in einem angenehmen Traum vollendet«²⁶⁶ seien und damit das Unbewusste zum Teil der Kunstproduktion erklärt und darüber hinaus dem Raffael-Mythos des Kunstschaffens im Traum Vorschub leistet (vgl. auch Kap. 3.1.2.1).

2.4.3 Traumikonographie

2.4.3.1 Überblick

Bildliche Darstellungen von Träumen sind in der Antike selten, erst im Mittelalter bildet sich eine Traumikonographie heraus, die konventionelle Bildmuster zur Charakterisierung von Visionsdarstellungen etabliert.²⁶⁷ Bis ins Spätmittelalter ist die Erscheinung im Traum die häufigste Darstellungsform.²⁶⁸ Traumdarstellungen des Mittelalters verwenden bewusst eindeutige Zeichen und konventionelle Bildmuster, da nicht die Individualität der Darstellung, sondern im Gegenteil Tradition und Identifikation im Vordergrund stehen. Anhand der formalen Charakteristika kann die Darstellung unabhängig vom konkreten inhaltlichen

262 Vgl. Ulrich Stadler, *Der Traum bei Friedrich von Hardenberg (Novalis)* (Veröffentlichungen der Zentralbibliothek Solothurn, 23), Solothurn 1996, 129.

263 Franziska Schmitt konstatiert eine zirkuläre Struktur, die sich durch alle Binnentexte und den Rahmentext zieht. Vgl. Dies., »Method in the fragments« (wie Anm. 82), 107, Zitat 107.

264 Vgl. Ludwig Tieck, *Frühe Erzählungen und Romane*, Bd. 1, in: Ders., *Werke in vier Bänden* [nach dem Text der »Schriften« von 1828–1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke], hg. von Marianne Thalmann, München 1963, 699–986.

265 Tieck, *Frühe Erzählungen* (wie Anm. 264), 469.

266 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke*, Bd. 1, in: Ders., *Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, 69.

267 Vgl. Engelhardt, *Traum im Wandel* (wie Anm. 199), 5. Vgl. auch Bogen, *Träumen und Erzählen* (wie Anm. 9), 13. In dieser Arbeit zu Traumdarstellungen in der Kunst des Mittelalters führt Bogen zahlreiche Beispiele an, um die verschiedenen Darstellungstypen anhand der Bildmuster und -strukturen zu identifizieren und voneinander abzugrenzen.

268 Vgl. David Ganz, *Oculus interior. Orte der inneren Schau in mittelalterlichen Visionsdarstellungen*, in: Katharina Philipowski/Anne Prior (Hg.), *Anima und sele. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter* (Philologische Studien und Quellen, 197), Berlin 2006, 113–144, hier 115.

Zusammenhang als Traumvision identifiziert werden. Die Bildinhalte werden so zu einer »von den Kirchenlehrern definierte[n]« »Wesenseinheit« verknüpft.²⁶⁹

Das Ereignis der Traumerscheinung, die Umstände der Offenbarung und sogar die genaue Botschaft werden zweitrangig. Im Vordergrund steht die Überzeugung der Glaubensgemeinschaft, dass sich Gott im fernen biblischen Land ebenso wie vor Ort herabgelassen hat und seine Ratschläge an Auserwählte mitteilt. [...] Das ikonographische Bildmuster ist kein Spezifikum einer bestimmten Gattung, sondern findet sich als Grundmuster in weiter Verbreitung, z.B. an den Wänden der frühchristlichen Basiliken in Rom, in karolingischen Bibeln aus Tours und Reims, an maasländischen Reliquien-schreinen und in Glasfenstern der großen französischen Kathedralen.²⁷⁰

Die Wiedererkennbarkeit der Ikonographie steht über der künstlerischen Freiheit und hat höchste Priorität, was auch durch die Homogenität der Darstellungen über Jahrhunderte deutlich wird.²⁷¹

Es gibt zwar einige Beispiele von stehenden Träumern, wie zum Beispiel im Triumphbogenmosaik in St. Maria Maggiore in Rom (Abb. 5), jedoch ist die liegende Haltung des Träumers in den meisten Fällen das zentrale Charakteristikum einer Traumdarstellung. Die dargestellte Szene wird durch weitere Merkmale genauer spezifiziert.²⁷² Nach Jean-Claude Schmitt sind diese Kennzeichen zum einen die »Gegenstände und [...] Gestalten, die der Schlafende im Traum sieht« und zum anderen »formale Elemente, welche die beiden Bilder einander zuordnen«.²⁷³ Gemeinhin kommt es zu einer direkten szenischen Interaktion zwischen dem Träumenden und seiner Traumerscheinung, die von einem Traumboten als Übermittler begleitet wird (zum Beispiel Abb. 6, Abb. 7). Die Kommunikation zwischen Träumer und Traumbote ist häufig als sprachliche Mitteilung durch Botenstab, Schriftrollen oder Beischriften gekennzeichnet. Die Übermittlungsfunktion des Traumboten wird über den Sprechgestus deutlich gemacht. Da sich die beiden Figuren meist auf der gleichen Realitätsebene befinden, wird die Kommunikation vielfach dadurch als indirekt gekennzeichnet, dass der Träumende den Traumboten nicht unmittelbar ansieht (zum Beispiel Abb. 7). In vielen Fällen wird die Reaktion des Träumers durch das Heben einer Hand kenntlich gemacht, gelegentlich ist die Aufnahmebereitschaft des Träumenden auch durch geöffnete Augen gekennzeichnet (zum Beispiel Abb. 8). Oftmals befindet sich der Träumer abseits einer Gemeinschaft, um seinen einzigartigen Status herauszustellen, der

269 Vgl. Bogen, Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 26, Zitat 26.

270 Ders., Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 27f.

271 Vgl. Ders., Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 33. Vgl. auch Ganz, Medien der Offenbarung (wie Anm. 9), 146.

272 Vgl. Liselotte Schütz, Traumerscheinungen, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Freiburg i.Br. 1972, 352–354.

273 Jean-Claude Schmitt, Bildhaftes Denken. Die Darstellung biblischer Träume in mittelalterlichen Handschriften, in: Agostino Paravicini Bagliani/Giorgio Stabile (Hg.), Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart/Zürich 1989, 9–40, hier 10.

ferner durch Kleidung oder Statussymbole unterstrichen werden kann.²⁷⁴ Jene inhaltlichen Parameter müssen zwar gegeben sein, jedoch besteht Spielraum hinsichtlich ihrer Darstellung. Sixten Ringbom kennzeichnet zum Beispiel mehrere Einbettungsformen des Traum inhalts in die Darstellungen:²⁷⁵ Entweder werden Träumer und Traum inhalt in zwei separate, aber angrenzende Bildfelder integriert («contiguity of scenes») (zum Beispiel Abb. 6), oder innerhalb der gleichen Szene ohne weitere Trennmarkierung zusammen dargestellt («Juxtaposition») (zum Beispiel Abb. 9, Abb. 10). Darüber hinaus kann der Inhalt des Traums durch Wolkenbänder, Lichterscheinungen oder ähnliche Abstufungen markiert oder in diese eingebettet werden, um die verschiedenen Realitätsebenen deutlich zu machen («Differentiation of levels») (zum Beispiel Abb. 7, Abb. 8). Möglich ist auch die Eingliederung in den Schlafräum anhand der Darstellung des Traum inhalts im Rahmen eines Fensters oder als Bild im Bild («Appendage») (zum Beispiel Abb. 11).²⁷⁶ Steffen Bogen schließt sich an das Modell Ringboms an, verweist aber zusätzlich auf die Möglichkeit der Umkehrung der letzten Kategorie: die Einordnung der Träumenden in den Traumraum, wobei die träumende Person oft durch eine Rahmung wie die Matratze oder das Bett eingeschlossen wird (zum Beispiel Abb. 12), dessen Grenze jedoch meist durch den Traumboten überwunden wird (zum Beispiel Abb. 7).²⁷⁷

Der von seinem Bett topologisch eingeschlossene Träumer wird in die Zeichen seiner Traumvision eingebettet – und nicht umgekehrt das Traumbild als imaginäre Sphäre in eine ›reale‹ Welt, in der der Träumer eingeschlafen ist und erwachen wird. In der Bildfläche wird nachvollzogen, wie der Traumvisionär am Ort seines Schlafs zum Medium der göttlichen Botschaft gemacht wird.²⁷⁸

Die Kategorisierung der verschiedenen Darstellungsformen zeigt, dass die Abgrenzung der unterschiedlichen Realitätsebenen durch formale Merkmale bei der Herausbildung einer Traumikonographie eine entscheidende Rolle spielt. David Ganz kritisiert das Modell Ringboms und die daran anknüpfende Forschung, weil sie den Traum als »allseitig umgrenzte Bildeinheit« definieren, den Visionär als Hauptelement des Bildes betrachten und zudem ein klares »Analogieverhältnis zwischen Visionär und Betrachter« voraussetzen. Da für ihn hingegen mittelalterliche Visionsdarstellungen weniger auf mimetische Simulation und Geschlossenheit abzielen, schlägt Ganz vor, von drei unterschiedlichen Typen des Sehens auszugehen: dem »äußeren Sehen, der inneren Schau und dem göttlichen

274 Bogen, Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 64f.

275 Vgl. die graphische Darstellung bei Sixten Ringbom, *Some Pictorial Conventions for the Recounting of Thoughts and Experiences in Late Medieval Art*, in: Flemming G. Anderson [u.a.] (Hg.), *Medieval Iconographie and Narrative*, Odense 1980, 38–69, hier 39.

276 Vgl. Ringbom, *Conventions* (wie Anm. 275), 39.

277 Vgl. Bogen, Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 66–75.

278 Ders., Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 75.

Blick«, und fragt nach topologischen Konstellationen, die die Differenz von innerer Schau und äußerem Sehen vorwiegend über Innen- und Außenverhältnisse definieren.²⁷⁹

Jenseits struktureller Merkmale teilt Bogen Traumdarstellungen funktional ein, indem er drei inhaltliche Kategorien etabliert und deren formale Charakteristika herausarbeitet.²⁸⁰ Beim »Traum als Auftrag« empfängt der Träumende die Botschaft und führt den Auftrag aus. Mehrere Bildfelder sind – häufig durch eine Tür – miteinander verbunden. Das Traumbild steht für den göttlichen Befehl, die angrenzende Szene stellt den weiteren Verlauf, nämlich die Ausführung der Tat dar. Die Traumdarstellung wird vornehmlich im Innenraum, die Auftragsausführung aber im Außenraum dargestellt. Die Durchführung des Auftrags ist oftmals mit einem Ortswechsel verknüpft, wobei verschiedene Bildfelder den Weg kennzeichnen (Abb. 6). Der Weg wird zum ikonographischen Muster auch jenseits einer expliziten Quellengrundlage und steht als Symbol für die Auftragsausführung.²⁸¹ Beim »Traum als Verheißung«, der zweiten funktionalen Kategorie, wird dem Träumenden seine Vorrangstellung als von Gott auserwählt deutlich gemacht. Als Beispiele für diese Kategorie fungieren die Darstellungen zu Jakobs Traum von der Himmelsleiter (vgl. Kap. 2.4.3.2). Strukturell ist diese Darstellung gemeinhin durch eine Vertikalachse bestimmt. Dieser Bildtypus wird immer in einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang gestellt und existiert daher auch üblicherweise im Kontext mit weiteren Szenen, die im Aufbau analog sind und diese Interpretation stützen.²⁸² Die dritte inhaltliche Kategorie ist der »Traum als Erkenntnis«. Die Vision übermittelt keinen Auftrag oder kennzeichnet den Träumenden als von Gott auserwählt, sondern will ihn zur Umkehr von seinen bisherigen Einstellungen oder Handlungsgewohnheiten bewegen. In den Erkenntnisträumen wird vom Visionär das richtige Handeln aufgrund dieser mit Zweifeln und Gewissensprüfungen verbundenen Einsicht verlangt (zum Beispiel Abb. 7). Ein zentrales Zeichen, dessen Symbolik vielfach von einem Traumboten erklärt wird, ist häufiger Bestandteil dieser Traumkategorie.²⁸³

In der Frühen Neuzeit wird das Themenspektrum der Traumdarstellungen breiter und ist nicht allein auf christliche Quellen und damit auf prophetische Träume beschränkt. Dies liegt einerseits begründet in der Wiederentdeckung antiker Schriften und ihrer Traumerzählungen und -deutungen wie zum Beispiel der des Aristoteles und des Artemidor (vgl. Kap. 2.4.1), andererseits aber auch in der Popularität zeitgenössischer Quellen, die persönliche und profane Träume in den Mittelpunkt des Interesses rücken, wie zum Beispiel die Traumberichte und

279 Vgl. Ganz, *Medien der Offenbarung* (wie Anm. 9), 18–20, Zitate 18, 20. Vgl. auch Ders., *Oculus interior* (wie Anm. 268), 113–144.

280 Vgl. Bogen, *Träumen und Erzählen* (wie Anm. 9), Kap. IV, 85–120.

281 Vgl. Ders., *Träumen und Erzählen* (wie Anm. 9), Kap. »Traum als Auftrag«, 87–94.

282 Vgl. Ders., *Träumen und Erzählen* (wie Anm. 9), Kap. »Traum als Verheißung«, 94–110.

283 Vgl. Ders., *Träumen und Erzählen* (wie Anm. 9), Kap. »Traum als Erkenntnis«, 110–119.

-systematik des Gerolamo Cardano von 1562.²⁸⁴ Die Ikonographie der Frühen Neuzeit löst sich nicht völlig von den traditionellen Bildmustern, jedoch werden diese an neue Gegebenheiten angepasst und erweitert. Dadurch ergibt sich ein modifiziertes ikonographisches Schema, wie zum Beispiel beim Traum Jakobs von der Himmelsleiter (vgl. Kap. 2.4.3.2), eine der häufigsten Traumdarstellungen der Frühen Neuzeit.²⁸⁵ Einige Darstellungsformen sind nicht mehr existent, wie zum Beispiel die der separaten Bildfelder von Trauminhalt und Traumszene. Lediglich bei der Darstellung der Deutung der Träume des Pharaos durch Joseph wird der Bildinhalt üblicherweise über kleine Rundbilder kenntlich gemacht, die nicht zur eigentlichen Szene gehören und sich über einen Rahmen von dieser abgrenzen (zum Beispiel Abb. 13). Das gleichberechtigte Nebeneinander von ›Realität‹ und Traumvision erscheint mit der Entwicklung der Perspektive in der Frühen Neuzeit als paradoxe Bildstrategie.²⁸⁶ Für eine adäquate Darstellung werden andere Mittel gefunden, die die Realitätsebenen voneinander unterscheiden und die Traumvision als solche ausweisen. Das geschieht neben der deutlichen Kennzeichnung der träumenden Figur durch eine traditionelle Träumerhaltung zum Beispiel durch die Lichtinszenierung (Abb. 14), durch die Darstellung immaterieller Phänomene wie Strahlen und Wolken (Abb. 64) oder auch durch die Wahl des Materials (Abb. 16).

Mythologische Traumdarstellungen oder Kosmosvisionen werden häufig mit Motiven aus Melancholie- oder Vanitasdarstellungen verknüpft, um die Flüchtigkeit des Traums in Analogie zum Leben zu veranschaulichen (zum Beispiel Abb. 14, Abb. 15). Claire Gantet weist darauf hin, dass die Auseinandersetzung mit dem Traum in der Frühen Neuzeit besonders auch Ausdruck der Unsicherheit war hinsichtlich der Frage, ob die sinnliche Wahrnehmung im Wachzustand ein ähnlich trügerisches Bild abgäbe wie der Traum.²⁸⁷ Daher ist es schlüssig, dass auch eine individuelle Auseinandersetzung mit dem Traum stattfindet, wie zum Beispiel die Darstellung des *Traums von den Wassern* von Albrecht Dürer 1525 zeigt, die gewöhnlich als Vision des Weltuntergangs, aber hauptsächlich als persönlicher Angsttraum gedeutet wird (Abb. 16).²⁸⁸ Der von Dürer selbst beigegebene Text rekurriert auf biblische Texte zur Sintflut, die auf die Aktualität zeitgenössischer Sintflutprognosen zurückzuführen sind.²⁸⁹ Traumdarstellungen der Frühen Neuzeit haben oftmals die Funktion einer moralisierenden Allegorie (zum Beispiel Abb. 14, Abb. 15, Abb. 17, Abb. 18). Raffaels *Traum des Ritters* (Abb. 18) wird beispielsweise als Darstellung der notwendigen Ausgeglichenheit im Leben

284 Vgl. Horst Bredekamp, Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi, in: Werner Hofmann (Hg.), *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen* (Ausstellungskatalog: Wien, Künstlerhaus, 03.04.–12.07.1987), Wien 1987, 62–71, hier 62.

285 Vgl. Zehnpfennig, Traum (wie Anm. 9), 22.

286 Vgl. Ganz, Medien der Offenbarung (wie Anm. 9), 149.

287 Vgl. Gantet, Traum (wie Anm. 213), 1f.

288 Vgl. hier z.B. Joachim Poeschke, Dürers »Traumgesicht«, in: Rudolf Hiestand (Hg.), *Traum und Träumen. Inhalt. Darstellung. Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*, Mainz 1994, 187–206. Vgl. auch Bredekamp, Traumbilder (wie Anm. 284), 62.

289 Vgl. Gantet, Traum (wie Anm. 213), 350f.

zwischen Kontemplation, Aktivität und Sinnenfreude gedeutet. Die zwei Frauenfiguren werden daher vorwiegend als Tugend und Verführung angesehen, das Buch steht als Symbol für Kontemplation, das Schwert stellt die Aktivität und die Blume das Vergnügen dar.²⁹⁰ Die Zeichnung *Il Sogno* von Michelangelo (Abb. 15) wird im Allgemeinen als Allegorie der Tugend- und Lasterhaftigkeit gedeutet²⁹¹ – eine Interpretation, die jedoch die komplexe Symbolik außer Acht lässt. Möglicherweise thematisiert die Zeichnung anhand eines Traumes die Kunstfertigkeit, die sich aus der melancholischen Persönlichkeit (Figurenwolke), Produktivität (Werkzitate) und Kreativität (Traumlandschaft) zusammensetzt. Dieses Konzept könnte man möglicherweise auch in Marcantonio Raimondis unter der Bezeichnung *Der Traum Raffaels* bekanntem Stich umgesetzt sehen, in welchem der als ambivalent angesehene Traum durchaus auch als Inspirationsquelle und als Mittel zur künstlerischen Identitätsbildung gedeutet wird (Abb. 19).²⁹² Das breite Spektrum allegorischer Darstellungen zeigt sich auch anhand der Fülle der Deutungen und Funktionen. Lucas Cranachs *Traum des Melanchthon* (Abb. 20) zum Beispiel hatte wohl hauptsächlich konfessionspolitische Funktion und demonstriert den Wunsch nach politischer Einheit.²⁹³ Melanchthon sieht neben einigen erschreckenden Traumbildern in der Nacht auch das Bild des auferstandenen und triumphierenden Christus.²⁹⁴ Das Repertoire der Traumdarstellungen in der Frühen Neuzeit erstreckt sich folglich vornehmlich auf allegorische und mythologische Darstellungen. Der Traum wird nicht allein im visionären Umfeld göttlicher Offenbarung verortet, sondern es wird ihm teilweise auch ein individuelles und produktives Moment zugebilligt. Jedoch orientieren sich auf biblischen Quellen beruhende Traumdarstellungen auch weiterhin an traditionellen Bildmustern.

Im 17. Jahrhundert werden vermehrt auch Alpträume dargestellt, die mit den Werken Johann Heinrich Füsslis und Francisco de Goyas um 1800 ihren Höhepunkt erreichen. Jacob Jordaens stellt um 1650 einen Alptraum dar, der als solcher durch die Kulisse und die Lichtinszenierung gekennzeichnet ist und eine unheimliche, aber zugleich auch reizvolle Atmosphäre schafft (Abb. 21). Alptraumdarstellungen haben deswegen ambivalenten Charakter, weil sie sich oftmals zwischen Faszination und Bedrohung bewegen.²⁹⁵ Goyas *Capricho 43* (Abb. 22) drückt die zwiespältige Haltung gegenüber dem Traum nicht nur bildlich aus, sondern

290 Vgl. Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance. Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep and Dreams*, Cambridge 2004, 50.

291 Vgl. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, 224.

292 Vgl. Ruvoldt, *Renaissance* (wie Anm. 290), 122, 140f. Vgl. auch Bredekamp, *Traumbilder* (wie Anm. 284), 64f.

293 Vgl. Gantet, *Traum* (wie Anm. 213), 69, 478.

294 Vgl. Bogen, *Träumen und Erzählen* (wie Anm. 9), 17–20.

295 Die Quellengrundlage des Gemäldes von Jordaens ist bislang nicht geklärt, die Deutung daher umstritten. Es könnte sich um Philinon handeln, die dem Machates in der Nacht als Vampir erscheint, oder um Cleonice, die sich ihrem Mörder Pausanias im Traum zeigt. Vgl. Gantet, *Traum* (wie Anm. 213), 479.

unterstreicht dies auch durch die zweideutige Inschrift »El sueño de la razón produce monstruos«, weil *sueño de la razón* sowohl als *Schlaf der Vernunft* als auch als *Traum der Vernunft* gelesen werden kann. Mittlerweile ist die Forschung dazu übergegangen, das Bild nicht mehr in die eine *oder* andere Richtung, entweder als Darstellung der schöpferischen Kraft durch den Traum oder als Darstellung destruktiver Imagination zu deuten, sondern gerade diese Ambivalenz als Sinngehalt anzusehen.²⁹⁶ Füssli ist wohl der populärste Vertreter dieser Gattung. Sein Werk *Nachtmahr* (Abb. 23) zeigt eine in Rückenlage auf einem Bett liegende Frau, deren Positionierung ihr völliges Ausgeliefertsein gegenüber ihrem Alptraum deutlich macht. Ein auf ihrer Brust sitzendes Monster und ein im Hintergrund erscheinender Pferdekopf sind weitere Protagonisten der Darstellung, die durch die Inszenierung von Licht und Schatten eine bedrohliche Atmosphäre kreiert.²⁹⁷ Füsslis Quellengrundlage sind zeitgenössische Traumtheorien, die somatische Ursachen für Alpträume verantwortlich machen, diese auf körperliche Anstrengung im Schlaf durch den Wunsch nach Aktivität des gelähmten Willens zurückführen oder sie durch den Blutstau im Kopf durch horizontale Rückenlage oder durch ein Übermaß an sexueller Energie bei Jungfrauen erklären (vgl. Kap. 2.4.1).²⁹⁸ Er selbst sieht den Traum als ein noch wenig erforschtes Gebiet in der Kunst und isst rohes Fleisch als Hilfsmittel, um Träume herbeizuführen.²⁹⁹

In Deutschland ist der Alptraum kein Bildthema in der Malerei zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Füssli und andere Vertreter der englischen oder französischen Romantik um 1800 sind literarisch anders geprägt als die deutschen Romantiker: Die Nacht-, Grab- und Kirchhofspoesie wird als Gattung in Deutschland nicht stark rezipiert.³⁰⁰ So haben zum Beispiel auch die in England populären *Nachtgedanken* von Edward Young, die das Unheimliche und Erhabene der Nacht und des Traums thematisieren, keinen großen Einfluss auf die literarische und künstlerische Landschaft in Deutschland. Durch die Aufwertung des Traums und unbewusster Vorgänge in zeitgenössischen Theorien der deutschen Romantik und vor allem bedingt durch die Annahme der Produktivität des Traumes für den künstlerischen Prozess (vgl. Kap. 2) ist der Traum positiv konnotiert und wird nicht als bedrohlich, sondern erkenntnisgenerierend gesehen.

296 Vgl. z.B. Helmut C. Jacobs, *Der Schlaf der Vernunft. Goyas »Capricho 43« in Bildkunst, Literatur und Musik*, Basel 2006, 327–331. Vgl. auch Alt, *Schlaf der Vernunft* (wie Anm. 9), 181f.

297 Es gibt zu dem Bild einen Stich von Erasmus Darwin mit einem kurzen Gedicht: »So on his Nightmare through the evening fog Flits the squab Fiend o'er fen, and lake, and bog; Seeks some love-wilder'd maid with sleep oppress'd, Alights, and grinning sits upon her breast.« Zitiert nach: Martin Myrone (Hg.), *Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination* (Ausstellungskatalog: London, Tate Britain, 15.02.–01.05.2006), London 2006, 43.

298 Vgl. Matthias Vogel, *Johann Heinrich Füssli – Darsteller der Leidenschaft*, Zürich 2001, 58f.

299 Vgl. Alethea Hayter, *Opium and the Romantic Imagination*, Berkeley 1968, 75.

300 Vgl. Peter Skrine, »Die Nacht schuf tausend Ungeheuer«. Zur Klagen- und Nachtgedankenthematik im deutschen und britischen Sturm und Drang, in: Bodo Plachta (Hg.), *Sturm und Drang. Geistiger Aufbruch 1770–1790 im Spiegel der Literatur*, Tübingen 1997, 41–55, hier 52.

2.4.3.2 Traum Jakobs von der Himmelsleiter

Ein Beispiel für eine der populärsten Traumdarstellungen ist der Traum Jakobs von der Himmelsleiter. Das Thema eignet sich für einen Überblick deswegen, weil es als bildliche Darstellung epochenübergreifend bis ins 19. Jahrhundert präsent ist und auch die Ikonographie relativ konstant bleibt. Damit soll gezeigt werden, dass romantische Traumdarstellungen nicht zwangsläufig radikale Neuerfindungen bzw. Neudefinitionen im Kontext der zeitgenössischen Traumtheorie und Kunstphilosophie sind, sondern daneben auch weiterhin traditionelle Traumdarstellungen in bestimmten Kontexten existieren. Darüber hinaus ist das Motiv des Jakobstraums für die folgenden Kapitel auch deswegen relevant, weil es in den 1820/1830er Jahren als Referenz in profanen Traumdarstellungen verwendet und als Zitat neu kontextualisiert wird (vgl. Kap. 3.3.1 und Kap. 3.3.2).

Die Quelle des Jakobstraums bildet die Bibel. In der Genesis (Gen 28,10–13) heißt es:

Jakob zog aus Beerscheba weg und ging nach Haran. Er kam an einen bestimmten Ort, wo er übernachtete, denn die Sonne war untergegangen. Er nahm einen von den Steinen dieses Ortes, legte ihn unter seinen Kopf und schlief dort ein. Da hatte er einen Traum: Er sah eine Treppe, die auf der Erde stand und bis zum Himmel reichte. Auf ihr stiegen Engel Gottes auf und nieder. Und siehe, der Herr stand oben und sprach: Ich bin der Herr, der Gott deines Vaters Abraham und der Gott Isaaks. Das Land, auf dem du liegst, will ich dir und deinen Nachkommen geben.

Dem Traum Jakobs von der Himmelsleiter liegt oftmals ein dreigeteilter, vertikaler Bildaufbau zugrunde. In der oberen Bildzone wird Gott oder ein für ihn stehendes Zeichen wie ein Kreissegment oder Wolken dargestellt. Die untere Bildzone wird von dem zumeist liegenden Träumer bestimmt. Auf der von der unteren in die obere Bildzone übergelenden Leiter befinden sich gemeinhin Engel als vermittelnde Elemente (zum Beispiel Abb. 24).³⁰¹ Die Himmelsleiter als zentrales Motiv des Jakobstraums³⁰² beinhaltet sowohl die dynamische Komponente des Auf- und Abstiegs als auch den Aspekt einer hierarchischen Ordnung zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und den Menschen.³⁰³ Die Leiter erhält auch heilsgeschichtliche Relevanz, indem sie typologisch als Präfiguration Christi oder als Symbol der Kreuzigung gedeutet wird und sinnbildlich für den »Aufstieg des Menschen zu Gott« steht.³⁰⁴

Der Aufstieg des Menschen zu Gott ist ein spezieller Aspekt der christlichen Heilsgeschichte, für den die Himmelsleiter eine prägnante bildliche

301 Vgl. Bogen, Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 99.

302 Das Motiv der Himmelsleiter wurde auch für andere Traumlegenden übernommen, wie z.B. in den Dialogen Gregors des Großen zum Traum des Gerontius. Vgl. Ders., Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 105.

303 Vgl. Eva-Maria Kaufmann, Jakobs Traum und der Aufstieg des Menschen zu Gott. Das Thema der Himmelsleiter in der bildenden Kunst des Mittelalters, Tübingen/Berlin 2006, 83.

304 Vgl. Dies., Jakobs Traum (wie Anm. 303), 80.

Darstellungsform ist: ein Stufenweg aufgefasst als Fortschritt in der Erkenntnis, Tugend und Demut.³⁰⁵

In der Reflexion der Vision soll der Betrachter die Heilsgeschichte nachvollziehen und sich als Teil dieses Zusammenhangs denken:

Die Reflexion des objektiv Gegebenen und des eigenen Selbst sind auf dasselbe Ziel ausgerichtet: die Annäherung an Gott. Damit wird das Bild selbst ein Mittel des Aufstiegs, es hat anagogische Funktion.³⁰⁶

Der Traum von der Himmelsleiter wird häufig in Kombination mit einer weiteren biblischen Jakob-Szene dargestellt, zum Beispiel mit der Salbung des Steins (Abb. 25) oder dem Kampf mit dem Engel (Abb. 26).³⁰⁷

Nicht Folgerichtigkeit im Sinne einer direkten Abfolge von Auftrag und Ausführung steht im Vordergrund, sondern die Gültigkeit eines großen göttlichen Versprechens. Nicht der zeitliche und räumliche Kontakt der nebeneinander dargestellten Szenen ist wichtig, sondern ihr analoger Aufbau.³⁰⁸

Als Teil der Heilsgeschichte wird der Jakobstraum auch neben anderen Verheißungsträumen dargestellt, die keine direkte inhaltliche Verbindung, aber Parallelen hinsichtlich formaler Parameter oder innerhalb der Deutung aufweisen: In der Darstellung der Wurzel Jesse zum Beispiel führt der Baum im Sinne einer hierarchischen Ordnung zu Christus empor wie die Himmelsleiter zu Gott und verweist demzufolge ebenso auf die Heilsgeschichte. Im Trierer Evangeliar (Abb. 27) sind beide Themen sogar innerhalb einer Darstellung miteinander verwoben.³⁰⁹

Vom 8. bis 11. Jahrhundert gibt es nur wenige Darstellungen des Jakobstraums, weil die Illustrationen vorwiegend auf liturgische Bücher beschränkt sind. Ab dem 12. Jahrhundert finden sich alttestamentliche Bildzyklen und typologische Bildprogramme.³¹⁰ Innerhalb dieser Programme sind die Traumdarstellungen vornehmlich nach dem oben beschriebenen traditionellen Schema aufgebaut. Gewöhnlich ist die Himmelsebene durch eine Abgrenzung kenntlich gemacht. Die Leiter befindet sich oftmals in der Realitätsebene des Jakob, verbindet jedoch in vertikaler Ausrichtung immer den himmlischen mit dem irdischen Bereich (zum Beispiel Abb. 24, Abb. 26). In horizontaler Ausrichtung kann sie jedoch auch trennendes Bildelement sein, indem sie den Schlafenden von der anderen Seite

305 Dies., Jakobs Traum (wie Anm. 303), 218.

306 Dies., Jakobs Traum (wie Anm. 303), 220.

307 Vgl. Bogen, Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 101–103. Vgl. auch Thomas Dittelbach, *Rex Imago Christi. Der Dom von Monreale. Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur. (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend, 12)*, Wiesbaden 2003, 162, 288f.

308 Bogen, Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 104.

309 Vgl. Kaufmann, Jakobs Traum (wie Anm. 303), 112–116.

310 Eine ausführliche Darstellung zur Entwicklung des Motivs und dessen Kontextualisierung und Deutung im lateinischen Mittelalter in: Dies., *Jakobs Traum* (wie Anm. 303), 79–188.

der Leiter abtrennt (Abb. 28). Gelegentlich überschreitet die Leiter Rahmengenzen, um zwei separate Szenen miteinander zu verbinden (Abb. 25).³¹¹

Der Illusionismus der Frühen Neuzeit erfordert neue Bildstrategien zur Charakterisierung einer Vision (vgl. Kap. 2.4.3), da bestimmte Eigenschaften der mittelalterlichen Darstellungen wie die Parallelität der Realitätsebenen nun nicht mehr adäquat sind. Das Herauswachsen der Leiter aus der Brust der Jakobsfigur (Abb. 29), die Beigabe eines Engels als Mittler (Abb. 30), die Darstellung einer Vielzahl an Engeln (Abb. 31) oder die Einführung eines diffusen Lichtstrahls (Abb. 32) macht nun die Individualität der Vision und die Irrealität der Szene kenntlich.³¹² Die Komposition, die Farbgebung und Raumdarstellung wird jeweils an die zeitgenössische Bildauffassung angepasst, die Ikonographie des Jakobstraums verändert sich aber nicht grundsätzlich. Vereinzelt gibt es Darstellungen, die allegorische Aspekte ergänzen, wie zum Beispiel in der Augsburger Neuedition der *Iconologia* von Cesare Ripa, bei der ein Vanitas-Motiv zum Jakobstraum hinzugefügt wird, indem die sich im Vordergrund befindende Figur halb als Mann, halb als Skelett dargestellt ist (Abb. 33). Veränderungen in der Ikonographie gibt es darüber hinaus beim Motiv der Leiter, die bei Raffael ersetzt wird durch eine Treppe (Abb. 34).³¹³ An diese Darstellung knüpfen viele Werke der unmittelbaren Folgezeit (zum Beispiel Abb. 35) an, aber auch bis ins 19. Jahrhundert ist diese ikonographische Tradition vor allem in Bibeldarstellungen präsent (vgl. Kap. 3.1.2.1). Julius Schnorr von Carolsfeld nimmt in seinem Bildaufbau unmittelbar auf Raffael Bezug. Im Vordergrund erstreckt sich Jakob über die gesamte Bildfläche, mittig über ihm befindet sich eine aus den Wolken auftauchende Treppe mit herabsteigenden Engeln. In der oberen Bildzone ist Gottvater in einer Wolke dargestellt (Abb. 36). Auch Julius Hübner wählt eine ähnliche Darstellung. Bei ihm wird Gottvater durch das Trinitätssymbol ersetzt (Abb. 37). Die Ikonographie des Jakobstraums wird also epochenübergreifend mit kleineren Modifikationen tradiert und ist als Bildmuster auch in der Romantik präsent. Vermutlich auch aufgrund dieser Präsenz wird das Bildmuster häufig in profane Kontexte eingebettet und in seiner Bedeutung neu kontextualisiert (vgl. Kap. 3.3.1 und Kap. 3.3.2).

2.4.4 Die »Ästhetik der inneren Bilder« – Grundkonzept ästhetischer Reflexion

Daß alle ästhetische Produktion auf einem Gegensatz von Tätigkeiten beruhe, läßt sich schon aus der Aussage aller Künstler, dass sie zur Hervorbringung ihrer Werke unwillkürlich getrieben werden [...] mit Recht schließen. [...] Es kann also nur der Widerspruch zwischen dem Bewussten und dem Bewusstlosen im freien Handeln seyn, welcher den künstlerischen Trieb in Bewegung

311 Vgl. Bogen, Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 103.

312 Vgl. Kaufmann, Jakobs Traum (wie Anm. 303), 211f.

313 Vgl. Dies., Jakobs Traum (wie Anm. 303), 212. Vgl. auch C.M. Kauffmann, Jakob, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunsfeld, Bd. 2, Rom [u.a.] 1971, 370–383, hier 375.

setzt, sowie es hinwiederum nur in der Kunst gegeben seyn kann, unser unendliches Streben zu befriedigen und auch den letzten und äußersten Widerspruch in uns aufzulösen. So wie die ästhetische Produktion ausgeht vom Gefühl eines scheinbar unauflöselichen Widerspruchs, ebenso endet sie nach dem Bekenntniß aller Künstler im Gefühl einer unendlichen Harmonie.³¹⁴

Ausgehend von Schellings programmatischer Neubewertung des Unbewussten und seiner Bedeutung für den künstlerischen Prozess (vgl. Kap. 2.1) scheint die Romantik eine »Ästhetik der inneren Bilder«³¹⁵ zu propagieren, die im engen Kontext von Kunstphilosophie und Traumtheorie steht und sowohl Produktion als auch Rezeption einschließt. Die von Schelling definierte Identität des Bewussten und Bewusstlosen im Künstler wird im Kunstwerk reflektiert.³¹⁶

Jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, dass die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und idealische Welt trennt, und ist nur die Oeffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten.³¹⁷

Die Natur ist dem Künstler nur der unvollkommene Widerschein dieser idealischen Welt, die »nicht außer ihm, sondern in ihm existiert«³¹⁸, weshalb eine mimetische Herangehensweise in der Tat paradox erscheint. Die inneren Bilder sind im romantischen Schaffensprozess die konstitutiven und leiten den Paradigmenwechsel ein – hier sei noch einmal verwiesen auf die vielzitierte Aufforderung Caspar David Friedrichs: »Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.«³¹⁹ Für E.T.A. Hoffmann speist sich die Dichtung aus inneren Bildern: »der innere Poet arbeitet und überflügelt den Criticus und den äußeren Bildner.«³²⁰ Hoffmann spricht wie Schubert vom »versteckten Poeten«³²¹ (vgl. Kap. 2.2), der die »Urtöne der Schöpfung«³²² vernimmt.

314 Schelling, System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 314, 319.

315 Die Beschreibung lehnt sich an Monika Schmitz-Emans »Poetik der inneren Bilder« an, die jenen Ausdruck in Bezug auf E.T.A. Hoffmanns Roman *Prinzessin Brambilla* gebraucht hat. Vgl. Monika Schmitz-Emans, Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis 20. Jahrhundert (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, 7), Würzburg 1999, 200.

316 Vgl. Schelling, System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 312–315.

317 Ders., System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 328.

318 Ders., System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 328.

319 Caspar David Friedrich, Bekenntnisse, ausgewählt und hg. von Kurt Karl Eberlein, Leipzig 1924, 193f.

320 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Späte Prosa/Briefe/Tagebücher und Aufzeichnungen/Juristische Schriften/Werke 1814–1822, Bd. 6, hg. von Gerhard Allroggen, in: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Sämtliche Werke, hg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 2004, 260f.

321 Hoffmann, Fantasiestücke (wie Anm. 136), 448.

322 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Nachtstücke/Klein Zaches/Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820, Bd. 3, hg. von Hartmut Steinecke, in: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Sämtliche Werke, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 1985, 131.

Der Sinn für Poesie [...] stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare etc. [...] Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt – dafür kommt alles in ihm vor. Er stellt im eigentlichsten Sinn *Subj[ekt] Obj[ekt]* vor – *Gemüt und Welt*. Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichts, die Ewigkeit. Der Sinn für P[oesie] hat nahe Verwandtschaft mit dem Sinn der Weissagung und dem religiösen, dem Sehersinn überhaupt.³²³

Der Produktionsprozess ist »sinnberaubt« und innerlich. Das Kunstwerk kann daher zu einem unendlichen, ewigen Werk werden. Baader beschreibt das »ächte Gedicht oder Kunstwerk« als »Denkmal einer Vision«, weil »jeder wahrhafte Dichter oder Künstler in diesem Sinne Seher oder Visionär« sei, dem die nicht »von Außen copirende«, sondern die »von Innen heraustretende, von Innen heraus bildende oder inbildende Sinnlichkeit [...] vorleuchtet«.³²⁴ Diese Konzepte der amimetischen Reflexion sind bei allen Modellen der romantischen Ästhetik ähnlich, nur die Begrifflichkeiten für dieselben Phänomene weichen gelegentlich voneinander ab: Die »ästhetische Anschauung« (Schelling) heißt wahlweise »Sinn für Poesie« (Novalis), das »von Innen heraustretende« (Baader), der »versteckte Poet« (Schubert), die »innere Anschauung« (Steffens). Der Künstler verbindet das Unbewusste und das Bewusste »auf eine für eine innere Anschauung klare, aber für die Reflexion völlig unerklärbare Weise.«³²⁵ In diesem für die Reflexion unerklärbaren Vorgang liegt die Sinnoffenheit begründet. Die Veränderung des Zusammenspiels von Form und Inhalt eröffnet Möglichkeiten der Reflexion in ästhetischer Produktion und Betrachtung. Das Kunstwerk vollendet sich in einem hermeneutischen Prozess erst im Betrachter. Runge schreibt an einen Freund über seinen Zeitenzyklus:

Lassen Sie sich aber nicht von diesen wenigen Linien halten, sondern schweiften Sie in Gottes Namen darüber hinaus. [...] was in jeder Stimmung Ihnen einfallen mag, und welche Variationen Sie in sich selbst darüber machen, oder wie Sie sich vorstellen, dass es noch seyn könnte.³²⁶

Für die Poesie hatte Schlegel dies schon längst programmatisch in der »progressive[n] Universalpoesie« formuliert, die »auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen« kann.³²⁷ Der Künstler stößt den reflexiven Prozess, den Novalis als »Zweyfache Thätigkeit des Schaffens und Begreifens, vereinigt in Einem Moment«³²⁸ bezeichnet, in der Produktion an. Er wird vom Betrachter weitergeführt, die Deutungen sind unendlich:

323 Vgl. Novalis, *Das philosophische Werk 2* (wie Anm. 13), 685f.

324 Baader, *Schriften zur philosophischen Anthropologie* (wie Anm. 252), 138.

325 Henrik Steffens, *Caricaturen des Heiligsten, in zwei Theilen*, Bd. 2, Leipzig 1821, 702, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10770899-4> (Zugriff vom 20.08.2014).

326 Runge an Schildener, März 1806, in: Runge, *Hinterlassene Schriften 1* (wie Anm. 47), 69.

327 Schlegel, *Charakteristiken* (wie Anm. 69), Zitate 182f.

328 Novalis, *Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*, Bd. 4, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, in: Novalis, *Schriften. Die Werke*

So ist es mit jedem wahren Kunstwerk, indem jedes, als ob eine Unendlichkeit von Absichten darin wäre, einer unendlichen Auslegung fähig ist, wobei man doch nie sagen kann, ob diese Unendlichkeit im Künstler selbst gelegen habe, oder aber bloß im Kunstwerk liege.³²⁹

Die Sinnfülle ist zudem auch Erkenntnisgegenstand und spiegelt die sich immer wieder potenzierende, sich selbst enthaltende Struktur. Die Rückführung der Bilder im Reflexionsprozess lässt wiederum innere Bilder im Betrachter entstehen, die der »Ästhetik der inneren Bilder« als ein unendlicher Prozess Rechnung tragen. August Wilhelm Schlegels fiktive, als dialogischer Austausch zwischen Louise und dem Maler Reinhold über Kunstwerke, Rezeption und Kunstauffassung verfasste *Gemälde-Gespräche* finden nicht vor den Bildern statt, sondern in der freien Natur, so dass das Gespräch nur aus der Erinnerung geführt wird³³⁰ – die Interpretation der Sixtinischen Madonna wird so zur »Redefinition der Vision als innere Vision«³³¹ (vgl. Kap. 3.1.2.1). Das reale Bild wird zu einem inneren, imaginären in der Reflexion. Auch am Beispiel der romantischen Atelierbilder lässt sich dies zeigen: Der Künstler wendet sich bewusst vom Fenster ab oder verschließt es sogar. Vor der Leinwand werden die inneren Bilder aufgerufen, des Blicks auf die Natur bedarf es nicht, er wäre sogar kontraproduktiv (Abb. 38). Runge beschreibt diesen Prozess in einem Brief an seinen Vater 1802: »Ich mache mir auf der Galerie so Reflexionen, die ich dann zuhause anwende und überdenke, und ich finde, dass mich [sic] das viel weiter hilft, als alles Copiren, wovon mir auch ein jeder abräth.«³³² Die »Polarität von Sehen und Nicht-Sehen, von empirischem und imaginativem Blick« wird zum zentralen Motiv der neuen Kunstauffassung.³³³ Als Beispiel führt Reinhard Wegner neben den *Gemälde-Gesprächen* Schlegels den *Zerbrochenen Krug* von Kleist an, der den empirischen Blick auf das zerstörte, auf dem Krug ursprünglich abgebildete Historienbild mit dem imaginativen Blick auf das unsichtbare komplette Bild verbindet.³³⁴ Die Rezeption soll – ähnlich wie die Produktion – das innere Auge anregen und

Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl., Darmstadt 1975, 245.

329 Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (wie Anm. 12), 320. Vgl. auch Anm. 94.

330 Vgl. August Wilhelm Schlegel, *Die Gemälde* (1798), in: Ders., *Vermischte und kritische Schriften*, Teil 3: Malerei, Bildende Künste, Theater, Bd. 9, in: August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*, hg. von Eduard Böcking, Leipzig 1846, 3–101, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10604571-6> (Zugriff vom 20.08.2014).

331 Patrizio Collini, *Raffaels Traum – Auf dem Weg zu einer visionären Kunst* (August Wilhelm Schlegel, Caroline, Wackenroder, Tieck), in: Anja Ernst/Paul Geyer (Hg.), *Die Romantik: ein Gründungsmythos der europäischen Moderne*, Bonn 2010, 187–200, hier 189.

332 Runge an seinen Vater, 10.05.1802, in: Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, Teil 2, hg. von dessen ältestem Bruder, 2 Bde., Hamburg 1841, [Neudruck] Göttingen 1965, 128, Permalink: <http://hdl.handle.net/2027/uc1.b3323554> (Zugriff vom 20.08.2014).

333 Reinhard Wegner, *Der geteilte Blick. Empirisches und imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, in: Ders. (Hg.), *Kunst – die andere Natur*, Göttingen 2004, 13–33, 16, Zitat 20.

334 Zur vollständigen Definition von empirischem und imaginärem Sehen vgl. Wegner, *Der geteilte Blick* (wie Anm. 333), 13–33.

bewegen. Auch Wackenroders und Tiecks Klosterbruder vertritt eine Ästhetik der inneren, der unsichtbaren Bilder:

Die eine der Sprachen, welche der Höchste selber von Ewigkeit zu Ewigkeit fortredet, die ewig lebendige, unendliche Natur, ziehet uns durch die weiten Räume der Lüfte unmittelbar zu der Gottheit hinauf. Die Kunst aber, die durch sinnreiche Zusammensetzungen von gefärbter Erde und etwas Feuchtigkeit, die menschliche Gestalt in einem engen, begränzten Raume, nach innerer Vollendung strebend, nachahmt (eine Art von Schöpfung, wie sie sterblichen Wesen hervorzubringen vergönnt ward,) – sie schließt uns die Schätze in der menschlichen Brust auf, richtet unsern Blick in unser Inneres, und zeigt uns das Unsichtbare, ich meyne alles was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt.³³⁵

Auch bei E.T.A. Hoffmann sind die inneren Bilder die propagierten, die in der Theorie des »serapiontischen Prinzips«³³⁶ zur unerlässlichen Bedingung künstlerischen Schaffens werden:³³⁷

Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben [zu] tragen.³³⁸

Im *Artushof* treibt Hoffmann die »Ästhetik der inneren Bilder« mit einer völligen Loslösung vom Sichtbaren und einer Umkehrung von Subjektivität und Objektivität ins Extrem. Der Malerschüler Traugott besucht den Maler Berglinger und findet ihn »auf einem kleinen Schemel vor einer großen aufgespannten, grau grundierten Leinwand sitzend«:

›Zur glücklichen Stunde«, rief der Alte ihm entgegen, ›sind Sie, mein Herr, gekommen, denn soeben habe ich die letzte Hand an das große Bild dort gelegt, welches mich schon über ein Jahr beschäftigt und nicht geringe Mühe gekostet hat. Es ist das Gegenstück zu dem gleich großen Gemälde, das verlorene Paradies darstellend, welches ich voriges Jahr vollendete, und das Sie auch bei mir anschauen können. Dies ist nun, wie Sie sehen, das wiedergewonnene Paradies, und es sollte mir um Sie leid sein, wenn Sie irgendeine Allegorie herausklügeln wollten. Allegorische Gemälde machen nur Schwächlinge und Stümper; mein Bild soll nicht bedeuten, sondern sein. Sie finden, daß alle diese reichen Gruppen von Menschen, Tieren, Früchten,

335 Wackenroder, Werke (wie Anm. 266), 99.

336 In der Textsammlung *Die Serapionsbrüder*, die zwischen 1818 und 1820 entsteht, leitet E.T.A. Hoffmann das »serapiontische Prinzip« her. Vgl. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, hg. von Wulf Segebrecht, Bd. 4, in: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Sämtliche Werke*, hg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 2001.

337 Vgl. Schmitz-Emans, *Literatur* (wie Anm. 315), 200.

338 Hoffmann, *Serapionsbrüder* (wie Anm. 336), 69.

Blumen, Steinen sich zum harmonischen Ganzen verbinden, dessen laut und herrlich tönende Musik der himmlisch reine Akkord ewiger Verklärung ist.«
 – Nun fing der Alte an, einzelne Gruppen herauszuheben, er machte Traugott auf die geheimnisvolle Verteilung des Lichts und des Schattens aufmerksam, auf das Funkeln der Blumen und Metalle, auf die wunderbaren Gestalten, die, aus Lilienkelchen steigend, sich in die klingenden Reigen himmlisch schöner Jünglinge und Mädchen verschlangen, auf die bärtigen Männer, die, kräftige Jugendfülle in Blick und Bewegung, mit allerlei seltsamen Tieren zu sprechen schienen.³³⁹

Aufgrund seiner Immaterialität ist das imaginierte Werk Höhepunkt seiner Kunst.³⁴⁰ Denn das Bild, das »seinem imaginären Vorentwurf niemals adäquat werden kann, bleibt als sichtbares defizitär gegenüber dem Unsichtbaren, weil es seine Beweglichkeit und Veränderbarkeit verloren hat.«³⁴¹ In der *Jesuitenkirche in G.* gibt der Maler Berthold seine mimetische Herangehensweise an die Kunst zugunsten einer auf dem Inneren beruhenden Bildproduktion auf.³⁴² Das Sicht-

339 Ders., Serapiensbrüder (wie Anm. 336), 191.

340 Vgl. auch Marianne Kesting, Das imaginierte Kunstwerk. E.T.A. Hoffmann und Balzacs Chef d'œuvre inconnu, mit einem Ausblick auf die gegenwärtige Situation, in: Erika Tunner (Hg.), Romantik – eine lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne (Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, 34), Amsterdam/Atlanta 1991, 37–62, hier 44.

341 Schmitz-Emans, Literatur (wie Anm. 315), 215.

342 Ein Maler aus Malta weist Berthold auf sein künstlerisches Talent, aber seine falsche, weil mimetische Kunstausbübung hin: »Du bist in großem Irrtum befangen, Jüngling!, sprach der Malteser. ›Noch einmal sage ich, aus dir hätte viel werden können; denn sichtlich zeugen deine Werke das rastlose Bestreben nach dem Höheren, aber nimmer wirst du dein Ziel erreichen, denn der Weg, den du eingeschlagen, führt nicht dahin. Merk wohl auf, was ich dir sagen werde! Vielleicht glückt es mir, die Flamme in deinem Innern, die du, Unverständiger! zu überbauen trachtest, anzufachen, daß sie hell auflodert und dich erleuchtet; dann wirst du den wahren Geist, der in dir lebt, zu erschauen vermögen. Hältst du mich denn für so töricht, daß ich die Landschaft dem historischen Gemälde unterordne, daß ich nicht das gleiche Ziel, nach dem beide, Landschaftler und Historienmaler, streben sollen, erkenne? – Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst. Kann denn das bloße genaue Abschreiben der Natur jemals dahin führen? – Wie ärmlich, wie steif und gezwungen sieht die nachgemalte Handschrift in einer fremden Sprache aus, die der Abschreiber nicht verstand und daher den Sinn der Züge, die er mühsam abschnörkelte, nicht zu deuten wußte. So sind die Landschaften deines Meisters korrekte Abschriften eines in ihm fremder Sprache geschriebenen Originals. – Der Geweihte vernimmt die Stimme der Natur, die in wunderbaren Lauten aus Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer von unerforschlichem Geheimnis spricht, die in seiner Brust sich zu frommer Ahnung gestalten; dann kommt, wie der Geist Gottes selbst, die Gabe über ihn, diese Ahnung sichtlich in seine Werke zu übertragen. Ist dir, Jüngling! denn bei dem Beschauen der Landschaften alter Meister nicht ganz wunderbarlich zumute geworden? Gewiß hast du nicht daran gedacht, daß die Blätter des Lindenbaums, daß die Pinien, die Platanen der Natur getreuer, daß der Hintergrund duftiger, das Wasser klarer sein könnte; aber der Geist, der aus dem Ganzen wehte, hob dich empor in ein höheres Reich, dessen Abglanz du zu schauen wähnstest. – Daher studiere die Natur zwar auch im Mechanischen fleißig und sorgfältig, damit du die Praktik des Darstellens erlangen mögest, aber halte die Praktik nicht für die Kunst selbst. Bist du eingedrungen in den tiefern Sinn der Natur, so werden selbst in deinem Innern ihre Bilder in hoher glänzender Pracht aufgehen.« Berthold verläßt daraufhin seinen Lehrer Hackert, der selbst nur die äußerliche Erscheinung der Natur abbildet. Hackert ist

bare kann ihn nicht zur wahren Erkenntnis führen. Die »Urtöne der Schöpfung« und die »Hieroglyphen-Schrift«³⁴³ in Form der Natur erkennt er nur im Traum. Nur visionär kann er das Bild erschaffen, in der Realität ist es ihm nicht möglich:

Ich mühte mich, das, was nur wie dunkle Ahnung tief in meinem Innern lag, wie in jenem Traum hieroglyphisch darzustellen, aber die Züge dieser Hieroglyphen-Schrift waren menschliche Figuren, die sich in wunderlicher Verschlingung um einen Lichtpunkt bewegten. – Dieser Lichtpunkt sollte die herrlichste Gestalt sein, die je eines Bildners Fantasie aufgegangen; aber vergebens strebte ich, wenn sie im Traume, von Himmelsstrahlen umflossen, mir erschien, ihre Züge zu erfassen. Jeder Versuch, sie darzustellen, mißlang auf schmäbliche Weise, und ich verging in heißer Sehnsucht.³⁴⁴

Diese Beispiele, die die immaterielle Bildversion der Fixierung vorziehen, sind nicht als Bildverzicht in programmatischer Hinsicht gemeint, sondern sollen vielmehr ein Plädoyer für die Produktivität und die Relevanz der inneren Bilder und eine Abwendung von einer mimetischen Herangehensweise an die Kunst sein. Es ist gleichzeitig ein Paradigmenwechsel hin zu »absolute[r] Formlosigkeit« als »die höchste, die absolute Form«³⁴⁵, eine scheinbare Paradoxie, die sich aber als programmatische Propagierung einer assoziativen, zusammenhanglosen Struktur herausstellt und sich als Abgrenzung von der Geschlossenheit und vollendeten Form des Klassizismus entpuppt.³⁴⁶ Die Paradoxie von gleichzeitiger Formlosigkeit und Formhaftigkeit wird von Schelling folgendermaßen erklärt:

Nicht Formlosigkeit ist das wahre Unendliche, sondern, was in sich selbst begrenzt, von sich abgeschlossen und vollendet ist. Diese innere Vollendung des Unendlichen, die im Größten wie im Kleinsten abgedrückt ist, gibt im Einzelnen einen Typus der Betrachtung und im Ganzen ein Systema der Erkenntnisse.³⁴⁷

Die Traumdarstellungen, die es im Folgenden zu untersuchen gilt, sind Repräsentationen dieser »Ästhetik der inneren Bilder«, die sich sowohl im Motiv als auch innerhalb von künstlerischen Strategien ausdrückt, die die »absolute

eine Anspielung auf Jakob Philipp Hackert, der als Landschaftsmaler des Klassizismus Metapher für die mimetische und für die Romantik nicht mehr adäquate Landschaftsmalerei in der Zeit vor 1800 ist. Vgl. Hoffmann, *Nachtstücke* (wie Anm. 322), Zitat 129f.

343 Ders., *Nachtstücke* (wie Anm. 322), 131.

344 Ders., *Nachtstücke* (wie Anm. 322), 133.

345 Schelling, *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 66), 465.

346 Novalis drückt dies in seiner Kritik an Goethe aus, der in seinen Werken »höchst einfach nett, bequem und dauerhaft« sei und dem es eher darauf ankomme, »etwas Unbedeutendes ganz fertig zu machen – ihm die höchste Politur und Bequemlichkeit zu geben, als eine Welt anzufangen und etwas zu tun, wovon man vorauswissen kann, dass man es nicht vollkommen ausführen wird.« Novalis, *Das philosophische Werk I* (wie Anm. 28), 640. Vgl. auch Sandkühler, Schelling (wie Anm. 45), 120.

347 Schelling, *Aphorismen* (wie Anm. 131), 143.

Formlosigkeit« (siehe oben) reflektieren, indem sie sich der Unmöglichkeit einer adäquaten Darstellung unsichtbarer Bilder bewusst sind: Es handelt sich dabei um übergreifende oder formale Konzepte (Gattung, Technik, Medium), sowie fragmentarische Strukturen (Skizze, Zeichnung), Materialität (Transparent, Farben) oder arabeske und kombinatorische Formprinzipien.

3. Romantische Traumdarstellungen im Spannungsfeld zeitgenössischer Diskurse

Die Traumdarstellung bildet seit jeher aufgrund der Paradoxie der Visualisierung eines zwar bildbasierten, aber unsichtbaren Prozesses (vgl. Kap. 2.4.4) ein Spannungsfeld, innerhalb dessen eine rein motivische Untersuchung nicht ausreicht. Wenn sich die Visualisierung eines Traumes in der Darstellung einer wie auch immer beschaffenen Traumdramaturgie bedient, legt sie die eigenen Verfahren offen, reflektiert also die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Kunst und wird ästhetische Strategie. Mithilfe einer differenzierten Analyse sowohl globaler als auch werkspezifischer Aspekte formaler und inhaltlicher Art gilt es, Bildstrategien der einzelnen Werke aufzudecken. Unter besonderer Berücksichtigung der beschriebenen traumspezifischen Charakteristika wie Assoziativität, Kombination und Transformation, Raum- und Zeit-Simultaneität, Inkohärenz, Alinearität und Unendlichkeit werden die Traumdarstellungen darüber hinaus auch auf ihre Programmatik hinsichtlich zeitgenössischer Diskurse und formalästhetischer Konzepte im Kontext von Traumtheorie und Ästhetik untersucht.

Es wurde bereits konstatiert, dass der Einfluss der philosophisch-literarischen Frühromantik und ihrer Ästhetik – insbesondere der Philosophie Schellings – auf die bildende Kunst der 1820er bis 1840er Jahre und ihre Relevanz für Bildstrategien und Werkprozesse wenig untersucht ist bzw. auch häufig verneint wird (vgl. Kap. 1). Dies können Quellen zur Lünette der 6. Loggia, Teil des Zyklus *Ahnung und Anschauung in der Kunst* von Peter von Cornelius für die Alte Pinakothek in München (Abb. 39), widerlegen, indem sie den programmatischen und bewussten Bezug zur frühromantischen Kunstauffassung eigens herausstellen. Der linke Zwickel der 6. Lünette mit dem Thema »Wesen der künstlerischen Erfahrung und Schöpfung« zeigt einen Träumenden und drei musizierende Engel auf einer Himmelsleiter. In Anlehnung an *Jakobs Traum von der Himmelsleiter* von Raffael (Abb. 34) ist diese Darstellung eine säkularisierte Variante, die das unbewusste Schaffen des Künstlers zum Thema hat.³⁴⁸ Peter Cornelius selbst beschreibt diese Lünette folgendermaßen:

Zwei sich entgegenstehende durch Arabesken getrennte allegorische Darstellungen: Ahnung und Anschauung der Kunst. Zur Linken: Die Ahnung der Kunst (das Unbewußte,) unter dem Bilde eines schlummernden Jünglings, vor dem im Traumgesichte Engel an der Himmelsleiter auf- und niedersteigen. Zur Rechten: Die Anschauung der Kunst, (das mit Bewußtsein Erkannte), unter der Gestalt eines von mannigfaltigen Lebensbildern umgebenen Fackeltragenden Jünglings, der von einem Genius zum Himmel emporgeführt wird.³⁴⁹

348 Vgl. Frank Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Stuttgart 1999, 93, Zitat 93.

349 Peter Cornelius, Beschreibung der Fresko-Malereien in den Loggien der königl. Pinakothek zu München, München 1840, 9f., Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10729837-0> (Zugriff vom 20.08.2014).

Die Manifestation der Synthese aus unbewussten und bewussten Anteilen im Kunstprodukt wird hier zum Thema des Werkes und setzt damit Schellings Ästhetik ins Bild. Die Berechtigung dieser Deutung wird vom Künstler selbst belegt.

Der Zyklus, der im zweiten Weltkrieg stark zerstört wurde, existiert nur noch in Entwurfszeichnungen. Der Auftrag für die Ausmalung der 25 Loggien in der Alten Pinakothek wird 1827 von Ludwig I. an Cornelius übergeben.³⁵⁰ Die langjährige Deutung, Peter Cornelius wollte mit dem Auftrag, die Alte Pinakothek mit Fresken auszuschnücken, »gemalte Kunstgeschichte« »als anekdotenreiche Illustration einer Geschichte der Kunst«³⁵¹ auf der Grundlage von schon längst überholten neuzeitlichen Vitenwerken veranschaulichen, fand ihren Beweis in einem Brief von Cornelius an König Ludwig I. 1827:

So würde ich vorschlagen, in den kleinen nach Art der Rafaelischen Logen anzuordnenden Bildern der Kreuzgewölbe das Leben der Maler und deren Beschützer etc. von Cimabue, bis auf die neuere Zeit nach Vasari, Carl van Mander Sandart u.a. darzustellen und in den sie umgebenden Arabesken Beziehungen auf ihre Werke, ihre eigenthümlichen Sinnesarten, Neigungen und Verdienste anzubringen.³⁵²

Diese Deutung stellt Frank Büttner allerdings radikal in Frage und deutet den Zyklus eben nicht als Fortschreibung ikonographischer Traditionen, sondern als Darlegung des eigenen Kunstbegriffs und damit auch als Vermittlungsinstanz der frühromantischen Kunstauffassung.³⁵³ Er sieht den in der Forschung seiner Meinung nach zu wenig beachteten Zyklus sogar als »einzigartiges Dokument romantischer Kunstauffassung«, als »Arabeske« im Sinne einer »Poetisierung der Kunstgeschichte«.³⁵⁴ Damit kommt er der zeitgenössischen Rezeption nahe, die den arabesken Charakter der Werke herausgehoben hat und damit auch die gewollte kunsttheoretische Verknüpfung unterstreicht:

Der Charakter der Arabeske, welcher in allen diesen Gemälden beobachtet werden sollte, berechtigt die Phantasie des Künstlers, sich auf den höheren Standpunkt zu versetzen, in welchem sie das Verhältniß der Natur und der menschlichen Geschichte als ein Ganzes zusammenwirkender Kräfte überschaut.³⁵⁵

Die Schellingsche Kunstauffassung realisierte Cornelius mit einer Kunst, die, »um das Transzendente erfahrbar zu machen, dem Betrachter die Fiktion von

350 Vgl. Büttner, Cornelius (wie Anm. 348), 64.

351 Ders., Cornelius (wie Anm. 348), X. Vgl. auch Stefanie Bielmeier, Gemalte Kunstgeschichte. Zu den Entwürfen des Peter von Cornelius für die Loggien der Pinakothek, München 1983.

352 Cornelius an Ludwig I., 22.05.1827, zitiert nach: Büttner, Cornelius (wie Anm. 348), 63f.

353 Vgl. Büttner, Cornelius (wie Anm. 348), 61–152.

354 Vgl. Ders., Cornelius (wie Anm. 348), X, Zitate X.

355 Aus einem Aufsatz von Ludwig Schorn, der die Vorstellung der ersten Entwürfe für das Publikum begleitete Ludwig Schorn (Hg.), Kunst-Blatt, München 1829, Nr. 29, 113–116, hier 113, zitiert nach: Büttner, Cornelius (wie Anm. 348), 82.

Gegenwärtigkeit verweigert.«³⁵⁶ Der gerade in der zweiten Romantikergeneration vorhandene Einfluss der frühromantischen Kunstauffassung für die bildlichen Umsetzung ist hier evident (vgl. Kap. 1).

3.1 Der träumende Künstler oder der Traum des Künstlers als *mise-en-abyme* des Kunstwerks

In den Momenten der genialen Begeisterung des Dichters und Künstlers ist es eben diese von Innen heraustretende, von Innen heraus bildende oder *inbildende* Sinnlichkeit, welche ihnen vorleuchtet, nicht die von Außen copierende, und *jeder wahrhafte Dichter und Künstler ist in diesem Sinne Sehr oder Visionär*, so wie jedes ächte Gedicht und Kunstwerk das Denkmal einer Vision ist, folglich einer Inspiration, gleichviel hier von welcher Art.³⁵⁷

Das Motiv des Künstlers besitzt – nicht nur als Selbstporträt – immer eine selbst-reflexive Komponente, weil es Symbol für das produzierende reale Subjekt, den Produktionsprozess und die Kunst im Allgemeinen sein kann und damit die ästhetische Umsetzung immer potenziert. Das Motiv des *träumenden* Künstlers reflektiert zudem die Art der Produktion – nämlich unbewusst – und verweist überdies auch auf die Rezeptionsweise. Für den *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis wurde dies bereits konstatiert. Der Traum des Dichters bestimmt den Verlauf der Handlung, die sich traumanalog vollzieht. Sein Traum ist Spiegelung der poetologischen Methode und steht sinnbildlich für die gesamte ineinander verschachtelte und potenziell unendliche Romanstruktur (vgl. Kap. 2.4.2). Ob auch der träumende Künstler in der bildlichen Darstellung als *mise-en-abyme*, als Spiegelung des Werkes und der ästhetischen Methode fungiert, soll anhand der vorliegenden Künstlertraumdarstellungen zusätzlich zu den werkspezifischen Strategien und Aspekten beleuchtet werden. Die Analyse des Traumbildes innerhalb des Transparenzyklus von Caspar David Friedrich wird demnach besonderen Wert auf die Inszenierung der Blätter als Gesamtkonzept und die damit verbundenen rezeptionsästhetischen Bedingungen legen. Die Werke der Gebrüder Riepenhausen und Moritz von Schwind, die im Gegensatz zu Caspar David Friedrich keine unspezifische Künstlerfigur, sondern zwei historische Künstler Vorbilder in den Fokus rücken, werden besonders unter dem Aspekt der sakralisierten Autorität betrachtet, die als Legitimation einer traumbasierten und absoluten Kunst fungiert.

Der Begriff des *mise-en-abyme*³⁵⁸ wurde aus der Heraldik entlehnt und bezeichnet das Phänomen der Wiederholung desselben Wappens auf dem Schild,

356 Büttner, Cornelius (wie Anm. 348), X.

357 Baader, Schriften zur philosophischen Anthropologie (wie Anm. 252), 138. Vgl. auch Anm. 324.

358 Für einen Überblick über die Begriffsgeschichte und über die in den 1960er Jahren in den Literaturwissenschaften entwickelte Theorie des *mise-en-abyme* vgl. Jörn Gruber, Literatur und Heraldik: Textetymologische Bemerkungen zu André Gide's »charte de la mise en abyme«, in: Arnold

in dem eine unendliche Wiederholung bereits angelegt ist.³⁵⁹ Es bezeichnet also ursprünglich ein bildhaftes Verfahren, das zunächst von den Literaturwissenschaften auf Texte übertragen und als poetologisches Prinzip analysiert wurde, bevor es auch für die Kunstgeschichte als ästhetisches Verfahren unter den Begriffen »Metamalerei«³⁶⁰ oder »integrierte Spiegelung«³⁶¹ fruchtbar gemacht wurde.

Der literaturwissenschaftliche *mise-en-abyme*-Begriff bezeichnet in seiner extensiven Variante »die Spiegelung einer Makrostruktur [...] in einer Mikrostruktur«³⁶² eines Textes, also die Wiederholung der Rahmen- in der Binnengeschichte, wobei keine Identität vorausgesetzt wird, sondern lediglich eine Analogisierung des Textes anhand eines Motivs gegeben sein muss.³⁶³ An diese Definition schließt sich das Konzept der »integrierten Spiegelung« an, die Felix Thürlemann als Strukturmerkmal von Bildern am Beispiel von Nicolas Poussins *Mannalese* in die Kunstgeschichte eingeführt hat. Thürlemann unterscheidet zwischen »integrierter Spiegelung der Äußerung«, bei der sich Motive und Themen, die das Kunstwerk als Ganzes betreffen, in einem Fragment desselben wiederholen und der »integrierten Spiegelung eines Äußerungsaktes«, bei der Aspekte der Rezeption und Kommunikation zum Beispiel in Form einer Betrachterfigur aufgegriffen werden. Die »integrierte Spiegelung der Äußerung« macht er deutlich an dem Beispiel des Motivs der Caritas-Romana-Darstellung, die das Thema des Bildes, die Errettung des Volkes Israel durch den Mannaregen spiegelt.³⁶⁴ Victor Stoichita analysiert Phänomene und Strukturen, bei der die Kunst sich selbst zum Thema hat und die er als metapikturale Verfahren kennzeichnet. Er versucht anhand verschiedener Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts für bestimmte Bildphänomene wie Ränder oder Wandöffnungen, für Gattungen wie Stilleben oder Assemblagen und für spezielle Themen wie »Bilder vom Maler/Bilder vom Malen«³⁶⁵ ein syntaktisch-semantisches System aufzudecken und zu ergründen,

Arens (Hg.), Text-Etymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt. Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag, Stuttgart 1987, 220–230.

359 Vgl. Gruber, Heraldik (wie Anm. 358), 221. Vgl. auch Rainer Zaiser, Inszenierte Poetik, Berlin 2009, 51.

360 Stoichita, Das selbstbewusste Bild (wie Anm. 67).

361 Thürlemann, Mannalese (wie Anm. 68), 153.

362 Werner Wolf, Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionstörenden Erzählen, Tübingen 1993, 296.

363 Vgl. hier die Zusammenfassung bei Martina Mai, Bilderspiegel Spiegelbilder. Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts, Würzburg 2000, 52–62.

364 Vgl. Thürlemann, Mannalese (wie Anm. 68), 150–164, Zitate 153. Thürlemann überträgt hier die Sprechakttheorie als Analysewerkzeug auf die Kunst. Die semiotische Kunstwissenschaft ist aufgrund der Unmöglichkeit der Erstellung einer Grammatik für die Kunst oft kritisiert worden. Vgl. Gabriele Rippl, Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie: Ein Verantwortungsvorschlag, in: Renate Brosch (Hg.), Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern, Berlin 2004, 43–60, hier 46. Für eine Einführung in die semiotische Kunstwissenschaft vgl. Felix Thürlemann, Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990, 7–17.

365 Vgl. Stoichita, Das selbstbewusste Bild (wie Anm. 67), 224.

»wie sich Malerei mit ihren eigenen Mitteln über sich selbst äußert, auf welche Weise sich das Gemälde selbst thematisiert.«³⁶⁶

Die ursprüngliche literaturwissenschaftliche *mise-en-abyme*-Definition von André Gide 1893 bezieht sich nur auf die Spiegelung der Produktion des Künstlers im Roman. Die Ambiguität des Begriffs *sujet* hätte in der Forschung zu einer falschen Interpretation im Sinne von *Thema* geführt, die dazu führe, dass der *mise-en-abyme*-Begriff auf jegliche Form der Werkreflexion als Verdopplung, Spiegelung und Verschachtelung hinsichtlich Inhalt, Form, Prozess und allgemeiner Funktion des Werkes ausgedehnt werde.³⁶⁷

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi dans le tableau des Ménines de Velasquez (mais un peu différemment). Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans La Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second ›en abyme‹. Cette rétroaction du sujet sur lui même m'a toujours tenté.³⁶⁸

Nach der konventionellen Definition liegt nur dann ein *mise-en-abyme* vor, wenn das Kunstwerk und bzw. oder die Produktion gespiegelt werden. Neben dem realen Künstler respektive Autor wird hier ein bild- oder textimmanenter Künstler bzw. Erzähler vorausgesetzt.³⁶⁹

Stoichita schließt sich diesem restriktiveren *mise-en-abyme*-Begriff für spezielle Formen der Metamalerei an, die er »poetisches Szenario« oder »Produktionsszenario« nennt. Diese können als Parallelphänomene zum Selbstporträt, das als übliche künstlerische Selbstinszenierung gilt, aufgefasst werden. Stoichita untersucht die Phänomene in unterschiedlichen Repräsentationen. Er unterscheidet zwischen dem »implizite[n]« und dem »mythisierte[n] Produktionsszenario«.³⁷⁰ Beide sind Darstellungen der Produktion, das »implizite« bezeichnet die Inszenierung des Malaktes des Künstlers selbst, das »mythisierte« bezeichnet die Darstellung eines Malaktes mit legendärem Stellvertreter,

366 Christiane Kruse, Rezension zu: Victor I. Stoichita, Das selbstbewusste Bild. Der Ursprung der Metamalerei, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 62 (1999), 586.

367 Hier wird vor allem Lucien Dällenbach kritisiert, dessen erweiterter *mise-en-abyme*-Begriff sich in der Forschung durchgesetzt habe. Vgl. Gruber, Heraldik (wie Anm. 358), 220–230. Vgl. auch Mai, Bilderspiegel (wie Anm. 363), 53.

368 André Gide, Journal 1889–1939 (Bibliothèque de la Pléiade, 54), Paris 1951, 41.

369 Vgl. Zaiser, Poetik (wie Anm. 359), 51. Vgl. auch Mai, Bilderspiegel (wie Anm. 363), 54.

370 Vgl. Stoichita, Das selbstbewusste Bild (wie Anm. 67), hier insb. das Kap. »Bilder vom Maler/ Bilder vom Malen«, 224–298, Zitate 257, 258.

wie zum Beispiel dem Heiligen Lukas, der die absente Figur des eigentlichen Künstlers impliziert.³⁷¹ Das Traumbild des Transparentzyklus kann in die erste Kategorie eingeordnet werden, wenngleich es sich nicht um eine Selbstdarstellung der Malerei handelt, weil der Malakt ersetzt ist durch den musikalischen Kompositionsakt. Damit findet eine disziplinäre Verschiebung statt, deren Funktion im Rahmen der Untersuchung herausgestellt werden soll. Die beiden auf den Transparentzyklus folgenden Künstlertraumdarstellungen lassen sich dem »mythisierte[n] Produktionsszenario« zuordnen. In beiden Fällen handelt es sich nicht um ein Produktionsszenario im oben genannten Sinne, denn die Künstler werden nicht im bewussten Schaffensprozess dargestellt, sondern im unbewussten.

Der Begriff *mise-en-abyme* wird im Folgenden in der restriktiven, also in der ›originalen‹ Variante, als Spiegelung der Produktion, des Künstlers oder des Kunstwerks, verwendet, zumal es sich ursprünglich um ein bildhaftes Phänomen handelt. Unter der Voraussetzung eines intramedial vorhandenen Künstlers, die ja in allen drei Fällen gegeben ist, ist das *mise-en-abyme* implizit.

3.1.1 Der Traum des Musikers von Caspar David Friedrich als ›symphonischer‹ Höhepunkt des Transparentzyklus

Der Transparentzyklus ist ein vielschichtiges Gebilde, innerhalb dessen der Künstlertraum im letzten Transparent die Rolle eines *mise-en-abyme* einnimmt, das den Gesamtzyklus formal und inhaltlich spiegelt. Das Zusammenspiel der einzelnen Transparente sowie die Inszenierung der Bilderfolge, die für eine Aufführung vor Publikum gedacht war, werden innerhalb der frühromantischen Konzepte zu betrachten sein. Dabei werden die disziplinären Verknüpfungen, die formalen und materialen Besonderheiten, die Referenzen zwischen den Blättern sowie das performative Konzept mit den daran anknüpfenden rezeptionsästhetischen Prämissen berücksichtigt. Durch die einschneidenden Veränderungen in der Rezeption durch die Aufführungssituation, die die bisherigen Sehgewohnheiten der zeitgenössischen Betrachter in Bezug auf die Betrachtung von Kunstwerken revolutionierte, erscheint es deshalb sinnvoll, ein medientheoretisches und rezeptionsästhetisches Konzept heranzuziehen, das sich mit dem Verhältnis von Betrachter und Aufführung auseinandersetzt. Die Dispositiv-Konzeption soll der Werkbetrachtung vorangestellt werden. Die Analyse wird sich darüber hinaus

371 Vgl. Ders., Das selbstbewusste Bild (wie Anm. 67), 258, 275. Dieses Konzept geht auf Wayne C. Booth zurück, der den Begriff des »impliziten Autors« prägte. Der implizite Autor ist die Konstruktion der Rezeption bei der Lektüre und das Selbstbild des Autors selbst. Vgl. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/New York 1961, 71. Zur Begriffsentwicklung und für einen Forschungsüberblick vgl. Tom Kindt/Hans-Harald Müller, Der implizite Autor. Zur Karriere und Kritik eines Begriffs zwischen Narratologie und Interpretationstheorie, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 48 (2006), 163–190.

mit der Frage nach der Interdisziplinarität als Prinzip und der Etablierung einer neuen Kunstgattung des performativen Zyklus auseinandersetzen. Interdisziplinarität kann als frühromantisches Prinzip gelten, das mit der Vereinigung und Verschmelzung der Gattungen versucht, im Sinne der Identitätsphilosophie Schellings (vgl. Kap. 2.1), die Kunstgattungen auf eine Basis zurückzuführen. Das performative und interdisziplinäre Gesamtkonzept in seinem formalen, aber auch inhaltlichen Aufbau legt den Schluss nahe, dass sich Caspar David Friedrich an der in der Romantik als höchste Kunstform geltenden Symphonie als Gattung orientierte und diese Kunstform auf die bildende Kunst übertrug.

3.1.1.1 Das Dispositiv der Aufführung als rezeptionsästhetisches Konzept

Das Konzept des »Dispositivs«³⁷² wurde von Jean Louis Baudry in den 1970er Jahren als kinematographische Theorie entwickelt und stellt ein rezeptionsästhetisches Modell bereit, das sich mit dem Verhältnis des Betrachters zum Kunstwerk in der speziellen Form einer Aufführungssituation³⁷³ und dem dadurch erzeugten Spannungsfeld auseinandersetzt. Für den Transparentzyklus soll diese Theorie fruchtbar gemacht werden, sind es doch hauptsächlich die performativen Parameter, die diese Traumdarstellung von den anderen unterscheidet. Dabei versteht sich das Dispositiv als »räumliche An-Ordnung«,

in der ein Betrachter zu einer bestimmten Ordnung der Dinge so in Beziehung gesetzt wird, dass seine Wahrnehmung dieser Situation dadurch bestimmt wird. [...] Wenn sie [die Bilder, Anm. der Verf.] etwas bedeuten, dann nicht nur, indem sie es (symbolisch) darstellen, sondern auch, indem sie es dispositiv vorstellen. Bilder konstruieren also eine spezifische und von Fall zu Fall unterschiedliche An-Ordnung des Betrachters.³⁷⁴

372 Hier soll keine ausführliche Darstellung der unterschiedlichen Ansätze eines in heterogenen Kontexten gebrauchten Begriffes erfolgen, sondern es soll eine konkrete Grundlage für die Analyse der *Inszenierung* des Betrachtterraumes geschaffen werden. Eine umfassende Darstellung des uneinheitlichen Dispositivbegriffs von einer psychoanalytischen und ideologiekritischen Herangehensweise über Verknüpfungen mit dem Diskurs-Begriff bis zur fernsehwissenschaftlichen Heuristik liefert Jörg Brauns, »Schauplätze«. Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Dispositive visueller Medien, Weimar 2003, 25–60. Ganz hat den Dispositiv-Ansatz für die Analyse mittelalterlicher Visionsdarstellungen fruchtbar gemacht, weil topologische Konstellationen und nicht mimetische und auf Geschlossenheit abzielende Kriterien für die Darstellungen konstitutiv sind. Vgl. Ganz, Medien der Offenbarung (wie Anm. 9), 20–22.

373 Als Begriff erscheint »Aufführung« hier sinnvoller als »Performance«, weil er neutraler und nicht in unterschiedlicher Weise kontextualisiert ist. »Performance« wird vornehmlich im Zusammenhang mit »Performance Art« verwendet und steht daher für ein Konzept, das primäres Merkmal der Kunstform ist und sich darüber hinaus vor allem mit der Präsenz von Akteuren auseinandersetzt. Zu den unterschiedlichen Konzepten vgl. Eckhard Schumacher, Performativität und Performance, in: Uwe Wirth, Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2002, 383–402.

374 Joachim Paech, Nähe durch Distanz: Anmerkungen zur dispositiven Struktur technischer Bilder, in: HDTV – ein neues Medium? Interdisziplinäre Tagung an der Universität Konstanz 1990 (ZDF Schriftenreihe, 41), Mainz 1991, 43–53, hier 43.

Die Bedeutung des Kunstwerks ergibt sich also nicht nur durch das Dargestellte, sondern insbesondere auch durch die Beziehung zwischen Betrachter und Kunstwerk, die jedoch durch das Kunstwerk bestimmt bleibt. Jean-François Lyotard versucht diese Beziehung näher zu charakterisieren und definiert drei Grenzen des Dispositivs: Eine erste liegt zwischen dem Darstellungsort und der Realität, eine zweite zwischen dem Betrachter und dem Objekt und eine dritte zwischen diesem Objekt und der dahinterliegenden Konstruktion. Diese Konstruktion kann zum Beispiel auch die illusionserzeugende Perspektive innerhalb eines Gemäldes sein. Lyotard zeigt damit, dass letztlich jede Kunstform in seinem Konzept aufgeht.³⁷⁵ Er definiert daher die jeder Kunstform gemeinsamen dispositiven Parameter: die Fixierung und Konzentration des Betrachters auf das Objekt, die Differenz zwischen dem realen Raum außerhalb des Bildes und dem dargestellten imaginierten Bildraum des Gegenstands.³⁷⁶ Dieser sehr generelle Blick auf ein rezeptionsästhetisches Dispositiv ist eigentlich die Erweiterung des auf performative Konstellationen beschränkten Begriffs des kinematographischen Dispositivs von Baudry.³⁷⁷ Das originäre Modell macht er im perspektivischen Raum der illusionistischen Malerei der Frühen Neuzeit fest.³⁷⁸ Das kinematographische Dispositiv ist darüber hinaus von speziellen Faktoren wie zum Beispiel der Unsichtbarkeit des Trägers, der Unbeweglichkeit des Zuschauers und der Verdunklung des Raumes bestimmt.³⁷⁹ Es dient zur Illusionserzeugung,³⁸⁰ indem es die Aufhebung der Dis-

375 Vgl. Brauns, *Schauplätze* (wie Anm. 372), 40. Lyotard definiert die drei Grenzen des Dispositivs anhand von Beispielen wie folgt: »Dieses Einfassungsdispositiv ist tatsächlich ein Dispositiv, das im Falle der Repräsentation libidinöse Energie einfangen und abfließen lassen will: da ist eine erste Einfassung, die ein Außen und ein Innen festlegt: eben das Theater- oder Museumsgebäude, das Gebäude jener unbewohnten, verlassenen Orte, die eine Distanz schaffen zwischen der ›Realität‹ und dem, was man den Psychoanalytikern zufolge die ›De-Realität‹ nennen könnte, einen Ort, der ein ›dereal‹ Ort wäre (das Zimmer des Analytikers ist ein ›dereal‹ Ort). Dann ist dann ein weiterer Ort, eine zweite Grenze innerhalb der ersten, innerhalb des Theaters also: eine Rampe mit einem Rahmen, dem Rahmen des Gemäldes, dem Rahmen der Bühne, etwas wie eine Glasscheibe, die bekannte Glasscheibe des Leonardo, das Türchen von Dürer, und vielleicht noch eine dritte, unsichtbare Grenze, die die Versenkung, die Kulisse, die Bühnenmaschinerie im Falle der italienischen Guckkastenbühne ist, die im Falle der Malerei die Konstruktion mit dem Distanzpunkt sein wird, all das, was nicht gesehen wird, was aber sichtbar macht. Man sollte auch die gesamte Szenographie hinter diese Grenze setzen. Alles was auslöscht und sich auslöscht, verschleiert und verschleiert sich zugleich.« Jean-François Lyotard, *Die Malerei als Libido-Dispositiv*, in: Ders. (Hg.), *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, 45–93, hier 79.

376 Vgl. Ders., *Libido-Dispositiv* (wie Anm. 375), 45–93. Vgl. auch die Zusammenfassung in: Brauns, *Schauplätze* (wie Anm. 372), 37.

377 Baudry vergleicht das Dispositiv des Betrachters mit dem Höhlengleichnis Platons, bei dem die Betrachter auch Bilder von Bildern sehen und der bilderzeugende Apparat unsichtbar bleibt. Vgl. Jean-Louis Baudry, *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*, in: Lorenz Engell [u.a.] (Hg.), *Kursbuch Medienkultur*, Stuttgart 1999, 381–404, hier 385–393.

378 Vgl. Jean-Louis Baudry, *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat*, in: *Eikon – Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst* 5 (1993), 34–43, hier 37.

379 Vgl. Ders., *Dispositiv* (wie Anm. 377), 397, 399.

380 Nicht die mehr oder weniger genaue Nachahmung des Realen erzeugt Illusion, sondern das Dispositiv. Vgl. Ders., *Dispositiv* (wie Anm. 377), 389.

tanz und die Schaffung einer »imaginären Nähe« forciert und so die Beziehung des Betrachters zur Wirklichkeit definiert.³⁸¹ Das kinematographische Dispositiv hat für Baudry die Eigentümlichkeit, »dem Subjekt Wahrnehmungen ›einer Realität‹ darzubieten, deren Status dem jener Vorstellungen nahekommt, die sich als Wahrnehmungen darbieten.«³⁸²

Erst mit dem Aufkommen der technischen Apparate im 19. Jahrhundert und der damit einhergehenden Entwicklung illusionistischer Schaubilder unter Einbeziehung räumlicher und zeitlicher Dimensionen ist diese spezielle, performative Situation mit den entsprechenden rezeptionsästhetischen Faktoren gegeben, für die man den kinematographischen Dispositivbegriff fruchtbar machen kann. Die Aufführungssituation des Transparentzyklus lässt sich in diesem Spannungsfeld verorten.

Das Anfang der 1820er Jahre von Jaques Louis Mandé Daguerre entwickelte Diorama war Ausgangspunkt der Entstehung illusionistischer und performativer Inszenierungen, die zunächst vorwiegend mit Licht und Beleuchtung experimentierten, und wurde neben weiteren ähnlichen Gattungen wie Panorama und Pleorama zu einer beliebten Kunstform des 19. Jahrhunderts (vgl. zum Beispiel Abb. 40).³⁸³ Das Diorama besitzt einen beidseitig bemalten, durchsichtigen Bildträger und bildet mithilfe des Wechsels der Beleuchtung von Auf- zu Durchlicht die unterschiedlichen Tageszeiten nach, wodurch eine zeitliche Abfolge suggeriert wird.³⁸⁴ Das 360°-Panorama wurde hingegen von oben beleuchtet, um den Effekt des indirekten Lichteinfalls zu erzielen, der die Illumination der Abbildung veranlasste. Der Betrachter musste eine gewisse Distanz zum Medium einhalten, um die Materialität des Bildträgers nicht zu erfassen und so die Illusion der Aufführung aufrechtzuerhalten.³⁸⁵ Inhaltlich wurden diese Inszenierungen oftmals als Bilderreisen gestaltet, die den Zuschauer in fremdländische Gebiete entführen sollten.³⁸⁶ Im Laufe des 19. Jahrhunderts kam zu den tonlosen Panoramen die akustische Dimension hinzu. Bei allen Vorhaben war das Ziel die Schaffung der perfekten Illusion:

Alles was deutlich machen konnte, dass eine Abbildung vorliegt, ein Rahmen, eine künstliche Lichtquelle, die Materialität des Trägers, sollte verborgen, latent bleiben. [...] Der Besucher taucht in eine künstliche Welt ein, die er

381 Vgl. Paech, Nähe durch Distanz (wie Anm. 374), 46, Zitat 47.

382 Baudry, Dispositiv (wie Anm. 377), 400.

383 Vgl. Stefan Simon, »Fern-Sehen« und »Fern-Hören«. Zur Wahrnehmung von musikbegleitenden Bilderreisen im 19. Jahrhundert, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), Wahrnehmung und Medialität, Tübingen/Basel 2001, 255–269, hier 258–260. Vgl. die Darstellung zur Entstehung des Panoramas bei Brauns, Schauplätze (wie Anm. 372), 7–13.

384 Vgl. Marie Luise von Plessen (Hg.), Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog: Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle, 28.05.–10.10.1993), Basel 1993, 194f.

385 Vgl. Brauns, Schauplätze (wie Anm. 372), 8.

386 Man konnte z.B. 1820 in Wien zu einer »Großen optischen Zimmerreise nach Brasilien« aufbrechen. Vgl. Plessen, Sehnsucht (wie Anm. 384), 217.

von unten betritt, er taucht also sogar in ihr auf. Diese wird, so weit sein Auge reicht, nicht durch eine Tür oder ein Fenster in die reale Welt unterbrochen. Die Täuschung wird vollendet, wenn, wie Barker [Erfinder des Panoramas, Anm. der Verf.] fordert, Ventilatoren angebracht werden, die die realen Luftbewegungen an einem Ort im Freien simulieren sollen.³⁸⁷

Die Illusionserzeugung in den Inszenierungen der Panoramen, Dioramen und Pleoramen ist analog zu dem kinematographischen Dispositiv, das die Grundlagen für eine simulierte Außenwelt zur Verfügung stellt:

Der visuelle Bildraum der Leinwand wird entgrenzt, indem der Rahmen des Leinwandbildes, das Bild als Bild, möglichst unsichtbar gemacht wird; das Bild soll den Betrachterblick vollkommen aufnehmen. Seit dem Tonfilm umgibt den Betrachter auch ein Hörraum, der den virtuellen Raum des Bildes zusätzlich zum Wahrnehmungsraum konkretisiert und das Bewegungsbild zusätzlich entgrenzt. Der Tiefenraum funktioniert drittens analog zum virtuellen Raum in der Tiefendimension des Bewegungsbildes; in beiden Richtungen geht es um das Sichtbare und Nicht-Sichtbare, das als Möglichkeitsraum das aktuell Sichtbare tendenziell unendlich macht. Es entsteht für den so dispositiv strukturierten Blick eine simulierte Außenwelt, die durch weitere ästhetische Bedingungen (kontinuierliche Montage, Farbfilm, Wahrscheinlichkeit der abgebildeten Wirklichkeit etc.) einer mehr oder weniger suggestiven Realwahrnehmung nahekommt.³⁸⁸

Auch wenn in den performativen Konstellationen alles auf Illusion ausgerichtet ist und die Aufhebung der Distanz zwischen Objekt und Subjekt forciert wird, befindet sich der Zuschauer bzw. Betrachter dennoch in einem ambivalenten Raum. Er kann sich entscheiden, den Raum der gezeigten Gegenstände zu verinnerlichen, als Teil seiner Realität zu erleben, oder sich in seiner Distanz zu diesem wahrzunehmen: »In jedem Dispositiv findet eine Oszillation zwischen diesen beiden Modi statt: eine Täuschung und Ent-Täuschung zugleich, die die einfache Wahrnehmung unterläuft«³⁸⁹ und als »Gleichzeitigkeit von hochgradiger Immersion und dem [...] Bewusstsein, es mit einem Kunstprodukt zu tun zu haben«³⁹⁰ definiert werden kann. Es geht also beim Dispositiv um eine Schnittstelle zwischen Betrachter und dem Kunstwerk, die den Effekt der Immersion in unterschiedlicher Ausprägung oder ihrer Abgrenzung darstellt und die Grenzen und ihre Überschreitungen immer schon impliziert.³⁹¹

387 Brauns, Schauplätze (wie Anm. 372), 9. Vgl. auch Simon, Fern-Sehen (wie Anm. 383), 267.

388 Paech, Nähe durch Distanz (wie Anm. 374), 47.

389 Brauns, Schauplätze (wie Anm. 372), 179.

390 Jörg Schweinitz, Totale Immersion und die Utopien von der virtuellen Realität. Ein Mediengründungsmythos zwischen Kino und Computerspiel, in: Britta Neitzel/Rolf F. Nohr (Hg.), Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 14), Marburg 2006, 136–153, hier 147.

391 Interessant sind auch die medientheoretischen Auseinandersetzungen mit Immersion in Bezug auf das Computerspiel. Hier tritt das Interface an die Stelle des Kunstwerks. Vgl. Britta Neitzel/

Baudry spricht davon, dass »die kinematographische Projektion [...] an den Traum erinner[e]«, »eine Art Traum«, »ein Beinahe-Traum« sei.³⁹² Im Gegensatz zum Traum erkennt der Betrachter den artifiziellen Charakter und die Vorführung als Simulation und kann sich mit dem Schließen der Augen dem Vorgang entziehen, er kann aber – wie im Traum – nicht auf den Gegenstand seiner Wahrnehmung einwirken.³⁹³ Außerdem besitzen das Traum-Subjekt und das Kino-Subjekt eine physische Analogie: »Das kinematographische Dispositiv reproduziert das Dispositiv des psychischen Apparats während des Schlafs: Abtrennung von der Außenwelt, Hemmung der Motilität.«³⁹⁴ Die Aufführung ist deshalb des Weiteren traumanalog, weil sie sich den Techniken der Reproduktion und Speicherung widersetzt.³⁹⁵ Sie hat ephemeren Charakter und ist lediglich in dem Moment der Aufführung präsent und liegt – ebenso wie der Traum – im Gedächtnis nicht als originalgetreue Kopie vor. Eine Analogie zwischen Panorama und Traum wird bereits 1803 beschrieben:

ich fühle mich in die Netze einer widerspruchsvollen Traumwelt verstrickt und nicht die sichere Belehrung des Gefühls in der Entfernung des Standortes, nicht das volle Tageslicht, nicht die Vergleichung mit umgebenden Körpern kann mich aus dem ängstlichen Traume wecken, den ich wider meinen Willen fortträumen muß.³⁹⁶

Auch Belting weist in seiner anthropologisch-bildwissenschaftlichen Untersuchung darauf hin, dass die »filmische Erfahrung, auch wenn sie die Suggestion von Realerfahrung weitertreibt, dem Zustand im Traum und der Auslieferung an Bilder, die man nicht kontrollieren kann, auch wenn man sie selbst zu produzieren scheint«³⁹⁷, nahekommt. Die Entwicklung von performativen Strategien und Technologien in der Kunst und Überlegungen zur Wahrnehmung zu Beginn des 19. Jahrhunderts scheinen eng geknüpft an das verstärkte Interesse am Unbewussten und am Traum.

3.1.1.2 Werkbetrachtung

Der *Traum des Musikers* (Abb. I) ist das Transparent, das das Schlussbild eines 1835 entstandenen vierteiligen Zyklus bildet, dessen Originale leider verschollen

Rolf F. Nohr, Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion, in: Dies. (Hg.), Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 14), Marburg 2006, 9–17, hier 16f.

392 Vgl. Baudry, Dispositiv (wie Anm. 377), Zitate 393.

393 Vgl. Ders., Dispositiv (wie Anm. 377), 400.

394 Ders., Dispositiv (wie Anm. 377), 402.

395 Im Gegensatz z.B. zur Schrift als »Medium des Speicherns, Bewahrens und Erinnerns«, Dokumentierens und Reproduzierens. Vgl. hier die Ausführungen zu Peggy Phelans »Ästhetik des Verschwindens«. Schumacher, Performativität (wie Anm. 373), 393–397, Zitat 398.

396 Johann August Eberhard, Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen, Bd. 1, Halle 1803, 169f., Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10573775-2> (Zugriff vom 20.08.2014).

397 Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, 75.

sind, von denen aber noch drei Vorzeichnungen (Abb. I, Abb. Ia und Abb. Ib) existieren. Dieser Zyklus ist nicht die erste Bildfolge, die Caspar David Friedrich herstellt. Bereits 1803 hatte er einen ersten Jahreszeitenzyklus (Abb. 3) geschaffen, Anfang der 1820er Jahre eine Tageszeiten-Sequenz und um 1830 einen umfassenden Tages- und Jahreszeitenzyklus.³⁹⁸ Es ist aber der erste und einzige Zyklus seines Oeuvres, in welchem er Transparentpapier als Bildträger benutzt. Mit dem Material an sich experimentierte Friedrich jedoch schon seit den 1830er Jahren.³⁹⁹

Die Transparentmalerei wird im 19. Jahrhundert zu einer populären Gattung, zum einen als einer der Versuche einer neuen Formfindung jenseits traditioneller Tafelmalerei,⁴⁰⁰ zum anderen durch ihre Materialität, die prädestiniert ist für Lichtexperimente. Licht wird in der Romantik als Gegensatz zur Materie und als »alle Realität in sich auflösende Idealität«⁴⁰¹ gesehen, die Transparentmalerei konnte diese Idealität demnach auch in der Kunst sichtbar machen. Die nahezu immaterielle Basis lässt das Transparent zu einer Schnittstelle werden, die zwischen der Realität der Darstellung und der Idealität von Absolutheit und Unendlichkeit vermittelt. Es kann demnach als Medium fungieren, das sich eignet, Phänomene jenseits der Realität darzustellen, um damit das Problem der Visualisierung von inneren und unsichtbaren Traumbildern mithilfe des Materials zu lösen.

1835 sendet Friedrich die »auf Papier durchsichtig gemalt[en]« Transparentbilder samt kastenartiger Vorrichtung an den russischen Zaren.⁴⁰² Als Vermittler hatte der befreundete Dichter Wasilji Andrejewitsch Shukowski fungiert.⁴⁰³ Es handelt sich um jenen vierteiligen Zyklus, dessen Blätter – wie Friedrich betont – »nur mit eigener Vorrichtung«, so dass »Licht durch eine kleine Öffnung fällt«, gesehen werden könnten, jedoch keine »Guckkastenbilder[n]« seien.⁴⁰⁴ Zwar gibt es keine Quellen über einen ursprünglichen Auftrag, jedoch geht aus einem Dokument hervor, dass das fertiggestellte Produkt nicht dem »Gegenstand [entspricht], so Sie für den jungen Großfürsten auszuführen mich beauftragten, ... so glaube ich doch, dass alle in Ihrem Sinne gedacht [sind] und auf ein junges kindliches Gemüt wohl Eindruck machen können.«⁴⁰⁵

Die Integration der Blätter in eine Aufführungssituation war ein innovatives Projekt, das es so noch nicht gab, und verlangte vom Künstler genaue

398 Vgl. Wieland Schmied, Caspar David Friedrich. Zyklus, Zeit und Ewigkeit, München/London/New York 1999, 25–41.

399 Vgl. Birgit Verwiebe, *Erweiterte Wahrnehmung*, in: Hubertus Gaßner (Hg.), Caspar David Friedrich – Die Erfindung der Romantik (Ausstellungskatalog: Essen, Museum Folkwang, 05.05.–20.08.2006), München 2006, 337–353.

400 Vgl. Birgit Verwiebe, *Transparente Bilder. Kunst und Geselligkeit im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte 31 (1991), 229–242, hier 229.

401 Schelling, *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 66), 379.

402 Friedrich an Shukowski, 14.10.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 65. Vgl. Verwiebe, *Erweiterte Wahrnehmung* (wie Anm. 399), 340.

403 Vgl. Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 15.

404 Friedrich an Shukowski, 14.10.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 65.

405 Friedrich an Shukowski, 09.02.1830, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 56.

Regieanweisungen. Die Inszenierung des Transparentzyklus und die dazu benötigten Mittel legt Friedrich in dem Schriftwechsel mit Shukowski ausführlich dar. Aus dieser Korrespondenz kann auch die Intention und Präsentationsweise der Blätter rekonstruiert werden. Sie zeugt von einer genauen thematischen und auch technischen Auseinandersetzung. Die präzisen Anweisungen lassen zudem auch Rückschlüsse auf die Deutung des Gesamtzyklus zu. Die auf Lichtwirkung angelegte Präsentation und die musikalische Begleitung des Zyklus,⁴⁰⁶ für dessen Komposition ein »Musikverständiger«⁴⁰⁷ beauftragt wurde, bilden einen wesentlichen Bestandteil des performativen Gesamtkonzepts, das den Betrachter in den Präsentationsmodus integriert und mitdenkt, weil es »so ganz glatt wie beim Beschauen der Ölgemälde«⁴⁰⁸ nicht abgehen könne. Friedrich beeinflusst also auch jenseits bildimmanenter kompositioneller oder inhaltlicher Strategien den Rezeptionsvorgang über die Bestimmung des Dispositivs (vgl. Kap. 3.1.1.1): »Wenn der Beschauer in das dunkle oder vielmehr finstere Zimmer geführt würde, so könnte sich, wie aus der Ferne, eine Musik erheben.«⁴⁰⁹

Damit das Dispositiv primär auf Suggestion und Immersion des Betrachters abzielt und die Distanz zwischen Betrachter und Leinwand in der Aufführungssituation aufgehoben wird, werden bestimmte Vorkehrungen getroffen:

Es möchte wohl nötig werden, dass zuvor die Bilder gezeigt würden, eine oder einige Proben zu machen, damit Musik und Malerei richtig zueinander sich verhalten und eins das andere unterstütze und all und jedes Geräusch sorgfältig vermieden würde auf den Hörenden und Sehenden. Aber auch nötig wird sein, dass die entfernten Musiker genau und augenblicklich von dem Wechsel der Bilder durch ein Merkmal in Kenntnis gesetzt würden, jedoch so, dass der Beschauer nichts davon merkt.⁴¹⁰

Auch die Entfernung des Betrachters legt Friedrich genau fest und sogar die Verzögerung der Vorführung, damit die Augen sich an die Dunkelheit gewöhnen könnten, schließt er in seine Erklärungen ein.⁴¹¹ Der Betrachter bildet also einen festen Bestandteil des auf Immersion angelegten Konzepts (»dass der Beschauer nichts davon merkt« [siehe oben]), welches in seiner Perfektion für Friedrich durchaus noch erweiterbar ist:

Besser wäre es, wenn durch eine kleine Vorrichtung ein Vorhang zwischen dem Kasten und dem Beschauer angebracht würde, der bei jedesmaligem

406 »Um die Wirkung zu erhöhen, so diese Bilder zur glücklichen Stunde, im günstigen Fall, daß sie gefielen, machen könnten, so wünscht ich, daß sie nur in Begleitung von Musik gesehen.« Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 70.

407 Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 70.

408 Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 71.

409 Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 70.

410 Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 70.

411 Vgl. Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 69.

Wechsel der Bilder ohne Geräusch aufgezogen und herabgelassen werden könnte. Aus diesem Grunde wäre es auch gut, wenn das Zimmer mit Teppich ausgelegt würde.⁴¹²

Friedrich beschreibt detailliert die Anbringung der Requisiten und ihre Modifizierung:

Die Aufstellung der Bilder ist folgende: Um das Bild Nr. 1 zu zeigen, stelle man die Kiste auf ein Gestell oder Tisch, eine Elle siebzehn Zoll Höhe, und fülle eine der Glaskugeln mit reinem, klarem Wasser, am besten ist es, man kocht das Wasser zuvor ab, hängt oder befestigt dieselbe in das unterste Loch B und rückt beides, Kasten und Gestell, so nahe an ein Fenster, dass die mit Wasser gefüllte Kugel beinahe die Fensterscheibe berührt.⁴¹³

Friedrich ordnete weiterhin an, die Bilder nacheinander in die kastenförmige Halterung zu schieben. Diese Halterung sollte nach hinten geöffnet vor ein nach Norden ausgerichtetes Fenster geschoben werden, damit kein Sonnenlicht von außen einfallen konnte und die in die Halterung gehängte Kugel indirekt beleuchtet wurde. Friedrich gab zudem die Anweisung, den Rest des Fensters fest durch Holzbretter und dunkle Tücher zu verschließen, so dass vollkommene Finsternis herrschte. Für das erste Transparent sollte eine zusätzliche Kerze in den Kasten gestellt werden, die das Bild an der Stelle des brennenden Schatzes beleuchtete.⁴¹⁴ Nach der Vorführung des ersten Transparents sollte diese entfernt, das zweite Bild und anschließend das dritte Bild in die Vorrichtung eingeschoben werden.⁴¹⁵ Für Bild 4 gab er nochmals abweichende Anweisungen:

Und wenn auch dieses geschehen, so schiebe man das Bild Nr. 4 vor und verschließe das unterste Loch mit dem Kästchen und öffne das oberste Loch, fülle die andere Kugel zur Hälfte mit klarem, blankem Wein, möglichst klarem, und die andere Hälfte mit Wasser und hänge und befestige dieselbe in das oberste Loch, so dass die Kugel möglichst deckt.⁴¹⁶

Die Akzentuierung des letzten Blattes wird erreicht durch die Substitution der Flüssigkeit und die damit einhergehende Licht- und Stimmungsänderung. Die Transformation von Wasser zu Wein als eucharistisches Symbol und die Wandlung der Musik von »weltlich« zu »himmlisch« assoziiert eine heilsgeschichtliche Dimension und impliziert so eine Steigerung innerhalb der Aufführung:

412 Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 69f.

413 Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 69.

414 Vgl. Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 69. Friedrich fügt hinzu: »Die Flamme darf aber ja nicht stärker sein, dass sie nur eben brennt, und so nahe, als es nur eben geschehen kann, ohne das Bild zu verbrennen, nämlich mit dem D bis an die schräge Leiste.«

415 Vgl. Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 70.

416 Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 70.

ich meine von den düsteren Tönen der Begleitung des ersten Bildes Nr. 1 zur weltlichen Musik Nr. 2 überzugehen und von da zur geistlichen Musik Nr. 3 und weiter zur himmlischen Musik Nr. 4.⁴¹⁷

Ohne die Blätter bislang einer genaueren inhaltlichen Analyse unterzogen zu haben, zeigt sich auch schon in den kompositionellen, technischen und performativen Angaben deutlich, dass das Traumtransparent einen Kulminationspunkt innerhalb des Zyklus bildet.

Das erste Transparent, zu dem keine Vorzeichnung mehr existiert, zeigt laut Friedrich »eine Szene im Walde, wo durch Zauberkraft der Erde ein Schatz abgezwungen und dafür Himmlisches für Irdisches dargebracht«⁴¹⁸ wird. Das Bild war zunächst als viertes Bild geplant, aus seinem Brief zur Übersendung des Zyklus geht hervor, das Bild an die erste Stelle zu setzen. Gründe werden nicht genannt.⁴¹⁹ Die Szene beschreibt er so:

Im düstern Fichtenwald erblickt man den Vollmond hinter Baumstämmen. Eine Zauberin hat um einen Goldgierigen einen Zauberkreis geschlagen. Im Mittelpunkt desselben sieht man den ersehnten Schatz brennen. Der Geizhals stürzt über den Schatz hin, um ihn zu haben, und überschreitet mit dem einen Bein den schützenden Kreis und ist also dem Teufel anheimgefallen, der ihn sogleich gebandelt.⁴²⁰

Das Transparent unterscheidet sich aufgrund der Beschreibung von den nachfolgenden Transparenten insofern, als dass es einen konkreten Inhalt zeigt. Die begleitende Musik zu diesem ersten Transparent sollte von »düsteren Tönen«⁴²¹ bestimmt sein. Im Gegensatz zu den folgenden Blättern wird damit kein allegorischer Bezug zwischen Inhalt und musikalischer Untermalung hergestellt. Das zweite Transparent (Abb. Ia) beschreibt Friedrich folgendermaßen:

Am gotischen Bogenfenster steht gelehnt eine Harfe, zu beiden Seiten derselben zwei Mädchen, singend und spielend Mandoline und Gitarre, als harreten sie der Harfenspielerin. Den Blick zum Fenster hinaus begrenzt eine bewaldete Anhöhe, worüber der Vollmond glänzt.⁴²²

Und in einem späteren Brief fügt er diese Beschreibung hinzu: »Zwei Mädchen, spielend und singend zur Laute unter gotischen Trümmern, vom Vollmond erleuchtet.«⁴²³ Das Transparent steht allegorisch für die von Friedrich intendierte »weltliche[...] Musik«, symbolisch dargestellt durch die beiden Musikinstrumente. Die Präsentation des Transparents sollte von »Gesang und Gitarre« beglei-

417 Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 70.

418 Friedrich an Shukowski, 09.02.1830, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 58.

419 Vgl. Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 69.

420 Friedrich an Shukowski, 14.10.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 66.

421 Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 70.

422 Friedrich an Shukowski, 09.02.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 56.

423 Friedrich an Shukowski, 14.10.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 65.

tet sein.⁴²⁴ Das Blatt wird dominiert von einem ruinösen Kirchenraum, der in der Raummitte durch ein gotisches Doppelbogenfenster den Ausblick auf einen Wald freigibt. Das Fenster nimmt die komplette Höhe des Blattes ein, die beiden von Friedrich beschriebenen musizierenden Mädchen sind unmittelbar vor den Fensteröffnungen platziert. Zwischen den sich beinahe symmetrisch gegenüberstehenden, im Profil gezeigten Mädchen steht eine Harfe. Die Szene nimmt nur etwa ein Drittel des Blattes ein, was die Größenwirkung der Architektur potenziert. Der etwas erhöhte Standpunkt des Betrachters verwehrt den unmittelbaren Zugang zum Bild und erzeugt eine leichte Distanz. Natürliche Formen korrespondieren mit den geraden Linien der Architektur. Hinter dem Fenster wachsen Malven empor, die eine Referenz auf das letzte Transparent (Abb. I) sind (siehe unten). Die Malven und die den Innenraum bewuchernden Pflanzen heben die eindeutigen Grenzen von Innen und Außen, von Architektur und Natur auf. Dies wird verstärkt durch die vertikalen Linien der Bäume, die mit der kannelierten Mittelsäule des Fensters und den Saiten der Harfe verschmelzen. Die Harfe, die als Symbol der geistlichen Musik gedeutet wird, stellt zum einen die symmetrische Verbindung zwischen den Mädchen innerbildlich her, zum anderen verweist sie auf das dritte Transparent (Abb. Ib) und schafft damit eine Verschränkung der Blätter. Auch in anderen zeitgenössischen Darstellungen des in der Romantik beliebten Harfenmotivs wird ihr synthetischer Charakter deutlich. Sie wird zumeist als verbindendes, Gegensätze auflösendes Medium dargestellt, was ganz im Einklang steht mit der Deutung der in der Romantik verbreiteten Äolsharfen⁴²⁵, die den »Weltgeist« zum Klingen bringen sollen.⁴²⁶ Carl Gustav Carus hat einige Harfenbilder in diesem Sinne gemalt. Sie stellen die »ideelle Möglichkeit des Musizierens [...] eine symbolische Abstraktion der Musik« dar.⁴²⁷ Zum Bild *Phantasie über die Musik*⁴²⁸ (Abb. 41, Abb. 42) schreibt Carus selbst an seinen Freund Johann Gottlieb Regis, er habe eine »Musik gemalt« und später in der Lebensrückschau, er habe »diese Beziehung der Musik selbst symbolisch auszu-

424 Friedrich an Shukowski, 12.12.1835 und 09.02.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 70, 58.

425 Die Äolsharfe – benannt nach dem Windgott Aeolus – war bereits in der Antike bekannt und wurde wiederbelebt in der Romantik. Durch Luftstrom konnten Saiten in Schwingung versetzt werden, so dass sie Akkorde hervorbrachten. Besonders in Deutschland waren solche Harfen in der Romantik verbreitet. Vgl. Angelika Wesenberg, »Memento vivere«. Böcklins Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod, Berlin 2002, 45. Vgl. auch Donat de Chapeaurouge, Carus' Gemälde »zu Goethes Ehrengedächtnis« von 1832, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61 (1998), 113–117, hier 114f.

426 Ders., Carus' Gemälde (wie Anm. 425), 116.

427 Vgl. Petra Kuhlmann-Hodick/Gerd Spitzer/Bernhard Maaz (Hg.), Carl Gustav Carus. Natur und Idee (Ausstellungskatalog: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 26.06.–20.09.2009), München 2009, Zitat 122.

428 Dieses Bild ist allerdings von 1827 und eine Kopie eines unbekanntenen russischen Künstlers nach dem Carus-Bild von 1823, welches nach St. Petersburg verkauft wurde und als verschollen gilt. In einer späteren Kohlezeichnung von 1851 wird das Motiv noch einmal aufgegriffen. Vgl. Kuhlmann-Hodick/Spitzer/Maaz (Hg.), Carus. Natur und Idee (wie Anm. 427), 126.

drücken« versucht.⁴²⁹ In einem Laubengang steht vor einer Balustrade eine Harfe, in deren Saiten der tiefstehende Mond »spielt«. Der Stuhl ist verlassen, impliziert aber den vormals anwesenden Musiker. Der Hintergrund, der sich hinter dem Dreipass des Laubengangs erhebt, eröffnet den Ausblick auf eine Stadt, deren Kirchtürme sich hinter der Balustrade an der rechten und linken Seite erheben und mit der Harfe korrespondieren. Die Harfe übergreift auch hier die Ebenen und lässt den in der Ferne aufscheinenden Mond ganz nah wirken. Sie fungiert als Medium, welches die Verbindung zur überirdischen Welt, die der Mond symbolisiert, herstellt. Diese Deutung scheint insofern berechtigt, als ein weiteres Bild diesen Prozess mithilfe einer heranschwebenden Engelsgestalt deutlich macht, die die Harfe zu berühren scheint (Abb. 43). Die Figur des Engels drückt in ihrer Dynamik und ihrer durchscheinenden Gestalt den ephemeren und metaphysischen Prozess aus und verklammert zugleich die Vorder- und Hintergrundebene zu einer Einheit. Eine weniger metaphysische als allegorische Funktion hat die Harfe in zwei Goethe-Reminiszenzen. Die *Allegorie auf Goethes Tod* (Abb. 44) zeigt unterhalb eines rundbogigen Abschlusses mit goldgrundierten Zwickeln einen regenwolkenverhangenen Himmel, unter dem sich ein aufgewühltes Meer auftut, auf dem eine Leier schwimmt, die in der Bildmitte platziert ist. Genau hinter ihren Saiten befindet sich ein Regenbogen, der die Assoziation von Klängen hervorruft und die Verbindung von Natur und Kunst herausstellt. Vor der Harfe treiben zwei weiße Schwäne, die als Symbole für den Apoll Musagetes, den Beschützer der Künste⁴³⁰ gedeutet werden. Der auf der Harfe angebrachte Lorbeerkranz hingegen ist Symbol für den verstorbenen Dichter, weshalb die Harfe hier als Allegorie der Kunst verstanden wird. Die Vorstellung von einer inneren »Saite« (siehe unten) im Menschen, die analog zu den Schwingungen des Kosmos ist, knüpft an die zeitgenössischen neurologischen Theorien an,⁴³¹ wie zum Beispiel die Auffassung zu den Nervensystemen (vgl. Kap. 2.4.2), und reflektiert das naturphilosophische Denkmodell einer allem zugrunde liegenden Einheit. Dadurch erklärt sich auch die Beliebtheit des Harfenmotivs als Ausdruck der individuellen und globalen Verbindung in Darstellungen der Romantik. Gotthilf Heinrich Schubert (vgl. Kap. 2.2) sieht den Menschen als Resonanzkörper der Natursprache:

Jener Keim des ewigen Lebens nämlich, mit welchem der Mensch hienieden in Hoffnung geht, läßt sich, wenn man hier von der Sache reden darf wie man will, und so gut man kann, mit einer Saite vergleichen, welche, so oft außer und neben ihr ein verwandter Ton angeschlagen wird, leicht mit, und nach, tönt. Diese Saite war, wie eine geistige und lebendige Memnonssäule,

429 Carus an Regis, 06.08.1823, in: Marianne Prause, Carl Gustav Carus, Berlin 1968, 86 und Carl Gustav Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, Teil 2, Bd. 6, in: Ders., Gesammelte Schriften, hg. von Olaf Breidbach, [Nachdruck der Leipziger Ausgabe von 1865], Hildesheim/Zürich/New York 2009, 200.

430 Vgl. Kuhlmann-Hodick/Spitzer/Maaz (Hg.), Carus. Natur und Idee (wie Anm. 427), 130.

431 Vgl. Leibold, Anthropologien (wie Anm. 152), 172.

ursprünglich bloß für die Berührung und Einwirkung der Sonne von oben gemacht, deren Wort und Harmonien sie auf ihre Weise nachtönte.⁴³²

Im romantischen Denkmodell existieren also neben dem Traum und der Kunst zahlreiche weitere Schnittstellen⁴³³, die eine synthetisierende, die Einheit herstellende Funktion übernehmen. Die Harfe im Transparentzyklus stellt sich dar als Symbol für diese sich in der Kunst ausdrückende Synthese, die sich einerseits bildimmanent innerhalb der Transparente kompositionell zeigt und sich andererseits auch transparentübergreifend durch Referenzen zwischen den Blättern ausdrückt.

Das dritte Transparent, von dem eine Pauszeichnung existiert (Abb. Ib), ist im Gegensatz zum vorhergehenden Blatt gekennzeichnet durch seine klaren Formen und seinen geordneten Gesamteindruck. Hier wird nicht ruinöse, sondern vollendete Architektur dargestellt. Es dominieren die klaren Linien der Architektur, Naturelemente fehlen. Das Bild ist in zwei horizontale Ebenen geteilt. Der Vordergrund wird durch eine antike Balustrade, die seitlich von zwei Säulen mit großen Amphoren begrenzt wird, vom Hintergrund getrennt. Im Vordergrund auf dem Söller, einer terrassenartigen Plattform im Obergeschoss eines Gebäudes, sitzt eine mit dem Rücken zum Betrachter gewandte Harfenspielerin auf einem Schemel. Hinter der Balustrade ragt eine gotische Kirche hervor.

Aber die vergebens erwartete Freundin sitzt im zweiten Bilde auf einem Söller, an einem freien Platz gelegen, wo von der nahen erleuchteten Kirche die Orgeltöne herüberschallen und von dem Mädchen mit Harfespiel begleitet werden. Der Mond steht höher am Himmel und ergießt sein bläuliches Licht über die ferneliegende schlummernde Stadt.⁴³⁴

In einem späteren Brief schreibt Friedrich über das Transparent:

Ein Mädchen, sitzend auf einem Söller, die Harfe spielend, zunächst die Betssäule, etwas weiter eine Kirche mit einigen schwach erleuchteten Fenstern. Die weibliche Gestalt ist gedacht, als begleite sie mit der Harfe die fernen Töne der Orgel.⁴³⁵

Der Söller wurde schon früher von Friedrich als Bildelement eingeführt,⁴³⁶ welches ähnlich wie Ruinenmauern die Zweischichtigkeit des Bildraumes forciert, indem es Vordergrund und Hintergrund voneinander trennt und somit als ästhetische Grenze fungiert (vgl. Kap. 3.2). Der dadurch entstehende vordere Raum ist

432 Schubert, *Nachtseite*, 2. Aufl. (wie Anm. 145), 90.

433 Im konkreten Fall spricht Tobias Leibold von der »Resonanzschnittstelle« zwischen Kosmos und Mensch – dieser Begriff lässt sich aber auch auf die anderen Phänomene ausdehnen, die in der romantischen Philosophie als Mittler gedacht werden. Vgl. Leibold, *Anthropologien* (wie Anm. 152), 178, Zitat 178.

434 Friedrich an Shukowski, 09.02.1830, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 56–58.

435 Friedrich an Shukowski, 14.10.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 65.

436 Vgl. z.B. Friedrichs *Nacht im Hafen* (Abb. 117): das Werk zeigt viele Ähnlichkeiten im formalen Aufbau, vor allem auch in der Darstellung von Distanz und Korrespondenz.

häufig eine Art Schwellenraum, da er nicht genau definiert werden kann. Durch die Korrespondenz der die Ebenen übergreifenden formalen Elemente wird die Trennung der beiden Räume hier abgemildert: Die Harfe geht fast in der Darstellung der Kirche im Hintergrund auf und ist erst auf den zweiten Blick zu erkennen. Die Saiten der Harfe leiten über zu den Linien der Fenster und des Giebels. Die Schräge des Instruments korrespondiert mit den Linien des Chordachs. Der gebogene Hals der Harfe, der vom linken Arm der Harfenspielerin aufgenommen wird, stellt eine Verbindung zwischen den Dachflächen her. Mädchen und Harfe verschmelzen mit der Umgebung. Sowohl Ähnlichkeiten zwischen dem gotischen Giebel, der sich zwischen Langhaus und Chor befindet, und der Orgel, als auch Analogien von Harfensaiten mit Fialen und Maßwerk wurden bereits als Veranschaulichung einer Orgelbegleitung oder der Visualisierung des Topos der Architektur als »gefrorene Musik«⁴³⁷ gedeutet.⁴³⁸ Für dieses Transparent stellte Friedrich sich »geistliche Musik«⁴³⁹ und Klänge der »Glasharmonika«⁴⁴⁰ vor. »Im Sinn der *Musica Humana*, die Friedrichs ›geistiger Musik‹ entspricht, spiegelt der Mikrokosmos, vertreten durch das Mädchen, die Harmonie des Makrokosmos, dem sie als Teil angehören.«⁴⁴¹ Die kompositionelle und motivische Verschränkung von Architektur und Musik ist Teil des gattungsübergreifenden Konzepts.

Das letzte Transparent⁴⁴² beschreibt Friedrich in einem Brief zunächst folgendermaßen:

Im dritten Bilde sitzt unter hohen Blumen (Malven) ein junger Musiker schlafend und träumend. Seiner Hand ist die Mandoline entsunken. Auf Wolken

437 Der Ursprung der Metapher wird meist bei Schlegel gesehen, obwohl der Terminus in seinen Schriften nicht auftaucht, sondern in einer Zeitschrift als sein Ausspruch zitiert wird. Vgl. Friedrich Nicolai (Hg.), *Neue allgemeine deutsche Bibliothek*, Bd. 78, Heft 1, Berlin/Stettin 1793–1806, hier 1803, 207. Vermutlich wurde der Begriff aber in Form der »erstarrte[n] Musik« von Schelling geprägt. Schelling, *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 66), 593. Er entwickelt sich zu einem Topos der Frühromantik. Vgl. hier die ausführliche Begriffsgenese bei Khaled Saleh Pascha, »Gefrorene Musik« – Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie, Berlin 2004. Henry Crabb Robinson hatte die von Schelling gehaltenen Vorlesungen 1802/1803 gehört und auf Englisch übersetzt. Vermutlich durch die Rückübersetzung (»frozen music«) ins Deutsche kam es zum Begriff »gefrorene Musik«. Vgl. Paul von Naredi-Rainer, *Gefrorene Musik – flüssige Architektur. Facetten eines komplizierten Verhältnisses*, in: Sigrid Brandt/Andrea Gott dang (Hg.), *Rhythmus, Harmonie, Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik*, Worms 2012, 15–19, hier 15.

438 Vgl. Karl Schawelka, *Quasi una musica. Untersuchungen zum Ideal des »Musikalischen« in der Malerei ab 1800*, München 1993, 216. Vgl. auch Gerhard Eimer, *Caspar David Friedrich und die Gotik. Analysen und Deutungsversuche aus Stockholmer Vorlesungen. Mit einem Nachtrag zum patriotischen Kunstprogramm des Freiherrn von Stein*, Hamburg 1963, 34.

439 Friedrich an Shukowski, 12.12.1835, in: Hinz (Hg.), *Friedrich* (wie Anm. 53), 70.

440 Friedrich an Shukowski, 09.02.1830, in: Hinz (Hg.), *Friedrich* (wie Anm. 53), 58.

441 Andrea Gott dang, *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915*, Berlin 2004, 153.

442 In der Forschungsliteratur gibt es unterschiedliche Bezeichnungen für das Blatt *Allegorie der himmlischen Musik, Der Traum des Sängers* oder *Der Traum des Musikers*. Vgl. Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München 1973, 405, 451. Vgl. Hinz (Hg.), *Friedrich* (wie Anm. 53), 249.

senken sich drei geflügelte Wesen singend und spielend zum Schläfer herab.
Strahlend ergießt sich das Licht aus der Höhe zur Erde.⁴⁴³

Das Transparent zeigt ein weitgehend symmetrisch aufgebautes und in zwei vertikale Ebenen gegliedertes Bild. Die irdische Zone wird von Malven abgegrenzt, die sich in einem Halbkreis hinter einer schlafenden Person formieren, die durch ihr Attribut, die Laute, als Musiker gekennzeichnet ist. Der Musiker sitzt auf dem Boden im Vordergrund seitlich zum Betrachter. Er hat die Beine ausgestreckt und überkreuzt, sein Oberkörper ist nach vorne gebeugt, sein Kopf ist nach unten geneigt, seine Augen sind geschlossen. Seine Haltung ist geprägt von der Ambivalenz zwischen Entspannung und Anspannung. Während die Haltung seines Kopfes die Verbindung mit der Traumwelt signalisiert, zeigt das Umfassen und Festhalten an seinem Instrument die Verbindung zur realen Welt.

Die Darstellung des Musikers verschmilzt mit der ihn umgebenden Natur, seine Haare und seine Füße gleichen der Form der Malvenblätter. Die Sonnenblume, die sich in das Malvenmeer wie der Musiker in die Natur einfügt, korrespondiert auch in der Haltung mit dem Künstler. Die seit der Antike gängige Motivtradition der Sonnenblume als Symbol des Künstlers, der Kunst, der künstlerischen Inspiration bzw. der Wahrheit künstlerischen Schaffens⁴⁴⁴ wird hier aufgerufen und ist auch in der romantischen Literatur als Tradition vertreten: Wackenroder lässt zwischen den Gräbern der Alten Meister – unter ihnen Albrecht Dürer – »hohe Sonnenblumen in Menge«⁴⁴⁵ wachsen. E.T.A. Hoffmann stellt in *Ritter Gluck* den Höhepunkt des künstlerischen Schaffensprozesses innerhalb eines Traumes anhand der Fusion von Natur und Kunst dar, die durch Sonnenblume und Künstler symbolisiert wird:⁴⁴⁶

Jahre lang seufzt' ich im Reich der Träume – da – ja da! – Ich saß in einem herrlichen Tal und hörte zu, wie die Blumen mit einander sangen. Nur eine Sonnenblume schwieg und neigte traurig den geschlossenen Kelch zur Erde. Unsichtbare Bande zogen mich hin zu ihr – sie hob ihr Haupt – der Kelch schloß sich auf, und aus ihm strahlte mir das Auge entgegen. Nun zogen die Töne wie Lichtstrahlen aus meinem Haupte zu den Blumen, die begierig sie einsogen. Größer und größer wurden der Sonnenblume Blätter – Glut strömten aus ihnen hervor – sie umflossen mich – das Auge war verschwunden und ich im Kelche.⁴⁴⁷

443 Friedrich an Shukowski, 09.02.1830, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 58. In einem späteren Brief beschreibt er das Transparent ähnlich: »Ein junger Musiker ist unter hohen Malven eingeschlafen, die Laute zur Seite gelegt, träumend, Himmelsmusik zu hören. In den Wolken sind musizierende Engel.« Friedrich an Shukowski, 14.10.1835, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 65f.

444 Vgl. Konrad Hoffmann, Zu Van Goghs Sonnenblumenbildern, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 31 (1968), 27–58, hier 36–40. Vgl. auch die Analyse von Ricarda Schmidt zu Antonys van Dyck *Selbstbildnis mit Sonnenblume* in: Ricarda Schmidt, Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann, Göttingen 2006, 47.

445 Wackenroder, Werke (wie Anm. 266), 91.

446 Vgl. hierzu auch Schmidt, Künste (wie Anm. 444), 47f.

447 Hoffmann, Fantasiestücke (wie Anm. 136), 25.

Weil »sich die Pflanze ohne Augen ja ohne Nerven, nur wie träumend nach dem Licht der Sonne«⁴⁴⁸ richtet, ist das Motiv hier von doppelter Bedeutung, weil sie nicht nur Symbol für die Verbindung zur Natur und für den Künstler, sondern auch sinnbildlich für den unbewussten Schaffensprozess steht. Der unteren Ebene mit der engen und arabesken Verschmelzung der einzelnen Elemente und ihrer organischen Formen, ist die klar gegliederte, symmetrisch aufgebaute, himmlische Ebene gegenübergestellt, die den Trauminhalt abbildet. Die drei auf Wolken sitzenden Engel sind in betender Haltung in einem Halbkreis vor einer aus den Wolken herausragenden Orgel platziert, die Analogien mit gotischen Architekturformen bildet. Sie steht als Symbol für die Komposition des Musikers und rekurriert auf den seit der Antike gängigen als Verweis auf einen absoluten Grund zu lesenden Topos einer ideellen Verbindung zwischen Musik und Architektur, die sich durch eine gemeinsame Struktur und ähnliche Elemente wie Rhythmus, Proportion, Motiv und Harmonie auszeichnet.⁴⁴⁹ Diagonal verlaufende Linien formieren einen Strahlenkranz und markieren das von Friedrich beschriebene Licht, das sich »aus der Höhe zur Erde« »ergießt« (siehe oben). Das Traumbild ist strukturell dem traditionellen Bildmuster verhaftet: Ein Träumender wird als Schlafender dargestellt, auf einer zweiten Ebene über ihm erscheint der Trauminhalt. Diese zwei Grundcharakteristika sind stereotype Bildelemente zur Identifizierung eines Traums (vgl. Kap. 2.4.3), unabhängig von einem konkreten inhaltlichen Zusammenhang. Weitere Anhaltspunkte zur Spezifikation des Traums hinsichtlich eines bestimmten Quellentextes fehlen.

Die Analysen des Traumtransparents in der kunsthistorischen Forschung sind größtenteils Einzelanalysen, ohne das gesamte Werk inklusive des performativen Konzepts genauer zu betrachten. Die mediale Inszenierung wird im Gegensatz zu den Blättern oft ausführlich beschrieben, doch in die Analyse des Gesamtzyklus kaum einbezogen. Das Blatt wird bei Helmut Börsch-Supan heilsgeschichtlich interpretiert: Der Schlaf sei eine Anspielung auf den Tod, die Blumen hätten »wohl paradiesischen Charakter« und seien »Auferstehungssymbole«.⁴⁵⁰ Günter Bandmann sieht das Blatt eher in der Tradition der Melancholie-Darstellungen und bietet das Lied aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* als mögliche Vorlage an:⁴⁵¹

Ein Sänger geht auf rauen Pfaden,
zerreißt in Dornen sein Gewand;
er kann die Laute kaum noch tragen,
Ihn übermannt ein tiefer Schmerz [...]

448 Carus, Vorlesungen (wie Anm. 181), 42.

449 Vgl. Andrea Gotttdang, Rhythmus, Harmonie, Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik, in: Sigrid Brandt/Andrea Gotttdang (Hg.), Rhythmus, Harmonie, Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik, Worms 2012, 8–12, hier 9.

450 Börsch-Supan, Friedrich (wie Anm. 442), 133f.

451 Vgl. Günter Bandmann, Melancholie und Musik. Ikonographische Studien (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, 12), Köln 1960, 133.

Er sinkt im hohen Grase nieder,
 und schläft mit nassen Wangen ein
 Da schwebt der Geist der Lieder
 In die beklemmte Brust hinein.⁴⁵²

Er erklärt die Zeichnung zum Trostblatt, als Auflösung einer tiefen Depression, die er im sitzenden Mädchen im Holzschnitt *Frau mit Spinnennetz zwischen kahlen Bäumen* (Abb. 45) verkörpert findet, weil dieser formale und inhaltliche Parallelen zu der Zeichnung aufweise.⁴⁵³ Die abgestorbenen Bäume, die Disteln, das Spinnennetz bilden die Gegensätze zu den blühenden Pflanzen und der Himmelsarchitektur. Das sitzende und sinnende Mädchen in dem Melancholie-Druck steht dem liegenden und träumenden Musiker gegenüber. Die durch die Transparenz und das Licht hervorgerufene Immaterialität der Zeichnung ist Gegenpol zur Materialität des Holzschnitts. Jenseits der inhaltlichen oder formalen Gegensätze bleibt es auch aufgrund der zeitlichen Ferne und der Entkontextualisierung der Zeichnung aus dem Zyklus fraglich, ob diese beiden Blätter aufeinander zu beziehen sind und damit eine Deutung als Erlösungsblatt gerechtfertigt ist. Werner Hofmann kategorisiert den *Traum des Musikers* zusammen mit Werken wie der *Vision der christlichen Kirche* (Abb. 46) und der *Kathedrale* (Abb. 47) als »Wunderbilder«, die lediglich als Anbetungsbilder gedacht seien.⁴⁵⁴ Diese vorgestellten Deutungen beziehen sich alle auf das entkontextualisierte Schlussblatt des Zyklus. Wenn der Zyklus gelegentlich als Komplex betrachtet wird, bewegt die Deutung sich innerhalb der stereotypen Friedrich-Deutungen, die eine moralisch-religiöse Komponente feststellen: Der Mensch werde mithilfe der Religion göttliche Erkenntnis erlangen.⁴⁵⁵ Jedoch ist es neben der inhaltlichen Analyse der Einzeltransparente unerlässlich, das Werk als Gesamtzyklus im Kontext naturphilosophischer Konzepte und gattungsbezogener Interdisziplinarität zu betrachten, die Referenzen zwischen den Blättern zu berücksichtigen, die formalen und materialen Besonderheiten, die Inszenierung der Transparente, das Aufführungskonzept mit den daran anknüpfenden rezeptionsästhetischen Prämissen einzubeziehen, um eine

452 Novalis, *Das dichterische Werk* (wie Anm. 25), 225f.

453 Vgl. Bandmann, *Melancholie* (wie Anm. 451), 133f.

454 Vgl. Werner Hofmann, Caspar David Friedrich, München 2000, 73, Zitat 73.

455 Z.B. bei Birgit Verwiebe, *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart 1997, 58. Dobrzecki schließt sich dieser Deutung auch an, jedoch berücksichtigt sie darüber hinaus noch weitere Aspekte des Zyklus, die andere Interpretationen zulassen. Vgl. Dobrzecki, *Bedeutung des Traumes* (wie Anm. 9), 204–231, insb. 215. In der Forschung werden hinsichtlich des Gesamtwerks Friedrichs drei Deutungsrichtungen unterschieden: die religiöse, die politische und die naturmystisch-frühromantische, die die Werke in ihrer inhaltlichen und formalen Symbolik auf Erlösungshoffnung, Sehnsucht nach Änderung der politischen Verhältnisse oder als allgemein romantische Sehnsucht verstehen. In der Friedrich-Forschung werden die verschiedenen Diskurse und die damit verbundenen polyvalenten Deutungen der Bilder mittlerweile als bewusste Intention einer sinnoffenen Kunst akzeptiert. Vgl. Busch, *Ästhetik und Religion* (wie Anm. 6), 173–177. Vgl. auch das schon 1987 angeführte Interpretationsbeispiel bei Ders., *Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst* (Artefakten – Kunsthistorische Schriften, 1), Anweiler 1987, 20–30.

vollständige Erfassung des Zyklus als komplexes Dokument romantischer Kunst zu ermöglichen.

Innerhalb der einzelnen Blätter konnte zunächst gezeigt werden, dass die Grenzen, die zwischen Architektur, Musik und Natur existieren, aufgebrochen werden durch motivische Annäherung, kompositorische Verschmelzung, übergreifende Linienführung oder die symmetrische Anordnung von Bildelementen, die als seit der Antike existierende Konzeption einer absoluten Einheit gedeutet werden kann.⁴⁵⁶ Das setzt sich auf Zyklusebene fort: Die Bildgrenzen zwischen den Transparenten werden aufgebrochen durch blattübergreifende Verweise, zum Beispiel über wieder auftretende Motive (Harfe, Mädchen, Malven, Architektur), durch die Sukzession der Vorführung und die Musikuntermalung, die trotz ihrer Differenzierung eine sinnliche Kontinuität herstellt. Eine weitere Entgrenzung stellt die Verbindung der Gattungen dar, die dem romantischen Konzept des »Gesamtkunstwerks«⁴⁵⁷ entspricht. Goethe sieht in den Vermischungen der Kunstgattungen noch den Verfall der Künste:

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. [...] aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, dass er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunststart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse.⁴⁵⁸

Für die Romantiker hingegen ist die gegenseitige Durchdringung und Wechselwirkung der verschiedenen Kunstgattungen das zu erstrebende Ideal (vgl. auch Kap. 3.3.2), weil sie die Herstellung eines ursprünglichen Gesamtzusammenhangs innerhalb der Künste greifbarer machen.⁴⁵⁹ Intermedialität und Interdisziplinarität werden zum Gegenentwurf eines klassizistischen Ideals. Die romantische Kunst wird zum »multimedialen Gefüge, in dem verschiedene Künste und Kunstkonzepte

456 Klaus Mainzer legt die Symmetriannahmen als Konzeptionen einer zugrunde liegenden absoluten Einheit in der Naturphilosophie und den Naturwissenschaften einleuchtend dar. Vgl. Klaus Mainzer, *Symmetrien der Natur: ein Handbuch zur Natur- und Wissenschaftsphilosophie*, Berlin/New York 1998.

457 Zum frühromantischen Konzept des Gesamtkunstwerks vgl. Chung-Sun Kwon, *Studie zur Idee des Gesamtkunstwerks in der Frühromantik. Zur Utopie einer Musikanschauung von Wackenroder bis Schopenhauer* (Europäische Hochschulschriften, 36), Frankfurt a.M. 2003.

458 Johann Wolfgang von Goethe, *Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, Bd. 12, in: Ders., *Werke, Kommentare und Register*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, 5. Aufl., Hamburg 1963, 49.

459 Von Richard Wagner wurde der Terminus zum ersten Mal gebraucht: »Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.« Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, 32, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10446090-1> (Zugriff vom 20.08.2014).

zusammenwirken.«⁴⁶⁰ Die synästhetische Verschmelzung von Malerei und Musik beschreiben Wackenroder und Tieck in den *Herzenseergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*:

Zu jeder schönen Darstellung mit Farben giebt es gewiß ein verbrüdetes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur Eine Seele hat. Wenn dann die Melodie erklingt, so zucken gewiß noch neue Lebensstrahlen in dem Bilde auf, eine gewaltigere Kunst spricht uns aus der Leinwand an, und Ton und Linie und Farbe dringen in einander und vermischen sich mit inbrünstiger Freundschaft in Eins.⁴⁶¹

Ein grundsätzlicher Zusammenhang der Künste durch Strukturanalogien wird zum Beispiel durch Ernst Florens Friedrich Chladni ›nachgewiesen‹, indem dieser Metallscheiben mit Sand bestreute und in Schwingung versetzte, so dass sie ornamentale Formen erzeugten (Abb. 48).⁴⁶² Auch die Künstler selbst fördern die Assoziation anderer Gattungen in der eigenen Kunst auch über die Beschreibung der Kunstwerke, zum Beispiel Runge in der Beschreibung des *Zeiten-Zyklus* (zum Beispiel Abb. 99, Abb. 114), zu dem vermutlich auch eine musikalische Untermahlung geplant war:⁴⁶³

Meine vier Bilder [...] es wird eine abstracte mahlerische phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Composition für alle drey Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eigenes Gebäude aufführen – sollte.⁴⁶⁴

Ebenso werden die Terminologien in der Literatur miteinander vermischt und demnach auch sprachlich eine Verbindung zwischen den Gattungen angezeigt. Franz Sternbald, der Protagonist des Künstlerromans von Tieck, erklärt zum Beispiel: »O mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet.«⁴⁶⁵ Und nicht nur das Kunstwerk sollte von den anderen Gattungen durchdrungen sein, auch der Künstler sollte im Produktionsprozess analog agieren:

460 Peter-André Alt, Warum Friedrich Schlegel?, in: Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien, URL: <http://www.fsgs.fu-berlin.de/fsgs/warumfs/index.html> (Zugriff vom 31.05.2014).

461 Wackenroder, Werke (wie Anm. 266), 191.

462 Vgl. die ausführliche Darstellung im Kontext romantischer Poetik bei: Till Dembeck, Figur/Ornament: Romantische Poetik im Kontext von Akustik und Schallaufzeichnung, in: Dagmar von Hoff/Bernhard Spieß (Hg.), Textprofile intermedial, München 2008, 143–161, hier 143.

463 Vgl. Christian Scholl, Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern, München/Berlin 2007, 418. Christian Scholl weist in diesem Zusammenhang auf die Darstellung von Daniel Runge über »die Blätter« hin, die »wohl gar mit musikalischer Composition von Berger« gedacht waren. Runge, Hinterlassene Schriften 2 (wie Anm. 332), 471.

464 Runge an seinen Bruder Daniel, 22.02.1803, in: Runge, Hinterlassene Schriften 2 (wie Anm. 332), 202.

465 Tieck, Frühe Erzählungen (wie Anm. 264), 907.

In den Werken der größten Dichter atmet nicht selten der Geist einer anderen Kunst. Sollte dies nicht auch bei Malern der Fall sein; malt nicht Michelangelo in gewissem Sinne wie ein Bildhauer, Raffael wie ein Architekt und Coreggio wie ein Musiker?⁴⁶⁶

Das romantische Konzept der interdisziplinären Gestaltung eines Gesamtkunstwerks wird im Transparentzyklus auch auf einer Metaebene weitergeführt, indem der Text Caspar David Friedrichs zum letzten Transparent keine rein formale Beschreibung des Blattes darstellt, sondern poetische Züge enthält. Die Beschreibung wird zum Metatext des Kunstwerks, das die Poesie als Referenz beinhaltet:

Im dritten Bilde sitzt unter hohen Blumen (Malven) ein junger Musiker schlafend und träumend. Seiner Hand ist die Mandoline entsunken. Auf Wolken senken sich drei geflügelte Wesen singend und spielend zum Schläfer herab. Strahlend ergießt sich das Licht aus der Höhe zur Erde.⁴⁶⁷

Die poetische Transformation⁴⁶⁸ bildet den Kommentar zu einem Werk, das die Korrespondenz zwischen den Gattungen forciert. Die Musik als vermittelnde, »zwischen Zeit- und Raumkunst oszillierende Gattung«⁴⁶⁹ fungiert damit auch als Synthese der beiden Gattungen Literatur und Malerei.

Die beschriebenen Entgrenzungen werden im letzten Transparent im Motiv des Traums insofern gesteigert, als sich hier die Grenzen zwischen Realität und Traum auf der geistigen, immateriellen Ebene auflösen. Das entspricht der von Schelling beschriebenen Identität von Natur und Geist:

Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist unsichtbare Natur seyn. Hier also, in der absoluten Identität des Geistes in uns und der Natur außer uns muß sich das Problem, wie eine Natur außer uns möglich seye, auflösen.⁴⁷⁰

Die im Traum erreichbare Synthese divergierender Elemente wird durch den romantischen Topos der Analogie von Natur und gotischer Architektur, die als »Baum mit Ästen, Zweigen und Blättern«⁴⁷¹ oder als »unermeßliche[s] Gebilde der krystallisirten Natur«⁴⁷² (vgl. Kap. 3.1.2.2) bezeichnet wird, in der Beziehung zwischen Natur und Architektur im Bild noch verstärkt. »Der gotische Lichtdom

466 Schlegel, Charakteristiken (wie Anm. 69), 333.

467 Friedrich an Shukowski, 09.02.1830, in: Hinz (Hg.), Friedrich (wie Anm. 53), 58. Vgl. Anm. 443.

468 Vgl. die Analyse des zu einem Werk Friedrichs verfassten Gedichts von Theodor Körner, welches für Thorsten Valk als Transformation in ein anderes Medium erst zur Vervollkommnung des Werkes über die Rezeptionsebene beiträgt. Vgl. Thorsten Valk, Der Bildbetrachter als nachschaffender Künstler. Intermediale Rezeptionsstrategien in ›Friedrichs Totenlandschaft‹ von Theodor Körner, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 70 (2008), 207–229.

469 Valk, Bildbetrachter (wie Anm. 468), 223.

470 Schelling, Philosophie der Natur (wie Anm. 74), 107.

471 Tieck, Frühe Erzählungen (wie Anm. 264), 850

472 Friedrich Schlegel, Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, Abt. I: Kritische Neuausgabe, Bd. 4, hg. von Hans Eichner, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1959, 179.

verbindet [...] das Lichtreich der Innenwelt mit der kristallisierten Natur, in ihm sind Kunst und Natur symbolisch vereint.«⁴⁷³

Durch die Synthetisierung divergierender Elemente – ein bei Caspar David Friedrich allgemein auffälliges Gestaltungskriterium (vgl. Kap. 3.2.2) –, stellt die Kunst das Absolute dar. Diese Synthese wird durch die Zusammenführung von Materialität und Immaterialität, Realität und Idealität, Natur und Kunst, Endlichkeit und Unendlichkeit, Himmel und Erde, Musik und Malerei im letzten Transparent durch den Traum angedeutet, aber erst in der Rezeption der traumanalogen Aufführung vollzogen. Friedrich wird im Allgemeinen mit pietistischem Gedankengut in Verbindung gebracht, die Werke werden daher vielfach unter religionsästhetischen Aspekten gelesen.⁴⁷⁴ Sigrid Hinz hatte jedoch bereits 1968 für die Texte in der Textsammlung *Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern* eine Affinität zur Kunstanschauung Schellings konstatiert.⁴⁷⁵ Auch in dem in den *Aphorismen über Kunst und Leben* enthaltenen Text *Über Kunst und Kunstgeist* wird ein Bezug zu Schelling deutlich:

So ist der Mensch dem Menschen nicht als unbedingtes Vorbild gesetzt, sondern das Göttliche, Unendliche ist sein Ziel. Die Kunst ist's, nicht der Künstler, wonach er streben soll! Die Kunst ist unendlich.⁴⁷⁶

Die Auseinandersetzung mit der romantischen Ästhetik macht dazu auch ein Schema deutlich, das Friedrich in einem Brief skizziert (Abb. 49):

Denn sehr wohl wussten jene achtungswerthen Meister, dass die Wege, so zur Kunst führen, unendlich verschieden sind; daß die Kunst eigentlich der Mittelpunkt der Welt, der Mittelpunkt des höchsten geistigen Strebens ist, und die Künstler im Kreise um diesen Punkt stehen.⁴⁷⁷

Dieses Schema wurde in der kunsthistorischen Forschung für eine Auseinandersetzung Friedrichs mit Schleiermachers Religionsphilosophie und im speziellen mit der Theorie von der unendlichen Mannigfaltigkeit der Religionsauffassungen und ihrer Einheit angesehen, das Friedrich auf die Kunst übertragen habe.⁴⁷⁸

473 Regine Prange, *Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 34/2 (1989), 280–309, hier 308.

474 Vgl. z.B. die Deutung hinsichtlich Schleiermachers ästhetischer Religionsauffassung in: Busch, *Ästhetik und Religion* (wie Anm. 6), 179–185.

475 Vgl. Hinz (Hg.), *Friedrich* (wie Anm. 53), 251.

476 Caspar David Friedrich, *Über Kunst und Kunstgeist*, in: Hinz (Hg.), *Friedrich* (wie Anm. 53), 83f., hier 83.

477 Friedrich an J.K.H. Schulte, 08.02.1809, zitiert nach: Hilmar Frank, *Die mannigfaltigen Wege zur Kunst. Romantische Kunstphilosophie in einem Schema Caspar David Friedrichs*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* (1991), 165–196, hier 165.

478 Vgl. Frank, *Kunstphilosophie* (wie Anm. 477), 165–196. Vgl. Hilmar Frank, *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin 2004, 5, 16f.

Die Absolutheit der Kunst, ihre ursprüngliche »Synthese der Vielheit in der Einheit«⁴⁷⁹ und ihre daher rührende Polyperspektivität vor dem Hintergrund der romantischen Naturphilosophie und Ästhetik erscheint als Ausgangspunkt der Betrachtung Friedrichs jedoch wahrscheinlicher als die Übertragung aus einem anderen Wissenssystem, zumal es keine Anhaltspunkte für eine derartige Projektion gibt.⁴⁸⁰

Der Künstler nimmt eine besondere Stellung ein, weil er in der Lage ist, der Erkenntnis des Absoluten wiederum in seinem Kunstwerk über die »bewußte und bewußtlose Tätigkeit«, die »absolut Eins [...] im Produkt«⁴⁸¹ sein muss, Ausdruck zu verleihen (vgl. Kap. 2.1). Der Künstlertraum steht in diesem Zusammenhang als Symbol für den produktiven unbewussten Schaffensprozess. Bei Friedrich drückt sich diese Ästhetik in den berühmten vielfach zitierten Äußerungen wie folgt aus: »Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern was er in sich sieht«⁴⁸² und »Schließe Dein inneres Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehst dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von außen nach innen.«⁴⁸³ In seiner Abhandlung über *Kunst und den Kunstgeist* schreibt er über die Kunstproduktion: »Willst Du Dich also der Kunst widmen [...] achte genau auf die Stimme deines Innern, denn sie ist die Kunst in uns.« Und weiter schreibt er: »folge unbedingt der Stimme des Innern, denn sie ist das Göttliche in uns und führt uns nicht irre«⁴⁸⁴ (vgl. Kap. 2.4.4). Die Stimme des Innern ist also Motor der Kunstproduktion, die sich bei Friedrich zuweilen im Traum äußert, wie Shukowski einmal in einem Brief an die Gräfin Alexandra Feodorowna beschreibt: »Aber er weiß noch selbst nicht, was er malen wird; er wartet auf den Augenblick der Eingebung, welche (nach seinen eigenen Worten) zu ihm bisweilen im Traum kommt.«⁴⁸⁵ Und Friedrich selbst drückt dies folgendermaßen aus: »Jedes echte Kunstwerk wird in geweihter Stunde empfangen und in glücklicher geboren, oft dem Künstler unbewußt, aus innerem Drange des Herzens.«⁴⁸⁶ Und auch Carus weist später in seinen *Lebensinnerungen* nochmal auf den hohen Stellenwert des Traums für Friedrichs Kunstproduktion hin:

»Ein Bild soll nicht erfunden, sondern empfunden sein«, war sein Grundsatz, und man darf sagen, alle seine Bilder sind auf diese Weise entstanden.

479 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Vom Ich als Prinzip der Philosophie* (1795), Reihe I: Werke, Bd. 2, hg. von Hartmut Buchner und Jörg Jantzen, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Hans Michael Baumgartner [u.a.], Stuttgart 1980, 72.

480 Hilmar Frank konstatiert dazu lediglich: »In der Übertragung des Modells von der Religion auf die Kunst sah Friedrich offenbar kein Problem, sie war ihm keine Parodie, Blasphemie oder zynische Säkularisierung.« Frank, *Aussichten* (wie Anm. 478), 17.

481 Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (wie Anm. 12), 314.

482 Friedrich, *Bekenntnisse* (wie Anm. 319), 193f. Vgl. Anm. 319.

483 Ders., *Betrachtung einer Sammlung* (wie Anm. 53), 92.

484 Ders., *Kunstgeist* (wie Anm. 476), 83.

485 Shukowski an Feodorowa, 23.06.1821, in: Hinz (Hg.), *Friedrich* (wie Anm. 53), 234.

486 Friedrich, *Betrachtung einer Sammlung* (wie Anm. 53), 92.

Sehr lehrreich für mich war das entschiedene Gefühl für reine Konzentration des Lichts, welche seine Werke auszeichnete. Er sagte mir einmal, ein Traum habe ihm zuerst darüber die rechte Erkenntnis gegeben, und er hielt diese Erkenntnis, welche von Künstlern selten die ganz gebührende Rechnung getragen wird, sehr fest. Ist doch überhaupt in dieser Beziehung einer künftigen ›Wissenschaft der Kunst‹ noch viel vorbehalten klar auszusprechen, was jetzt nur einzeln dunkel gefühlt wird.⁴⁸⁷

Das Traumtransparent bildet – ausgewiesen durch die Regieanweisungen und die Art der musikalischen Untermalung – den Höhepunkt der Serie und ist gleichzeitig Spiegelung des Gesamtzyklus, der im Mikrokosmos des Einzeltransparents den Makrokosmos der ganzen Serie abbildet. Der Zyklus als prinzipiell unabgeschlossene, sich potenziell unendlich wiederholende und arabeske (vgl. Kap. 3.3) Figur thematisiert das Absolute anhand seiner Form und erreicht im Traumtransparent seinen Höhepunkt. Der Traum mit seiner assoziativen, unendlichen, raum- und zeitunabhängigen Struktur spiegelt innerhalb des vierten Blattes also die alineare, nicht zielgerichtete Struktur des Zyklus – dieser ist im Prinzip also in der Lage, jederzeit neu zu beginnen⁴⁸⁸ und unendlich fortsetzbar zu sein. Der Gesamtzyklus besitzt eine verschachtelte und damit potenziell unendliche Gesamtstruktur, die durch das Inbeziehungsetzen formaler und inhaltlicher Gegensätze und die wiederholten Spiegelungen und Verweise (Vor- und Rückgriffe zwischen den Transparenten) das Ende vorwegnimmt und unterstreicht bzw. auf den Höhepunkt hinarbeitet.

Die Entmaterialisierung der Bildfläche entspricht der paradoxen romantischen Forderung nach einer »absolute[n] Formlosigkeit« (vgl. Kap. 2.4.4). Die Aufhebung der Materialität durch die Wahl des transparenten Materials und durch den Einsatz von Licht, als »alle Realität in sich auflösende Idealität«,⁴⁸⁹ ist Sinnbild für das Unbewusste, Unendliche und Absolute – also das auch nicht an eine Materie Gebundene. Dies wird zudem im letzten Transparent über den visionären gotischen Lichtdom thematisch reflektiert. Es ergibt sich auch transparentimmanent eine arabeske, selbstreflexive Struktur, deren Referenz immer der Traum ist.

Als *mise-en-abyme* der Darstellung spiegelt der träumende Künstler zunächst den realen Künstler Caspar David Friedrich, der damit insbesondere auch seine eigene Produktionsweise reflektiert, indem er die lichtbasierte Transparentmalerei mit *seinem* Traum von der »reine[n] Konzentration des Lichts« (siehe oben) verknüpft. Darüber hinaus spiegelt der träumende Künstler das gesamte Kunstwerk und den unbewussten Schaffensprozess und zeichnet diesen als Ideal. In der traumanalogen Aufführung vollzieht der Betrachter durch seine Einbindung in das Dispositiv, das sich anhand von Parametern wie Verdunklung, Immersion,

487 Carus, Lebenserinnerungen 1 (wie Anm. 169), 207f.

488 Novalis hatte im »Allgemeinen Brouillon« gefragt: »Wozu überhaupt ein Anfang? Dieser unphil[osophische] – oder halbphil[osophische] Zweck führt zu allen Irrthümern.« Novalis, Das philosophische Werk 2 (wie Anm. 13), 383.

489 Schelling, Philosophie der Kunst (wie Anm. 66), 379.

Sukzession und Musikbegleitung ergibt, auch den traumanalogen Produktionsprozess nach. Analogien zwischen Aufführung und Traum, die Baudry »eine Art Traum« (siehe oben); genannt hatte, sind im Dispositiv durch die Reproduktion des psychischen Apparats während des Schlafs mit der »Abtrennung von der Außenwelt« und »Hemmung der Motilität« und durch den ephemeren Charakter gegeben, weil die Bilder lediglich im Moment der Aufführung präsent sind und im Gedächtnis nicht als originalgetreue Kopie vorliegen (vgl. Kap. 3.1.1.1). Das Traumbild am Schluss des Zyklus ist demnach nicht nur die Spiegelung des unbewussten Produktionsprozesses, sondern auch die Spiegelung des visionären Rezeptionsprozesses, der sich traumanalog vollzieht. Der Rezeptionsvorgang ist gleichzeitig auch eine produktive Methode, da sich das Kunstwerk erst im Betrachter, also mit der Aufführung vollenden kann (vgl. Kap. 2.4.4). Der Rezipient vollzieht in einer traumanalogen Aufführung durch die Einbindung in ein Dispositiv auch den unbewussten Produktionsprozess nach und wird somit gleichermaßen zum Produzenten. Er nimmt die Stellung des Träumers im Bild ein. Damit ergibt sich eine unendliche Konzeption in der Wechselbeziehung zwischen Kunstwerk, Künstler und Rezipient, der die formale Anlage des Kunstwerks als Zyklus auch strukturell Rechnung trägt. Die alineare und unendliche Struktur des Traumes korrespondiert mit derjenigen des Zyklus und wird auch im Rezeptionsprozess widergespiegelt. Das Traumbild ist zwar das letzte Bild des Zyklus, aber gleichzeitig Beginn des Reflexionsprozesses.

Die musikalische Unterermalung mit Instrumentalmusik, die in der Romantik als universale Sprache gilt, als »reine, von dem Gegenstand oder Stoff befreite Form«⁴⁹⁰ und »als der urbildliche Rhythmus der Natur und des Universums selbst, der mittels dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht«⁴⁹¹, steigert sich zum vierten Transparent in seiner Ausdrucksweise, verknüpft die Transparente miteinander und reflektiert zudem das ästhetische Konzept der absoluten Musik. Um 1800 wird die Instrumentalmusik zur bevorzugten Gattung und emanzipiert sich von der Vokalmusik. »Alle reine Musik muss $\phi\delta$ [philosophisch] und instrumental sein«⁴⁹² lautet nun die Forderung an die Musiker. Vorher hatte man die Musik als eine Kombination von Harmonie, Rhythmus und Sprache nicht in Frage gestellt. Sie galt hauptsächlich auch wegen ihrer Abhängigkeit von der Sprache als »Ausdruck menschlicher Vernunft«.⁴⁹³ Musik war ohne Sprache deshalb bislang

490 Schelling, Philosophie der Kunst (wie Anm. 66), 502.

491 Ders., Philosophie der Kunst (wie Anm. 66), 369.

492 Friedrich Schlegel, Fragmente zur Poesie und Literatur, Teil 1, Abt. 2: Nachgelassene Werke, Bd. 16, hg. von Hans Eichner, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1981, 178.

493 Carl Dahlhaus, 19. Jahrhundert, Teil 1: Theorie/Ästhetik/Geschichte, Monographien, Bd. 4, in: Ders., Gesammelte Schriften, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2002, 16. Vgl. auch Corina Caduff, Die diskursive Karriere der Musik im 19. Jahrhundert. Von der »Herzessprache« zur »wahren Philosophie«, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte 71 (1997), 537–558, hier 537.

defizitär. Indem die Instrumentalmusik in der Romantik in Deutschland⁴⁹⁴ nun zur reinen und deshalb absoluten Kunst erklärt wird, werden die ästhetischen Grundsätze ins Gegenteil verkehrt und ein Paradigmenwechsel eingeleitet.⁴⁹⁵ Auch die Instrumentalmusik wird in das romantische Einheitskonzept einbezogen. Für Schelling bringt die Instrumentalmusik nämlich

die Form der Bewegungen der Weltkörper, die reine, von dem Gegenstand oder Stoff befreite Form in dem Rhythmus und der Harmonie als solche zur Anschauung. Die Musik ist insofern diejenige Kunst, die am meisten das Körperliche abstreift, indem sie die reine Bewegung selbst als solche, von dem Gegenstand abgezogen, vorstellt und von unsichtbaren, fast geistigen Flügeln getragen wird.⁴⁹⁶

Die Loslösung der Romantik von einer Korrelation zwischen Form und Inhalt tritt in der Instrumentalmusik durch Eliminierung der gesungenen Sprache am deutlichsten hervor. Die Notwendigkeit einer Loslösung unterstreicht Schelling mit der »von dem Gegenstand und Stoff *befreite[n]* [Hervorhebung der Verf.] Form« (siehe oben), aber auch mit seiner Charakterisierung als körperlos und unsichtbar. Hier findet sich das propagierte Konzept der »absolute[n] Formlosigkeit« (vgl. Kap. 2.4.4) wieder. Schlegel bescheinigt der Instrumentalmusik eine »gewisse Tendenz [...] zur Philosophie«⁴⁹⁷ und vergleicht sie deshalb auch mit der philosophischen Methode: »Muss die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? Und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe.«⁴⁹⁸ Das Thema oder der Gegenstand dominiert nicht mehr die Form, sondern das Thema wird aus der Form entwickelt. Damit ist der Vorgang reflexiv und potenziell unendlich, was auch E.T.A Hoffmann als besonderes Charakteristikum der Instrumentalmusik hervorhebt:

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein, welche [...] das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? – Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf.⁴⁹⁹

Die Symphonie gilt als die höchste Form der Instrumentalmusik, als »Oper der Instrumente«⁵⁰⁰. Ihre Struktur ist Idee einer absoluten Musik in der Roman-

494 Frankreich und Italien sind durch die Opernkultur geprägt und halten noch lange an der Verbindung von Sprache und Musik fest. Vgl. Dahlhaus, 19. Jahrhundert (wie Anm. 493), 12f.

495 Für eine umfassende Darstellung der ›Idee der absoluten Musik‹ vgl. Ders., 19. Jahrhundert (wie Anm. 493), 11–126.

496 Schelling, Philosophie der Kunst (wie Anm. 66), 502.

497 Schlegel, Charakteristiken (wie Anm. 69), 254.

498 Ders., Charakteristiken (wie Anm. 69), 254.

499 Hoffmann, Fantasiestücke (wie Anm. 136), 52.

500 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Frühe Prosa. Briefe. Tagebücher. Libretti. Juristische Schrift. Werke 1794–1813, Bd. 1, hg. von Gerhard Allroggen, in: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Sämtliche Werke, hg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrect, Frankfurt a.M. 2003, 513.

tik.⁵⁰¹ Mit Ausnahme der Tasteninstrumente sind alle Musikinstrumente an der Symphonie beteiligt. Alle Instrumente fügen sich dem Ganzen und widmen sich einer gemeinsamen Aufgabe, um eine Einheit zu formen⁵⁰² und »das Einzelne nur zum Ganzen wirken zu lassen.«⁵⁰³ In einer Rezension in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« von 1820 wird die Symphonie als Ausdruck des »Universelle[n] der Menschheit« vorgestellt.⁵⁰⁴ Das Hauptmerkmal der Symphonie ist die Viersätzigkeit⁵⁰⁵ als »ideelle[s] Moment der Vollständigkeit«⁵⁰⁶: Der erste Satz ist auf das Eröffnen, der letzte auf das Schließen ausgerichtet, meist ist bei dem Finalsatz das Prinzip der Wiederholung bestimmend, die wesentliche Funktion der Mittelsätze bildet die Kontrastierung – als Gegensatz zwischen Außen und Innen. Auf den vierten Satz ist alles ausgerichtet, er bildet den finalen Höhepunkt und ist demnach der wichtigste des symphonischen Zyklus, in dem »alle Strahlen« zusammenlaufen, »wie in einem Brennpuncte«, in dem das »schon dagewesene Einzelne noch einmal in concentrirter Kraft« zusammenfließt.⁵⁰⁷ E.T.A. Hoffmann hatte die 5. Symphonie Beethovens in der *Kreiseriana* folgendermaßen charakterisiert:

Wie einfach – noch einmal sei es gesagt – ist das Thema, das der Meister dem Ganzen zum Grunde legte, aber wie wundervoll reihen sich ihm alle Neben- und Zwischensätze durch ihr rhythmisches Verhältnis so an, dass sie nur dazu dienen, den Charakter des Allegros, den jenes Hauptthema nur andeutete, immer mehr und mehr zu entfalten.⁵⁰⁸

Den Schlusssatz von Beethovens 5. Symphonie erklärt E.T.A Hoffmann in einer Rezension in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« so: »Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlusssatzes, C-Dur, fällt das ganze Orchester [...] ein – wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht

501 Vgl. Christine Lubkoll, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Rombach 1995, 227.

502 Vgl. Wolfram Steinbeck/Christoph von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1.: *Romantische und nationale Symphonik* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 3), Laaber 2002, 11.

503 Hoffmann, *Frühe Prosa* (wie Anm. 500), 513.

504 Zitiert nach: Steinbeck/Blumröder, *Symphonie* (wie Anm. 502), 32.

505 Nicht nur die Polarität war in der Romantik Schlüssel zur Entdeckung eines Gesamtzusammenhangs, sondern auch die *Quadruplizität*, die Steffens als die der Natur zugrunde liegende Form charakterisierte. Gemeint waren Himmelsrichtungen, Tageszeiten, Jahreszeiten, Elemente, Edelmetalle, Temperamente etc. »Durch diese Quadruplicität der Formen hat die Natur den ewigen Rhythmus ihrer eigenen Konstruktion offenbart, und durch sie sind die ewigen Formen aller wissenschaftlichen Naturanschauung auf immer bestimmt« und »Die edeln Metalle enthalten die ganze Quadruplicität in sich. Platina ist die grösste Annäherung zu nördlichen, Gold zur östlichen, Silber zur westlichen, Quecksilber zur südlichen Abweichung«. Henrik Steffens, *Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft*, Berlin 1806, 44, 89, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10706397-9> (Zugriff vom 20.08.2014). Vgl. Uwe Pörksen, *Deutsche Naturwissenschaftssprachen. Historische und kritische Studien*, Tübingen 1986, 106f.

506 Steinbeck/Blumröder, *Symphonie* (wie Anm. 502), 35.

507 Vgl. Dies., *Symphonie* (wie Anm. 502), 34–36, Zitate aus zeitgenössischen Aufsätzen, 704.

508 Hoffmann, *Fantasiestücke* (wie Anm. 136), 56.

erleuchtet.«⁵⁰⁹ Der viergeteilte, mit Musik untermalte Zyklus als »synästhetisch-immersive[r] Bild- und Tonraum«⁵¹⁰ lässt die Deutung der Transparentblätter als Versuch der Transformation der Symphonie in ein anderes Medium schon aufgrund der äußeren Form zu. Die Äußerung Runge's zu den *Tageszeiten*, dass er sie eigentlich »nur als leichte Dekoration machen wollte« und dann »das größte von Composition hervorgebracht habe [...] denn alle vier Bilder gehören genau zusammen, und ich habe sie ganz bearbeitet wie eine Symphonie«⁵¹¹ zeigt, dass es diese Intention unter den romantischen Künstler wohl gab. Die Symphonie als explizites Bildmotiv existiert zum Beispiel im *Ceuvre* Moritz von Schwinds (Abb. 50).⁵¹² Vergleicht man nun den Zyklus mit dem Aufbau und den Elementen einer Symphonie, werden neben der Verwendung von Instrumentalmusik als Begleitung weitere Analogien zur Symphonie sichtbar, die offensichtlich als vorbildliche Kunstform für die Schaffung eines gattungsübergreifenden Kunstwerks gedient hat. Die Basis bildet die Viersätzigkeit des Transparentzyklus. Auch wenn das erste Transparent verschollen ist und nur noch die Beschreibung existiert, scheint es auf das Eröffnen angelegt: Es zeigt eine konkrete Szene, die den Betrachter durch ihre scheinbar bewegungsreiche Dramaturgie und unheimliche Musikuntermalung in den Bann zieht. Die beiden mittleren Transparente zeichnen sich durch ihre Kontrastbildung untereinander aus, den ungeordneten und natürlichen Strukturen des zweiten Transparents stehen die geordneten Strukturen des dritten Transparents gegenüber. Das letzte Transparent ist finaler Höhepunkt. Die einzelnen Transparente sind über Symbole der Kunst, die wiederholt und variiert werden, wie die Harfe, die gotische Architektur und die Musikbegleitung miteinander verknüpft und ergeben ein homogenes Ganzes. Die Steigerung der Ausführungsparameter und der Musik zielt auf das letzte Transparent als finalen Satz wie »wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet« (siehe oben). Innerhalb des Zyklus deutet sich das Leitmotiv – die *absolute Kunst* – nicht nur durch die Wiederaufnahme und Variation der Symbole, sondern auch durch die Verschränkung divergierender Elemente immer wieder an, um im letzten Transparent mit dem Traum, dessen Struktur auch von Prinzipien der Wiederholung und Variation bestimmt ist, den Höhepunkt zu erreichen.

Dass die absolute Kunst in jeder Kunstgattung die gleichen Ordnungs- und Schaffensprinzipien hat, sieht Runge nach der Fertigstellung der Lehrstunde der Nachtigall:

509 Ders., *Frühe Prosa* (wie Anm. 500), 548.

510 Heinz Brüggemann, *Religiöse Bild-Strategien der Romantik – die ästhetische Landschaft als Andachtsraum und Denkraum*, in: Ders. (Hg.), *Romantik und Moderne. Moden des Zeitalters und buntscheckige Schreibart*, Würzburg 2009, 17–64, hier 41.

511 Runge an seinen Bruder Daniel, 30.01.1803, in: Runge, *Hinterlassene Schriften* 1 (wie Anm. 47), 33.

512 Zur Interpretation der Symphonie besonders hinsichtlich der Fragestellung nach der Integration des Charakters der Symphonie vgl. Wilhelm Seidel, *Die Zauberflöte im Bild der Symphonie. Über ein Aquarell von Moritz von Schwind*, in: *Musiktheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft* 21,2 (2006), 130–145.

Dass dieses Bild dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist. Dadurch ist mir begreiflich geworden, dass dergleichen in unsrer Kunst ebensowohl stattfindet, nämlich wieviel man sich erleichtert, wenn man den musikalischen Satz, der in einer Composition im Ganzen liegt, heraus hat und ihn variiert durch das Ganze immer wieder durchblicken läßt.⁵¹³

Das Prinzip der Variation und motivischen Anknüpfung, Wiederholung und Vernetzung, die sich letztlich traumanalog vollzieht und vorausdeutet auf das, was sich am Ende erfüllt, findet sich ebenso im prototypischen Künstlerroman der Romantik *Heinrich von Ofterdingen* (vgl. Kap. 2.4.4). Wie Novalis mit dem Motiv des träumenden Dichters verweist Friedrich mit dem Motiv des träumenden Künstlers im Transparent auf den traumanalogen, produktionsästhetischen Vorgang und macht ihn mit der Einbindung in die komplexe Struktur des Kunstwerks in seiner »Konstruktionslogik und Zeichenstruktur«⁵¹⁴ transparent. Er integriert in seine Kunstform nicht nur das Prinzip der Symphonie, sondern schafft auch eine formale Annäherung an die Symphonie. So kommt er dem romantischen Anspruch, ein gattungsübergreifendes Gesamtkunstwerk zu schaffen, mit seiner *Symphonie einer absoluten Kunst* einen Schritt näher.

3.1.2 Sakralisierte Autorität als Legitimation einer absoluten und traumbasierten Kunst

Wird mit der Geniekonzeption des 18. Jahrhunderts der Künstler und seine Autonomie in den Vordergrund gerückt,⁵¹⁵ liegt der Fokus in der frühromantischen Kunstkonzeption und der Schellingschen Ästhetik auf dem Kunstwerk und dessen Absolutheit (vgl. Kap. 2.1).⁵¹⁶ Der Künstler ist wichtiger Bestandteil dieser Konzeption, aber das Kunstwerk als symbolische Repräsentanz des Absoluten bildet von nun an den Dreh- und Angelpunkt. Da durch diese Projektion und Verschiebung nun eine Legitimation fehlt, die in der Genieästhetik durch die Subjektivität und Originalität des Künstlers schon a priori existent war, wird nun die Referenz auf Künstlervorbilder zur Legitimation einer absoluten, polyperspektivischen und a-mimetisch ausgerichteten Kunst benutzt. Die Vorbilder dienen

513 Runge, *Hinterlassene Schriften I* (wie Anm. 47), 223. Zur »Ars combinatoria« bei Runge vgl. Paul Kintz, *Das befreite Bild. Die bildende Tätigkeit Runges im Lichte der frühromantischen poetischen Theorie von Novalis und Friedrich Schlegel*, in: Markus Bertsch (Hg.), *Kosmos Runge. Das Hamburger Symposium*, München/Hamburg 2013, 61–70.

514 Alt, *Traumtexte* (wie Anm. 7), 4f.

515 Vgl. Marianne Willems, *Wider die Kompensationsthese. Zur Funktion der Sturm-und-Drang-Bewegung*, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 94 (2000), 1–41, hier 18. Vgl. auch Günther Peters, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert* (Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 24), Stuttgart 1982, 56f.

516 Vgl. Schmidt, *Genie* (wie Anm. 78), 390. Zur Genieästhetik des 18. Jh.s vgl. Peters, *Genieästhetik* (wie Anm. 515).

dazu, diese Kunstkonzeption, die mit einer »Ästhetik der inneren Bilder« einhergeht (vgl. Kap. 2.4.4), durch Tradition, Autorität und Mythos abzusichern. Vor allem die traumanaloge Kunstproduktion wird aufgewertet, denn in den vorliegenden Werken wird der Schaffensprozess im Unbewussten verortet. Eine festzustellende Sakralisierung der Künstlerpersönlichkeiten in den Werken forciert die Neubewertung des Traums als konstitutiv für den künstlerischen Prozess und die Definition des Kunstwerks als Absolutum. Anhand zweier Werke von Franz und Johannes Riepenhausen und Moritz von Schwind soll in den folgenden Kapiteln untersucht werden, inwieweit die Referenz auf die sakralisierten Autoritäten Raffael bzw. Erwin von Steinbach als Legitimation einer absoluten Kunst und traumbasierter Kunstproduktion dient und inwieweit sie für das Werk und für die Kunst im Allgemeinen als *mise-en-abyme* fungiert.

3.1.2.1 Johannes und Franz Riepenhausen – Traum Raffaels

3.1.2.1.1 Raffael-Kult und Entstehungsgeschichte

Johannes und Franz Riepenhausen finden in der kunsthistorischen Forschung noch immer keine starke Berücksichtigung.⁵¹⁷ Die in Göttingen in einem von Wissenschaftlern und Künstlern häufig besuchten Elternhaus aufgewachsenen Brüder besuchen ab 1800 zunächst die Kunstakademie Kassel und schließen sich 1804 in Dresden dem Künstlerkreis um Tieck und Carl Friedrich von Rumohr an, mit welchen sie 1805 nach Rom aufbrechen.⁵¹⁸

Das Gemälde *Der Traum Raffaels* (Abb. II) steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem nicht nachlassenden Raffael-Kult, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreicht. Im 18. Jahrhundert wird Raffael zunächst vom Klassizismus aufgrund der vermeintlichen Objektivität der Schönheitskriterien zum Vorbild erklärt. Für Johann Joachim Winckelmann drückt sich Raffaels »vorzügliche Größe« in der Aneignung der griechischen Werke hinsichtlich ihrer »edle[n] Einfach und stille[n] Größe« aus. Durch das Studium der Antike habe er die Fertigkeiten für seine Meisterschaft in Zeichnung, Kontur

517 Die Begründung liegt für Börsch-Supan in der etwas zu frühen bzw. zu späten Geburt, welche die Brüder Riepenhausen zu »Nachfolgern« machte. Sie gehörten keiner Stilrichtung und keiner Gruppierung konsequent an. Vgl. Helmut Börsch-Supan, Zwei Raffaele aus Göttingen: die Brüder Riepenhausen, in: Silvio Vietta (Hg.), *Romantik und Renaissance: Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Stuttgart 1994, 216–240, hier 216f. Ekaterini Kepetzi konstatiert, sie seien deshalb durch das kunsthistorische Raster gerutscht. Vgl. Ekaterini Kepetzi, *Romantische Identitätsfindung: Zur Konstruktion des Idealkünstlers in den Viten Raffaels der Brüder Riepenhausen*, in: Gilbert Heß/Elena Agazzi/Elizabeth Decultot (Hg.), *Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*, Berlin 2012, 3–46, hier 4.

518 Vgl. Kepetzi, *Identitätsfindung* (wie Anm. 517), 6–8. Vgl. auch Werner Busch, *Goethe, die Gebrüder Riepenhausen und deren Empfang in Rom*, in: Paolo Chiarini/Walter Hinderer (Hg.), *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen: 1780–1820* (Stiftung für Romantikforschung, 36), Würzburg 2006, 43–57, hier 43.

und Komposition erlangt.⁵¹⁹ Die Romantiker kehren das klassizistische Bild im Anschluss um und beurteilen die Kunst Raffaels gemäß der romantischen Ästhetik: Die Emotionalität seiner Malerei wird als Zeichen des vom Inneren geleiteten Künstlers gesehen, seine »certa idea« als Ausdruck einer inneren Notwendigkeit des Schaffensprozesses, das Unbewusste wird als essenzieller Bestandteil der Kunstproduktion gepriesen. Dass »das höchste und wahrhaft absolute Wesen der Kunst nur in dem Raphael erschienen«⁵²⁰ sei, stellt Schelling im zweiten Teil der *Philosophie der Kunst* heraus. Die Absolutheit seiner Werke ergibt sich für Schelling in der Synthese und vollkommenen Einheit der formalen Gestaltungskriterien Zeichnung, Hell-Dunkel und Kolorit, aber auch durch die Wahl des Themas und durch die ideelle Auffassung.⁵²¹ Die Voraussetzung für die Etablierung des Kults um Raffael in Deutschland bildet die schon 1753 ausgeführte Überführung der *Sixtinischen Madonna* (Abb. 62) vom Altar eines Klosters in Piacenza nach Dresden durch König August III. Die von Winckelmann kurz darauf verfasste enthusiastische Beschreibung des Werks ist Beginn der literarischen und künstlerischen Auseinandersetzung.⁵²² Das Gemälde avanciert in Deutschland nun schnell – auch durch den erleichterten Zugang zum Original – zum meistbeachteten Kunstwerk. Im Zuge der Bekanntheit wird das Bild an immer prominenterer Stelle aufgehängt. Königin Luise schenkt Friedrich Wilhelm 1804 eine originalgroße Kopie.⁵²³ Hans Belting nennt die *Sixtinische Madonna* in seinem Aufsatz zum Mythos Raffael auch die »Madonna der Deutschen«, weil sie vom deutschen Publikum nahezu vereinnahmt wurde, und bezeichnet das Gemälde darüber hinaus als »Kronzeuge[...] der romantischen Ästhetik«.⁵²⁴ Schlegels *Gemälde-Gespräche* nehmen die *Sixtinische Madonna* zum Ausgangspunkt der kunsttheoretischen Auseinandersetzung: Die Protagonistin Louise sieht zunächst keinen Sinn in einer sprachlichen Wiedergabe des Werkes, weil man nicht der »Sprache mächtig werden [kann] um das Höchste des Ausdruckes wiederzugeben«, das »gleich vom Auge in die Seele« gehe, und es bedürfe gar keiner Worte, »um zu erkennen was in unzweifelhafter Klarheit dasteht«.⁵²⁵ Der fiktive Gang durch das Museum hat eine »eschatologische Struktur« und gleicht einem »Initiationsweg«, an dessen Ende die »epiphanische[...]

519 Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: Ders., Winckelmanns Werke in einem Band, Berlin/Weimar 1969, 1–38, hier 20f., Zitat 20. Vgl. auch Manfred Ebbardt, Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik, Göttingen 1969, 118.

520 Schelling, *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 66), 537.

521 Vgl. Ders., *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 66), hier Kap. »Die Construction der Malerei (Licht, Farben, Gesichtssinn)«, 506–569.

522 Vgl. Winckelmann, *Nachahmung* (wie Anm. 519), 20f. Vgl. auch Konstantin Ju[revic] Lappo-Danilevskij, Gefühl für das Schöne: Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland, Köln/Weimar/Wien 2007, 12.

523 Vgl. Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, 83.

524 Ders., *Meisterwerk* (wie Anm. 523), Zitate 83, 90.

525 Schlegel, *Gemälde* (wie Anm. 330), 81f.

ekstatische[...] Vision der Sixtinischen Madonna« steht.⁵²⁶ Die Rezeption der *Sixtinischen Madonna* als imaginäres Bild im Anschluss an den fiktiven Museumsbesuch ist eine »Redefinition der Vision als innere Vision« (vgl. Kap. 2.4.4). Auch für Runge, der die Gemäldegalerie in Dresden regelmäßig besucht, hat das Werk unbestimmte Auswirkungen auf die Rezeption: »das herrliche Bild von Raffael ergriff mich so, dass ich nicht wusste, wo ich war [...]. Bei diesem Bild begreift man erst, dass ein Maler auch ein Musiker und ein Redner ist.«⁵²⁷ Carus schreibt eine Abhandlung über die *Sixtinische Madonna*, in welcher er erklärt: »wir besitzen an diesem Werke das erste Bild der Welt.«⁵²⁸ Die Ausführung der Figuren durch Haltung, Leichtigkeit und Fülle, durch Anmut und Reinheit sieht Carus als »undurchdringliche[s] Mysterium«, das Raffael mit der »Sicherheit des Nachtwandlers« geschaffen habe. Die Darstellung des Kindes zeige bereits das Christliche und Göttliche. In der Einfachheit und Schönheit der Figuren erschließt sich für Carus bereits die »Erkenntnis des Höchsten«. Die Betrachtung kommt einer Vision für den Betrachter gleich, die durch die Engelsknaben als Mittler und betrachteranaloge Figuren erreicht wird. Die (scheinbare, da nicht mathematisch korrekte) Symmetrie und die Anordnung der einzelnen Bildteile erzeugen im Zusammenspiel und in der Linienführung formale Harmonie. Die verschiedenen Horizonte, die die »Allgegenwärtigkeit [...] der Gestalten« vor Augen führen, und das »Visionsartige in der Conception des Ganzen«, das durch das »unbewusste Verlassen der perspectivischen Gesetze«, »der Gesetze der Sinnesvorgänge« erreicht wird, machen für Carus, auch aufgrund einer »zeitweise möglichen Freiheit von den sonst uns normalen Schranken der Sinnlichkeit«, die »ungeheure Wirkung« aus.⁵²⁹ Die Verschiebung der Erkenntnis auf eine nicht rationale, unbewusste Ebene spielt in der Beschreibung und Analyse von Carus eine entscheidende Rolle (vgl. Kap. 2.3). Doch die Erklärung für eine derartige Rezeption sieht Carus in der analog ablaufenden Kunstproduktion Raffaels selbst. Carus sichert diese These des unbewussten Schaffensprozesses bei Raffael – »wie man häufig erzählen hört«⁵³⁰ – ab, indem er als Vergleichsbeispiel den von Mozart selbst beschriebenen traumanalogen Kompositionsprozess schildert:

sie gehe in ihm wie in einem schönen und starken Traume vor – und er überhöre nun auch im Geiste das dergestalt fertig gewordene Musikstück nicht so, wie es nachher gehört werden müsse, d.h. ein nach dem andern, sondern Alles zugleich – so dass er ein Musikstück dann im Geiste auf einmal überblicke wie ein Bild, oder wie einen hübschen Menschen.⁵³¹

526 Collini, Raffaels Traum (wie Anm. 331), Zitate 88.

527 Runge an seinen Vater, 10.05.1802, in: Runge, Hinterlassene Schriften 2 (wie Anm. 332), 128.

528 Carl Gustav Carus, Über die Sixtinische Madonna des Raphael (Jahrbücher zur Schiller-Stiftung, 1), Dresden 1857, 3.

529 Vgl. Ders., Sixtinische Madonna (wie Anm. 528), 1–21, Zitate 8, 8, 12, 19f., 13, 17, 17, 13.

530 Ders., Sixtinische Madonna (wie Anm. 528), 17.

531 Ders., Sixtinische Madonna (wie Anm. 528), 17.

Das bringt Carus letztlich zu dem Urteil, dass »Alles, was vorher noch unerschaut und unerschaffen blieb, demjenigen, der es zuerst zu Schauen und zu erschaffen bestimmt war, als einer Art von Vision« sich ereignen muss und »von den Gesetzen dessen, was die gewöhnlichen Sinne täglich uns vorstellen, mächtig abweichen wird.«⁵³² Die Raffael-Legende der Kunstaneignung im Traum, auf die Carus rekurriert, geht auf Wackenroders und Tiecks *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* zurück (vgl. Kap. 2.4.2). Der Text ist in programmatischer Weise ein »durch unterschiedliche Textformen geprägtes arabeskes Muster nicht-mimetischer Schreibweisen«⁵³³ und stellt Raffael als einzigartigen, göttlichen Maler dar. Der Klosterbruder als personaler Erzähler des Romans findet eine Handschrift Bramantes, in welcher dieser die Entstehung der *Sixtinischen Madonna* erläutert:

In der finsternen Nacht sey sein Auge von einem hellen Schein an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugesehen, so sey er gewahr geworden, daß sein Bild der Madonna, das, noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichtstrahle, und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sey. Die Göttlichkeit in diesem Bilde habe ihn so überwältigt, daß er in helle Tränen ausgebrochen sey.⁵³⁴

Ausgehend von dem tatsächlich aus einem Brief Raffaels überlieferten Ausspruch »so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt«⁵³⁵ dehnen Wackenroder und Tieck dies zu einer Entstehungsgeschichte des Werkes im Traum aus.⁵³⁶ Und auch Achim von Arnim leistet dem Mythos des Traums als Grundlage für den künstlerischen Prozess noch 1824 in seinem Roman *Raffael und seine Nachbarinnen* Vorschub. Auch schon Jean Paul hatte die Möglichkeit für eine Trauminspiration Raffaels eingeräumt:

Wenn Raffael in einem bekannten Briefe eine Idee für die Juno und Eva oder Götter- und Menschenmutter seiner hohen Gestalten erklärt: so kann er damit nicht eine flache zusammengebettelte oder auch dichterische Vorstellung gemeint haben; denn aus bloßen Gliedern der Schönheit bauet man keine Ideale, weil man schon das vollendete Urbild gesehen haben muß, nach welchem

532 Ders., *Sixtinische Madonna* (wie Anm. 528), 17f.

533 Wilhelm Voßkamp, »Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren«. Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg, in: Ders./Brigitte Weingarten (Hg.), *Sichtbares und Sagbares* (Mediologie, 13), Köln 2005, 25–45, hier 27.

534 Wackenroder, *Werke* (wie Anm. 266), 57.

535 Die Textstelle lautet im Original: »Io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente«, in: Brief Raffaels an den Grafen Castiglione, in: *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaele d'Urbino*. Roma 1695, 100, zitiert nach: Wackenroder, *Werke* (wie Anm. 266), 438.

536 Auch Herder hatte zur gleichen Zeit (1797) diesen Mythos in einem Gedicht verewigt: »Erschien, o Raphael, dir auch das Bild / Der Göttinn, als die heilige Idee / Dir in der Dürftigkeit an Erden-schöne / Vorschwebete? Ich seh' ihr Bild. Sie wars.« Johann Gottfried Herder, *Poetische Werke* 4, Bd. 28, hg. von Carl Redlich, in: *Johann Gottfried Herder, Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, [Nachdruck der Berliner Ausgabe 1884], Hildesheim 1968, 194.

man die entlehnten Glieder zusammenfügt zu einem Nachbilde. Aber diese urbildliche Schönheit hat eben der Götterjüngling einmal – mehr braucht es nicht – wirklich gesehen, nämlich als ein Empfindbild, es sei in einem Traume, oder vor dem Einschlafen, oder in irgendeiner andern Rauschminute; [...] von diesem Empfindbilde behielt Raffael nun, wie wir aus unsern Träumen, die Vorstellung oder das Vorstellbild, und aus dem Schattenriß dieses Polyklet-Kanons suchte er das Götterbild wieder herzustellen.⁵³⁷

August Wilhelm Schlegel veröffentlicht 1798 ein Gedicht⁵³⁸ über die Legende des Heiligen Lukas⁵³⁹, der als Maler der Madonna gilt, das jedoch darin gipfelt, dass es eigentlich Raffael war, der das erste Madonnenbild schuf: denn nur Raffael ist in der Lage, das Bild der Madonna zu vollenden, weil er die inneren Bilder zu Papier bringen kann, wohingegen Lukas nach dem Tod der Madonna die Grundlage für seine mimetische Verfahrensweise entzogen ist:

Sanct Lucas sah ein Traumgesicht:
Geh! mach dich auf und zög're nicht,
Das schönste Bild zu mahlen.
Von deinen Händen aufgestellt,
Soll einst der ganzen Christenwelt
Die Mutter Gottes strahlen.

- 537 Jean Paul, Jugendwerke 2. Vermischte Schriften 1, Abt. II: Jugendwerke und vermischte Schriften, Bd. 2, in: Sämtliche Werke, hg. von Norbert Miller, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1996, 1022f.
- 538 August Wilhelm Schlegel, Der heilige Lucas, in: August Wilhelm Schlegel, Poetische Werke, Teil 1: Vermischte Gedichte, Lieder, Romanzen und Sonette, Bd. 1, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Eduard Böcking, Leipzig 1846, 215–219, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10604563-1> (Zugriff vom 20.08.2014). Vgl. Elisabeth Schröter, Raffael und der Heilige Lukas. August Wilhelm Schlegels ›Legende vom Heiligen Lukas‹: Wirkung und Quellen – Kunstgeschichte und Poesie im Dialog, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 62 (1999), 418–431.
- 539 Der Mythos des Heiligen Lukas macht ihn zum Schutzpatron der Maler. Er wurde Symbol für die Identität von Kunst und Religion und diente somit auch der Legitimation von Bildern. Unter Berufung auf den Namenspatron hatten am 10.07.1809 Franz Pforr, Joseph Sutter, Joseph Wintergerst, Ludwig Vogel, Karl Egger, Franz Overbeck und Konrad Hottinger die Lukasbrüderschaft gegründet und sich damit in die Tradition der spätmittelalterlichen Lukasgilden gestellt. Vgl. Frank Büttner, Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland, in: Michael Pächt (Hg.), Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania (Ausstellungskatalog: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, 20.02.–14.04.2002), München 2002, 15–36, hier 20f. Auf dieser ›Pilgerreise‹ machten sie Halt in Urbino, der Geburtsstadt Raffaels. Vgl. Max Kunze (Hg.), Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen (Ausstellungskatalog: Stendal, Winckelmann-Museum, 20.05.–22.07.2001), Mainz 2001, 157. Die Vignette der Lukasbrüderschaft mit der Darstellung des Heiligen Lukas enthält im Schlussstein ein W für Wahrheit als Ziel ihrer Kunst. Vgl. Frank Büttner, Das Charakteristische, das Eigentümliche und das Volkstümliche. Zu den Wandlungen eines kunsttheoretischen Postulates und einigen Versuchen seiner Verwirklichung in der Bildenden Kunst der deutschen Romantik, in: Bernd Auerochs/Dirk von Petersdorff (Hg.), Einheit der Romantik. Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert, Paderborn 2009, 81–108, hier 88. Möglicherweise rekurrieren die Lukasbrüder auch auf Schelling, der die Kunst als ›Schlussstein ihres ganzen Gewölbes‹ bezeichnet hatte. Vgl. Schelling, System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), Zitat 40.

Er fährt vom Morgenschlaf empor,
 Noch tönt die Stimm' in seinem Ohr;
 Er rafft sich aus dem Bette,
 Nimmt seinen Mantel um und geht,
 Mit Farbenkasten und Geräth
 Und Pinsel und Palette.

So wandert er mit stillem Tritt,
 Nun sieht er schon Mariens Hütt'
 Und klopft an die Pforte.
 Er grüßt im Namen unsers Herrn,
 Sie öffnet und empfängt ihn gern
 Mit manchem holden Worte.

›O Jungfrau, wende deine Gunst
 Auf mein bescheidnes Theil der Kunst,
 Die Gott mich üben laßen!
 Wie hoch gesegnet wär' sie nicht,
 Wenn ich dein heil'ges Angesicht
 Im Bildniß dürfte faßen!‹ –

Sie sprach darauf demüthiglich:
 Ja, deine Hand erquickte mich
 Mit meines Sohnes Bilde.
 Er lächelt mir noch immer zu,
 Obschon erhöht zur Wonn' und Ruh
 Der himmlischen Gefilde.

Ich aber bin in Magdgestalt,
 Die Erdenhülle sinkt nun bald,
 Die ich auch jung verachtet.
 Das Auge, welches alles sieht,
 Weiß, daß ich nie, um Schmuck bemüht,
 Im Spiegel mich betrachtet. –

›Die Blüthe, die dem Herrn gefiel,
 Ward nicht der flücht'gen Jahre Spiel,
 Holdseligste der Frauen!
 Du siehst allein der Schönheit Licht
 Auf deinem reinen Antlitz nicht:
 Doch laß es Andre schauen.

Bedenke nur der Gläub'gen Trost,
 Wenn du der Erde lang entfloht,
 Vor deinem Bild zu beten.
 Einst tönt dir aller Zungen Preis,
 Dir lallt das Kind, dir fleht der Greis,
 Sie droben zu vertreten.‹

Wie ziemte mir so hoher Lohn?
 Vermocht' ich doch den theuren Sohn
 Vom Kreuz nicht zu entladen.

Ich beuge selber spät und früh
 In brünstigem Gebet die Knie
 Dem Vater aller Gnaden. –

›O Jungfrau! weigre länger nicht,
 Er sandte mir ein Traumgesicht,
 Und hieß mir, dich zu mahlen.
 Von diesen Händen aufgestellt,
 Soll vor der weiten Christenwelt
 Die Mutter Gottes strahlen.‹ –

Wohlan denn! sieh bereit mich hier.
 Doch kannst du, so erneue mir
 Die Freuden, die ich fühlte,
 So rufe jene Zeit zurück,
 Als einst das Kind, mein süßes Glück,
 Im Schooß der Mutter spielte. –

Sanct Lucas legt an's Werk die Hand;
 Vor seiner Tafel unverwandt,
 Lauscht er nach allen Zügen.
 Die Kammer füllt ein klarer Schein,
 Da gaukeln Engel aus und ein,
 In wunderbaren Flügen.

Ihm dient die junge Himmelsschaar,
Der reicht' ihm sorgsam Pinsel dar,
Der rieb die zarten Farben.
 Marien lieb zum zweiten Mal
 Ein Jesukind des Mahlers Wahl,
 Um die sie alle warben.

Er hatte den Entwurf vollbracht,
 Nun hemmte seinen Fleiß die Nacht,
 Er legt den Pinsel nieder.
 ›Zu der Vollendung brauch' ich Frist,
 Bis alles wohl getrocknet ist,
 Dann, spricht er, kehr' ich wieder.‹

Nur wenig Tage sind entflohn;
 Da klopf von neuem Lucas schon
 An ihre Hüttenpforte;
 Doch statt der Stimme, die so süß
 Ihn jüngst noch dort willkommen hieß,
 Vernimmt er fremde Worte.

Entschlummert war die Gottesbraut
 Wie Blumen, wann der Abend thaut;
 Sie wollten sie begraben,
 Da ward sie in verklärtem Licht

Vor der Apostel Angesicht
Gen Himmel aufgehaben.

Erstaunt und froh schaut er umher
Die Blick' erreichen sie nicht mehr,
Die er nach droben sendet.
Obschon im Geist von ihr erfüllt,
Wagt er die Hand nicht an ihr Bild:
So blieb es unvollendet.

Und war auch *so* der Frommen Lust,
Und regt' auch *so* in jeder Brust
Ein heiliges Beginnen.
Es kamen Pilger fern und nah,
Und wer die Demuthsvolle sah,
Ward hoher Segnung innen.

Vieltausendfältig konterfeit
Erschien sie aller Christenheit
Mit eben diesen Zügen.
Es mußte manch Jahrhundert lang
Der Andacht und dem Liebesdrang
Ein schwacher Umriß gnügen.

Doch endlich kam Sanct Raphael,
In seinen Augen glänzten hell
Die himmlischen Gestalten.
Herabgesandt von sel'gen Höh'n,
Hatt' er die Hehre selbst gesehen
An Gottes Throne walten.

Der stellt' ihr Bildniß, groß und klar,
Mit seinem keuschen Pinsel dar,
Vollendet, ohne Mängel.
Zufrieden, als er das gethan,
Schwang er sich wieder himmelan,
Ein jugendlicher Engel.

Die Mythisierung des »Sanct Raphael« wird hier durch eine derartige Überhöhung und Sakralisierung auf die Spitze getrieben. Das Gedicht Schlegels erfreute sich großer Beliebtheit und seine Rezitation bei zahlreichen Veranstaltungen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ist belegt.⁵⁴⁰ Sogar noch 1831 zitiert Cornelius die vorletzte Strophe des Gedichts in einem Brief an König Ludwig I. von Bayern und erläutert, dass er bei den Freskenentwürfen für die Raffael gewidmete

540 Z.B. 1808 wurde das Gedicht bei einer Veranstaltung der Akademie der Wissenschaften in München gelesen, beim »ersten Stiftungsfest des Künstler-Vereins« 1816 in Berlin oder bei der »Raphael-Jubel-Gedächtnis-Feier« 1820 in München. Vgl. Schröter, Raffael (wie Anm. 538), 422f.

Lünette in der Alten Pinakothek in München (vgl. Kap. 3) an das Gedicht von Schlegel denken musste.⁵⁴¹

Der trauminspirierte Künstler wird generell zum Topos und bleibt nicht ausschließlich an Raffael gebunden. E.T.A. Hoffmann überträgt den Mythos der Inspiration durch eine visionäre Schau in *Jesuitenkirche in G.* auf Berthold (vgl. Kap. 2.4.4) und seinen Traum von der Heiligen Katharina:

Hier in dieser Grotte saß er eines Tages, von glühender Sehnsucht, die seine Brust zerriß, gemartert, und weinte heiße Tränen, daß der Stern des Himmels seine dunkle Bahn erleuchten möge; da rauschte es im Gebüsch, und die Gestalt eines hochherrlichen Weibes stand vor der Grotte. »Die vollen Sonnenstrahlen fielen in das Engelsgesicht. – Sie schaute mich an mit unbeschreiblichem Blick. – Die heilige Katharina – nein, mehr als sie – mein Ideal, mein Ideal war es! Wahnsinnig vor Entzücken, stürzte ich nieder, da verschwebte die Gestalt, freundlich lächelnd! – Erhört war mein heißestes Gebet!« Florentin trat in die Grotte, er erstaunte über Berthold, der mit verklärtem Blick ihn an sein Herz drückte. – Tränen stürzten ihm aus den Augen. »– Freund – Freund!« stammelte er, »ich bin glücklich – selig – sie ist gefunden – gefunden!« Rasch schritt er fort in seine Werkstatt – er spannte die Leinwand auf, er fing an zu malen. Wie von göttlicher Kraft beseelt, zauberte er mit der vollen Glut des Lebens das überirdische Weib, wie es ihm erschienen, hervor.⁵⁴²

Das Werk bleibt unvollendet, jedoch ist der fiktive Erzähler von der Darstellung so fasziniert, dass er es beschreibt, als sei es vollendet:

Maria's holdes himmlisches Gesicht, die Hoheit und Frömmigkeit ihrer ganzen Figur erfüllten mich mit Staunen und tiefer Bewunderung. Sie war schön, schöner als je ein Weib auf Erden, aber so wie Raphaels Maria in der Dresdner Galerie verkündete ihr Blick die höhere Macht der Gottes-Mutter.⁵⁴³

Die romantische Abkehr von der Mimesis wird hier durch den Topos des unvollendeten, fragmentarischen Werks als absolute Kunst dargestellt. Das thematisiert auch Ludwig Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* am Beispiel der *Transfiguration*, die als nicht von Raffael vollendet galt, deren Beschreibung durch Franz Sternbald aber in der Einschätzung gipfelt, dass »dieses Werk das Höchste und Vollkommenste« sei, »worin er sich seine eigene Vergötterung gemalt hat.«⁵⁴⁴ Die Fragmentästhetik wird auch in der Darstellung *Der Traum Raffaels* (Abb. II) von Franz und Johannes Riepenhausen aufgegriffen (vgl. Kap. 3.1.2.1.2).

Dem Raffael-Mythos wird vorwiegend in der Literatur Vorschub geleistet. In der Bildenden Kunst sind es insbesondere die beiden Brüder Riepenhausen, die

541 Vgl. Dies., Raffael (wie Anm. 538), 424.

542 Hoffmann, Nachtstücke (wie Anm. 322), 133f.

543 Ders., Nachtstücke (wie Anm. 322), 121.

544 Tieck, Frühe Erzählungen (wie Anm. 264), 847.

eine große Menge an visuellen Repräsentationen herstellen, die sich thematisch mit dem Leben und der Kunst Raffaels auseinandersetzen. Neben verschiedenen Varianten des träumenden Raffael fertigen sie zwei Radierungsfolgen, die Szenen aus dem Leben Raffaels zeigen und seine Bedeutung auch für die bildende Kunst der Romantik unterstreichen. Sie stehen in der vermeintlichen Tradition mittelalterlicher Bilderzyklen zu Heiligenviten bzw. rufen sie diese Assoziation bewusst auf, um der zeitgenössischen Mythisierung Rechnung zu tragen.

Der erste Zyklus (Abb. 51, Abb. 52) wurde schon 1805 von den Brüdern begonnen, aber erst 1816 publiziert.⁵⁴⁵ Die Stationen sind auf historischen Ereignissen beruhende oder fiktive bzw. teilweise erdachte Ereignisse. Die profanen Szenen sind bewusst so gewählt bzw. werden bewusst so dargestellt, dass Analogisierungen mit christlicher Ikonographie hergestellt werden können. Durch die Adaption tradierter Bildmuster wird eine Sakralisierung des Künstlers vorgenommen.⁵⁴⁶ Nach dem Titelblatt (Abb. 51, Taf. 1) und einem Porträt Raffaels (Abb. 51, Taf. 2) beginnt der Zyklus mit einer Darstellung seiner Geburt (Abb. 51, Taf. 3), die mit der Integration der Personifikationen der Poesie, Musik und Malerei innerhalb einer Wochenbettszene Motive christlicher und profaner Ikonographie miteinander verknüpft.⁵⁴⁷ Auch das folgende Blatt, das den ersten Unterricht bei seinem Vater Giovanni Santi darstellt (Abb. 51, Taf. 4 sowie Abb. 53), ist symbolhaft aufgeladen durch Referenzen zur christlichen Heilsgeschichte. Ein Bild an der Wand zeigt das Christuskind auf dem Schoß der Madonna, in ebensolcher Haltung ist Raffael auf dem Schoß seines Vaters dargestellt. Durch diese Parallelisierung wird sein Status als Heilsbringer herausgestellt. Deutlicher noch wird es auf folgendem Blatt: Die auf der Staffelei stehende Leinwand zeigt die drei Marien am Grabe und setzt damit die Auferstehung Christi mit der Wiedererweckung der Kunst durch Raffael in einen Zusammenhang.⁵⁴⁸ Der Sonnenaufgang im Fenster unterstreicht diese Deutung.⁵⁴⁹ Weitere Darstellungen der Radierungsfolge sind: Abschied von der Mutter (Abb. 51, Taf. 5), Ankunft bei Perugino (Abb. 51, Taf. 6), Wanderschaft (Abb. 52, Taf. 1), Florenz (Abb. 52, Taf. 2), Abschied (Abb. 52, Taf. 3), Papstaudienz (Abb. 52, Taf. 4), Raffael malt die Madonna (Abb. 52, Taf. 5 sowie Abb. 54) und sein Tod (Abb. 52, Taf. 6). Die Analogisierung Raffaels mit Christus, die Parallelisierung mit der Heilsgeschichte und die damit einhergehende Sakralisierung des Künstlers hat die Aufgabe, die Absolutheit und Sinnhaftigkeit der Kunst auch in einem profanen Kontext zu verorten (vgl. Kap. 3.3). Die moderne Kunst, die sich als amimetisch, multimedial, mehrdeutig und polyfunktional präsentiert und das Unbewusste innerhalb der Kunstproduktion neu bewertet, schafft sich mit der Berufung auf legitimierte und überzeitliche Vorbilder ein unangreifbares Konzept.

545 Vgl. Kunze (Hg.), Antike (wie Anm. 539), 158.

546 Vgl. auch Kepetzis, Identitätsfindung (wie Anm. 517), 15–23.

547 Vgl. Kunze (Hg.), Antike (wie Anm. 539), 165.

548 Vgl. Börsch-Supan, Brüder Riepenhausen (wie Anm. 517), 225. Vgl. auch Kunze (Hg.), Antike (wie Anm. 539), 160.

549 Vgl. Börsch-Supan, Brüder Riepenhausen (wie Anm. 517), 225.

Der Zyklus von 1833 (Abb. 55, Abb. 56) greift einige Stationen des Zyklus von 1816 auf, die teilweise etwas abgewandelt werden und profanisiert wirken,⁵⁵⁰ wenn gleich die Szenen weiterhin Bildmuster christlicher Ikonographie assoziieren. In dem späteren Zyklus wird die Geburt Raffaels zum Beispiel ersetzt durch eine an eine *Madonna lactans* erinnernde Stillszene (Abb. 55, Taf. 1 sowie Abb. 57). Eine weitere fiktive Szene wird dem Zyklus hinzugefügt, die die Porträtierung seiner Muse Fornarina zum Inhalt hat (Abb. 56, Taf. 4 sowie Abb. 58). Die Darstellung steht in engem Zusammenhang mit dem Kult des Modells im 19. Jahrhundert, wirft aber auch die Frage nach Bild und Abbild und nach der Unmöglichkeit bzw. der Inadäquatheit einer realitätsgetreuen Nachahmung auf.⁵⁵¹ Beiden Bildfolgen ist eine fiktive Szene beigegeben, die den *Traum Raffaels* (Abb. 56, Taf. 2 sowie Abb. 59) zum Inhalt hat, der generell im Riepenhausen-Ceuvre ein häufiges Bildthema ist (vgl. Kap. 3.1.2.1.2).

3.1.2.1.2 *Werkbetrachtung*

Es gibt mehrere Werke der Brüder Riepenhausen, die den Traum Raffaels mit der Erscheinung der Madonna mit geringfügigen Änderungen darstellen: zwei Ölgemälde von 1821 und 1830 (Abb. II, Abb. 60), die Radierung aus dem Zyklus von 1833 (Abb. 56, Taf. 2 sowie Abb. 59) und ein Aquarell (Abb. 61), das im Zusammenhang mit dem ersten Ölgemälde von 1821 entstand.⁵⁵² Darüber hinaus enthält der Zyklus von 1816 eine Darstellung des *Traums Raffaels* (Abb. 52, Taf. 5 sowie Abb. 54), die jedoch eine andere Ikonographie aufweist. Für die Beschreibung und die Analyse soll jenes erste Ölgemälde zugrunde gelegt werden. Im Dezember 1820 hatte der polnische Kunstsammler Athanasius Raczynski in Rom bei den Brüdern Riepenhausen ein Gemälde mit diesem Thema in Auftrag gegeben.⁵⁵³

550 Kepetzi konstatiert eine zwischen 1816 und dem Zyklus 1833 erfolgte Abkehr von der visuellen Sakralisierung Raffaels. Vgl. Kepetzi, Identitätsfindung (wie Anm. 517), 3–46, 34.

551 Die Winzertochter Vittoria Caldoni wurde von August Kestner um 1820 in Albano entdeckt. Ihr Gesicht galt als Ausdruck idealer Schönheit, sie wurde mit der Fornarina Raffaels verglichen. Julius Schnorr von Carolsfeld galt als bedeutendster Künstler der Caldoni-Darstellung. »Ungeachtet der unzähligen Versuche, diese merkwürdige Erscheinung mit der Kunst zu ergreifen, ist Vittoria eben so merkwürdig dadurch geworden, daß die Kunst kein befriedigendes Bild von ihr erworben hat; als wollte ihre hohe Schönheit sich auch darin bewähren, daß auch Vittoria, gleich dem Begriff der Schönheit, für den es keine Worte giebt, ein Rätsel bleiben sollte. Wie viele Verzweigungen habe ich angesehen, wenn eine Anzahl von Künstlern in angestrengter Bemühung um sie her saßen, und ihre Begeisterung von dieser Schönheit nicht zur Gestaltung bringen konnten.« August Kestner, Römische Studien, Berlin 1850, 85f., Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574130-8> (Zugriff vom 20.08.2014). Vgl. Friedmar Apel, Die Unsichtbarkeit des Kunstwerks bei E.T.A. Hoffmann, in: Jutta Müller-Tamm/Corinna Ortlieb (Hg.), Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik, Freiburg i.Br. 2004, 283–293, hier 289. Vgl. Hermann Mildner, Vittoria Caldoni und der Kult des Modells im 19. Jahrhundert, in: Ursula Peters (Hg.), Künstlerleben in Rom: Bertel Thorvaldsen (1770–1844), der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde (Ausstellungskatalog: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 01.12.1991–01.03.1992), Nürnberg 1991, 95–103.

552 Vgl. Kunze (Hg.), Antike (wie Anm. 539), 168.

553 Vgl. Ders. (Hg.), Antike (wie Anm. 539), 168. Zur Bedeutung von Raczynski vgl. Helmut Börsch-Supan, Die ›Geschichte der neueren Kunst‹ von Athanasius Graf Raczynski, in: Wulf Schadendorf

Das Bild zeigt einen Raumausschnitt aus dem Atelier Raffaels. Der Künstler ist links von der Bildmitte auf einem Stuhl positioniert, der schräg zur Leinwand gestellt ist. Diese befindet sich am linken Bildrand und ist ausschnitthaft sichtbar. Raffaels Oberkörper ist zum Betrachter gewendet, seinen Kopf hat er in seine linke Hand gelegt, seine Augen sind geschlossen. In der anderen Hand hält er einen Pinsel, der auf das noch nicht fertiggestellte Gemälde weist. Auf der Leinwand sind bereits die Heilige Barbara und die Puttenfiguren am unteren Bildrand als Zeichnung ausgeführt. Neben Raffael steht ein Tisch, auf dem sich zwei Gefäße und eine Palette befinden. In der rechten Bildhälfte im Hintergrund, abgetrennt durch den Tisch und den Stuhl, erscheint sein Traumbild, die Madonna mit dem Kind. Sie befindet sich nicht auf der gleichen Realitätsebene, was durch ihren Schwebestand und die Wolke deutlich gemacht wird, dennoch überschneidet sie den realen Raum. Hinter der Madonna erstrahlt ein Lichtkranz, der den Raum hinter ihr auflöst und den Raum vor ihr erhellt, was durch Lichtreflexe auf dem Fußboden unterstrichen wird. Obwohl Raffael von der Madonna und ihrem Strahlenkranz abgewendet ist, sind Gesicht und Hand hell erleuchtet. Der Betrachter wird von links unten in das Bild hineingeführt und über den schräg positionierten Körper Raffaels nach rechts oben zum Traumbild gelenkt. Dort verfolgt der Betrachter den Blick der Madonna, der auf das Gemälde gerichtet ist, auf dem sie erscheinen wird. Das Ziel des Betrachterblicks ist somit das unvollendete Kunstwerk auf der Leinwand. Auf die kompositionelle Blicklenkung in Werken Raffaels, insbesondere bei der *Sixtinischen Madonna* (Abb. 62), wird hier bewusst rekurriert. Bei der *Sixtinischen Madonna* ist das Blickziel die Madonna mit dem Kind, das aus jeder Einstiegsmöglichkeit ins Bild generiert wird. Egal, ob der Betrachter über die Putti, die Heilige Barbara oder Sixtus in das Bild einsteigt, immer ist das Ziel die Mutter-Kind-Gruppe. Die Putti richten ihren Blick zwar auf die Heilige Barbara, doch ihre Körperdrehung nimmt den Schwung nach rechts mit, um den Betrachter in einer Kreisbewegung zur Madonna hinzuführen. Der zeigende Finger des Sixtus zieht den Betrachter in das Bild hinein und lenkt ihn über seinen Blick weiter zur Madonna. Der Blick der Madonna wird zurückgeworfen zum Betrachter, um eine Kommunikationssituation herzustellen, die auch wiederum durch den zeigenden Finger des Sixtus unterstützt wird. Der Betrachter soll sich letztlich durch den intensiven Blick der Madonna selbst als Betrachter und als Betrachteter wahrnehmen und so die Vision nachvollziehen. Der Visionscharakter wird außerdem dadurch intensiviert, dass das Bild seine Malfläche und die Raumillusion negiert. Damit wird es selbst zur Vision.⁵⁵⁴ Bei den Riepenhausens wird der Blick von der Madonna direkt zum Kunstwerk weitergeleitet, nicht die Madonna soll die Vision des Betrachters sein, sondern das Kunstwerk. Die *Sixtinische Madonna*

(Hg.), Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1975, 15–26. Vgl. auch Konstanty Kalinowski/Christoph Heilmann (Hg.), Sammlung Graf Raczyński. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznan (Ausstellungskatalog: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, 02.10.–29.11.1992), München 1992.

554 Vgl. Belting, Meisterwerk (wie Anm. 523), 85f.

fungiert hier als im kulturellen Gedächtnis der romantischen Generation eingebranntes Bildmuster und ist Referenz für »die einzige und ewige Offenbarung«⁵⁵⁵ (vgl. Kap. 2.1) durch die Kunst. Das Thema des Bildes, nämlich die Offenbarung der Kunst im Geiste des produzierenden Subjekts, wird verdoppelt, indem es auf die Rezeptionsebene übertragen wird. Der Betrachter vollendet die Darstellung im Geiste und reflektiert damit zugleich den Produktionsprozess Raffaels, der sich unbewusst vollzieht. Dieser Vollendungsprozess wird noch weitergeführt, indem der Kunstraum in den Betrachtterraum erweitert wird. Die Madonna richtet ihren Blick auf eine Stelle der Leinwand außerhalb des Bildes, weil die Leinwand innerhalb des Gemäldes nur den Teil der Komposition zeigt, auf dem die Madonna nicht abgebildet ist, so dass nicht nur die Darstellung im Bild ergänzt werden muss, sondern auch das Gemälde der Brüder Riepenhausen über die Bildgrenzen hinaus. Diese sich potenzierende und selbstreflektierende Struktur spiegelt somit auch formal das Thema, indem sie sich als traumanalog charakterisiert.

Über die sakralisierte Autorität des Raffael wird die traumanaloge, unbewusste Kunstproduktion ausgezeichnet und als absolute Kunst legitimiert. Diese entsteht gemäß der romantischen Philosophie Schellings in der Dialektik von unbewusster und bewusster Tätigkeit (vgl. Kap. 2.1). Diese Komplementarität wird im Gemälde dargestellt und in der Figur des träumenden Raffael synthetisiert: Er ist nicht in der traditionellen Träumerhaltung wiedergegeben, seine halb sitzende Haltung und die in Denkerpose aufgestützte Hand verweisen auf den reflexiven Prozess selbst im Traum. Die Lichtflächen auf Kopf und Hand stehen sinnbildlich für die ästhetische Produktion – im Traum reflektierend und schaffend. Der synthetisierende Bildaufbau, der in der Zusammenführung divergierender Bildelemente besteht, lässt sich auch anhand der korrelierenden Raumebenen aufzeigen. Der Traum-Raum stellt sich dem ›realen‹ Raum zunächst entgegen. Weist der ›reale‹ Raum eine klare lineare Gliederung auf, die mithilfe der Kompositionslinien von Fliesen, Tür oder Pilaster definiert wird, sind die Figuren, die die Traumebene repräsentieren, charakterisiert durch spiralförmige, kreisförmige, ovale Strukturen – Formen, die Unendlichkeit symbolisieren, weil sie keinen Anfang und kein Ende haben. Der Raum selbst bleibt unbestimmbar, da die Raumgrenze aufgebrochen wird und der Hintergrund sich gewissermaßen ins Unendliche ausdehnt und seine feste Kontur durch die nach außen verblassende Strahlenaura der Madonna und durch die Wolke verliert, die sich wiederum in den Innenraum hinein ausdehnt. Die Wolke ist Zwischenraum⁵⁵⁶, Leerstelle und Markierung der Grenze zwischen den beiden Räumen und zwischen Sichtbarem und

555 Schelling, System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 318.

556 Auf den Zwischenraum als Bildphänomen weist insbesondere Aby Warburg hin. Er misst ihm die eigentliche Bedeutung bei. Seine Methode, die er »Ikonologie des Zwischenraumes« nennt, betrifft daher nicht die Bedeutung des offensichtlich Abgebildeten, sondern die Verbindung der Bildelemente. Vgl. Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a.M. 1984, Zitat 343.

Unsichtbarem, da sie gleichzeitig zeigt und verbirgt.⁵⁵⁷ Das Nebulöse erschafft eine Aura der Raum- und Zeitlosigkeit und ist Gegenentwurf zu den strengen Linien des Raumes. Wolke und Strahlen sind komplementäre Entwürfe ein und desselben Phänomens – der Darstellung des Undarstellbaren aufgrund von Mangel (Wolke) und Übermaß (Strahlen) an Visualität.⁵⁵⁸ Die beiden unterschiedlichen Realitätsebenen werden durch die Wolke zugleich voneinander abgesetzt und miteinander verbunden, um sowohl ihre Differenz herauszustellen und den visionären Charakter der Erscheinung deutlich zu machen, als auch ihre Synthese anzuzeigen. Die beiden aufeinander bezogenen Ebenen fungieren als Referenz für die Bewusstseinsprozesse und somit auch als selbstreflexives Gestaltungselement, das den Prozess des Kunstschaffens nicht nur inhaltlich, sondern auch innerhalb der eigenen Strukturen reflektiert (vgl. Kap. 3.2).

Das Gemälde rekurriert auf Darstellungen vom Heiligen Lukas als Maler der Madonna, das seit dem 15. Jahrhundert ein beliebtes Bildthema ist, insbesondere in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts.⁵⁵⁹ In Byzanz schon früher fassbar, taucht die Legende des Lukas als Porträtist im westlichen Kulturkreis erstmals im 13. Jahrhundert in der *Legenda Aurea* auf.⁵⁶⁰ Die Legende diente als Legitimation des Bildwerks als sichtbare Evidenz und sollte eine gewisse Gleichberechtigung gegenüber der im Christentum dominanten Schrift fördern.⁵⁶¹

Die traditionelle Ikonographie zeigt Lukas immer als schaffenden Künstler (zum Beispiel Abb. 63, Abb. 64, Abb. 65, Abb. 66, Abb. 67), die Madonna wird größtenteils hinter der Leinwand platziert und fungiert als Modell, das von Lukas explizit angeschaut wird. Das Problem der bildlichen Vermittlung einer Erscheinung, also der adäquaten Darstellung eines unsichtbaren Phänomens, wird hier evident. Die Vision ist gelegentlich durch Strahlen oder häufig durch Wolken

557 Zur Wolke als Medium in (Visions)darstellungen vgl. Victor I. Stoichita, *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, München 1997, 87–91. Vgl. auch Joseph Imorde, *Die Wolke als Medium*, in: David Ganz/Thomas Lentz (Hg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, 1)*, Berlin 2004, 170–196. Das Motiv des Schleiers hat eine ganz ähnliche Funktion. Vgl. hierzu Johannes Endres/Barbara Wittmann/Gerhard Wolf (Hg.), *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005. Christiane Kruse vergleicht die Charakteristika der Wolke mit Bildphänomenen wie Traum oder Halluzination. Vgl. Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003, 2.

558 Stoichita beruft sich hier auf Erasmus von Rotterdam. Vgl. Stoichita, *Vision und Malerei* (wie Anm. 557), 89.

559 Vgl. Belting, *Meisterwerk* (wie Anm. 523). Vgl. auch Jochen Sander, *Gott als Künstler, der Künstler als Heiliger Lukas. Künstlerische Selbstreflexion und Künstlerselbstbildnis im Kontext christlicher Ikonographie*, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier (Ausstellungskatalog: München, Haus der Kunst, 01.02.–05.05.2002)*, München 2002, 71–81. Vgl. auch Gisela Kraut, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms 1986.

560 Vgl. Sander, *Gott als Künstler* (wie Anm. 559), 74. Zur Textpassage in der *Legenda Aurea* vgl. Jacobus de Voragine, *Die Legenda aurea*, Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1925, 223f.

561 Vgl. Kruse, *Wozu Menschen malen* (wie Anm. 557), 234.

angedeutet (zum Beispiel Abb. 64, Abb. 65). In einigen Fällen wird der visionäre Charakter der Erscheinung auch durch die Platzierung der Madonna außerhalb des Sichtfeldes des Malers angedeutet, wie zum Beispiel beim Meister des Augustiner Altars, bei dessen Darstellung die Madonna in einem abgelegenen Winkel sitzt, der vom Maler nicht einsehbar ist (Abb. 66). Bei Derick Baegert wendet sie sich hingegen vom Maler ab, um das Phänomen kenntlich zu machen (Abb. 67). In allen Fällen gibt es jedoch immer den Beweis auf der Leinwand, der die Ähnlichkeit von Ur- und Abbild, die Bestätigung von der Identität des Modells und den gemalten Figuren evident werden lässt.⁵⁶² Zudem geht es bei allen Darstellungen auch immer um den tatsächlichen Akt des Malens. In der ersten Serie zum Leben Raffaels übertragen die Brüder Riepenhausen genau die traditionelle Lukas-Ikonographie auf die Darstellung von Raffael, der die *Sixtinische Madonna* ›abmalt‹ (Abb. 52, Taf. 5 sowie Abb. 54). Jenem Visionsblatt kommt schon deshalb eine Sonderstellung innerhalb des Zyklus zu, weil es als einzige Darstellung neben dem Eröffnungsbild ein hochrechteckiges Format aufweist, wohingegen alle anderen Blätter quadratisch sind. Als einziges Blatt bezieht es sich außerdem auf die fiktive Erzählung Wackenroders, wohingegen die Quellgrundlage der anderen Szenen die Viten von Vasari sind. Lukas steht hier Pate für die Darstellung und ist gleichzeitig Betrachterfigur, die den Blick des Rezipienten aufnimmt und ihn an Raffael verweist. Kompositionell angelehnt an die *Sixtinische Madonna* (Abb. 62) nimmt Lukas den Platz der Heiligen Barbara ein, zeigt aber eine ähnliche Gestik wie der Heilige Sixtus, bloß verweist er mit seinem Fingerzeig die Madonna nicht auf den Betrachter, sondern den Betrachter auf den Künstler. Raffael nimmt den Blick des Betrachters mit, indem er zu seinem Modell, dessen Figur schon auf der Leinwand Raffaels abgebildet ist, aufsieht. Der Blick der Madonna ist auf Raffael gerichtet, was seine besondere Stellung unterstreicht.

Im Gegensatz zu den oben skizzierten Lukas-Darstellungen und der Radierung der Riepenhausens aus dem ersten Zyklus stehen im Gemälde *Der Traum Raffaels* (Abb. II) nun die Kunst und der ästhetische Prozess der inneren Bildproduktion im Vordergrund. Die Madonna ist nicht mehr Modell, sondern Verweis auf das visionäre Ergebnis des unbewussten Schaffensprozesses. Während Lukas – wie auch Raffael noch in der Radierung von 1816 (Abb. 52, Taf. 5 sowie Abb. 54) – immer als malender Künstler dargestellt ist, der dem Urbild sein Abbild gegenüberstellt und dessen Kunstproduktion demnach mimetischen Charakter aufweist, wird Raffael träumend abgebildet zur Demonstration des *wahren* Produktionsprozesses im Sinne einer »Ästhetik der inneren Bilder« (vgl. Kap. 2.4.4) – eine programmatische Abkehr von der Nachahmungsästhetik. War Lukas bei den Darstellungen noch Legitimation der Abbildung der Madonna, wird hier das Kunstwerk und der ihm immanente traumbasierte Schaffensprozess durch die Autorität Raffaels legitimiert. Der ästhetische Prozess braucht somit keine Legitimation mehr durch eine

562 Vgl. Dies., Wozu Menschen malen (wie Anm. 557), 238.

Heiligenfigur, der dem Heiligen gleichgesetzte Künstler übernimmt diese Rolle nun. Unterstrichen wird damit die a priori vorhandene Objektivität der Kunst, die im Traum ihren absoluten Charakter erkennen lässt. Dies wird unterstützt durch das Konzept der Rezeption, bei dem der Betrachter zur Vollendung des Gemäldes aufgerufen wird, da er über diesen letzten Schritt verfügen kann, indem er der *Sixtinischen Madonna*, über deren Abbildung er in seinem Bildgedächtnis verfügt, den Platz auf der Leinwand zuweist. Das Kunstwerk wird zum »Ereignis der eigenen Subjektivität«⁵⁶³ des Betrachters. Das Problem der Darstellbarkeit von inneren Bildern ist damit auf die Rezeptionsebene verschoben und wird vom Betrachter gelöst (vgl. Kap. 2.4.4).

Das unvollendete Kunstwerk steht damit als Referenz für eine romantische Fragmentästhetik, die sich von einer Ästhetik der systematischen Geschlossenheit distanziert: »Die ächte Kunst schließt nicht das Unvollkommene aus, wohl aber das Falsche.«⁵⁶⁴ Insbesondere Friedrich Schlegel und Novalis etablierten das Fragment als ästhetische Kategorie in ihren theoretischen Schriften und propagierten die Fragmentästhetik für die künstlerische Umsetzung.⁵⁶⁵ In der Unabgeschlossenheit impliziert das Fragment die Ganzheit und ist Antizipation einer unendlichen Einheit. Damit ist das fragmentarische Kunstwerk die notwendige Konsequenz einer adäquaten Darstellung des Absoluten, denn jedes endliche Produkt ist im Hinblick auf das unendliche nur Fragment, aber gleichzeitig auch das präfigurierte Ganze. Es ergibt sich daraus der Zustand des »ewig[en] [...] Werden[s]«⁵⁶⁶, der gleichzeitig Überwindung jeglicher Differenzen ist:⁵⁶⁷ »Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.«⁵⁶⁸ Der frühromantische Fragmentbegriff impliziert somit ein Werk, welches beliebig erweiterbar ist, weil es keine Totalität darstellen kann, sondern das Absolute nur in ihm aufscheint (vgl. Kap. 2.4.4).⁵⁶⁹ Somit kann das fragmentarische Kunstwerk als Form einer

563 Belting, Meisterwerk (wie Anm. 523), 90.

564 Johann Friedrich Overbeck an seinen Vater, 08.02.1815, in: Paul Hasse (Hg.), Aus dem Leben Friedrich Overbecks. Briefe an Eltern und Geschwister, in: Allgemeine Conservative Monatschrift für das christliche Deutschland 45 (1888), 157–177, hier 160.

565 Friedrich Schlegel an seinen Bruder August Wilhelm, 06.03.1798: »Ich schriebe Dir gern eine recht umständliche Theorie der Fragmente, um Dir wenigstens den Begriff des Ganzen zu geben, da Du ihn Dir freylich aus den bisherigen Theilen noch nicht hast nehmen können. Ich befinde mich aber in einer besonderen Lage, da Du neulich die Gattung selbst schienst läugnen zu wollen, und jetzt gar Fragmente wie kleine Fastnachtsspiele zu betrachten scheinst, welches sie nun meiner Meynung nach gar nicht sind [...] Aber meine innigste Überzeugung ists [...] auch, daß die Lizenz der Gattung nur durch die größte Universalität und durch tüchtige pfündige Gedanken und durch häufige Spuren von dem heiligen Ernst gerechtfertigt werden kann.« Friedrich Schlegel, Die Periode des Athenäums. 25. Juli 1797–Ende August, Abt. 3: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel, Bd. 24, hg. von Raymond Immerwahr, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1985, 97f.

566 Schlegel, Charakteristiken (wie Anm. 69), 182f.

567 Vgl. Schmitt, »Method in the fragments« (wie Anm. 82), 39.

568 Schlegel, Charakteristiken (wie Anm. 69), 182f.

569 Vgl. Schmitt, »Method in the fragments« (wie Anm. 82), 43.

Utopie verstanden werden.⁵⁷⁰ Mit der Fragmentarizität des Gemäldes auf der Leinwand wird das Raum- und Zeitlose und damit das Absolute der Kunst reflektiert. Zugleich impliziert das Fragment auch immer eine rezeptionsästhetische Komponente, da es zur Ergänzung des Werkes die Reflexion des Betrachters voraussetzt.

Der träumende Künstler Raffael nimmt die Rolle eines *mise-en-abyme* ein, weil er erstens als Referenz für das konkrete Werk der Sixtinischen Madonna fungiert, zweitens Spiegelung der realen Künstler Riepenhausen und ihres Werkes ist und drittens für die absolute Kunst an sich steht. In der Person des Raffael wird dies formal und inhaltlich reflektiert, indem die dualistischen Bildelemente die Synthese in der Kunst andeuten und Raffael in der Funktion des Künstler-vorbildes mit dem historischen Rückbezug auf seine Autorität die Legitimation einer absoluten Kunst übernimmt. Der Betrachter wird in diese selbstreflexive Struktur des Kunstwerks einbezogen, indem der Schaffensprozess auf der Rezeptionsebene reflektiert wird und sich der im Werden begriffene Prozess mit der Referenz des unvollendeten Kunstwerks auf der Leinwand somit unendlich fortsetzt.

3.1.2.2 Moritz von Schwind – *Der Traum des Erwin von Steinbach*

3.1.2.2.1 *Erwin-Kult und Entstehungsgeschichte*

Traumdarstellungen nehmen in Schwinds Œuvre insgesamt einen relativ großen Platz ein. Besonders in der Frühphase seiner künstlerischen Laufbahn in Wien entstehen viele thematisch ganz unterschiedliche Traumdarstellungen. Die Wiener Phase gilt als die kreativste und lehrreichste Phase in Schwinds Leben. Die ersten Anregungen hinsichtlich frühromantischer Literatur und Kunst erhält er von Ludwig Schnorr von Carolsfeld, seinem ersten Lehrer, der eng befreundet war mit Friedrich Schlegel und über diesen auch Tieck kennengelernt hatte. Schwind hat daneben auch Austausch über zeitgenössische Kunst und Literatur mit einem Zirkel von Malern des »romantisch-dürerschen-Künstlerkreis[es]«⁵⁷¹. Die größte Prägung erfährt er aber hauptsächlich durch den Schubert-Kreis, dessen interne Diskussionen und Schubertiaden (vgl. Kap. 1). Moritz von Schwind geht 1827 nach München und kommt auch nie mehr dauerhaft nach Wien zurück.⁵⁷² In München folgen die ersten offiziellen Aufträge.

570 Vgl. auch Andrea Lindmayr-Brandl, Franz Schubert. Das fragmentarische Werk, Wiesbaden 2003, 17.

571 Vgl. Colin J. Bailey, Moritz von Schwind and his Illustrations to Contemporary German Literature, Bd. 1, Nottingham 1977, 19f., Zitat 19. Zu den einzelnen Mitgliedern des Zirkels vgl. auch Lukas R. von Führich, Moritz von Schwind. Eine Lebensskizze, Leipzig 1871, 12.

572 Vgl. Silke Bettermann (Hg.), Moritz von Schwind und Ludwig van Beethoven. Ein Maler der Romantik und seine Begeisterung für die Musik (Ausstellungskatalog: Bonn, Beethoven-Haus), Bonn 2004, 19.

Schwinds erstes Traumbild ist die 1822 entstandene Federzeichnung *Der Traum des Erwin von Steinbach* (Abb. III). Über zwanzig Jahre später entsteht eine zweite, leicht abgeänderte Fassung (Abb. 68), die Schwind für seinen Reisebilderzyklus anfertigt. Die Reisebilder sind als persönliche Werke Schwinds zu verstehen, die er nur für sich und ohne Auftraggeber herstellte und die formal wie inhaltlich in sehr heterogener Weise sein Leben und sein Werk retrospektiv charakterisieren. Indem er das Thema ein zweites Mal umsetzt, weist er dem *Traum des Erwin von Steinbach* eine herausragende Stellung innerhalb seines Œuvres zu.

Schwind setzt sich über die Kunst hinaus nicht theoretisch mit dem Traum auseinander, über eine Lektüre einschlägiger Traumtheorien gibt es keine Quellen, in Briefen oder Tagebucheinträgen finden sich keine Anhaltspunkte. Jedoch existiert eine von Schwind 1825–1830 angefertigte Abschrift⁵⁷³ von der 1822 entstandenen Erzählung *Mein Traum* von Franz Schubert, die in der Tradition der Novalis-Texte *Blüthenstaub-Fragmente* und *Lehrlinge zu Sais* steht⁵⁷⁴ und die die literarische Auseinandersetzung mit dem Traum im Schubert-Kreis zeigt.

Die von Herder 1773 herausgegebene Aufsatzsammlung *Von deutscher Art und Kunst, einige fliegende Blätter* enthält den berühmten Aufsatz von Goethe *Von deutscher Baukunst*, der die Gotik als »deutsche Baukunst, unsre Baukunst« definiert.⁵⁷⁵ Goethe erhebt Erwin von Steinbach als den Erbauer des Straßburger Münsters in logischer Konsequenz und ganz im Sinne der Genieästhetik zur nationalen Identifikationsfigur.⁵⁷⁶ Dieser Text kann als Auslöser der Gotikrezeption und des Kults um Erwin von Steinbach gesehen werden. Als nach langer, zunächst vergeblicher Suche 1816 der Grabstein Erwins, von dem man aus Quellen wusste, von Sulpiz Boisserée aufgefunden wird, erhöht dies die Popularität des Straßburger Baumeisters.⁵⁷⁷ Die Verehrung seiner Person, die einer Sakralisierung gleichkommt, ist wie in der Klassik ungebrochen, dennoch erfährt die Figur des Erwin von Steinbach in der Romantik eine gewisse Wandlung: Der Fokus wird von der Person auf das Kunstwerk verschoben – gemäß der Ästhetikkonzeption Schellings, die sich auf das Kunstwerk als Repräsentation des Absoluten richtet (vgl. Kap. 2.1). Erwin von Steinbach wird zur Referenz auf das Kunstwerk als Symbol des Absoluten und Unendlichen, das sich insbesondere auch in der formalen Anlage der gotischen Architektur spiegelt:

Das Wesen der gotischen Baukunst besteht also in der naturähnlichen Fülle und Unendlichkeit der inneren Gestaltung und äußeren blumenreichen

573 Vgl. Till Gerrit Waidelich, Zur Überlieferung des Textes »Mein Traum«, in: Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.), *Schubert Perspektiven*, Stuttgart 2007, 138–161, hier 140.

574 Vgl. Michael Kohlhäufel, *Ton und Traum – Schubert und die literarische Frühromantik*, in: Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.), *Schubert Perspektiven*, Stuttgart 2007, 127–137. Vgl. auch Dürhammer, Schlegel, Schelling und Schubert (wie Anm. 49), 85.

575 Goethe, *Schriften zur Kunst* (wie Anm. 458), 7–15, Zitat 12.

576 Vgl. die Interpretation von Goethes Aufsatz bei Jens Bisky, *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winkelmann bis Boisserée*, Weimar 2000, hier Kap. »Das fühlende Genie«, 37–43.

577 Vgl. Siegmund Holsten (Red.), *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik* (Ausstellungskatalog: Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 12.10.1996–06.01.1997), Karlsruhe 1996, 64.

Verzierungen. Daher die unermüdlichen und unzähligen steten Wiederholungen der gleichen Zierate, daher das Pflanzenähnliche derselben wie an blühenden Gewächsen.⁵⁷⁸

Mit der Assoziation von in der Bildung begriffenen Naturformen wird die Arabeske als ästhetisches Prinzip (vgl. Kap. 3.3) auch auf die gotische Architektur übertragen. Die sich immer wiederholenden, sich selbst reflektierenden, arabischen Einzelformen nehmen den gesamten Bau vorweg und sind damit »Indication auf unendliche Fülle«⁵⁷⁹ und Verweis auf die verlorengegangene Einheit. Die Analogie zwischen Architektur und Natur ist ein allgemeiner Topos der Romantik und ihre formale Struktur ist Symbol des Unendlichen:

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 entgegenzugehn, und ein Werk hinzuzaubern, das gleichsam ein Bild der Unendlichkeit ist.⁵⁸⁰

Die Gotik kann »das Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen«.⁵⁸¹ Die unendliche Struktur des mit einer »krystallisirten Natur« vergleichbaren gotischen Bauwerks hatte auch Friedrich Schlegel anhand des Kölner Doms, der zu jener Zeit noch Bauruine war, beschrieben:

Und wenn das Ganze von Außen mit allen seinen zahllosen Thürmen und Thürmchen aus der Ferne einem Walde nicht unähnlich sieht, so scheint das ganze Gewächse, wenn man etwas näher tritt, eher einem unermesslichen Gebilde der krystallisirten Natur zu vergleichen. Es gleichen, mit einem Worte, diese Wunderwerke der Kunst, in Rücksicht auf die organische Unendlichkeit und unerschöpfliche Fülle der Gestaltung, am meisten den Werthen und Erzeugnissen der Natur selbst; wenigstens für den Eindruck ist es dasselbe, und so unergründlich reich die Structur, das Gewebe und Gewachse eines belebten Wesens dem untersuchenden Auge ist, eben so unübersichtlich ist auch der Gestaltenreichthum eines solchen architektonischen Gebildes. Alles ist gestaltet, und gebildet, und verziert, und immer höhere und mächtigere Formen und Zierden steigen auf aus den ersten und kleineren. [...] und wenn die Mahlerey sich meistens nur mit schwachen, unbestimmten, missverständlichen, entfernten Andeutungen des Göttlichen begnügen muß, so kann die Baukunst dagegen, so gedacht und so angewandt, das Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen.⁵⁸²

Die Beschreibung von Analogien zwischen Natur und Architektur zielt auf die Erkenntnis eines »Urbild[es]« der Kunst, das das Absolute unmittelbar sichtbar

578 Schlegel, Ansichten und Ideen (wie Anm. 472), 179f.

579 Friedrich Schlegel, Literary Notebooks, hg. von Hans Eichner, London 1957, Nr. 407.

580 Tieck, Frühe Erzählungen (wie Anm. 264), 850.

581 Schlegel, Ansichten und Ideen (wie Anm. 472), 180.

582 Ders., Ansichten und Ideen (wie Anm. 472), 178f.

macht.⁵⁸³ Hinzu kommt noch ein rezeptionsästhetischer Aspekt: Die Beschreibung einer idealen Gotik wird anhand des fragmentarischen, noch nicht vollendeten Doms vorgenommen und schließt mit den Worten: »einem solchen Wunderwerke der Kunst muss jede Beschreibung erliegen« (vgl. auch Kap. 3.1.2.2).⁵⁸⁴ In der Reflexion wird gemäß einer »Ästhetik der inneren Bilder« (vgl. Kap. 2.4.4) die erdachte Konzeption, der imaginierte Dom, zur höheren Wahrheit erhoben.⁵⁸⁵ Das Gemälde von Vincent Statz *Die Vision der unvollendeten Domtürme* (Abb. 69) stellt diese Rezeptionsweise bildlich dar. Die surreale Atmosphäre des Hintergrunds kennzeichnet die Vision des Baumeisters, die durch den natürlichen, gucklochartigen Rahmen in der vorderen Ebene und durch die hiermit erzeugte Distanz als solche gekennzeichnet ist. Die Korrespondenz zwischen Gotik und Vision ist ein romantischer Topos, der sich aus dem Erscheinungsbild gotischer Kathedralen, ihrer Licht- und Farbkonzeption ergibt (vgl. Kap. 3.1.1).

Erwin von Steinbach und sein Werk werden zum Mythos, was sich auch in der literarischen Rezeption zeigt: Theodor Schwarz, der eng mit Caspar David Friedrich befreundet war, hatte unter dem Pseudonym Theodor Melas den dreiteiligen Roman *Erwin von Steinbach oder Geist der deutschen Baukunst*⁵⁸⁶ geschrieben, der in der Tradition des romantischen Künstlerromans wie zum Beispiels Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* steht. Die fiktive Darstellung, die Erwin von Steinbach und Caspar David Friedrich gemeinsam nach Schweden reisen lässt, kann darüber hinaus als Kontextualisierung Friedrichs im Sinne jener Ästhetik verstanden werden. Darüber hinaus entsteht 1835 ein Gedicht von Friedrich Sallet über Erwin von Steinbach, welches sich auch dem Topos der Analogie von Natur- und Architekturform widmet.⁵⁸⁷

Die schlanken Stämme schießen
So hoch und keck hervor,
Die schwanken Zweige schließen
Zu Bögen sich empor.

Es strebt in den blauen Himmel
Manch kühner Sproß hinauf,

583 Vgl. Regine Prange (Hg.), *Kunstgeschichte 1750–1900: Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2007, 66.

584 Vgl. Schlegel, *Ansichten und Ideen* (wie Anm. 472), 177–180, Zitat 180.

585 Vgl. auch Prange, *Reflexion und Vision* (wie Anm. 473), 297.

586 Vgl. Theodor Melas, *Erwin von Steinbach oder Geist der deutschen Baukunst: ein Roman; in drei Theilen*, Hamburg 1834. Vgl. auch die Inhaltsangabe in: Busch, *Ästhetik und Religion* (wie Anm. 6), 129.

587 Vgl. Friedrich von Sallet, *Gesammelte Gedichte*, Königsberg 1843, 235f., URL: <http://books.google.de/books?id=dp8MAQAAIAAJ> (Zugriff vom 20.08.2014). Zwischen 1840 und 1850 entsteht das Gedicht *Johannisnacht im Münster zu Straßburg* von Louise Otto. Vgl. Louise Otto, *Mein Lebensgang. Gedichte aus fünf Jahrzehnten*, Leipzig 1893, 68–71. Noch 1869 widmet sich Adolf Friedrich von Schack dem Thema. Vgl. Adolf Friedrich von Schack, *Weihgesänge – Gedichte – Lotusblätter*, Bd. 2, in: Ders., *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, 3. verbesserte und vermehrte Aufl., Stuttgart 1897, 303f.

Es schmiegt sich Blattgewimmel
Um manchen Säulenknauf.

Die Bilder für die Vision neuer Kunstwerke erhält Erwin in »seine[m] tiefen Traum«:

Und andre Münster bauen
In seiner Brust sich auf.
In göttlich tiefem Schauen
Tauchen sie schimmernd auf.

Und auch Adolf Friedrich von Schack widmet sich noch 1869 diesem Thema als Ekphrasis, indem er das in seiner Galerie befindliche Kunstwerk Moritz von Schwinds in ein Gedicht überführt:⁵⁸⁸

Erwin kniet, ein stummer Beter,
Und hernieder durch das Dach
Strömt auf ihn ein Sonnenäther
Heller als der Erdentag;
Durch die hohen Säulenlauben
Schweben weiße Gottestauben
Und beschwingte Seraphim,
Und ein Rauschen heil'ger Palmen
Und Gesang von Himmelspsalmen
Wogt und flutet über ihm.

›Meister, Meister!‹ – tönt's im Chore –
›Tritt aus der, die du gebaut,
In die himmlische Empore,
Die du oft im Traum geschaut!
Durch die Reihn der lichtumwallten
Vierundzwanzig hehren Alten,
Wo die sieben Fackeln lohn,
Durch die Halle, jaspissäulig,
Und das Heilig, heilig, heilig,
Folg' uns nun zu Gottes Thron!‹

Ab den 1840er Jahren scheint sich der Erwin-Kult wieder stärker auf die Person als auf das Kunstwerk zu konzentrieren. Die Figur des Erwin von Steinbach wird in zahlreichen Kupferstichen, Gemälden und Denkmälern wiedergegeben (zum Beispiel Abb. 70, Abb. 71, Abb. 72, Abb. 73).

3.1.2.2 *Werkbetrachtung*

Die hochrechteckige 1822 entstandene Zeichnung zeigt Erwin von Steinbach als Jüngling in altdeutscher Kleidung an der Hand eines mädchenhaften Engels durch den Kathedralraum des ›Straßburger Münsters‹ schweben. Die Schwebehaltung

588 Schack, Weihgesänge (wie Anm. 587), 303f.

und die geschlossenen Augen weisen ihn als Träumenden aus. Die beiden Figuren befinden sich am vorderen Bildrand und nehmen einen Großteil des Raumes ein. Das Mädchen trägt ein langes Kleid und hat durchsichtige Flügel, das lockige Haar fällt über ihre Schultern nach vorne. Sie hält die Hand Erwin von Steinbachs umschlossen und geleitet ihn durch den Kathedralraum. Ihre Bewegungsrichtung führt diagonal in Richtung Chor nach links vorne aus dem Bild heraus. Unterstützt wird diese Dynamik durch die Zugrichtung des Armes, mit dem sie Erwin festhält, und seine nach links weisende Kopfbewegung. Der Engel hat den Kopf etwas zurückgewendet und blickt auf den Träumenden. Hinter ihnen liegt der spätgotische Kathedralraum in westlich-südlicher Richtung. Drei Joche des südlichen Seitenschiffes und des Mittelschiffes, das im Westen mit einer Orgelempore abschließt, sind sichtbar. Der nördliche Mittelschiffpfeiler des zweiten Joches, an welchem die Kanzel befestigt ist, schließt die Zeichnung nach rechts über die gesamte Höhe des Bildes ab. An der linken Seite wird sie durch ein schlankes Maßwerkfenster des Seitenschiffes begrenzt.

Der Raum, in dem sich die Figuren befinden, müsste eigentlich das Straßburger Münster als das Werk des Baumeisters Erwin von Steinbach darstellen. Wie der Blick ins Langhaus nach Südwesten zeigt (Abb. 74), ist es aber nicht das Münster, sondern das Mitte des 15. Jahrhunderts vollendete Langhaus des Stephansdoms in Wien (Abb. 75), zu dem Schwind durch seinen Aufenthalt in Wien bis 1828 unmittelbaren Zugang hatte. Die meisten architektonischen Elemente in der Zeichnung, wie das Netzrippengewölbe, die Maßwerkfenster (Abb. 76), die Kanzel, die Blendarkatur, die Pfeiler, Dienste und Kapitellformen der Orgelempore stimmen mit den entsprechenden Formen des Stephansdoms überein (Abb. 77). Auch wenn es kleinere Abweichungen gibt, wie das Tonnengewölbe über der Orgel oder die Bodenstrukturen, so ist doch ganz eindeutig der Stephansdom als Vorbild auszumachen.

Der Betrachter hat direkten Zugang zum Kirchenraum und zu den ihm zugewandten Figuren, weil es keine sichtbare Grenze zwischen ihm und dem Kunstwerk gibt. Die Unstimmigkeit der Proportionen durch gleichzeitige leichte Aufsicht auf den Kirchenboden und leichte Untersicht auf das Gewölbe verleiht dem Bild Naivität, trägt zur Zugänglichkeit des Bildraumes für den Betrachter bei und lässt eine subjektive Nähe zwischen ihm und den Figuren entstehen. Die Bewegungsrichtung der Schwebenden zum Betrachterraum und die Überschneidung mit diesem forcieren den Eintritt ins Bild für den Betrachter sogar noch. Schwind wandelt die Erbauung des Straßburger Münsters durch Erwin von Steinbach ganz in eine fiktive, nicht auf Quellen basierende Entstehungsgeschichte des Bauwerks als Traumvision um.⁵⁸⁹ Er rekurriert dabei gleichzeitig auf den mittelalterlichen Topos einer Kirchengründung als Verheißungstraum, bei dem die Vorrangstellung der Baumeister als von Gott auserwählt herausgestellt wird

589 Goethe hatte in seinem Aufsatz zu Erwin von Steinbach geschrieben: »Seine eignen Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten.« Goethe, Schriften zur Kunst (wie Anm. 458), 14.

(zum Beispiel Abb. 78).⁵⁹⁰ Mit der A-Perspektivität, der Simultaneität der unterschiedlichen Realitätsebenen und der Beigabe eines Traumboten werden bewusst die Bild- und Stilmuster der christlichen Traumikonographie des Mittelalters aufgerufen wie zum Beispiel die Bildmuster des »Traums als Auftrag« oder des »Traums als Erkenntnis« (vgl. Kap. 2.4.3), um den Baumeister zum einen historisch im Mittelalter zu verorten und zugleich seine Sakralisierung zu implizieren. Damit wird das Ziel verfolgt, die traumbasierte Kunst im profanen Kontext der romantischen Ästhetik zu verankern und zu legitimieren.

War Raffael noch in einem Real-Raum dargestellt, der sich vom Traumbild abgrenzte (vgl. Kap. 3.1.2.1), befindet sich Erwin von Steinbach in einem simultanen Traum-Raum, der gleichzeitig die Realität vorwegnimmt. Es ist die Vision des vollendeten Bauwerks, die sich in dem Moment, in dem sie stattfindet, auch gleich realisiert. Es ist der Moment, den Schelling als die Identität des Bewussten und Unbewussten (»also muß es einen Punkt geben, wo beyde in Eins zusammenfallen«⁵⁹¹) in der Kunst bezeichnet hatte. Die »Zweyfache Thätigkeit des Schaffens und Begreifens, vereinigt in Einem Moment«⁵⁹² hatte auch Novalis als Grundlage für den ästhetischen Prozess formuliert. Propagiert wird auch hier die »Ästhetik der inneren Bilder«, indem sich das Absolute in diesen Traumbildern in seiner »absolute[n] Formlosigkeit« zeigt, weil sie noch nicht fixiert sind (vgl. Kap. 2.4.4). Die Fragmenthaftigkeit der imaginären Bilder enthält das Potenzial der Vollendung – dies wird auch formal durch den Fragmentcharakter der Zeichnung gespiegelt. Die inneren Bilder sind konstitutiv für die Darstellung der Absolutheit des Werks. Schlegel hatte diesen Reflexionsprozess anhand des imaginierten Kölner Doms auch auf die Rezeptionsebene übertragen. Der Betrachter der Zeichnung wird im Nachvollziehen der Vision in dieses Konzept integriert.

Das thematisch analoge, über 20 Jahre später entstandene Ölgemälde schließt sich dem formalen Aufbau der Zeichnung von 1822 zunächst an. Neben den Unterschieden in Material und Technik fallen weitere Differenzen auf: Das Ölgemälde ist etwas schmaler und verleiht dadurch der Darstellung der gotischen Architektur mehr Höhe. Die Figuren sind im Gemälde weiter in die Mitte verschoben und der Betrachter blickt aus der Untersicht auf die Figuren, was auch zur perspektivischen Vergrößerung der Architektur beiträgt. Insbesondere der Engel entspricht einer anderen Auffassung als in der Zeichnung. Er ist mit dem Lilienattribut als Verkündigungengel ausgezeichnet.⁵⁹³ Steht das Attribut in Zusammenhang mit

590 Vgl. Bogen, Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 207–209. Zur Darstellung der Traumerscheinung in einem Dachmedaillon des Heribertschreins, das gemäß dem Gründungsmythos des Klosters Deutz nicht die Bautätigkeit, sondern die Marienerscheinung, die Heribert im Traum den Bau befiehlt, abbildet vgl. Susanne Wittekind, Heiligengviten und Reliquienschmuck im 12. Jahrhundert – Eine Studie zum Deutzer Heribertschrein, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 59 (1998), 7–28, hier 17.

591 Schelling, System des transzendentalen Idealismus (wie Anm. 12), 314f.

592 Novalis, Tagebücher (wie Anm. 328), 245. Vgl. auch Anm. 328.

593 In der Forschung wird in diesem Kontext auf die Ikonographie Gabriels verwiesen, die im 15./16. Jh. einen Jünglingstypus mit mädchenhaften Zügen darstellt. Der weibliche Engel aus der

dem Erzengel Gabriel als Zeichen für den göttlichen Auftrag,⁵⁹⁴ kann der Engel hier jedoch als Zeichen künstlerischer Offenbarung im Traum verstanden werden. Die als Symbol der Reinheit verstandene Lilie wird in der Romantik häufig im profanen Kontext verwendet. Schwind integriert oftmals bewusst Motive, deren Deutung sich zum einen an die traditionelle Ikonographie anschließt und zum anderen am modernen romantischen Diskurs orientiert, um der semantischen Offenheit und inhaltlichen Polyperspektivität der Werke Ausdruck zu verleihen und die Kunstwerke in einem romantischen Sinne mithilfe tradierter Bildmuster zu transformieren (vgl. Kap. 3.3.1). In beinahe jedem romantischen Roman kommt das Motiv der Lilie vor, sie hat in verschiedenen Kontexten unterschiedliche Bedeutung, dabei ist sie immer positiv konnotiert, immer mit Reinheit und Echtheit verbunden. Das kann sich in der Darstellung von reiner, echter Liebe, einem echten künstlerischen Erlebnis, der reinen Verbindung von Natur und Geist und der reinen Erkenntnis im Traum ausdrücken.⁵⁹⁵ Bei Runge ist sie Symbol des reinen und ewigen Lichts.⁵⁹⁶

Der Engel der ersten Fassung wird hingegen nicht als Verkündigungengel dargestellt. Er hat kein Attribut und ist nur durch die Flügel als Engel ausgewiesen. Er wird oft als Genius gedeutet⁵⁹⁷ und fungiert in seiner mädchenhaften Weiblichkeit als künstlerische Inspiration und Muse des Künstlers. Das Mädchen wird im frühromantischen Diskurs mit Poesie und ästhetischer Schöpfung analogisiert. Die Synthese weiblicher und männlicher Potenziale zeigt die ursprüngliche Einheit in reinsten Form an (vgl. Kap. 3.3.1.1).⁵⁹⁸ Das wird auch in der Zeichnung symbolisiert. Schwind thematisiert die Rollen von Mann und Frau in der Kunst (unter Hinzuziehung mittelalterlicher wie moderner Quellen christlicher und profaner Symbolik) explizit in dem Aquarell *Der Traum Adams* (vgl. Kap. 3.3.1).

ersten Fassung ist gegen einen mädchenhaften Jünglingstypus ausgetauscht. Motivisch steht die Darstellung zudem in der Bildtradition der Schutzengeldarstellungen des 15. Jh.s in Italien vom Typ der Raphael- und Tobias-Gruppe. Vgl. Marianne Arndt, Zu Moritz von Schwinds Traum des Erwin von Steinbach, in: Florens Deuchler/Reiner Hausscherr (Red.), Schülerfestgabe für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Bonn 1965, 1–11, hier 1.

594 Vgl. Margarete Pfister-Burkhalter, Lilie, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunsfeld, Bd. 3, Rom [u.a.] 1971, 100–102, hier 102.

595 Vgl. z.B. Clemens Brentano, Godwi. Erzählungen. Abhandlungen, Bd. 2, in: Ders., Werke, hg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp, München 1963, 321, 356. In Hölderlins *Hyperion* heißt es: »Wie in schweigender Luft sich eine Lilie wiegt, so regte sich in seinem Elemente, in den entzückenden Träumen von ihr, mein Wesen.« Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, Bd. 3, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Friedrich Beissner, Stuttgart 1958, 24.

596 Vgl. Hans Dickel, Diesseits der Ikonographie. Philipp Otto Runge's »Morgen« und die Sprache der Blumen, in: Margit Kern/Thomas Kirchner/Hubertus Kohle (Hg.), *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, Berlin 2004, 249–263, hier 256.

597 Der Engel als Traumüberbringer gehört seit dem Mittelalter zum Mythos künstlerischen Schaffens, wie z.B. in der Legende zum Bau der Hagia Sophia, die in einer Quelle des 16. Jh.s überliefert ist. Vgl. Brigitte Buberl (Red.), *Erlikönig und Alpenbraut. Dichtung, Märchen und Sage in Bildern der Schack-Galerie (Ausstellungskatalog: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, 24.11.1989–11.02.1990)*, München 1989, 76.

598 Vgl. Manfred Engel, *Der Roman der Goethezeit. Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendente Geschichten*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 1993, 405–410.

Als Vorbild wird Schwind vermutlich das überlebensgroße Bild der *Heiligen Cäcilia* von Ludwig Schnorr von Carolsfeld (Abb. 79) gedient haben, dessen Schüler er seit Anfang der 1820er Jahre war, denn es ergeben sich trotz der thematischen Abweichung inhaltliche und formale Analogien. Das Ölgemälde mit rundbogigem Abschluss zeigt die Heilige Cäcilia schwebend in einem nicht zu bestimmenden Raum. Sie ist mittig platziert und nimmt nahezu den gesamten Bildraum ein. Sie ist zum Betrachter gewendet, trägt ein grünes Gewand, hat die linke Hand auf ihr Herz gelegt, in der rechten hält sie einen Palmzweig, von dem Blut tropft. Auf ihrer Brust ist das Christusmonogramm zu sehen. Ein regenbogenfarbiger Kreis geht von ihren Füßen aus, der Kopf der Heiligen befindet sich im Mittelpunkt eines konzentrisch angeordneten, die gesamte Bildfläche ausfüllenden Regenbogens. Links neben ihr befindet sich ein Engel mit einem Zweig blühender Lilien. Beide scheinen zu schweben, in der linken unteren Ecke wird eine Orgel angedeutet, von der sieben Strahlen ausgehen. Das Gemälde geht zurück auf eine von Friedrich Schlegel dokumentierte Vision der Gräfin Franziska Lesniowska.⁵⁹⁹ Zwischen 1820 und 1826 verfolgt und protokolliert er die magnetischen Behandlungen Lesniowskas in Wien fast täglich. Neben Schlegel sind bei diesen Sitzungen auch der Magnetiseur Franz Röhrig und der Maler Ludwig Schnorr zugegen.⁶⁰⁰ Schlegel ist überzeugt, dass der Magnetismus letztlich zum »Wendepunkt der gegenwärtigen Entwicklung«⁶⁰¹ führe, und sieht in Lesniowskas Träumen und Visionen Schlüssel zur »inneren esoterischen Weltgeschichte«⁶⁰² (vgl. Kap. 2.2). Er glaubt, dass Lesniowska Zugang zu einer immateriellen Welt habe, und versteht ihre Träume und Visionen daher als moderne Formen der Hieroglyphen.⁶⁰³

Die Tatsache, dass Schlegel den Maler Ludwig Schnorr als den üblichen zweiten Beobachter einlud, bestätigt die Idee, dass Lesniowskas Visionen mit einer künstlerischen Darbietung verwandt waren; ihre Symptome waren da, um erfahren, nicht um geheilt zu werden.⁶⁰⁴

599 »Die Frau sah sie gleich von Anfang an, bald neben Schn[orr] stehen, einmal auch hinter seinem Stuhl; deutete immer auf sie hin, und bestand darauf, daß Schn[orr] sie sehen müsse; bis ich sie darüber beruhigte. – Sie hat ein grünes Gewand, dunkelbraune Haare und himmelblaue Augen [...] Meine Idee, dass es die Muttergottes sey, verneinte sie.« Tagebucheintrag Friedrich Schlegels, 02.12.1820, in: Schlegel, Tagebuch (wie Anm. 247), 12. Die Visionen und Träume Lesniowskas bzw. ihre Deutungen sind immer wieder Thema in seinen Tagebucheinträgen.

600 Vgl. Ders., Tagebuch (wie Anm. 247). Vgl. auch Laurie Ruth Johnson, Die Lesbarkeit des romantischen Körpers – Über Psychosomatik und Text in Fallstudien von Karl Philipp Moritz und Friedrich Schlegel, in: Erich Kleinschmidt (Hg.), Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs, Berlin 2009, 105–135, hier 121f. Vgl. auch Alexander Strasoldo-Graffemberg, Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853), Köln 1986, 82–90.

601 Schlegel, Tagebuch (wie Anm. 247), XXXVII.

602 Ders., Tagebuch (wie Anm. 247), XXXVII. Vgl. auch Johnson, Lesbarkeit (wie Anm. 600), 122.

603 Vgl. Ders., Lesbarkeit (wie Anm. 600), 125. »Ich habe mich in den letzten beyden Jahren sehr viel mit den Hieroglyphen beschäftigt; ich fühle mich sehr von dieser symbolischen Räthselwelt angezogen, die mit vielen Geheimnißen der Seele und des Geistes in Berührung steht.« Schlegel an seinen Bruder August Wilhelm, 03.06.1826, in: Friedrich Schlegel, Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, hg. von Oskar Walzel, Berlin 1890, 647.

604 Johnson, Lesbarkeit (wie Anm. 600), 124.

Nach den visionären Angaben der Gräfin malt Schnorr das Gemälde, nachdem es ihm gelungen ist, die Heilige als Cäcilie zu identifizieren, weil ihm der Name angeblich im Traum genannt wurde.⁶⁰⁵ Schlegel ist in den Produktionsprozess unmittelbar involviert und widmet dem fertigen Gemälde eine ausführliche Beschreibung und Analyse.⁶⁰⁶

Auf Schlegels Aufsatz [...] freue ich mich insofern, als er dieses Bild allein am besten verstehen kann und etwas Interessantes liefern wird.⁶⁰⁷

Schlegel schreibt, dass das Bild es dem Betrachter ermögliche, »den unsichtbaren Gedanken in künstlerischer Andeutung bis an die äußerste Gränze des noch Darstellbaren zu verfolgen.«⁶⁰⁸ Eine weitere Besprechung hebt vor allem das Licht und die Farbe des Bildes hervor, die dem Betrachter die »Welt des Lichtes, der Wahrheit und der Liebe« eröffnen.⁶⁰⁹ Das Bild wird bald nach der Fertigstellung einer breiten Öffentlichkeit bekannt. So schreibt Schnorr an seinen Vater: »Meine heil[ige] Cäcilia ist nun schon einige Monate fertig und findet mehr Beifall als ich [...] erwartet habe.«⁶¹⁰ Die Nachfrage war so groß, dass der Maler das Bild in geringerer Größe reproduzierte und die Repliken verkaufte.⁶¹¹

Der kompositorische Aufbau der *Heiligen Cäcilia* (Abb. 79) ist analog zum *Traum des Erwin von Steinbach* (Abb. III). Der Hintergrund unterscheidet sich aufgrund der Thematik in den Darstellungen, jedoch ist das Schweben der Figuren in der Naivität der Auffassung gleich. Zudem ist die inhaltliche Verknüpfung von Vision und künstlerischem Akt in beiden Darstellungen gleichermaßen gegeben. Schwind nimmt also ein Gemälde zum Vorbild, das selbst eine Vision darstellt und nur aufgrund eines Traums visualisiert werden konnte. Er überträgt die Heiligendarstellung in einen profanen Kontext und sakralisiert Erwin von Steinbach. Das Schweben des Künstlers zeigt seinen besonderen Status zwischen dem Himmlischen und Irdischen an. In der Auseinandersetzung mit der Schellingschen Philosophie hatte Novalis das Schweben als Metapher für den Prozess der schöpferischen Einbildungskraft verwendet, die zwischen den elementaren

605 Vgl. Strasoldo-Graffemberg, Schnorr (wie Anm. 600), 85. Vgl. auch Schlegel, Tagebuch (wie Anm. 247), 20.

606 Vgl. Ders., Ansichten und Ideen (wie Anm. 472), Kap. »Die heilige Cäcilia von Ludwig Schnorr«, 263–267. Ludwig Schnorr von Carolsfeld porträtierte in den 1820er Jahren einige Seherinnen, darunter auch zwei Porträts der Gräfin, zwei von Marie Träger und eins von Marie Schmidt. Das zeigt sein großes Interesse für das Thema, für seine langwierige Auseinandersetzung damit – möglicherweise auch seine Erkenntnishoffnung über die Malerei (Abb. 118 und Abb. 119).

607 Ludwig Schnorr an seinen Vater Veit Hans, 22.02.1823, zitiert nach: Strasoldo-Graffemberg, Schnorr (wie Anm. 600), 87.

608 Schlegel, Ansichten und Ideen (wie Anm. 472), 265.

609 Johann Peter Silbert, Die heilige Cäcilia [22.11.1823], in: Johann Emanuel Veith/Anton Passy (Hg.), Oelzweige, Nr. 3, Wien 1823, 369–372, hier 371f., Zitat 372.

610 Ludwig Schnorr an seinen Vater Veit Hans, 22.02.1823, zitiert nach: Strasoldo-Graffemberg, Schnorr (wie Anm. 600), 86f.

611 Vgl. Ders., Schnorr (wie Anm. 600), 89.

menschlichen Kräften, dem Streben nach Einheit (Zentripetalkraft) und dem Streben nach Mannigfaltigkeit (Zentrifugalkraft) vermittelt:

Schweben zwischen Extremen, die nothwendig zu vereinigen und nothwendig zu trennen sind. Aus diesem Lichtpunct des Schwebens strömt alle Realität aus – in ihm ist alles enthalten – Obj[ect] und Subject sind durch ihn, nicht er d[urch] sie. Ichheit oder productive Imaginationskraft, das *Schweben* – bestimmt, producirt die Extreme, das wozwischen geschwebt wird – Dieses ist eine Täuschung, aber nur im Gebiete des gemeinen Verstandes. Sonst ist es etwas durchaus Reales, denn das Schweben, seine Ursache, ist der Quell, die Mater aller Realität, die Realität selbst.⁶¹²

Das Schweben fungiert als Symbol für den synthetischen Schaffensprozess im Traum. Der schwebende und träumende Künstler bildet die Referenz auf das vollendete Kunstwerk. Der Traum als raum- und zeitlose, assoziative und synthetisierende Konstruktion ist die Quelle des architektonischen Meisterwerks. Die Bildstruktur spiegelt die traumhafte Aufhebung von Zeit und Raum, von Sein und Denken durch die Simultaneität der Realitäts- und Traumebene und die traumanaloge Identität von Idee und Ausführung. Dieser selbstreflexive Prozess von sich immer weiter fortsetzender, reflektierender Produktion und produzierender Reflexion wird über Erwin von Steinbach referenziert, so dass er als *mise-en-abyme* der Darstellung gelesen werden kann. Die Darstellung der gotischen Kathedrale, die als Prototyp für das Absolute steht, da ihre einzelnen Teile sich stets und auf unendliche Weise in Analogie zu den Naturformen wiederholen, und die die Überwindung von Gattungsgrenzen als »erstarrte Musik«⁶¹³ (vgl. Kap. 3.1.1.2) beinhaltet, spiegelt die traumanaloge Struktur: Die Transparenz der diaphanen Struktur, das Ineinandergreifen verschiedener Elemente, die scheinbar unendliche Höhe des Bauwerks, das Austesten der Grenzen der Kunst durch immer größere Höhen, die Indifferenz des Außen und des Innen durch eine Auflösung von Masse in Leichtigkeit, durch die Integration von Farbigkeit und Licht im Innenraum, durch das Wechselspiel und das Verschmelzen der Formen, durch die metaphysische Komponente des gotischen Bauwerks, durch die arabeske Struktur, bei der das Einzelne Verweis auf das Ganze ist. Alles greift wie bei der Gotik ineinander und verschmilzt im absoluten Kunstwerk. Unterstützt wird dies durch formale Parameter: Die Fragmentästhetik der Zeichnung kreierte mit zarten und zerbrechlichen Linien eine surreale, metaphysische und traumanaloge Atmosphäre und ist mit vermeintlicher Unvollkommenheit zugleich Verweis auf das darin bereits angelegte Absolute. Der Raum der Zeichnung erweitert sich in den Betrachterraum, weil die klaren Grenzen durch Komposition und Bewegungsrichtung aufgehoben sind, und kreierte durch dieses Dispositiv eine Identität von Produktion und Rezeption. Damit wird das frühromantische Konzept des »Schaffens und Begreifens [...] in Einem

612 Novalis, Das philosophische Werk I (wie Anm. 28), 266.

613 Schelling, Philosophie der Kunst (wie Anm. 66), 593. Vgl. auch Anm. 437.

Moment«⁶¹⁴ auch auf die Rezeptionsebene verlagert. Der Betrachter kann also in der ästhetischen Betrachtung, im Nachvollziehen der Traumvision, zur Erkenntnis des Absoluten gelangen. Adolf von Schack hatte das in seinen Aufzeichnungen zu seiner Gemäldesammlung selbst so beschrieben:

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.⁶¹⁵

Über das Straßburger Münster heißt es bei E.T.A. Hoffmann in den *Serapionsbrüdern*: »Es regt ein, das Unbekannte, das Wunderbare ahnendes Gefühl auf, und der Geist überläßt sich willig dem Traume, in dem er das Überirdische, das Unendliche zu erkennen glaubt.«⁶¹⁶ In der traumgleichen Rezeption wird das Werk erst vollendet.

Eine Diskrepanz besteht zwischen der architektonischen Traumvision im Bild und dem von der historischen Person Erwin von Steinbach erbauten Gebäude. Jedoch wird sie dadurch aufgelöst, dass der Baumeister und die Kathedrale nur Stellvertreter sind. Als Autorität steht Erwin von Steinbach eben nicht bloß für sein erbautes Münster, sondern ist *mise-en-abyme*, Sinnbild für den trauminspirierten Künstler, für die traumanaloge Produktion und für ein damit absolut werdendes Werk. Schwind ersetzt die Stephansdomarchitektur auch in seiner späteren Version nicht durch die Architektur des Straßburger Münsters. Der träumende Künstler Erwin steht als Referenz für ein Kunstwerk, dessen historisch-korrekte Abbildung keine Rolle mehr spielt und damit nur noch als Referenz für eine absolute und traumanaloge Kunst steht, die wiederum auf Schwind zurückweist. Im bereits erwähnten Künstlerroman Theodor Melas' zu Erwin von Steinbach (siehe oben) fungiert dieser auch nur als Referenz für eine absolute Kunst. Dies erlaubt Melas, Erwin mit Friedrich zu verknüpfen, weil die Kunst raum- und zeitunabhängig ist und beide Künstler nur Zeiger auf jene absolute Kunst sind.

3.2 Landschaftsräume als Muster für Bewusstseins- und Reflexionsprozesse

3.2.1 Funktion literarischer Landschafts- und Innenräume

Die literarische Veranschaulichung der Prozesse der menschlichen Psyche durch Raumdarstellungen hat eine lange Tradition, wird in der Romantik aber

614 Novalis, Tagebücher (wie Anm. 328), 245. Vgl. auch Anm. 328.

615 Adolf Friedrich von Schack, *Meine Gemäldesammlung*, Stuttgart 1881, 51f.

616 Hoffmann, *Serapionsbrüder* (wie Anm. 336), 492.

unmittelbar durch das im 18. Jahrhundert sich entwickelnde Modell des Seelenraums, der Seelenlandschaft vorgezeichnet.⁶¹⁷ Dass Landschafts- und Innenraumdarstellungen als Muster für Bewusstseinsprozesse dienen können, hat die Literaturwissenschaft bereits vielfach herausgestellt. Beschreibungen von Träumen, Wahnsinn oder Psyche eines Subjekts weisen in literarischen Texten der Romantik ganz bestimmte topographische Merkmale auf.⁶¹⁸

An der Darstellung von Architekturen und Landschaften in der romantischen Literatur wird besonders deutlich, in welchem Sinne die von der Romantik dargestellte Welt auf das Ich konzentriert ist: Architekturen und Innenräume, aber auch Landschaften und ihre vielfältigen Prospekte werden zu Spiegelungen von Psychischem, zu Projektionsflächen, in denen sich das Ich reflektiert.⁶¹⁹

Die Nachahmung der realen, äußeren Welt wird ersetzt durch »imaginative[...] Entwürfe innerer Welten«. ⁶²⁰ Die inneren Vorgänge einer Person werden auf den Handlungsraum abgebildet. ⁶²¹ Die Naturszenarien sind keine mimetischen Beschreibungen der Natur, sondern modulare Zusammensetzungen, die die Landschaftstopographien auf wenige stereotype Kunsträume reduzieren. Anhand dieser Merkmale wird die allegorische Bedeutung der Landschaftsbeschreibung erkennbar. Sie ergibt sich allerdings oft erst im Zusammenspiel mit anderen Räumen, Personen oder auch Gegenständen. ⁶²²

Eine umfassende Untersuchung zur Visualisierung von Bewusstseinsprozessen mittels stereotyper Landschaftstopographien, die zu einer »Verräumlichung des Seelischen« ⁶²³ führt, steht noch aus, wohingegen einzelne Topoi der romantischen Landschaftsmalerei, wie zum Beispiel das Motiv der Ruine, in der kunstgeschichtlichen Forschung schon weitgehend berücksichtigt wurden. ⁶²⁴ Ähnlich

617 Vgl. Carsten Lange, *Architekturen der Psyche. Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik*, Würzburg 2007, 11f.

618 Vgl. Ders., *Architekturen der Psyche* (wie Anm. 617). Für eine ausführliche Darstellung der Landschaftsschilderungen Tiecks vgl. Gerburg Garmann, *Die Traumlandschaften Ludwig Tiecks. Traumreise und Individuationsprozeß aus romantischer Perspektive*, Opladen 1989.

619 Monika Schmitz-Emans, *Einführung in die Literatur der Romantik*, 2. Aufl., Darmstadt 2007, 150.

620 Lange, *Architekturen der Psyche* (wie Anm. 617), 19.

621 Vgl. Ders., *Architekturen der Psyche* (wie Anm. 617), 39.

622 Kremer bezieht sich vor allem auf die Prosa der Romantik und veranschaulicht die These anhand einiger markanter und plausibler Beispiele romantischer Literatur. Vgl. Kremer, *Prosa der Romantik* (wie Anm. 236), 48–51, 123. Vgl. die Darstellung bei Lange für die romantische Literatur. Er stellt in exemplarischen Romaninterpretationen heraus, dass anhand von Innenräumen und Architekturen Fragen der Imagination und Kunst aufgeworfen und herausgearbeitet werden. Vgl. Lange, *Architekturen der Psyche* (wie Anm. 617).

623 Ders., *Architekturen der Psyche* (wie Anm. 617), 13.

624 Zur Motivgeschichte der Ruine in der romantischen Literatur vgl. Andrea Siegmund, *Die romantische Ruine im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik* (Stiftung für Romantikforschung, 22), Würzburg 2002. Zur Rezeptionsgeschichte der Ruine im 18. Jh. vgl. Ute Klostermann, *Von der Ruine im Landschaftsgarten zur Ruine der Landschaft*, in: Günter Oesterle/Harald Tausch (Hg.), *Der imaginierte Garten* (Formen der Erinnerung, 9), Göttingen 2001, 239–252.

umfassend analysiert wurden die Innenraumdarstellungen der Romantik, deren Deutungen für diese speziellen Konfigurationen auch immer eine psychische Dimension beinhalten.⁶²⁵

Das literarische Interieur dient im 19. Jahrhundert als »Raum der Innerlichkeit, ein Ort der Selbstbegegnung des Subjekts, als somnambule Traumwelt der Wirklichkeit entrückt und nur der Materialisation seelischer Zustände dienlich.«⁶²⁶ Interieurs sind dabei häufig nicht bloß im Sinne von Wohninnenräumen gemeint, es kann sich auch um Gartenräume und Landschaftsinterieurs handeln.⁶²⁷ Natur bzw. Landschaft präsentiert sich vornehmlich als »Lieferant realer Versatzstücke für die Erstellung eines eigenständigen Innenraumes, der als Projektionsfeld seelischer Zustände fungiert [...] und als Resultat subjektiver Kombinatorik, als Raum der Seele.«⁶²⁸ Die Atelierräume in den Selbstbildnissen der Künstler vor der Leinwand (Abb. 38) fungieren in der bewussten Abwendung von einem Außen als Symbol für den psychischen Innenraum und den dort verorteten Schaffensprozess des Künstlers. Meist wird in den Innenraumdarstellungen ein Ausblick auf einen Außenraum gegeben. Als divergierende Elemente stehen sich die Räume gegenüber und definieren sich erst über den jeweils anderen Raum. Auch die Raumkonfiguration und Topographie der romantischen Landschaftsmalerei ergibt sich oftmals aus der Konfrontation oppositioneller Räume. Die Relationen literarischer Räume und oppositioneller Raumfelder sind von dem Strukturalisten Jurij Lotman hinsichtlich struktureller Grundprinzipien der Vertikalität, Horizontalität und der Grenze untersucht worden. Die Grenze sieht Lotman als »wichtigste[s] topologische[s] Merkmal des Raumes«, weil sie den Raum »in zwei disjunkte Teilräume« teilt.⁶²⁹ Auch in der Raumkonfiguration der romantischen Landschaftsmalerei ist dieses Schema erkennbar: Die korrelierenden Räume stehen in Korrespondenz miteinander durch ihre Bindeglieder (Schwelle, Grenze, Öffnung, Figur), die sowohl Abgrenzung als auch Verbindung sein können. Anhand des Gemäldes *Der Träumer* von Caspar David Friedrich (Abb. IV) soll die Funktion oppositioneller Räume und das Potenzial ihrer Synthese im Hinblick auf die Raumkonfiguration untersucht werden. Es soll herausgearbeitet werden, was sich im Spannungsfeld zwischen Natur- und Architekturraum im Zusammenspiel mit der Betrachterfigur, dem Ausblick und der »ästhetische[n] Grenze« (siehe unten) ergibt und inwieweit sich hieraus Konfigurationen ergeben, die Ausdruck einer

625 Vgl. Fritz Laufer, *Das Interieur in der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts* [Teildruck], Zürich 1960, 25. Vgl. auch Karl Schütz, *Das Interieur in der Malerei*, München 2009, 260–266. Vgl. auch die Analyse der Innenraumdarstellungen bei Caspar David Friedrich in: Busch, *Ästhetik und Religion* (wie Anm. 6), 26–33. Vgl. auch Horst Fritz, *Innerlichkeit und Selbstreferenz. Anmerkungen zum literarischen Interieur des 19. Jahrhunderts*, in: Udo Benzenhöfer (Hg.), *Melancholie in Literatur und Kunst* (Schriften zu Psychopathologie, Kunst und Literatur, 1), Hürtgenwald 1990, 89–110.

626 Ders., *Innerlichkeit* (wie Anm. 625), 89.

627 Vgl. Ders., *Innerlichkeit* (wie Anm. 625), 93.

628 Ders., *Innerlichkeit* (wie Anm. 625), 93.

629 Jurij Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, 311–329, Zitate 327.

traumtheoretischen und naturphilosophischen Reflexion und einer dialektischen und selbstreflexiven Auseinandersetzung sind.⁶³⁰

3.2.2 Caspar David Friedrich – *Der Träumer*

Das Bild *Der Träumer*⁶³¹ (Abb. IV) zeigt den Ausschnitt einer Ruinenmauer einer gotischen Kirche. Das hohe, zweibahnige Spitzbogenfenster ist mittig in die Mauer eingelassen und nur noch als Skelett vorhanden. Das ehemals vorhandene Maßwerk lässt sich aber an der obersten Spitze noch erahnen. Die Öffnung gibt den Blick frei auf einen Teil des dahinterliegenden Tals und den sich darüber erstreckenden Himmel. In der Öffnung der rechten Fensterhälfte sitzt ein Mann seitlich gewendet mit Blick zum Tal. Der Vordergrund zeigt den ›Innenraum‹ der Ruine, dessen steiniger Boden mit Moos und Gras überwachsen ist. Zwei verdorrte Bäume befinden sich innerhalb der vorderen Zone. Es dominieren die Farben braun, grün und beige, die die Komponenten des Vordergrundes verschwimmen lassen und keine klare Orientierung bieten. Der Vordergrund wirkt dadurch entmaterialisiert und flächig. Dem Raum fehlt das Spezifische, die Authentizität des historischen und zeitlich eingebetteten Ortes.⁶³² Verstärkt wird dies durch die fehlende Begrenzung an den Bildrändern. Der Mittelgrund wird durch die flächige Vertikale der Ruinenmauer bestimmt, die farblich und strukturell mit dem Vordergrund korrespondiert. Die Mauer unterbricht das Kontinuum des homogenen Vordergrundes und trennt diesen vom Hintergrund in zwei Bildräume. Auf die häufig bei Friedrich existierende »bildparallele [...] Zweischichtigkeit« mit einem oft nicht bestimmbar hinteren Bildraum und einem überspringbaren Mittelgrund hatte Helmut Börsch-Supan bereits 1960 hingewiesen.⁶³³ Die Vertikalen und Horizontalen bilden formale Gegensätze und erzeugen eine gewisse Flächigkeit ohne Tiefenwirkung. Das System der Reihung und Symmetrie und die

630 Für die romantische Literatur hat Carsten Lange festgestellt, dass die »romantische Raumdarstellung [...] als reflexive Doppelallegorie auftritt], indem Architekturen nicht allein auf Psyche und Identität der Figuren zielen, sondern auch den Roman selbst, Textualität an sich oder künstlerischen Medien überhaupt reflektieren.« Lange, *Architekturen der Psyche* (wie Anm. 617), 69.

631 So bezeichnet in der Monographie Caspar David Friedrichs von Börsch-Supan. Ob der Titel original ist, lässt sich nicht belegen. Deutungen speziell zu diesem Bild gibt es kaum. Von Börsch-Supan wurde das Bild ausschließlich religiös gedeutet, was einer näheren Betrachtung nicht standhält. »Der Vordergrund bedeutet die dem Verfall preisgegebene irdische Welt. Dem Mann [...] sind die dürren Bäume diesseits der Mauer als Memento mori zugeordnet. Er blickt träumerisch nach draußen in die Tiefe, die den Abgrund des Todes symbolisiert. Die Fichten jedoch, die unter dem Fenster aufwachsen, bedeuten, dass für die Christen die jenseitige Welt der Grund ist, in dem sie Halt finden.« Börsch-Supan, *Friedrich* (wie Anm. 442), 457.

632 Wolfgang Kemp nennt die Friedrichschen Orte »virtuelle Orte«, weil sie zwar möglich, aber nicht sinnstiftend sind. Vgl. Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, 48, Zitat 48.

633 Börsch-Supan nennt die zweischichtige Bildgestaltung »kontrastreiche[r] Stil«. Vgl. Helmut Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, München 1960, hier insb. Kap. »Der kontrastreiche Stil«, 77–91, Zitat 76.

damit verbundene »Negation des materiellen Bildträgers« bewirken die »Unabgeschlossenheit der Komposition« und die »Desillusionierung des räumlichen Sehens«. ⁶³⁴ Die schrankenhafte Architektur, die unbestimmte Topographie und das Fehlen diagonaler Kompositionslinien zur Erzeugung einer Tiefenwirkung tragen dazu bei. In der rechten Fensterhälfte sitzt ein Mann in einem schwarzen Anzug mit weißem Hemd, dessen rechtes Bein angewinkelt auf dem Fensterrahmen ruht. Seine Hände sind auf seinen Beinen abgelegt. Sein Blick ist ins Tal gerichtet. Die schattenrisshafte ⁶³⁵ Darstellung lässt ihn mit den Strukturen der Mauer verschmelzen. Der symmetrische Aufbau des Bildes wird nur durch seine Figur aufgebrochen. Der Hintergrund setzt sich von der vorderen Ebene durch die Farbgestaltung ab. Über der schon in Schatten getauchten und daher bläulichen Talebene ist der Himmel durch die untergehende Sonne noch erleuchtet. Hinter der Fensteröffnung ragen zwei große, schlanke Fichten gen Himmel. Dem Hintergrund fehlt jede messbare räumliche Tiefe, auch diese Ebene wirkt flächig. Die leicht nebelige Luftperspektive trägt zu diesem Eindruck bei. Die Weite des Raumes und ihr Ort bleiben unbestimmbar, weil die Öffnung nur einen geringen Blick auf die Landschaft zulässt, der keine Parameter zur zeitlichen, räumlichen und historischen Einordnung enthält.

Der Nähe des tristen Vordergrunds ist die (verstellte) Aussicht in die Ferne, ins Weite gegenübergestellt. Der vordere Raum enthält Symbole des Verfalls: die Ruinenmauer, abgestorbene Bäume und wucherndes Moos. Der ferne Raum zeigt gegenteilige Symbolik: Der Sonnenuntergang wird gemeinhin als Symbol des Lebenskreislaufes und die immergrünen Fichten als Unendlichkeitssymbol gedeutet. ⁶³⁶ Dem abgeschlossenen Vordergrund wird die zeitliche und räumliche Offenheit, die Andeutung eines unendlichen Horizonts entgegengesetzt. Carl Gustav Carus sieht im Himmel das »eigentliche Bild der Unendlichkeit«:

Der Himmel hinwiederum in voller Klarheit als Inbegriff von Luft und Licht, ist das eigentliche Bild der Unendlichkeit [...]. Wie daher durch Wolken, ja selbst durch hochaufgetürmte andere Gegenstände das Anschauen dieser Unendlichkeit mehr und mehr eingeengt und endlich ganz verhüllt wird, so regt dies auch im Gemüth mehr und mehr eine beklommene Stimmung an, wenn dagegen das Übergehen dieses Wolkenschleiers in lichte Silberwölkchen, das Zertheilen desselben durch des aufgehenden Mondes oder der Sonne ruhige Klarheit, die innere Trübheit verlöscht und zum Gedanken des Sieges eines Unendlichen über ein Endliches uns erhebt. ⁶³⁷

634 Vgl. Prange, *Reflexion und Vision* (wie Anm. 473), 286f., Zitate 287, 286.

635 Zum Schattenriss in der Romantik vgl. Rüdiger Görner, *Schattenrisse und andere Ansichten vom Ich. Zur Identitätsproblematik als ästhetischem Gegenstand romantischen Bewusstseins*, in: Nicolas Saul (Hg.), *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, München 1991, 1–18.

636 Vgl. Börsch-Supan, *Friedrich* (wie Anm. 442), 457.

637 Carus, *Landschaftsmalerei* (wie Anm. 64), 51.

In ihren Diskontinuitäten und der fehlenden Beziehung zwischen Nähe und Ferne wird das Sinnfundament des traditionellen Landschaftsbildes in Frage gestellt. Die beiden Räume scheinen nur als Muster zu fungieren, als Stellvertreter für Polaritäten. In der reihenden und symmetrischen Flächenordnung wird jedoch eine völlige Gegensätzlichkeit der Ebenen gelockert und eine Synthese angedeutet.⁶³⁸ Die zwischen den divergierenden Räumen entstehende Diskrepanz wird über das Potenzial ihrer Synthese – gemäß der Schellingschen Philosophie – aufgelöst (vgl. Kap. 2.1): Der Immaterialität des zarten Hintergrundes ist die Materialität des Vordergrundes entgegengestellt, Distanz und Nähe, Innen und Außen sind jeweils konkurrierende Charakteristika der beiden Ebenen. Dem Schatten und den dunklen Farbtönen, der Stofflichkeit und der Endlichkeit des Vordergrundes ist Licht und helle Farbigkeit und die Unendlichkeit des Hintergrundes gegenübergestellt.

Dieses Konzept kommt im Œuvre Caspar David Friedrichs wiederholt vor. Nicht nur bildimmanent setzt sich Friedrich mit Dichotomien auseinander, sondern auch über Bildgrenzen hinweg entwirft er gelegentlich zwei Bilder als Gegensatzpaar. So veranlasst er 1826, dass das *Eismeer* (Abb. 80) und der *Watzmann* (Abb. 81) gemeinsam ausgestellt werden. Formale Analogien stoßen hier auf inhaltliche Ambivalenz im Hinblick auf das zugrunde gelegte Weltbild: Abstrakte Aussichtslosigkeit steht Erhabenheit gegenüber.⁶³⁹

Die Ruinenmauer fungiert deshalb zum einen als Grenze und Zäsur, zum anderen aber auch als Übergang, als Durchblick und Vermittlung zwischen den gegensätzlichen Ebenen. Die räumliche »Schwelle« als Phänomen der Romantik⁶⁴⁰ hat immer diese Doppelfunktion. Sie thematisiert die Dialektik schon in ihrer Präsenz und bietet gleichzeitig die Möglichkeit der Überschreitung. Mit dem »Schwellenbewusstsein« bzw. der »Schwellensehnsucht«⁶⁴¹ wird die Differenz zwischen den beiden Räumen offenbar, aber auch das Potenzial der Verbindung. Die »ästhetische Grenze«⁶⁴², die als rezeptionsästhetische Prämisse die variable Betrachtergrenze zwischen Kunst- und Realraum bezeichnet und die in der Regel mit der realen Bildgrenze zusammenfällt, ist in diesem Fall durch die Ruinenmauer ins Bild verlegt.

638 Vgl. Prange, *Reflexion und Vision* (wie Anm. 473), 282.

639 Vgl. Werner Hofmann, *Die Romantik – Eine Erfindung?*, in: Hubertus Gaßner (Hg.), *Caspar David Friedrich – Die Erfindung der Romantik* (Ausstellungskatalog: Essen, Museum Folkwang, 05.05.–20.08.2006), München 2006, 20–31, hier 29.

640 Zur Untersuchung des Phänomens der »Schwelle« vgl. Lothar Pikulik, *Schwelle und Übergang*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit* 53 (1993), 13–24, Zitat 18.

641 Begriffe stammen von Pikulik in der literaturwissenschaftlichen Analyse des Phänomens. *Pikulik, Schwelle und Übergang* (wie Anm. 640), 19.

642 Geprägt wurde der Begriff »Ästhetische Grenze« von Ernst Michalski in: Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, [zugl. Habil. 1931], Berlin 1961. Prange kritisiert seine Methode insofern, als sie auf die Kategorisierung von autonomer und einer vom Betrachter abhängigen Kunst hinausläuft. Vgl. Prange, *Sinnoffenheit* (wie Anm. 17), 134–137.

Die Grenze, die zwischen geformtem Kunstraum und ungeformtem Freiraum verläuft, wird hier als ästhetische Grenze bezeichnet. Die Grenze ist nun keineswegs konstant und undurchbrechlich. Sie kann in verschiedenartiger Weise überschritten werden. Die Kunstformation kann in den Realraum übergreifen und umgekehrt kann der Realraum, gleichsam als ungeformter Rohstoff, in den Kunstraum eindringen.⁶⁴³

Der homogene und illusionistische Innenraum des frühneuzeitlichen Bildes hat eine durchlässige Grenze zum Realraum und macht damit den Innenraum prinzipiell begehbar für den Betrachter. Die Grenze zwischen Bildraum und Betrachterraum wird damit der bewussten Wahrnehmung entzogen.⁶⁴⁴ Friedrich radikalisiert dieses Sehmodell insofern, als er die »ästhetische Grenze« ins Bild verlegt und die Durchdringung von Kunst- und Realraum als rezeptionsästhetisches Modell im Bild durch die Durchdringung von Architektur- und Naturraum verdoppelt. Das Dispositiv wird hier auf die Ebene des Bildes ausgedehnt, indem es den gesamten Raum zwischen Betrachter und Ruinenmauer einnimmt. Der vordere Bildraum wird durch seine »Verlängerung in den Wahrnehmungsraum des Betrachters«⁶⁴⁵ zwar entgrenzt, jedoch erzeugt die Verlagerung der ästhetischen Grenze eine Distanz, die das Dispositiv zu einem nicht auf Identifikation und Immersion angelegten Raum macht, sondern in einen Reflexionsraum umwandelt. Die Reflexion wird als synthetisierender, potenziell unendlicher Prozess in der Figur widergespiegelt.

In literarischen Texten der Romantik fungieren »Gebäudereste [...] als geheime Orte oder versteckte Teilbereiche einer Seelentopographie.«⁶⁴⁶ Der Raumtypus des *Unbewussten* kann in den unterschiedlichen Erzähltexten variieren, jedoch stimmen die Attribute bei den Beschreibungen überein: Unzugänglichkeit, Isoliertheit, Kontrast zur Landschaft.⁶⁴⁷ Auch weil er sich durch seine »Phänomenologie als Ort des Archaischen und als Erinnerungsträger«⁶⁴⁸ besonders gut dafür eignet, ist es üblicherweise der Ruinenraum, der metaphorisch für das Unbewusste des Protagonisten steht, wenngleich das Verhältnis zu anderen räumlichen Elementen oder Figuren dabei auch eine Rolle spielt.⁶⁴⁹ In der vorliegenden bildlichen Darstellung von Friedrich fungiert der Ruinenraum auch als Betrachterraum und ist damit zugleich Spiegelbild des Inneren des Betrachters bzw. offeriert die Möglichkeit der Selbstreflexion. Der Vordergrund ist ein unbestimmter Raum und bietet dem Betrachter keine Anhaltspunkte für eine eindeutige Sicht- oder

643 Michalski, Grenze (wie Anm. 642), 10.

644 Vgl. Prange, Sinnoffenheit (wie Anm. 17), 160.

645 Dies., Reflexion und Vision (wie Anm. 473), 288.

646 Lange, Architekturen der Psyche (wie Anm. 617), 128.

647 Vgl. Ders., Architekturen der Psyche (wie Anm. 617), 129.

648 Lange zeigt diese Funktion des Ruinenraumes anhand von vier exemplarischen Texten: E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus* und *Das Majorat*, zudem *Die Kronenwächter* von Arnim und *Das Mar-morbild* von Joseph von Eichendorff. Vgl. Ders., Architekturen der Psyche (wie Anm. 617), 128f., Zitat 128.

649 Vgl. Ders., Architekturen der Psyche (wie Anm. 617), 16.

Herangehensweise. Der Raum ist als Ruinenraum, aber auch als Referenzsystem, ruinöse Konstruktion. Dieses unbestimmte Dispositiv zwischen Betrachter und Bild erzeugt Ambivalenzen. Der Betrachter kann den Raum, auch wenn er in den Realraum hineinragt, nicht überbrücken. Indem die Bildgrenze zur Ruinenmauer verschoben wird, entsteht dieser Reflexionsraum, eine ästhetische Leerstelle, die mit Begrenzung durch die Ruinenmauer zum Abschluss kommt und das Artifizielle und den Konstruktionscharakter umso evidenter werden lässt. Diese ästhetische Grenze ist Schranke und Mittel zur kritischen Distanz zum Abgebildeten.⁶⁵⁰ Diese Leerstellen, Grenzen und Ambivalenzen im Bild schaffen einen Bruch zwischen Bild und Betrachter,⁶⁵¹ bieten ihm dafür aber einen Reflexionsraum. Die Distanzierung des Betrachters wird durch bewusste Setzung dieser Parameter erreicht. Indem die Darstellung ihre spezifischen Voraussetzungen – den Bildträger, die Komposition und die Materialität – bildimmanent, zum Beispiel anhand der ästhetischen Grenze thematisiert, verhindert sie das Verwischen der Grenzen zwischen Bild und Realität, reflektiert sich selbst, die Wahrnehmung und die Möglichkeiten und Grenzen der Kunst. Doch die ästhetische Grenze in Form der Ruinenmauer weist den Betrachter nur vorübergehend ab. Nach der Überwindung des Vordergrundes und der Grenze durch die Ruinenmauer ist der Blick ins Tal möglich. Dass das Tal Ziel des Betrachterblicks ist, wird durch die strahlende Lichtwirkung des Hintergrunds in Abgrenzung zur dunklen und diffusen Farbigkeit des Vordergrunds deutlich. Unterstützt wird dies durch die Kompositionslinien, die trichterförmig von den Mauern der Ruine auf die Ebene hinter dem Fenster verweisen. Der Betrachter wird von dem Bild gefordert, weil es durch den radikalen Bruch mit den Sehgewohnheiten auch die Rezeptionsmechanismen offenlegt und zur Reflexion mahnt. Maler Reinhold sagt in den *Gemälde-Gesprächen* über den Künstler: »Er lehrt uns sehen. Drollig genug, dass man es in dem Grade verlernen kann. Aber wann sieht man auch einmal um des Sehens willen? Es geschieht immer in andern Geschäften.«⁶⁵² Die Rezeptionsweise beim Betrachten von Kunst als ein ungewöhnliches Sehen hatte Carus mit dem »fixierten Blick« erklärt:

Das Bild, könnte man sagen, ist ein fixierter Blick; das gewöhnliche Sehen als ein bewegliches und stets bewegtes Umschauen in der natürlichen Welt kennt keine Concentration der Massen und des Lichts, der möglichst festgeheftete Blick dagegen (einen absolut festgehaltenen gibt es nicht wegen der steten inneren Erztitterung des Auges) zeigt uns allemal in der Mitte des Sehfeldes,

650 Hier finden sich Analogien zum epischen Theater von Bertold Brecht. Vgl. Marianne Kesting, *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*, Stuttgart [u.a.] 1978, 57–88. Die Evolverung des Verfremdungseffekts zielt darauf ab, Betrachtererwartungen und Gesetzmäßigkeiten zu durchbrechen und somit den Reflexionsprozess anzustoßen, hier 64f.

651 Vgl. Reinhard Wegner, *Die unvollendete Landschaft*, in: Markus Bertsch/Reinhard Wegner (Hg.), *Landschaft am »Scheidepunkt«*. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800 (Ästhetik um 1800, 7), Göttingen 2010, 437–451.

652 Schlegel, *Gemälde* (wie Anm. 330), 25.

da, wo die beiden Augenachsen sich vereinigen, die größte Deutlichkeit, das heißt also auch die vollkommenste Lichtwirkung; das Bild folglich, welches als solches die Anschauung bieten soll eines nachgeahmten, aber durch Geistesabstraktion wirklich fixierten Sehfeldes oder Blicks, verlangt ebendarum durchaus teils den ›geschlossenen Raum‹, teils auch objektiv die Concentration der Lichtwirkung, und unwillkürlich und halb unbewußt fühlt es daher sogleich der Beschauer als einen Mangel, wenn diesen Bedingungen nicht vollständig entsprochen ist.⁶⁵³

In der ruinösen Fensteröffnung kommt diese Konzentration des Lichts beim »fixierten Blick« symbolisch zum Ausdruck. Die Thematisierung von Sehgewohnheiten, die Auseinandersetzung mit illusionistischen Verfahren der Zeit und das Ausloten der Grenzen der Visualität ist bei Friedrich kein Einzelfänomen (vgl. Kap. 3.1.1), zudem auch bei anderen Künstlern wie Carl Blechen gängige Praxis.⁶⁵⁴

Eine Fensteröffnung impliziert auch immer eine Reflexion der Fenstermetapher Albertis⁶⁵⁵, dessen Kunsttheorie auf der illusionistischen, der Homogenität des Staffeleibildes verpflichteten Malerei basiert. Die Darstellung Friedrichs jedoch bricht mit den Sehgewohnheiten der Frühen Neuzeit und negiert die Malerei als Fenster zur Welt durch die Radikalität der Darstellung, zum einen weil die Fensteröffnung ruinös ist und keinen ›Inhalt‹ hat, zum anderen weil ihr historische und zeitliche Anhaltspunkte fehlen, sie aber dennoch die gesamte Höhe des Bildes einnimmt und in der Bildmitte platziert ist. Demontiert wird die Metapher ferner durch die fehlende Illusion des Bildes und die Distanz des Betrachters zur Fensteröffnung, die den Ausblick vage erscheinen lässt. Als Ausdruck der Abkehr von der Ästhetik des Staffeleibildes lassen sich auch die romantischen Fensterbilder lesen, die eine analoge Bildstruktur aufweisen, aber charakterisiert sind durch einen Innenraum mit einem Fenster zum Außenraum. Sie sind auch geprägt von der Dialektik der Gegensätze, dem Kontrast von Schatten und Licht, von Innen und Außen, von Nähe und Distanz und beinhalten das Potenzial einer Synthese. Das Bild *Der Träumer* (Abb. IV) unterscheidet sich aber insofern von den romantischen Fensterbildern, als es der »immensity of space outside« kein »confinement

653 Carus, *Lebenserinnerungen* 1 (wie Anm. 169), 208.

654 Annik Pietsch hat dies für die Bilder von Carl Blechen plausibel nachgewiesen. Seine Bilder zielten durch Licht, Farbe und Simulation des gewöhnlichen Sehens auf das *innere* und *äußere* Auge des Betrachters. Vgl. Annik Pietsch, *Sehen und Imagination. Carl Blechens »Naturgemälde«, die neuen Bildmedien und die physiologische Optik um 1800*, in: Beate Schneider/Reinhard Wegner (Hg.), *Die neue Wirklichkeit der Bilder. Carl Blechen im Spannungsfeld der Forschung*, Berlin 2009, 56–77.

655 »Zuerst zeichne ich auf der Fläche, die das Gemälde tragen soll, ein vierwinkliges Rechteck beliebiger Größe: es dient mir gewissermaßen als offenstehendes Fenster, durch welches der ›Vorgang‹ betrachtet wird.« Leon Battista Alberti, *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei [De Statua – De Pictura – Elementa Picturae]*, hg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, 225.

of an interior«⁶⁵⁶, also nicht die Feinheit des Inneren entgegengesetzt, sondern das genaue Gegenteil. Außerdem ist das Fenster nur ein ruinöser, im Verfall begriffener Durchblick. Der Blick von innen nach außen, der normalerweise der Fensteröffnung implizit ist,⁶⁵⁷ ist in dieser Konstellation nicht gegeben. Denn der vermeintliche Innenraum ist Ruine und deshalb gleichzeitig auch Außenraum. Dadurch entwickelt der Raum Freiheiten in der Reflexion, die der nahezu hermetisch abgeschlossene Innenraum begrenzt. Die Demontage der Alberti-Metapher und die damit verbundene Distanzierung von der Ästhetik der illusionistischen Perspektivmalerei sind in *Der Träumer* noch radikaler und damit die logische Konsequenz der romantischen Fensterbilder. Ausblicke aus Innenräumen, wie Fenster, Türen oder sonstige Durchblicke, dienen in der Kunst vor 1800 entweder zum simultanen Erzählen (»Erzählausblick«) oder zur Verortung der Szene. Die Öffnung ist häufig auch »Aspekt« oder »Bild im Bild«. ⁶⁵⁸ Sie reflektiert die Erzählung und ist gleichzeitig eigenständiges Bildelement:

Die Landschaft im Fenster ist nicht nur gegenüber dem Werk ein Fragment, sondern auch gegenüber der Natur. Gegenüber der Kunst wie gegenüber der Natur isoliert das Fenster ein Fragment und erlaubt diesem, sich als neue Totalität zu präsentieren. ⁶⁵⁹

Bei Friedrich ist das »Bild im Bild«, die »neue Totalität« (siehe oben), leer und längst nicht mehr Verortung oder reflektierte Erzählung, sondern thematisiert in seiner Radikalität nur noch die Dialektik zwischen Innen und Außen, ohne die Landschaft in ihrer historischen Bedeutung zu erfassen. Definiert sich ein Fragment immer erst durch seinen Bezug zur abwesenden Totalität,⁶⁶⁰ wird auch das bei Friedrich *ad absurdum* geführt: Das Fragment der Landschaft innerhalb der Öffnung korrespondiert mit der Ruine, die aufgrund des Erhaltungszustandes ja immer nur Fragment ist. Innerhalb dieses Fragments der ursprünglichen Kathedrale wird also ein landschaftliches Fragment isoliert, bei dem sogar der Inhalt fehlt. Die fragmentierte Landschaft und die Ruine sind variabel und austauschbar. Die Methode des Fragments thematisiert zugleich immer auch die adäquate künstlerische Form. Ein konkreter Inhalt, ein topographischer oder zeitlicher Bezug spielt deshalb keine Rolle mehr, diese unbestimmten Module der Landschaft sind lediglich Referenz auf eine absolute, nicht der Mimesis unterworfenen Kunst. Die Fragmente implizieren die unendliche Einheit und sind die notwendige Konsequenz einer adäquaten Darstellung des Absoluten (vgl. Kap. 3.1.2.1.2). Das Motiv der Ruine wird bei Friedrich häufig als Symbol des Verfalls gedeutet,

656 Lorenz Eitner, *The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconographie of Romanticism*, in: *The Art Bulletin* 27 (1955), 281–290, hier 285.

657 Vgl. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild* (wie Anm. 67), 61.

658 Vgl. Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler: zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, 109f., Zitate 110.

659 Stoichita, *Das selbstbewusste Bild* (wie Anm. 67), 58.

660 Vgl. Schmitt, »Method in the fragments« (wie Anm. 82), 13.

dabei verweist die Ruine durch ihren Fragmentcharakter auch auf die darin angelegte Ganzheit. Sie ist eine »in Wandlung begriffene Form in einem Zustand zwischen Unversehrtheit und totaler Zerstörung«⁶⁶¹ und wird zu einem Leitmotiv, weil sie Dauer und Vergänglichkeit symbolisiert und Vergangenes und Zukünftiges synthetisiert:

Die produktive Einbildungskraft erlaubt [...] den zukünftigen Verfall vorausdenken und ehemalige vergangene Monumentalität [...] durch die Ruine zu erahnen.⁶⁶²

Das Potenzial des romantischen Fragments wird insbesondere auch in der Möglichkeit der vervollständigenden Reflexion gesehen. Schlegel hatte anhand des fragmenthaften Kölner Doms eine imaginierte Beschreibung der idealen gotischen Kathedrale geliefert (vgl. Kap. 3.1.2.2).⁶⁶³ Im Medium der Vision wird die Konzeption, das Gedachte, auf die Stufe einer höheren Wirklichkeit gehoben. Die Vollendung des Bildes ist auf die Rezeptionsebene verlagert, Natur- und Kunstraum, Innen und Außen sollen zu einer Synthese verschmelzen. Das Motiv der Ruine ist daher ein adäquates Sinnbild, weil es die Transparenz zum Naturraum schon in sich trägt. Das Ziel einer Auflösung der Gegensätze wird auch in der Transparentmalerei Friedrichs (vgl. Kap. 3.1.1) durch die Entmaterialisierung der Bildfläche in die adäquate Form transferiert und inhaltlich potenziert in der Vision der christlichen Kirche im letzten Transparent, in welcher Innen und Außen zusammenfallen.

Die Figur liefert dem Betrachter den einzigen Anhaltspunkt im Bild, da sie die beiden Ebenen zumindest in ein Verhältnis setzt und identifikationsstiftend wirkt. Der Unbestimmtheit und Fragmenthaftigkeit wird eine klare ästhetische Ordnung mit der Darstellung der Figur im Goldenen Schnitt⁶⁶⁴ gegenübergestellt. Die Opposition zwischen beiden Ebenen wird über die vermittelnde Funktion in der Figur des Träumers aufgelöst. Sie ist in die Landschaft integriert, geht in dieser jedoch nicht auf, weil sie wie in der Fläche verankert wirkt. Ihre Positionierung verklammert den Vordergrund mit dem Hintergrund: Die Beine befinden sich auf der einen Seite, sein Blick geht auf die andere Seite. Mit seiner Haltung bricht der Träumer aus dem Vertikal-Horizontal-Schema aus und wird deshalb zum Betrachterfixpunkt. Der Betrachter kann nur über die Mittlerperson den vollständigen Ausblick erahnen. Die beiden oppositionellen Räume werden in der Figur zusammengeführt.

In diesem Sinne hatte Hilmar Frank Figuren, die nicht wie die Rückenfiguren in die Raumentiefe schauen, als »Reveure« bezeichnet, abgeleitet von einer Theorie

661 Siegmund, Ruine (wie Anm. 624), 125.

662 Klostermann, Ruine (wie Anm. 624), 239.

663 Vgl. Schlegel, Ansichten und Ideen (wie Anm. 472), 177–180.

664 Vgl. Werner Busch, Friedrichs Bildverständnis, in: Hubertus Gafner (Hg.), Caspar David Friedrich – Die Erfindung der Romantik (Ausstellungskatalog: Essen, Museum Folkwang, 05.05.–20.08.2006), München 2006, 32–47, hier 36.

der »Reverie«, die er in diesen Bildern als sinnstiftend erkennt.⁶⁶⁵ Die Reverie, von Rousseau als Wahrnehmungs- und Reflexionsmodell beschrieben, wird von Christian August Semler 1800 in den *Untersuchungen* über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerei auf die Rezeption von Landschaftsmalerei übertragen. Vor allem der meditative Charakter der Reverie und die Einbeziehung des Unbewussten werden hervorgehoben.⁶⁶⁶ Friedrichs Landschaften hätten laut Johan Christian Clausen Dahl »als Traumbilder einer ungekannten Welt – eine eigen[e] tiefe Poesie«. ⁶⁶⁷ Dass im Traum eine Vereinigung der Gegensätze und die Erkenntnis des Absoluten möglich ist, wird in dem Widerstreit der Bildräume und ihrer darin angelegten Synthese ausgedrückt. Die Figur als Reveur sucht die »Einheit der Bildgegenstände herzustellen, d.h. die früheren Funktionen des homogenen Bildraums zu übernehmen.«⁶⁶⁸ Damit vermittelt sie zudem auch zwischen Kunst und Natur – ein selbstreflexiver Prozess, der die Figur und den Künstler in Analogie setzt, da die Funktion der Vermittlung zwischen Kunst und Natur, bewusster und bewusster Produktion (vgl. Kap. 2.1), eigentlich dem Künstler zufällt. Der Betrachter reiht sich also in diesen Reflexionsprozess ein, bei welchem die Figur und gleichzeitig der Künstler die Mittlerrolle übernimmt. Die Figur des Reveurs, die eine etwas andere Bildfunktion übernimmt als die Rückenfiguren⁶⁶⁹, ermöglicht ihm keine Identifikation oder Teilnahme an der Landschaft, weil das Antlitz der Mittelperson dem Betrachter nicht verborgen bleibt. Er soll sich nicht als Bestandteil der dargestellten Landschaft empfinden, entgegen der von den Landschaftstheorien des 18. Jahrhunderts zum Beispiel von Christian Ludwig Hagedorn, Johann Georg Sulzer oder Carl Ludwig Fernow geforderten Identifizierung des Betrachters.⁶⁷⁰ Die durch den Reflexionsraum und die Figur erzeugte

665 Vgl. Frank, *Aussichten* (wie Anm. 478), 165, insb. Kap. VII »Reverie«, 143–170. Für einen umfangreichen Forschungsüberblick zur Rückenfigur vgl. Akane Sugiyama, *Wanderer unter dem Regenbogen – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs*, Berlin 2007. Erst durch Friedrich wurde die Rückenfigur zu einem eigenständigen Motiv, während sie vorher in der Landschaftsmalerei eher eine untergeordnete Rolle innerhalb einer Bildkomposition spielte. Ihr kommt erstmals eine zentrale Stellung zu.

666 Vgl. Frank, *Aussichten* (wie Anm. 478), 144, 148.

667 Zitiert nach: Andreas Aubert, *Caspar Friedrich*, in: *Kunst und Künstler: illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 3 (1905), 196–204, hier 198.

668 Prange, *Reflexion und Vision* (wie Anm. 473), 283.

669 Die Rückenfigur interpretiert Regine Prange folgendermaßen: »Der Betrachter wird in das Bildinnere versetzt, insofern also die Funktion des perspektivischen Bildraums als fiktiver Verlängerung des Betrachterstandpunkts scheinbar erfüllt. Als axiale, den Landschaftsraum übergreifende Rückenfigur negiert der im Bild reproduzierte Betrachter zugleich den homogenen Bildraum, verweist er den Betrachter wiederum vor die Bildfläche. Der Bildraum wird durch diesen Umschlag zwischen ihm und das Bild, in den Prozeß der Wahrnehmung verlegt.« Prange, *Reflexion und Vision* (wie Anm. 473), 289. Johannes Grave hat die Rückenfiguren Friedrichs in Anlehnung an Luhmann als »Beobachter zweiter Ordnung« bezeichnet, die Rückenfigur bildet den »blinden Fleck« des Betrachters. Dieses Spannungsfeld und die artifizielle Komposition des Bildes ließen den Betrachter nie zweifeln, sich vor einem Bild zu befinden. Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, München/London/New York 2012, 200–222, Zitate 205, 206.

670 Vgl. die Quellennachweise zu den Landschaftstheorien des 18. Jh.s bei Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989, 249–298. Vgl. Johannes Grave,

Distanz und die damit verbundene reflexive Herangehensweise des Betrachters ist die gewünschte Intention. Wie bereits beschrieben wird der Blick des Betrachters vom unbestimmbaren Hintergrund durch die Helligkeit und die Kompositionslinien, die im Mittelpunkt des Bildes kulminieren, angezogen und gleichzeitig von der Ruinenmauer abgestoßen. Er erfährt Unterstützung durch die Mittlerfigur, die den Betrachterblick ins Tal mitnimmt und ihn durch diesen Referenzblick quasi ›erlöst‹. Der Betrachter wird aufgefordert, sich über die Gegensätze und ihre Grenzüberwindung eine Synthese des Bildes anzueignen – dies jedoch mithilfe der Mittelperson.⁶⁷¹ Der Betrachter soll nicht sinnlich wahrnehmen, sondern kritisch reflektieren. Er führt den Reflexionsprozess des Künstlers in der Rezeption des Werkes fort.

Insgesamt fungieren die Bildelemente, die Ruine, die Figur und der Ausblick, als Reflexionskanäle, die zu »Synonymen« der Rezeption des Bildes werden, indem sie die »Verdoppelung der Bildfläche« anzeigen.⁶⁷² Die Raumkonfiguration wird auch zum naturphilosophischen Reflexionsraum, weil in der Analogsetzung von Natur und gotischer Architektur auch immer die Einheit der beiden Systeme reflektiert wird.

Im *Transparentzyklus* Friedrichs stehen sich im zweiten und dritten Transparent auch immer zwei Räume gegenüber, die von einer Grenze (Ruinenmauer, Balustrade) getrennt sind und Reflexionsräume bilden (vgl. Kap. 3.1.1). Ihre Synthese ist aber viel greifbarer. Die Einzelmotive und die Komposition vermitteln zwischen den Blättern und reflektieren auch in der medialen und materialen Umsetzung und ihrer gattungsübergreifenden Konzeption ihre Synthese. Im letzten Transparent als Höhepunkt der Serie existiert keine vertikale Grenze. Das Blatt ist zwar in zwei horizontale Ebenen geteilt, die aber durch die in die himmlische Ebene hineinragenden Pflanzen aufgelöst werden. Das letzte Transparent bildet also den Traum als Bewusstseinsprozess in einem homogenen Raum ab. Die nur im Traum erreichbare Synthese wird über die Raumkonfiguration innerhalb des letzten Transparents und das Dispositiv gespiegelt, das die Immersion des Betrachters durch Musik und Aufführungsparameter zum Ziel hat. Beim *Träumer* (Abb. IV) hingegen vollzieht sich der Synthetisierungsprozess innerhalb dieser *einen* Darstellung. Das Bild ist Landschafts- und Interieurbild zugleich und changiert damit bewusst zwischen Innen und Außen. Architektur- und der Naturraum können als Muster für Bewusstseinsprozesse gelesen werden, die über den Reflexionsraum in der Mittlerfigur die Anlaufstelle zu einer Synthetisierung der beiden kontrastiven Ebenen finden. Diese Bewusstseinsräume, die ihre Beziehung immer wieder gegeneinander behaupten und ausloten müssen und sich im Träumenden bündeln, bilden Analogien zur Traumstruktur: die räumliche und zeitliche Diskontinuität, der

Bildtheoretische Implikationen des Fensterbildes bei Carl Gustav Carus, in: Petra Kuhlmann-Hodick/Gerd Spitzer/Bernhard Maaz (Hg.), Carl Gustav Carus – Wahrnehmung und Konstruktion, Berlin 2008, 201–210, hier 201.

671 Vgl. Pietsch, Sehen und Imagination (wie Anm. 654), 56–77.

672 Vgl. Prange, Reflexion und Vision (wie Anm. 473), 300, Zitate 300.

unendliche Reflexionsprozess, das Zusammenbringen von Gegensätzen wie Innen und Außen, von Paradoxien wie Nähe und Distanz, von Kunst und Natur. Formal wird die Traumdramaturgie anhand des fragmentarischen Aneinanderfügens, der Radikalität des Ausschnitts, des »Bildes im Bild«, der Schwellenthematik, der Licht-Schatten-Gegenüberstellung, des dispositiven Reflexionsraumes und der trichterförmigen, sogartigen Komposition bildlich umgesetzt.

3.3 Kombinatorik und Arabeske: Referenzialität und Transformation als traumanaloge und selbstreflexive Bildstrategie

In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet; alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ist ihr eigentümliches Verfahren, ihr inneres Leben, ihre Methode, wenn ich so sagen darf.

— Friedrich Schlegel⁶⁷³

Der Text von Friedrich Schlegel, dem das vorangehende Zitat entnommen ist, charakterisiert die Arabeske anhand der Mythologie als »ursprünglichste Form«, als »Kunstwerk der Natur«,⁶⁷⁴ die in ihrer Methode des unendlichen Experimentierens und Bildens »Indicazion auf unendliche Fülle«⁶⁷⁵ ist und damit Verweis auf die verlorengegangene Einheit sein kann. Die Arabeske, die etymologisch auf die Bezeichnung arabischer Ornamente zurückgeht, ist als poetologisches Prinzip in Texten der Romantik von der literaturwissenschaftlichen Forschung schon häufig untersucht worden.⁶⁷⁶ In der Kunstgeschichte hingegen ist sie zwar als Gattungsform und Strukturprinzip eingehenden Analysen unterzogen worden, nicht aber zusätzlich als ästhetisches Verfahren.⁶⁷⁷ Schelling hatte dieses arabeske, naturanaloge Prinzip bereits 1802 in der *Philosophie der Kunst* als ein ästhetisches erkannt:

Interessirt es uns, den Bau, die innere Anlage, die Beziehungen und Verwickelungen eines Gewächses oder eines organischen Wesens überhaupt so weit wie möglich zu verfolgen, wie viel mehr müßte es uns reizen, dieselben

673 Schlegel, Charakteristiken (wie Anm. 69), 318.

674 Ders., Charakteristiken (wie Anm. 69), Zitate 319, 318.

675 Ders., Literary Notebooks (wie Anm. 579), Nr. 407.

676 Zur Entwicklung der Arabeske vgl. Volker Roloff, Anmerkungen zur Poetik der Arabeske – von Friedrich Schlegel bis Marcel Proust, in: Anne Geisler-Szulewicz [u.a.] (Hg.), *Die Kunst des Dialogs – L'art du dialogue*, Heidelberg 2010, 143–164, hier 146f.

677 Busch charakterisiert zwar das Prinzip »Arabeske« als *Strukturprinzip*, das über die bloße Ornamentform hinausgehe, untersucht aber dieses Prinzip wiederum nur anhand dieser Gattung, also immer in Bezug auf die ornamentale Arabeske. Er analysiert es nicht generell als ästhetisches Prinzip, so wie Schlegel dies als poetologisches Prinzip für den Roman fordert und umsetzt. Vgl. Busch, Arabeske (wie Anm. 2), 44–75. Vgl. auch Karin Leonhard, Ornament und Zeitlichkeit. Kartusche, Rocaille, Arabeske, in: Thomas Kisser (Hg.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011, 63–86.

Verwickelungen und Beziehungen in den noch viel höher organisirten und in sich selbst verschlungeneren Gewächsen zu erkennen, die man Kunstwerke nennt.⁶⁷⁸

Eine theoretische Fundierung der Arabeske nimmt Schlegel vor, wendet das Prinzip darüber hinaus anschließend auf seinen Roman *Lucinde* an, weshalb dieser sich immer wieder dem Vorwurf einer extremen Konstruiertheit stellen musste. Die Methode etabliert sich bei den Autoren der Romantik allgemein als poetologisches Verfahren, wie zum Beispiel Brentano für die *Romanzen vom Rosenkranz* darlegt: »Das Ganze selbst möchte sich einer Folge mit Arabesken da verflochtener Gemähle vergleichen, wo die Gestalt unaussprechlich ist, und wo das Symbol eintritt, wo die Gestalt blüht oder tönt.«⁶⁷⁹ Eng an die Methode der Arabeske geknüpft ist die Methode der Kombinatorik.⁶⁸⁰ Auch sie ist – laut Schlegel – Ergebnis des naturphilosophisch-ästhetischen Diskurses:

Die neue Poesie oder sogenannte neue Schule entspricht sehr bestimmt der Naturphilosophie [...]. Es war eine Revolution in dem aesthetischen Gebiet. Die romantische [Poesie] als eine combinatorische und universelle gehört hierher.⁶⁸¹

In der kunstgeschichtlichen Forschung wird das kombinatorische Prinzip als Addition von Bild- und Textziten selten als ästhetische Strategie, sondern vielmehr als mimetisches Verfahren charakterisiert.⁶⁸² Im Gegenteil – so das Selbstverständnis der Romantiker – ist es das »Produkt einer Imaginationsleistung, die sich einer weitgehenden intertextuellen Metamorphose bedankt.«⁶⁸³ Laut Schlegel

678 Schelling, *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 66), 358.

679 Diese Formulierung soll Runge zudem dazu bewegen, die *Romanzen vom Rosenkranz* zu illustrieren. Brentano an Runge, 21.01.1810, in: Runge, *Hinterlassene Schriften 2* (wie Anm. 332), 398f.

680 Zur Verwendung von Begrifflichkeiten aus der Chemie zur Herleitung der kombinatorischen Methode in der Poesie bei Schlegel vgl. Michel Chaouli, *Das Laboratorium der Poesie. Chemie und Poetik bei Friedrich Schlegel*, Paderborn 2004, hier insb. Kap. 4, 111–136. Vgl. auch Ders., *Friedrich Schlegels Labor der Poesie*, in: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 11 (2002), 59–70.

681 Friedrich Schlegel, *Fragmente zur Poesie und Literatur*, Teil 2, Abt. 2: *Nachgelassene Werke*, Bd. 17, hg. von Ernst Behler, in: *Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1991, 371.

682 Das Dilemma einer negativen Konnotation des Begriffes Eklektizismus nahmen Doris Lehmann und Grischka Petri zum Ausgangspunkt einer intensiven Debatte zu seiner kunsthistorischen Bedeutung. Vgl. hier insb. den Aufsatz von Kepetzi, der die Montage von Bildziten als »sinnstiftende Interpretation raffaelscher Kunst als Paradigma für die eigene Gegenwart« erkennt. Ekaterini Kepetzi, *Eklektizismus als konstituierendes Prinzip in der Vita Raffaels der Brüder Riepenhausen* (1816), in: Doris H. Lehmann/Grischka Petri (Hg.), *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst* (Studien zur Kunstgeschichte, 195), Hildesheim/Zürich/New York 2012, 125–152, Zitat 144.

683 Detlef Kremer, *Ingenium und Intertext. Die Quelle als psychosemiotischer Motor in der Literatur der Romantik*, in: Thomas Rathmann/Nikolaus Wegmann (Hg.), »Quelle«. *Zwischen Ursprung und Konstrukt. Ein Leitbegriff in der Diskussion* (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie, 12), Berlin 2004, 241–256, hier 243.

ist »Alles Neue [...] nur Combinazion und Resultat des Alten«⁶⁸⁴ und für Novalis liegt der »Reiz der Neuheit« nur »in den Variationen des Ausdrucks«⁶⁸⁵ von schon existierenden Objekten: »Welche unerschöpfliche Menge von Materialien zu *neuen* individuellen Kombinationen liegt nicht umher.«⁶⁸⁶ Jede Kombination ist möglich und vorgesehen: Mithilfe der »Symphilosophie« möchte Schlegel Autoren wie »Jean Paul und Peter Leberecht [Ludwig Tieck, Anm. der Verf.] kombiniert sehen.«⁶⁸⁷ In den *Gemälde-Gesprächen* überträgt Reinhold das Konzept auch auf die bildende Kunst. Der Künstler könne »die landschaftliche Natur nur durch Wahl und Zusammensetzung verbeßern.«⁶⁸⁸ Und Novalis konstatiert, dass auch der Maler »als Meister und Erfinder farbiger Gestalten, diese nach seinem Gefallen verändern, gegeneinander und nebeneinanderzustellen und zu vielfachen«⁶⁸⁹ habe. Das ästhetische Verfahren verlangt die Vermischung »lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Elementen«⁶⁹⁰ und ihre Neukontextualisierung, bei der »alle [...] Dinge [...] unter einem Vergrößerungsglas geschüttelt« (GHG⁶⁹¹, 620) werden und sich in einem fast chemischen Sinne »amalgamieren«, um »ein Ganzes« zu schaffen:⁶⁹² Die Vermischung schafft mit dieser neuen Verbindung eine ganz andere »Qualität, die nicht einfach mit der Summe des Zusammengeführten gleichzusetzen wäre.«⁶⁹³ Auf das Konzept der modularen Zusammensetzung in der Romantik wurde bereits im Zusammenhang mit dem Gemälde *Der Träumer* hingewiesen (vgl. Kap. 3.2). Unendliche Vielfalt durch Variation, Wiederholung und Kombination bestimmt nun das Potenzial eines Kunstwerks. Es macht sich nicht mehr fest an Originalität in jedem Detail, sondern an der Qualität der schöpferischen Mischung, am Modus des Zusammenfügens zu einer *neuen* Originalität und an der durch die Kombination gegebenen »fraktalen« und »rekursiven«⁶⁹⁴ und damit unendlichen Struktur. Diese auf Universalität

684 Schlegel, *Literary Notebooks* (wie Anm. 579), Nr. 678.

685 Novalis, *Das philosophische Werk 1* (wie Anm. 28), 485.

686 Ders., *Das philosophische Werk 1* (wie Anm. 28), 534.

687 Schlegel, *Charakteristiken* (wie Anm. 69), 185.

688 Vgl. Schlegel, *Gemälde* (wie Anm. 330), 24.

689 Novalis, *Das philosophische Werk 2* (wie Anm. 13), 689.

690 Ders., *Das philosophische Werk 2* (wie Anm. 13), 572.

691 GHG wird im Folgenden als Abkürzung verwendet für *Gockel, Hinkel und Gackeleia* in: Clemens Brentano, *Märchen*, Bd. 3, in: Ders., *Werke*, hg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp, München 1965, 617–930.

692 Novalis, *Das philosophische Werk 2* (wie Anm. 13), Zitate 693.

693 Magdalena Boettcher, *Eine andere Ordnung der Dinge. Zur Ästhetik des Schönen und ihrer poetologischen Rezeption um 1800*, Würzburg 1998, 14f. Zur frühromantischen Theorie der Mischung vgl. auch Peter Kapitza, *Die frühromantische Theorie der Mischung* (Münchner Germanistische Beiträge, 4), München 1968.

694 Sie beschreibt die Grundstruktur von *Heinrich von Ofterdingen* als fraktal, indem die sich wiederholenden und sich ähnelnden Teile auf das Ganze verweisen, und als rekursiv, indem sich die Elemente zu einer unendlichen, auch virtuellen Serie staffeln. In der literaturwissenschaftlichen Forschung, so Schmitt, sei die Struktur wegen der sich kontinuierlich steigenden Bewegung, die auf das Unendliche gerichtet sei, immer wieder auch als Spiralstruktur charakterisiert worden. Vgl. Schmitt, »Method in the fragments« (wie Anm. 82), 108–111.

ausgerichtete, systematisch nicht auf Abschluss angelegte Methode fügt sich ein in das romantische Gesamtkonzept und korrespondiert mit der Fragmentästhetik (vgl. auch Kap. 3.1.2.1), weil die Kombinatorik eine Methode der Zusammensetzung aus unterschiedlichen Zusammenhängen herausgelöster Fragmente ist. Die im Folgenden untersuchten Kunstwerke sollen als »offene[...] System[e] begriffen werden, d[ie] außer sich Versatzstücke [...] transportier[en]«⁶⁹⁵, die als Zitat (explizit) oder transformiert (implizit) im Werk auftreten können: »all arts are ›composite‹ arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels and cognitive modes.«⁶⁹⁶ Die von William Mitchell geprägte Definition von »Intermedialität« fungiert hier als pointierte Einführung in eine Debatte, deren Grundzüge im Folgenden vorgestellt werden sollen. Die Darlegung des Diskurses soll sich jedoch auf wenige Hauptvertreter in dem weiten Feld der zahlreichen, teils widersprüchlichen Intertextualitätsmodelle⁶⁹⁷ beschränken und der Begriffsbildung hinsichtlich der in den Bildern vorkommenden Referenzen dienen.

Mit dem berühmten Zitat »Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes«⁶⁹⁸ führt Julia Kristeva die Intertextualitätskonzeption in die Literaturwissenschaften ein. Sie bezieht sich dabei auf Michael Bachtins »Dialogizität-Ästhetik«, die den Text als offenen, potenziell unendlichen Dialog zwischen soziokulturellen Systemen begreift.⁶⁹⁹ Kristeva radikalisiert den Begriff Bachtins insofern, als sie als genuine Eigenschaft von Texten Intertextualität voraussetzt und neben einem unendlichen Transformationspotenzial schließlich auch die globale Referenzialität aller Texte annimmt.⁷⁰⁰ Ausgehend von Kristeva legt Gérard Genette ein restriktiveres Modell zugrunde und verengt den Intertextualitätsbegriff in der Hinsicht, dass nur nachweisbare, beabsichtigte Textverweise und -beziehungen berücksichtigt

695 Ursula Reber, *Formenverschleifung. Zur einer Theorie der Metamorphose*, München 2009, 23.

696 William J. Thomas Mitchell, *Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, 94f.

697 Für eine Überblicksdarstellung der Intertextualitätskonzepte vgl. Anja Hagen, *Gedächtnisort Romantik. Intertextuelle Verfahren in der Prosa der 80er und 90er Jahre*, Bielefeld 2003, hier insb. 44–50. Ruth Petzoldt führt zwei Intertextualitätskonzepte zusammen: einerseits den deskriptiven Ansatz der Intertextualität, der konkrete Bezüge mehrerer Texte herstellt, und den universellen, kulturkritischen, der sich mit einer Sinnkonstitution von Texten im kulturellen Kontext befasst. Sie sieht die konkretistische Methode als »Zentrum einer sich kreisförmig ausbreitenden Intertextualität bis in ein Text-Universum nach Kristeva«. Ruth Petzoldt, *Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien*, Würzburg 2000, 32f. Für eine weitere Zusammenfassung unterschiedlicher Modelle vgl. Susanne Holthuis, *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen 1993, 12–28.

698 Julia Kristeva, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Jens Ihwe (Hg.), *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*, Bd. 2 (*Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, 3), Frankfurt a.M. 1971, 345–375, hier 348.

699 Vgl. Holthuis, *Intertextualität* (wie Anm. 697), 12–14, Zitat 12.

700 Vgl. Manfred Pfister, *Intertextualität*, in: Dieter Borchmeyer/Viktor Zmegac (Hg.), *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt a.M. 1987, 197–200, hier 199. Vgl. auch Holthuis, *Intertextualität* (wie Anm. 697), 14f.

werden. Er sieht Intertextualität nicht als allgemeine, sondern als spezifische Eigenschaft von Texten, indem er die »Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte« als »effektive Präsenz eines Textes in einem Text«, das heißt als »Zitat«, »Plagiat« oder »Anspielung« definiert.⁷⁰¹ Für die Begriffsbestimmung problematisch ist, dass der Begriff »Intertextualität« bei Genette wie auch in den meisten anderen Konzepten zwar eine wechselseitige Beziehung suggeriert, oftmals aber nur als Ausdruck einer einseitigen Referenz verwendet wird, die sich auf ein Basisobjekt und das jeweilige Referenzobjekt bezieht. Eine weitere Schwierigkeit ist die Beschränktheit der Begriffe hinsichtlich der Objektart, da sie immer nur Objekte gleichen Typs erfassen, zwischen denen eine Beziehung gegeben ist. Ein Begriff fehlt, der jegliche Art von Beziehungen zwischen jeglichen Objekten ausdrückt. Die Beziehung zwischen künstlerischen Systemen wie Kunst, Musik, Film, Literatur etc. wird häufig als »Intermedialität« und zwischen anderen soziokulturellen Bedeutungssystemen wie zum Beispiel Wissenschaft und Technik als »Interdiskursivität« bezeichnet.⁷⁰² In den vorliegenden Fällen verweisen die Bilder (Aquarell bzw. Illustration) bzw. einzelne Bildelemente jedoch sowohl auf Texte, Bilder, Medien als auch auf künstlerische und soziokulturelle Diskurse und Konzepte jeglicher Art. Gemeinhin wird das Problem mit dem Intermedialitätsbegriff gelöst, weil Intermedialität sich »von Beginn an als ein Sammelbegriff etabliert«⁷⁰³ hat, dessen Gegenstandsbereich vom jeweiligen Ansatz abhängt und unterschiedlich definiert wird. In der Kunstgeschichte zielt der Begriff oftmals auf die explizite Verbindung von Medien (meist explizite Text-Bild-Relationen).⁷⁰⁴ Um diesem Dilemma einer nicht adäquaten bzw. nicht eindeutig definierten Begrifflichkeit aus dem Wege zu gehen, wird der neutralere Begriff der »Referenz« zugrunde gelegt. Referenz

701 Genette versucht eine Typologie für Textbeziehungen aufzustellen. Neben der Kategorie »Intertextualität« und »Hypertextualität« führt er den Begriff »Paratextualität« ein, der Titel, Untertitel, Vorwort, Nachwort, Fußnoten, Illustrationen etc. als zum Text sich verhaltende Charakteristika beinhaltet. Darüber hinaus verwendet er für eine implizite Beziehung die Bezeichnung »Architextualität«, wobei es meist um formale Kriterien wie Zugehörigkeit zu einer Gattung geht, die einen bestimmten Erwartungshorizont beim Rezipienten evozieren. »Metatextualität« bezeichnet bei Genette den kritischen Kommentar eines Textes über einen Text, aber auch die selbstthematisierende Äußerung. Alle diese Phänomene fasst er unter dem Begriff »Transtextualität« zusammen. Vgl. Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (Aesthetica, 683), Frankfurt a.M. 1993, 9–18, Zitate 9.

702 Vgl. Hagen, *Gedächtnisort Romantik* (wie Anm. 697), 45–49, 513. Den Begriff »Intermedialität« hatte Hansen-Löve 1983 in die Literaturwissenschaft als Beziehungen zwischen Gattungen unterschiedlicher Kunstformen eingeführt und u.a. anhand von Bildgedichten untersucht. Vgl. Rippl, *Text-Bild-Beziehungen* (wie Anm. 364), 51.

703 Irina O. Rajewsky, *Das Potential der Grenze. Überlegungen zu aktuellen Fragen der Intermedialitätsforschung*, in: Dagmar von Hoff/Bernhard Spiß (Hg.), *Textprofile intermedial*, München 2008, 19–47, hier 19.

704 Gabriele Rippl zeigt die vielfältige Gebrauchsweise des Begriffes »Intermedialität« für Text-Bild-Beziehungen auf, ebenso bringt sie Konkurrenzvorschläge wie »Bildzitat«, »visuelle Intertexte«, »Interikonie«. Vgl. Rippl, *Text-Bild-Beziehungen* (wie Anm. 364), insb. 51–53. Vgl. auch Rajewsky, *Grenze* (wie Anm. 703), 27. Rajewsky führt hier z.B. die Begriffe »Medienwechsel«, »Medienkombination« und »intermediale Bezüge« für die unterschiedlichen Formen der Präsenz eines Mediums in einem anderen ein.

bezeichnet lediglich die Existenz expliziter (zitatierter) oder impliziter (transformierter) Präsenz von Objekten (Text, Bild, Diskurs, Konzept, Medium, Gattung) im Bild, wobei der Verweis einseitig ist. Interferenz bezeichnet die wechselseitige Variante.

Von der literaturwissenschaftlichen Forschung wird Brentanos Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia* auch immer als Arabeske gelesen, als Märchen mit einer Struktur, deren Sinn erst durch die Beziehung, Spiegelung und Vermischung der einzelnen Elemente entsteht.⁷⁰⁵ Hier bilden Referenz, Transformation und Kombinatorik das Prinzip, das sich nicht auf den Text beschränkt, sondern auch die Illustrationen einbezieht und eine wechselseitige Durchdringung forciert. Das Potenzial der Texte und Illustrationen Brentanos ergibt sich nicht allein aus Neuschöpfungen, sondern insbesondere auch aus der Herstellung vielfältiger Bezüge zu diversen Quellen, ihrer Zusammenstellung und Transformation. Weil Brentano die arabeske und kombinatorische Methode auf Text und Bild gleichermaßen anwendet, muss hier sowohl vom poetologischen als auch vom ästhetischen Prinzip gesprochen werden. Anhand der Illustration *Der Abend* (Abb. VI), die einen Traum darstellt und der als Schlussillustration des Märchens eine besondere Bedeutung zukommt, sollen diese Konzeptionen auch in der wechselseitigen Durchdringung beider Medien anschaulich gemacht werden. Bilder, Bildbezüge, Bildbeschreibungen und ikonographische Muster nehmen in *Gockel, Hinkel und Gackeleia* einen bedeutenden Raum ein. Sie sind von realen Kunstwerken ange-regt, sind Phantasiebilder oder reflektieren die Illustration. Die Illustration wiederum überführt Textstellen, Bildbeschreibungen, aber auch reale Bilder und ikonographische Muster in die Illustration und kontextualisiert sie somit neu. Diese Interferenzen von Bild und Text machen die Illustration zu einer gleichwertigen Komponente des selbstreflexiven und arabesken Bild-Text-Gefüges. Sie ist daher nicht bloß Beiwerk oder Ergänzung des Märchens, sondern Bedingung.

Das Prinzip der Arabeske und Kombinatorik soll auch bei Moritz von Schwind untersucht werden. Die Anwendung einer arabesken Methode als ästhetisches Prinzip im Schubert-Kreis, dem Schwind bekanntlich angehörte, wurde von der musikwissenschaftlichen Forschung bereits besonders für die Jahre 1825 und 1826 konstatiert.⁷⁰⁶ Das Aquarell *Der Traum Adams* (Abb. V) soll einer exemplarischen Analyse unterzogen werden. Hier ergibt die Verschmelzung und Transformation zweier christlicher Bildtraditionen die Grundlage für eine neue Bildinterpretation, die sich auch über die Referenzen zu vielfältigen Diskursen und Motiven speist. In ihrer arabesken Zusammensetzung muss sie als ästhetische Strategie gelesen werden, die selbstreflexiv und traumanalog ist.

705 Vgl. z.B. Judith Michelmann, Architektur und Arabeske: performative Baukunst in *Gockel, Hinkel, Gackeleia*, in: Ulrike Landfester/Ralf Simon (Hg.), Gabe, Tausch, Verwandlung. Übertragungsökonomien im Werk Clemens Brentanos, Würzburg 2009, 143–157, hier 148.

706 Vgl. Andrea Krause, Arabeske, Subthematik und öffentlicher Raum. Eine Begriffsbestimmung zur Symphonie bei Franz Schubert und Moritz von Schwind, in: Eva Skoda-Badura [u.a.] (Hg.), Schubert und seine Freunde, Wien/Köln/Weimar 1999, 361–374. Vgl. auch Anm. 49 und 50.

Anhand dieser beiden Arbeiten soll jedoch nicht nur die Referenzialität, Kombination, Neukontextualisierung und die Transformation von diversen Objekten wie Bildern, Bildmotiven, Texten, Medien, Diskursen als traumanales Produktions- und Rezeptionsprinzip untersucht, sondern darüber hinaus auch das Traummotiv hinsichtlich seiner Funktion als selbstreflexive Spiegelung und Potenzierung des ästhetischen Verfahrens betrachtet werden. Die in der Illustration und im Aquarell addierten und transformierten Zitate bildlicher, textlicher, formaler oder diskursiver Art entziehen sich einer »zentralperspektivischen Homogenisierung« und bilden eher eine gewebeartige Struktur, die der romantischen Idee von »Irregularität und Kontrastivität, Vielsinnigkeit und Mehrschichtigkeit«⁷⁰⁷ viel eher entspricht. Eine homogene Gesamtperspektive wird ersetzt durch ein Gewebe, das sich erst im Betrachter zu einem System entfalten kann.⁷⁰⁸ Die Totalität der Malerei wird durch die Disparatheit traumanales Strukturen aufgebrochen,⁷⁰⁹ die sich aber wiederum in der traumanalen Betrachtungsweise zu einer Synthese vereinen. In beiden Arbeiten bildet das Traummotiv den Ausgangspunkt des Bildes und vermag somit die Einzelteile innerbildlich zu verknüpfen. Innere und äußere Bilder fließen in den Prozess der Aneignung ein, legen Strategien der Kunst offen und reflektieren das ästhetische Verfahren, das sich aus bewusstem und unbewusstem Schaffen speist. Die Traumdarstellung spiegelt das produktionsästhetische Verfahren und reflektiert das rezeptionsästhetische Prinzip.

3.3.1 Moritz von Schwind – *Der Traum Adams*

Das um 1824 entstandene Aquarell (Abb. V) *Der Traum Adams* bzw. *Adams Schlaf*⁷¹⁰ ist hochrechteckig mit einem ungewöhnlichen kielbogenförmigen, gedrückten und deshalb orientalisch anmutenden Abschluss. Das Bild ist vertikal, horizontal und tiefenräumlich jeweils in drei Ebenen gegliedert. Der Kör-

707 Dieter Borchmeyer, Aufstieg und Fall der Zentralperspektive, in: Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg 2004, 287–310, hier 308.

708 Borchmeyer untersucht anhand von Nietzsches Aphoristik die Umsetzung des Perspektivismus in der Mehrdeutigkeit und vergleicht diese mit der Betrachtungsweise des Films, die durch Effekte wie Parallelmontage, Dramaturgie des Schnitts und Einstellungswechsel eine »zerstreute« sei. Vgl. Ders., *Zentralperspektive* (wie Anm. 707), 307.

709 Walter Benjamin bezieht sich hier zwar auf den Film als disparates Medium, beschreibt aber eine ähnliche Wahrnehmung: »Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammenfinden.« Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Dritte Fassung), Bd. 1: Abhandlungen, Teil 2, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, 471–508, hier 496.

710 Titel geht wohl auf einen Schüler Schwinds zurück. Vgl. Heinz Demisch, Ludwig Richter. 1803–1884. Eine Revision, Berlin 2003, 291.

per des liegenden Adam erstreckt sich vom rechten zum linken Bildrand über die ganze untere und vordere Bildzone. Er liegt mit übereinandergeschlagenen Beinen in einem seichten Gewässer, sein Oberkörper ist auf eine großblättrige Pflanze gebettet, sein linker Arm stützt den Kopf, seine rechte Hand hält einen Korallenzweig. Im Mittelgrund des Bildes wächst hinter seinem Körper, genau in der vertikalen Mitte des Bildes, eine Pflanze in die Höhe, die sich unter dem als Kielbogen geformten oberen Bildabschluss teilt. Dieser Baum besteht aus vielen unterschiedlichen Pflanzen: aus Farn, Schilf, Ähren, Lilien, einer Weinranke mit Weintrauben, Eichenzweigen, Rosen und Tulpen. Eine Ranke windet sich von unten nach oben am Stamm entlang und endet in zwei Bögen, die sich auf der rechten und linken Seite in Glockenblumenpflanzen auffächern. In dieser Phantasiepflanze sitzen mehrere Paradiesvögel mit buntem Gefieder. Über Adams Kopf winden sich sieben in zahlreichen Farben schillernde, ineinander verschlungene Schlangen um sich selbst und türmen sich am rechten Bildrand bis zum Scheitel des Kielbogens auf. Ein nackter Jüngling sitzt inmitten der Schlangen, seine linke Hand hält den Rucksack auf seinem Rücken fest, mit der rechten streckt er eine Sonnenblume einer Frau entgegen, die als Pendant zu ihm auf der anderen Seite am linken Bildrand auf einer emporwachsenden Pflanze sitzt. Die mit einem Kleid bekleidete Frau blickt lächelnd zu dem Knaben hinüber, in ihrem Schoß liegt eine Laute. Der Kopf einer Schlange, die sich von der rechten Seite um den Paradiesbaum zur linken Seite geschlungen hat, ist friedlich auf ihrem Knie abgelegt. Die Frau hat ihren Kopf in die linke Hand gelegt und stützt sich mit dem Ellenbogen auf dem Schlangenkopf ab. Sie trägt einen Rosenkranz im Haar und um die Taille sowie zwei goldene Ketten um den Hals. Über ihrem Kopf am Himmel befindet sich eine Lichtscheibe. In dem schilffartigen Gewächs am linken unteren Bildrand spielen zwei nackte Knaben mit einem Wasserstrahl und halten sich dabei im Schilf fest. Als Pendant sitzt auf der anderen Seite auf einem Schlangenkörper ein weiteres nacktes Kind, das sich mit der einen Hand am Körper einer Schlange festhält und mit der anderen Hand die Weintrauben verschlingt. Neben ihm fliegen zwei Schmetterlinge, deren zarte Körper mit einer Leine befestigt sind. Im Zwickel der geteilten Glockenblumenrankenpflanze und im Abschluss des Kielbogens am oberen Bildrand befinden sich Maria und das Jesuskind in inniger Umarmung und umgeben von einer Strahlenaura. Der Hintergrund des Bildes erstreckt sich weit in die Tiefe des Bildes, durch die blassen Farben ist er kaum erkennbar, der Horizont ist durch die ihn überschneidenden Strahlen der Maria-Jesus-Sonne ebenfalls nicht klar auszumachen. Mehrere Landzungen ragen ins Wasser hinein. Auf der rechten Seite erscheinen auf der Landzunge gotische Gebäude, auf der linken Seite hingenen Pyramiden. Weiter im Hintergrund kurz vor dem Horizont schiebt sich ein Gebirge in die Landschaft.

Die Ikonographie des Adamstraums hat einige Modifikationen durchlaufen. Die häufigste Darstellung von Adams Traum ist kombiniert mit der Erschaffung Evas aus seiner Rippe während des Schlafes – vorwiegend ist Gottvater als Schöpfer

aktiv in den Vorgang involviert⁷¹¹ (zum Beispiel Abb. 82, Abb. 83), gemäß der Bibelstelle aus der Genesis (Gen 2,21):

Da ließ Gott der Herr einen tiefen Schlaf fallen auf den Menschen, und er schlief ein. Und er nahm eine seiner Rippen und schloß die Stelle mit Fleisch. Und Gott der Herr baute ein Weib aus der Rippe, die er von dem Menschen nahm, und brachte sie zu ihm.

Der visionäre Charakter von Adams Schlaf wird im frühen Mittelalter über die geöffneten Augen Adams dargestellt (zum Beispiel Abb. 84). Später werden sie zugunsten einer Interpretation eines eher inneren Sehens zurückgenommen. Diese Ikonographie des Traums Adams wird bis ins 19. Jahrhundert mit kleineren Änderungen oder Variationen beibehalten (Abb. 85, Abb. 83 und Abb. 86). Die Vorstellung von einem schlafend-schauenden Adam, der »durch die Ekstase Teilnehmer an der Kurie der Engel werde und, eintretend in das Heiligtum Gottes, die letzten Dinge erkenne«⁷¹², geht einher mit der typologischen Vorwegnahme der Passion und des Todes Christi am Kreuz und erhält damit heilsgeschichtliche Dimension. Die Geburt der Kirche aus der Seite des Gekreuzigten wird im Traum Adams durch den Verweis der Erschaffung Evas aus seiner Rippe zudem auch typologisch reflektiert.⁷¹³ Bei Tertullian zum Beispiel heißt es:

Dadurch lernen wir, ihn schon bei jeder Gelegenheit als ein Abbild des Todes zu betrachten. Wenn nämlich Adam Christus darstellte, so war der Schlaf des Adam der Tod des Christus, der in den Tod entschlafen sollte, damit aus einer gleichartigen Verwundung seiner Seite die wahre Mutter der Lebendigen – die Kirche gebildet werde.⁷¹⁴

Im 16. Jahrhundert kommt der Typus des melancholischen Adam hinzu und wird typologisch auf den träumenden Joseph oder Hiob bezogen (Abb. 87).⁷¹⁵ In Darstellungen der Frühen Neuzeit wird die psychologische Komponente des Traumes bzw. des Erwachens verstärkt.⁷¹⁶

Das von Schwind dargestellte Thema schließt sich nicht unmittelbar an die Bildtradition des Adamstraums an und ist nicht auf ein oder mehrere tradierte

711 Vgl. auch Herbert Schade, Adam und Eva, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunsfeld, Bd. 1, Rom [u.a.] 1971, 41–70, hier 51f.

712 Aurelius Augustinus, Buch VII–XII, Bd. 2, in: Ders. Über den Wortlaut der Genesis. De Genesi ad litteram libri duodecim. Der große Genesiskommentar in zwölf Büchern von Carl Johann Perl, Paderborn 1964, Neuntes Buch, Kap. 19, 120.

713 Vgl. Hans Martin von Erffa, Die Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem alten Testament und ihre Quellen, Bd. 1, München 1989, 146f. Vgl. auch Schade, Adam und Eva (wie Anm. 711), 53.

714 Tertullian, Über die Seele (*De anima*), Bd. 1, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Jan H. Waszink, in: Tertullian, Werke des Q. Septimius Florens Tertullianus, Zürich/München 1980, 149.

715 Vgl. Andreas Curtius, Die Erschaffung der Eva. Zur Deutung eines Schöpfungsbildes der deutschen Renaissance, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2000), 119–132, hier 128, 130.

716 Vgl. Schade, Adam und Eva (wie Anm. 711), 49.

Vorbilder zurückzuführen. Adam ist zwar in traditioneller Träumerhaltung dargestellt, aber weder sein Attribut, der Korallenzweig, noch die gesamte Topographie entsprechen der traditionellen Ikonographie. Das Wasser könnte zwar auf die im Paradies entspringende Quelle, die sich in vier Paradiesflüsse teilt (Gen 2,10–14), hinweisen, die Darstellung des schlafenden Adam in der Quelle selbst ist jedoch ungewöhnlich.⁷¹⁷ Das Motiv des im Wasser liegenden Adam findet sich in einem anderen Zusammenhang in den Apokryphen (Leben Adams und Evas, Kap. 5–8) im Kontext seines Bußbades im Jordan nach dem Sündenfall.

Die weiteren Bildmotive sind in diesem Zusammenhang nicht weniger rätselhaft und lassen keine Anlehnung an gängige Bildtraditionen erkennen: die Anbetung der majestätischen Frau mit der Laute durch den Wandererjüngling mit der Sonnenblume, deren Charakteristika und Attribute nicht der Darstellung von Adam und Eva entsprechen, der Paradiesbaum, der nicht als Baum der Erkenntnis dargestellt ist, als Lebensbaum aber in diesem Zusammenhang auch keine ikonographische Entsprechung hat, die sieben aufgetürmten Schlangen auf der rechten Seite, die spielenden Kinder, die eigenartige Topographie, der zwiebelartige Abschluss und letztlich die gesamte auf Symmetrie angelegte Komposition.

Der Baum, der Träumende und die in der Blüte aufscheinende Muttergottes mit Kind erwecken Assoziationen zur Ikonographie der Wurzel Jesse⁷¹⁸, deren Bildmuster sich auf der Grundlage unterschiedlicher Quellen herausgebildet haben. Als primäre Textstelle für die Etablierung jener ikonographischen Tradition wird Jes 11,1–2 angeführt:⁷¹⁹ »Und es wird ein Sproß aus der Wurzel Jesse austreiben und eine Blüte aus der Wurzel emporsteigen und auf dieser wird der Geist des Herrn ruhen.« Ist hier die Erwartung Christi aus dem Königsgeschlecht Davids noch implizit, wird dies im Lukas- und Matthäusevangelium (Lk 1,27, Mt 1,20) bereits vorausgesetzt. Jesus wird explizit als »Radix et genus David« (Apk 22,16) bezeichnet und Paulus nennt ihn »radix Jesse« (Röm 15,12).⁷²⁰ Die ikonographische Tradition kennt einen Haupttypus: dem liegenden, mit geschlossenen Augen dargestellten Jesse entwächst ein Stammbaum, der in Christus gipfelt. Diese drei Bildteile, die Wurzel, der Spross und die Blüte, werden aber auch variabel besetzt: An der Wurzel wird Jesse sitzend, liegend oder stehend abgebildet, aber auch andere Vorfahren Christi. Im Stammbaum, der als verschlungene Doppelranke oder naturalistischer Baum dargestellt wird, findet man Maria häufig als Spross

717 Vgl. Joachim Poeschke, Paradiesflüsse, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunsfeld, Bd. 3, Rom [u.a.] 1971, 382–384, hier 382f. Vgl. auch Joachim Poeschke, Paradies, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunsfeld, Bd. 3, Rom [u.a.] 1971, 375–382. Vgl. auch Oskar Holl, Quelle, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunsfeld, Bd. 3, Rom [u.a.] 1971, 486f. Vgl. auch Schade, Adam und Eva (wie Anm. 711), 41–70.

718 Vgl. die umfangreiche Darstellung zur Wurzel Jesse in: Bogen, Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 235–260. Vgl. auch Ganz, Medien der Offenbarung (wie Anm. 9), 101–106.

719 Vgl. Ders., Medien der Offenbarung (wie Anm. 9), 102.

720 Vgl. Alois Thomas, Wurzel Jesse, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunsfeld, Bd. 4, Rom [u.a.] 1972, 549–558, hier 549.

mit der variabel besetzbaren Darstellung weiterer Vorfahren Christi und Propheten (Abb. 88). Im Bildfeld-Abschluss können statt oder zusammen mit Christus die sieben Tauben als Symbole des Heiligen Geistes oder eine Madonna mit Kind dargestellt werden (Abb. 89, Abb. 90). Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird die verschlungene Doppelranke oftmals durch einen Baum ersetzt, in dessen Blütenkelchen die Vorfahren Christi thronen (zum Beispiel Abb. 91, Abb. 92).⁷²¹ Die Gründe für die Herausbildung einer mit Traumvision versehenen Wurzel-Jesse-Ikonographie im 12. Jahrhundert werden in der Forschung zum einen im Baummotiv gesehen, das durch die sprachliche Analogie von *virga* und *virgo*, durch ein neues genealogisches Denken und in der Darstellung des Wachsens und Blühens als heilsgeschichtliches Konzept gerechtfertigt wird, zum anderen in der Popularität von Traumvisionen im Hochmittelalter auch durch einen naturphilosophischen Diskurs.⁷²² Die Entwicklung einer derartigen Ikonographie aus einer in den Quellen nicht vorhandenen Visionsszene entstand aber letztlich durch die Analogsetzung mit der träumenden Figur des Jakob.⁷²³ »Die rezeptionsästhetische Funktion des heilsgeschichtlichen Träumers Jakob wurde dabei auf die biblische Figur des Jesse übertragen und ein typologisches Pendant [...] geschaffen.«⁷²⁴ Aufgrund seiner Struktur analogie zu jener vertikal- und dreigeteilten Struktur des Verheißungstraums Jakobs wurde der Jessebaum auch als Traumvision ausgestaltet.⁷²⁵ Jesse wurde also erst zum Träumenden gemacht und der Baum als Pendant zur Leiter zur Traumvision. Die geschlossenen Augen Jesses implizieren eine Auseinandersetzung mit der Vermittlung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Jesse nimmt diese Mittlerposition ein und macht die heilsgeschichtliche Veränderung für den Betrachter (als Jesse-Analogon) in der Vision nachvollziehbar durch die »Parallelisierung von Bildbetrachtung mit einer Visionserfahrung.«⁷²⁶ Die klare Trennung von Innen und Außen und von Vision und Betrachtung wird in der Reflexion des Betrachters aufgehoben.⁷²⁷

721 Vgl. Otto Böcher, Zur jüngeren Ikonographie der Wurzel Jesse, in: Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte 67/68 (1973), 153–168, hier 160.

722 Vgl. hier den Forschungsstand bei Ganz, Medien der Offenbarung (wie Anm. 9), 106f. Vgl. auch Anm. 211.

723 Vgl. z.B. Thomas, Wurzel Jesse (wie Anm. 720), 555. Vgl. auch Peter Bloch, Der Weimarer Kreuzfuß mit dem auferstehenden Adam, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1964), 7–23, 12.

724 Bogen, Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 248.

725 Die Struktur analogie von der Wurzel Jesse und dem Traum Jakobs belegt Steffen Bogen mit plausiblen Beispielen, wie dem Genesis-Frontispiz und Jesaja-Frontispiz aus der Lambeth-Bibel Mitte des 12. Jh.s. Vgl. Bogen, Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 247–250.

726 Vgl. auch Steffen Bogen, Träumt Jesse? Eine ikonographische Erfindung im Kontext diagrammatischer Bildformen des 12. Jahrhunderts, in: David Ganz/Thomas Lentz (Hg.), Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, 1), Berlin 2004, 219–239, hier 219, 227f., Zitat 228.

727 Eine Darlegung dieses Zusammenhangs zeigt Steffen Bogen anhand des Jessebaums der Lambeth-Bibel. Vgl. Bogen, Träumen und Erzählen (wie Anm. 9), 245f.

Die Verschmelzung von Wurzel Jesse und Adams Traum ist nicht sehr geläufig, obwohl die beiden ikonographischen Traditionen typologisch zusammengehören, da aus Adam Eva und aus Jesse letztlich Maria hervorgeht.⁷²⁸ Gelegentlich wird die Wurzel Jesse zusammen mit dem Sündenfall dargestellt, zum Beispiel im Deckenbild von St. Michael in Hildesheim oder im Legdener Wurzel-Jesse-Fenster (Abb. 93, Abb. 94). Hier werden die Themen in zwei Bildfeldern als Neben- bzw. Nacheinander dargestellt. Eine direkte Integration des Sündenfalls in die Wurzel Jesse findet sich im Trierer Evangelistar (Abb. 27). Der Sündenfall steht in diesen Beispielen als eine, der Darstellung des in Christus gipfelnden Baum Jesse vorangestellte Szene im Sinne eine, der heilsgeschichtlichen Vorausdeutung.⁷²⁹ Bei Petrus Damianus wird der Lebensbaum⁷³⁰ (Gen 2,9; 3,22) als das Kreuz Christi typologisch verknüpft mit der Wurzel Jesse.⁷³¹ Eine solche Verschmelzung von Stammbaum und Lebensbaum findet sich zum Beispiel im Hortus Deliciarum (Abb. 95) – der Baum trägt hier die Menschenköpfe als Früchte.⁷³² Der Lebensbaum als Kreuz Christi steht als Referenz für die typologische Verknüpfung von Adam und Christus. Der Leidener Kreuzigungsalter enthält in der Predella den toten Körper Adams, dem ein Lebensbaum entwächst (Abb. 96). Und auch in den Triumphkreuzgruppen von Wechselburg und Halberstadt wird die typologische Verbindung von Christus und Adam explizit hergestellt (Abb. 97, Abb. 98).⁷³³ Die *Legenda Aurea* verweist auf die vermeintlich reale Übereinstimmung von Lebensbaum und Kreuz Christi.⁷³⁴ Ein Werk zur christlichen Symbolik aus der Mitte des 19. Jahrhunderts führt verschiedene Quellen an, die diese Deutung zulassen. Das Kreuz sei aus verschiedenen Bäumen zusammengewachsen, wobei der untere Stamm eine Zeder, der mittlere eine Zypresse, oben ein Ölbaum und die beiden Arme eine Palme gewesen seien.⁷³⁵

728 Vgl. Erffa, *Ikonologie der Genesis* (wie Anm. 713), III.

729 Vgl. Johannes Sommer, *Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim*, Königstein im Taunus 2000, 71.

730 Vgl. Ps 1,3: »Der ist wie ein Baum, gepflanzt an den Wasserbächen, der seine Frucht bringt zu seiner Zeit, und seine Blätter verwelken nicht; und was er macht, das gerät wohl.« Für eine ausführliche Zusammenstellung der Quellen zum paradiesischen Lebensbaum vgl. Erffa, *Ikonologie der Genesis* (wie Anm. 713), 107–114. Vgl. auch Böcher, *Wurzel Jesse* (wie Anm. 721), 163.

731 Vgl. Petrus Damianus, *Opera Omnia* (Patrologiae cursus completus [Patrologia Latina], 144), Bd. 1, in: Ders., *S. Petri Damiani S. R. E. cardinalis episcopi Ostiensis, ordinis S. Benedicti, e congregatione Fontis-Avellanae, opera omnia*, hg. von Jacques Paul Migne, Paris 1853, 761f., Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10808534-0> (Zugriff vom 20.08.2014).

732 Vgl. Erffa, *Ikonologie der Genesis* (wie Anm. 713), III.

733 Vgl. Manuela Beer, *Triumphkreuze des Mittelalters*, Bonn 2005, 195–218.

734 Zur Legende vom Heiligen Kreuz vgl. Voraigue, *Legenda aurea* (wie Anm. 560), 349–358. Vgl. auch Anm. 885.

735 »Die Legende vom heiligen Kreuz ist nach der *Legenda aurea* (s. 3. Mai Kreuzfindung und 14. September Kreuzerhöhung) folgende: Adam nahm einen Zweig vom Baume des Lebens aus dem Paradiese mit, Seth pflanzte denselben und es wuchsen daraus drei Stämme, die zu einem verschmolzen (Sinnbild der Dreieinigkeit). Moses brach sich davon seinen berühmten Stab. Salomo liess den Baum fällen, um eine Säule für seinen Palast daraus zu machen, allein er blieb immer entweder zu kurz oder zu lang, und wurde deshalb als Brücke über einen Bach gelegt. Nur die Königin von Saba erkannte des Baumes Ursprung und Bedeutung und wollte nicht über die

Mit der Referenz auf beide ikonographischen Traditionen und ihrer Verschmelzung bringt Schwind die Darstellung in einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang und stützt die Intention des Bildes durch einen christlichen Kontext, kontextualisiert diese Bildtraditionen aber völlig neu, so dass sie nur noch als Referenzen fungieren. Der *Traum Adams* (Abb. V) ist ein symbolisch aufgeladenes und assoziatives Werk, das erst durch das Zusammensetzen der Einzelteile entschlüsselt werden kann.

Neben den beiden christlichen Bildtraditionen verweist das Aquarell in seiner Gesamtkomposition und Farbigkeit auf Runge's *Zeiten-Zyklus* (zum Beispiel Abb. 99, Abb. 114) und den *Kleinen Morgen* (Abb. 100), explizit werden nur einzelne Bildmotive, wie zum Beispiel die spielenden Kinder, zitiert. Dass Schwind den *Zeiten-Zyklus* kannte, ist sehr wahrscheinlich, er wurde einem größeren Publikum durch die in ganz Deutschland kursierenden Kupferstiche bekannt, wie zum Beispiel Goethe 1817 berichtet.⁷³⁶ Schwinds Affinität zur frühromantischen Kunst und Literatur und seine intensive Auseinandersetzung damit wurde an anderer Stelle bereits beschrieben und belegt (vgl. auch Kap. 1 und Kap. 3.1.2.2). Mit der Referenz auf das »formal wie ikonographisch überaus dichte[...], beziehungsreiche[...] und hoch assoziative[...] Werk«⁷³⁷ der *Tageszeiten* stellt Schwind sich damit auch in eine frühromantische kunsthistorische und -theoretische Tradition. Runge hatte durch Tieck, den er 1801 in Dresden getroffen hatte, die Schriften Jakob Böhmes kennengelernt und versuchte vor diesem Hintergrund eine neue Auffassung von Landschaft zu etablieren, eine universelle, auf absolutem Grund fußende Kunst, die jenseits des eingeschränkten Gattungsbegriffs die ursprüngliche Natursprache wieder zum Vorschein

Brücke gehen, weil sie voraussah, durch diesen Baum würden einst die Juden zu Grunde gehen. Später zimmerte man aus dem Baume das Kreuz des Heilands. Nach dessen Tode verschwand es im Berge und wurde erst von der heiligen Helena wiedergefunden, später vom Perserkönig Chosroes geraubt, vom Kaiser Heraklius zurückerobert, und verrichtete bei allen diesen Gelegenheiten die erstaunlichsten Wunder, theils zur Bekräftigung seiner Echtheit, theils Heilungen, theils Siege über den Teufel. Die *Legenda aurea* berichtet aus einer andern Quelle, das Kreuz sey aus viererlei Bäumen zusammengewachsen, der Stamm unten eine Ceder, mitten eine Cypresse, oben ein Oelbaum, die beiden Arme aber eine Palme gewesen. So beschreibt es auch die Inschrift einer Kreuzpartikel zu St. Emmeran [...]. Nach einer anderweitigen Legende soll Adam eine Ceder, Fichte und Cypresse gepflanzt haben, die zum Stamme des Kreuzes zusammenwachsen.« Wolfgang Menzel, *Christliche Symbolik*, Teil 1, Regensburg 1854, 511, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258516-6> (Zugriff vom 20.08.2014).

736 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Neu-Deutsche religiös-patriotische Kunst*, in: Ders., *Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden*, 1,2, Stuttgart 1817, 5–62, hier 35, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11089702-2> (Zugriff vom 20.08.2014).

737 Nach der Interpretation Daniel Runge's handelt es sich bei den *Zeiten* um fünf Sinnschichten: »Tageszeiten«, »Jahreszeiten«, »Lebenszeiten«, »Weltzeiten«, »Zeit und Ewigkeit, oder dem religiösen Standpunkte für das Ganze«. Runge, *Hinterlassene Schriften* 2 (wie Anm. 332), 472–474. Vgl. außerdem Christian Scholl, *Die Zeiten*, in: Markus Bertsch [u.a.] (Hg.), *Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik* (Ausstellungskatalog: Hamburg, Kunsthalle, 03.12.2010–13.03.2011), Hamburg 2010, 138–154, hier 154.

bringen sollte.⁷³⁸ Runges Kritik galt der Kopenhagener Akademie, bei der man mit »Genauigkeit« »ängstlich copiert« und nicht das Ganze verstehen lernt.⁷³⁹ Er kritisierte die Ausübung der Kunst »von außen nach innen«, die »geradewegs zum Verfall der Kunst« führe:⁷⁴⁰ »ja die Leute jagen nach Sujets, als wenn die Kunst darin stücke, oder als wenn sie nicht Lebendiges in sich hätten. Muss denn so etwas von außen kommen?«⁷⁴¹ Das Kunstwerk sollte sich als Hieroglyphe darstellen, indem es erst in der Reflexion und phantasievollen Betrachtung zu seiner vollen Bedeutung gelange.⁷⁴² Die Faszination an Runges Kunst und seinen künstlerischen Verfahren wird ab den 1820er Jahren auch anhand weiterer Darstellungen evident: 1826 entsteht Eugen Neureuthers *Tageszeiten-Arabeske* (Abb. 101), in welcher der Künstler zwar Motive Runges transformiert und die Trennung von Innenbild und Rahmen aufhebt, indem er die vegetabilen Gebilde in das Bild hineinwachsen lässt, jedoch bleibt die Runge-Referenz bewusst ersichtlich. Auch Neureuther stellt sich also in den 1820er Jahren in eine frühromantische Tradition.⁷⁴³

Die Darstellung der spielenden Kinder entlehnt Schwind bei Runge, der die kindgerechte Darstellung von Kindern überhaupt erst in die Malerei integriert hatte. Noch in der Aufklärung galt das Kind als unvollständiges Wesen. Erst mit Rousseaus Roman *Emile* wurde die Kindheit als gleichberechtigte Lebensphase angesehen.⁷⁴⁴ In der Romantik wird das Kind, als Analogon zum »erste[n] Menschen«⁷⁴⁵, zum Inbegriff des Idealischen: »Denn sind die Menschen nicht verdorbene, ungerathene Kinder? sie sind nicht vorwärts, sondern zurückgegangen; das Kind ist die schöne Menschheit selbst. Diese Kinder [...] hast Du,

738 »Nun ist mein ernster und heiliger Wille, die Kunst auf den Punct zurückzuführen, oder von da aus eine Kunst zu begründen, worauf der Grund der ganzen Welt steht.« Runge an seine Frau Pauline, o.D., in: Runge, *Hinterlassene Schriften 2* (wie Anm. 332), 177. Vgl. auch Frank Büttner, Philipp Otto Runge, München 2010, 44. Vgl. auch Hanna Hohl, Philipp Otto Runge. *Die Zeiten. Der Morgen* (Ausstellungskatalog: Hamburg, Kunsthalle), Hamburg 1991, 8–11.

739 Vgl. Runge an seinen Bruder Daniel, 16.11.1799, in: Runge, *Hinterlassene Schriften 2* (wie Anm. 332), 30, Zitat 30. Runge verließ die Kopenhagener Kunstakademie 1801, um sein Kunststudium in Dresden fortzusetzen, und traf auf seinem Weg in Greifswald Caspar David Friedrich. In dieser Zeit stand die Dresdner Akademie aufgrund der antiquierten Einstellungen immer mehr in der Kritik. Runge wendete sich stattdessen der lokalen Kunstszenen zu. Ganz wesentlich war für Runge die Begegnung mit Tieck, der sich seit 1801 in Dresden aufhielt. Vgl. Büttner, Runge (wie Anm. 738), 11f.

740 Runge an seinen Bruder Daniel, Februar 1802, in: Runge, *Hinterlassene Schriften 1* (wie Anm. 47), 6.

741 Runge an Conrad Christian Böhndel, September 1801, in: Runge, *Hinterlassene Schriften 2* (wie Anm. 332), 82.

742 Vgl. Büttner, Runge (wie Anm. 738), 9.

743 Busch bezeichnet das Blatt als »Idealkonkurrenz« zu Runge. Vgl. Busch, *Arabeske* (wie Anm. 2), 60. Vgl. auch Werner Busch, Eugen Napoleon Neureuther in Runges Bahnen, in: Markus Bertsch [u.a.] (Hg.), *Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik* (Ausstellungskatalog: Hamburg, Kunsthalle, 03.12.2010–13.03.2011), Hamburg 2010, 329–339.

744 Vgl. Gerhard Schaub, *Le Génie Enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano*, Heidelberg 1970, 9.

745 Novalis, *Das philosophische Werk 1* (wie Anm. 28), 564.

o Rafael! uns dargestellt.«⁷⁴⁶ Runge vielzitierte Forderung lautet daher: »Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen.«⁷⁴⁷ Der »frische Blick des Kindes ist überschwenglicher als die Ahnung des entschiedensten Sehers.«⁷⁴⁸ Kinder werden in der Romantik mit Ursprünglichkeit und Absolutheit assoziiert, sind Beweis dafür, dass sich alles auf ein Urprinzip zurückführen lässt. Sie verkörpern das Unendliche, die goldene Zukunft und sind Referenz auf das Paradies:

Den vollen Reichthum des unendlichen Lebens, die gewaltigen Mächte der spätern Zeit, die Herrlichkeit des Weltenendes und die goldne Zukunft aller Dinge sehn wir hier noch innig in einander geschlungen [...]. So ist die Kindheit in der Tiefe zunächst an der Erde, da hingegen die Wolken vielleicht die Erscheinungen der zweyten, höhern Kindheit, des wiedergefundenen Paradieses sind und darum so wohlthätig auf die erstere herunterhauen.⁷⁴⁹

In der Kindheit glaubt man den Ursprung des Denkens und Dichtens finden zu können, weshalb kindliche Phantasie und kindliches Handeln auch mit Kunstproduktion gleichgesetzt wird.⁷⁵⁰ Heinrich von Ofterdingen sieht in den Blumen »die Ebenbilder der Kinder«⁷⁵¹, die wiederum Inkarnation des schaffenden Prinzips sind. Die Referenzen bei Schwind implizieren diesen Diskurs.

Alle Kinder sind Propheten und Poeten, und wir stören zu früh den freien, reinen Naturgang der Entwicklung durch Umwendung der Lebensrichtung und durch Hineinarbeiten. – Es träumt, aber gewiß eine künftige Welt.⁷⁵²

Die Schwind-Forschung beruft sich in Bezug auf das Aquarell vorwiegend auf die einzige zu dem Werk existierende ausführliche Interpretation von Max Sauerlandt,⁷⁵³ der die literarische Grundlage des gesamten Blattes in Jacob Böhmers mystischer Schrift zur Beschreibung der drei Prinzipien göttlichen Wesens aus dem Jahre 1619, vor allem in dem Kapitel *Von Adams Schläfe* und in diversen anderen Textstellen sieht. Er deutet demnach das »süße Wasser« als »der Welt Anfang« und den Schlaf Adams, der »kein Mann und auch kein Weib«, weil er den »Limbium und die Matricem« als männliches und weibliches Prinzip in sich

746 Wackenroder, Werke (wie Anm. 266), 184.

747 Runge an seinen Bruder Daniel, Februar 1802, in: Runge, Hinterlassene Schriften 1 (wie Anm. 47), 7.

748 Novalis, Das philosophische Werk I (wie Anm. 28), 564.

749 Ders., Das dichterische Werk (wie Anm. 25), 329f.

750 Vgl. Brigitte Buberl, Bildgewordene Märchen, in: Christoph Vitali (Hg.), Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990 (Ausstellungskatalog: München, Haus der Kunst, 04.02.–01.05.1995), München 1995, 502–507, hier 503.

751 Novalis, Das dichterische Werk (wie Anm. 25), 329.

752 Ignaz Paul Vital Troxler, Gewissheit des Geistes. Fragmente, hg. von Willi Aeppli, Stuttgart 1958, 40.

753 Vgl. z.B. Buberl, Erbkönig (wie Anm. 597), 94f. Vgl. auch Holsten (Red.), Schwind (wie Anm. 577), 105f. oder Vgl. Eugen Kalkschmidt, Moritz von Schwind. Der Mann und das Werk, München 1943, 23. Vgl. Demisch, Richter (wie Anm. 710), 291f.

trägt, als Trennung beider Grundkräfte seiner Natur in »züchtige Jungfrau« und »Jüngling«.⁷⁵⁴

Die goldnen Ähren und die Trauben, die Lilie, die Rose und die Eichenzweige sprechen ihre Bedeutung als Leib und Blut des Erlösers, als Reinheit und Liebesfülle der Jungfrau, als Kraft des Jünglings selbst aus, und so wird man die blauen Blumenglocken in der Höhe gern auch als Symbol der klaren Himmelsbläue, die sieben zu schillerndem Knäuel verschlungenen Schlangen als Symbol der [...] Sünde und den Korallenweig in Adams Hand als das Szepter des ersten Menschen im Reiche der Wasser-Matrix gelten lassen.⁷⁵⁵

Das Motiv des Baums führt Sauerlandt mit dem Verweis auf eine Textstelle in der Vorrede der Aurora auf die dort beschriebene Allegorie zur Darstellung der Gesamtheit der Menschheitsentwicklung zurück.⁷⁵⁶ Böhme gilt zwar als einer der wichtigsten Referenzautoren der Romantik, die Interpretation Sauerlandts ist aber deshalb problematisch, weil sie die Motive ausschließlich aus verschiedenen Böhme-Texten herzuleiten versucht⁷⁵⁷ und dabei die eigentümliche Ikonographie des Bildes außer Acht lässt. Dabei werden sowohl Motive vernachlässigt (zum Beispiel Sonnenblume, Laute und Korallenweig als Attribute der Figuren) als auch falsch erkannt (zum Beispiel wird die Laute als Ei beschrieben) oder zu pauschal gedeutet. Die Böhme-Textstelle *Von Adams Schlaf* enthält durchaus einige potenzielle Referenzen und kann möglicherweise auch als Basis gedient haben, eine

754 Vgl. Max Sauerlandt, Adams Schlaf. Bemerkungen zu einem Aquarell Moritz von Schwind's, in: Andreas Hüneke (Hg.), Max Sauerlandt. Die Pflege künstlerischer Erkenntnis. Schriften aus der Hallenser Zeit 1908–1919, Hamburg 1995, 56–59, hier 56f. Das »süße Wasser« wird als Begriff in den *Drey Principien* häufig verwendet. Vgl. Jakob Böhme, Beschreibung der Drey Principien Göttlichen Wesens (1619), Bd. 2, in: Ders., Sämtliche Schriften in 11 Bänden, begonnen von August Faust, neu hg. von Will-Erich Peuckert, Stuttgart 1942, hier z.B. Cap. 2, § 11, 18 oder Cap. 14, § 16, 172, nicht aber mit Bezug zu Adam. Die anderen Zitate befinden sich in Cap. 10, § 18, 107, Cap. 12, § 38, 139. Sie stammen allerdings nicht aus dem Kapitel »Von Adams Schlaf«. »[D]er Welt Anfang« wird im *Mysterium Magnum* verwendet. Jakob Böhme, Mysterium Magnum (Anfang bis Capitel 43), Bd. 7, in: Ders., Sämtliche Schriften in 11 Bänden, begonnen von August Faust, neu hg. von Will-Erich Peuckert, Stuttgart 1958, Cap. 10, § 56, 65.

755 Ders., Adams Schlaf (wie Anm. 754), 58.

756 Sauerlandt meint folgende gleichnishafte Beschreibung des Menschheitsbaums: »Nun merke, was ich mit diesem Gleichnis angedeutet habe. Der Garten dieses Baumes bedeutet die Welt, der Acker die Natur, der Stamm des Baumes die Sterne, die Aeste die Elemente; die Früchte, so auf diesem Baume wachsen, bedeuten die Menschen; der Saft in dem Baume bedeutet die klare Gottheit. Nun sind die Menschen aus der Natur, Sternen und Elementen gemacht worden; Gott der Schöpfer aber herrscht in Allem, gleichwie der Saft in dem ganzen Baume. Die Natur aber hat zwei Qualitäten in sich bis in das Gericht Gottes, eine leibliche, himmlische und heilige, und eine grimmige, höllische und durstige.« Jakob Böhme, Aurora oder Morgenröthe im Aufgang, Bd. 1, in: Ders., Sämtliche Schriften in 11 Bänden, begonnen von August Faust, neu hg. von Will-Erich Peuckert, Stuttgart 1955, Vorrede, § 8, 4. Vgl. Sauerlandt, Adams Schlaf (wie Anm. 754), 57.

757 Dieser Problematik ist sich Sauerlandt durchaus bewusst, wenn er am Ende des Aufsatzes konstatiert: »Wie weit freilich im Einzelnen hier und auch bei der Auswahl der Blumen [...] Böhm's Blumensymbolik den Ausschlag gegeben hat, [...] wird kaum zu entscheiden sein.« Sauerlandt, Adams Schlaf (wie Anm. 754), 58.

alleinige Rückführung der Darstellung auf diese Textstelle würde aber zu kurz greifen:

16. Adam hat nicht gegessen von der Frucht vor seinem Schaf, bis aus ihm sein Weib ward erschaffen: allein seine Essentien und Anneiglichkeiten, die haben durch Imagination im Geiste davon gegessen, und nicht im Maule. Derowegen hat ihn der Geist der großen Welt gefangen und mächtig in ihm inqualiret; da dann alsbald die Sonne und Sterne mit ihm gerungen, und alle vier Elementa, also mächtig und sehr, bis sie ihn übermunden, daß er ist niedergesunken in Schlaf.

17. Nun ist's bei einem verständigen Menschen gar leicht zu gründen und wissen, daß in Adam, als er in Gottes Bildniß war, kein Schlaf war, noch sein sollte; denn Adam war ein solch Bildniß, als wir werden in der Auferstehung vom Tode sein, da wir nicht werden dürfen der Elementa, weder Sonne noch Sterne, auch keinen Schlaf; sondern unsere Augen stehen offen, immer und ewig zu schauen die Herrlichkeit Gottes, davon wird uns unsere Speise und Trank; und das Centrum in der Vielheit oder Aufgang der Geburt giebt eitel Lust und Freude. Denn Gott wird keinen andern Menschen aus der Erde hervorbringen zum Himmelreich, als wie der erste vorm Fall war; denn er war aus Gottes ewigem Willen erschaffen, und der ist unveränderlich und muß bestehen: darum denke diesen Dingen scharf nach.

18. Du, liebe Seele! die du schwimmest in einem finstern Bade, neige dein Gemüth zur Himmele-Pforte, und siehe, was doch der Fall in Adam sei gewesen, daran Gott einen so großen Ekel trage, daß Adam nicht hat können im Paradeis bleiben; schaue und betrachte den Schlaf, so findest du alles.

19. Der Schlaf ist anders nichts als eine Ueberwindung: denn die Sonne und das Gestirn ist immer im mächtigen Streit mit den Elementen; und ist das Element Wasser, die Matrix, dem Feuer und Gestirn allzu unmächtig, denn es ist die Ueberwundenheit im Centro der Natur, wie du vorne an vielen Orten findest.

20. Nun ist der Sonne Licht gleichwie ein Gott in der Natur dieser Welt; das zündet immer mit seiner Kraft an das Gestirn, davon das Gestirn, welches doch ein ganz schrecklich und ängstlich Wesen ist, immer aufsteigend im Triumph, ganz freudenreich ist, denn es ist ein Wesen: gleichwie das Licht Gottes das finstere und strenge Gemüth des Vaters anzündet und erleuchtet, davon im Vater aufgehet durchs Licht die göttliche Wonne und Freudenreich;

21. Also machet dasselbe Triumphiren oder Aufsteigen in der Wasser-Matrix immer wie einen Sud; denn die Sterne werfen ihre Kraft alle in die Wasser-Matrix, als die in ihr sind. So ist die Matrix nun immer im Sieden und im Aufsteigen, davon das Wachsen im Holz, Kraut, Gras und Thieren herrühret; denn das Oberregiment der Sonne und Sterne mit den Elementen herrschet in aller Kreatur, und ist eine Blume oder Gewächs von ihnen; und ohne derer Macht ist in dieser Welt im dritten Principio kein Leben, noch Beweglichkeit in keinem Dinge, nichts ausgenommen.

22. Nun hat die lebendige Kreatur als Menschen, Thiere und Vögel die Tinctur in sich: denn sie sind ein Auszug von der Sterne und Elementa Qualität im Anfang durchs Fiat: und in der Tinctur stehet das immer anzündliche Feuer, welches aus dem Wasser immer auszeucht die Kraft, oder das Oleum, davon wird das Geblüt, darinnen das edle Leben stehet.

23. Nun zündet die Sonne und das Gestirn die Tinctur immer an, denn sie ist feurig; und die Tinctur zündet den Leib an mit der Wasser-Matrix, daß er immer warm ist und siedet: das Gestirn und Sonne ist der Tinctur Feuer, und die Tinctur ist des Leibes Feuer; also ist alles im Sieden. Und wenn nun die Sonne untergehet, daß ihr Glanz nicht mehr da ist, so wird die Tinctur schwach, denn sie hat keine Anzündung von der Sonne Kraft; und ob sie gleich der Sterne Kraft mit der Sonne Qualität anzündet, so ist's doch alles zu wenig und wird gleich wie unmächtig. Nun weil die Tinctur unmächtig wird, so wird auch die Kraft im Geblüte, welches ist die Tinctur, gar unmächtig und sinket in eine sanfte Ruhe wie todt und überwunden.

24. Nun ist aber in der Tinctur allein der Verstand, der das Gemüth regieret, und die Sinne machet: darum wird alles wie todt, und regieret allein noch das Gestirn in der Wurzel des ersten Principii, da die Gottheit als wie ein Glast oder Kraft in allen Dingen wirket. Da flehet der gestimete Geist im Glast des Spiegels der göttlichen Kraft im Element Feuer in der Wassermatrix, und sperret seinen Gaumen auf nach der Tinctur: aber sie ist unmächtig; so nimmt er der Tinctur Kraft als das Gemüth, und inqualiret mit dem. So suchet alsdann das Gemüth die Elementa, und wirket darinnen alles nach der Sterne Kraft, denn es stehet in der Sterne Gewirke und Qualität. Und das sind nun die nächtlichen Träume und Vorbildungen im Schlafe.⁷⁵⁸

Böhme verfasste die »einflussreichsten Schriften der nachreformatorischen deutschen Mystik«.⁷⁵⁹ Seine Bücher gehörten zu den am häufigsten verlegten Texten im 17. Jahrhundert und verbreiteten sich nach dem Erscheinen sehr schnell in ganz Nordeuropa. Sie gehörten in der Tat zum Kanon der Romantiker.⁷⁶⁰ Es ist deshalb auch davon auszugehen, dass auch Schwind die Schriften Böhmes gelesen hatte bzw. die Inhalte kannte (vgl. Kap. 1 und Kap. 3.1.2.2). Gerade die dualistischen Grundprinzipien Böhmes werden in der Romantik reflektiert und in die Kunst und Philosophie und auch in andere Bereiche der Wissenschaft übernommen.⁷⁶¹

758 Vgl. Böhme, Drey Principien (wie Anm. 754), Cap. 14, § 12 »Von Adams Schlafe«, 107–109.

759 Christoph Geissmar, Das Auge Gottes. Bilder zu Jakob Böhme (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 23), Wiesbaden 1993, 9.

760 Vgl. Ders., Auge Gottes (wie Anm. 759), 9. Vgl. auch Ralf Simon, Autormasken, Schriftcharakter und Textstruktur in Brentanos »Gockel«-Märchen, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie III (1992), 201–231, hier 228. Für eine Zusammenstellung der Textbelege für Schellings Böhme-Lektüre und -Rezeption vgl. Ernst Benz, Schellings theologische Geistesansichten (Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, 3), Wiesbaden 1955, 259–263.

761 »In einem gewissen Sinn kann man die Philosophie des deutschen Idealismus als eine Boehme-Renaissance bezeichnen, da Boehme fast gleichzeitig von Schelling, Hegel, Franz von Baader, Tieck, Novalis und vielen anderen entdeckt worden ist.« Ernst Benz, Adam. Der Mythos vom Urmenschen, München 1955, 23.

Sie bilden die Grundlage für eine frühromantische Rezeption der Naturphilosophie, die ein ähnliches triadisches Modell aus These, Antithese und Synthese zugrunde legt (vgl. Kap. 2.1). Doch selbst die zeitgenössischen Illustrationen zu den Böhme-Schriften haben nie einen direkten Bezug zu einer Textstelle, sondern stellen allgemeine Prinzipien Böhmes dar, die sich in Dualismen und ihrer Synthese manifestieren und die Grundessenz eines jeden Werkes sind: Der Titelpuffer der *Psychologia* (Abb. 102) zum Beispiel ist horizontal in eine göttliche und weltliche Sphäre geteilt. Die Vertikalgliederung zeigt auf der linken Seite einen bekleideten Mann, dem oberhalb ein auf der Spitze stehendes Dreieck zugeordnet ist, und auf der rechten Seite eine fast nackte Frau, der als Pendant ein auf der Basis stehendes Dreieck zugeordnet ist. Die männliche Figur – als »spiritus astralis« – steht mit den Attributen Reichsapfel und tiefer Brunnen für weltliche Macht. Mit dem Attribut des Springbrunnens verkörpert die weibliche Figur – als »anima illuminata« – die himmlische Macht, die bei Jakob Böhme als Sophia bezeichnet wird.⁷⁶² Ähnliche allegorische Darstellungen sind zu den meisten Schriften Böhmes zu finden. Die bei Böhme formulierten, häufig vorzufindenden Dichotomien haben das Ziel, in ihrer Synthese die ursprüngliche Einheit zu thematisieren.

So ist auch Schwinds Aquarell in Bezug auf Böhme zu lesen: Die Darstellung ist geprägt von Dualismen, die sich in verschiedenen, kontrastiven Bildmotiven ausdrücken: Der Jüngling und das Mädchen bilden Gegenpole in ihrer Haltung, anhand der Kleidung, ihrer Attribute und durch die diametrale Positionierung innerhalb der Komposition. Die *Natur* mit der Sonnenblume auf der Seite des Jünglings wird der *Kultur* mit der Laute auf der Seite des Mädchens entgegengesetzt. Der Hintergrund ist geteilt in Orient und Okzident,⁷⁶³ die sich auch jeweils der weiblichen bzw. männlichen Seite zuordnen lassen. Der Feuerkranz im Zwickel am oberen Bildrand steht dem Wasser am unteren Bildrand entgegen. Diese Gegensätze »spiegeln« sich über den Paradiesbaum als Vertikalachse oder durch den Horizont als Horizontalachse und beinhalten somit die in ihrer Differenz schon immer existente Synthese. Die Komposition, Symmetrie und Transparenz des Bildes verweisen auf die indifferente Basis und den Einheitstopos. Jedoch ist es nicht nur die Synthetisierung von Gegensätzen, sondern auch die Analogiebildung und Assoziation, die die Rückführung auf einen Ursprung im Sinne des triadischen Modells thematisiert.

762 Vgl. Geissmar, Jakob Böhme (wie Anm. 759), 18–21.

763 Die Verschmelzung von Orient und Okzident wird letztlich auch in der Gotik gesehen, denn die Pyramide deutet auf den Ursprung des Spitzbogens in der gotischen Kunst, eine These, die bereits um 1800 von James Murphy aufgestellt und von Boisserée und anderen Autoren in den 1820er Jahren aufgegriffen wurde und demnach wohl gängige Theorie war. Boisserée bezeichnete das System der Gotik als »Pyramidal-System«. Vgl. Sulpiz Boisserée, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst, als Text zu den Ansichten, Rissen und einzelnen Theilen des Kölner Doms, Stuttgart 1823. Christian Ludwig Stieglitz z.B. widersprach Murphys These. Vgl. Christian Ludwig Stieglitz, Von altdeutscher Baukunst, Leipzig 1820, 13f., Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10048512-0> (Zugriff vom 20.08.2014). Vgl. auch Bisky, Poesie der Baukunst (wie Anm. 576), 276–280.

Das Mädchen ist mit den Attributen Krone, Rosenkranz und Rosenkette, Kreuz und einer nimbusartigen Sonne über ihrem Haupt zur Heiligen stilisiert, was sich auch durch die Anbetungshaltung des Jünglings ausdrückt. Der Mythos von der ursprünglichen Einheit der Geschlechter im Urbild Adams wird in der Romantik reflektiert und initiiert einen ›Liebesdiskurs‹. Der Diskurs wird bereits in der allegorischen Auslegung Philos von Alexandrien angestoßen.⁷⁶⁴ Er analysiert Adams Traum im Hinblick auf eine doppelgeschlechtliche Wesensart des Menschen und weist Adam die Rolle des Verstandes und Eva die Rolle der Sinnlichkeit bzw. Wahrnehmung zu:

Nach Vollendung des Geistes bildete er daher als zweite Schöpfung die an Rang und Kraft ihm nahestehende wirksame Sinnlichkeit zur Vollendung der ganzen Seele und zur Wahrnehmung der Gegenstände. Wie wird sie nun erzeugt? Wie die Schrift selbst wiederum sagt: Während der Verstand schläft; denn in Wahrheit geschieht die Wahrnehmung, wenn der Verstand in Schlummer versunken ist, und sie erlischt wieder, wenn der Verstand erwacht. Wenn also der Geist aufsteht und zum Erwachen gelangt, geht die Sinnlichkeit unter. Untersuchen wir aber auch andererseits unter welchen Umständen der Geist in Schlaf verfällt. Wenn nämlich die Sinnlichkeit rings um ihn sich erhebt und angeregt wird, wenn das Auge die kunstvollen Werke von Malern und Bildhauern betrachtet, wird da nicht der Geist außer Tätigkeit gesetzt, indem er nichts Denkbare mehr denkt. [...] Denn wie die Sonne stellt der Verstand, wenn er wacht, die Sinne in Schatten, und er läßt sie erstrahlen, wenn er schläft.⁷⁶⁵

Die Vernunft wird hier zwar noch als Instanz gesehen, die die Sinnlichkeit kontrollieren muss, die Quelle ist trotzdem bemerkenswert, weil sie zum einen die weibliche Sinneserkenntnis positiv konnotiert und zum anderen mit einer ästhetischen Betrachtungsweise analogisiert. Diese Parameter werden letztlich von der Romantik zur Formierung des Frauenbildes übernommen. Die Idee von einer ursprünglichen Identität von Mann und Frau übernimmt Johannes Scotus Eriugena: »im ersten Adam ist die Natur in Männliches und Weibliches gespalten worden, im zweiten ist sie geeinigt; denn bei Christus ist nicht Mann noch Weib.«⁷⁶⁶ – eine Deutung, die sich auch auf Paulus Aussage »nicht Mann und Frau; denn ihr seid alle einer in Christus« (Galater 3, 28) gründet und die sich trotz kirchlichen Widerstands durchsetzt.⁷⁶⁷ Bei Böhme wird der Mythos vom

764 Das »systematische Ziel« der Allegorese Philons besteht darin, »das ›Allgemeine‹ zu erkennen, das sich im ›Besonderen‹ der heiligen Schrift offenbart.« Irmgard Christiansen, *Die Technik der allegorischen Auslegungswissenschaft bei Philon von Alexandrien*, Tübingen 1969, 42, 44.

765 Philo von Alexandria, *Allegorische Erklärung des heiligen Gesetzbuches*, Bd. 3, in: Ders., *Die Werke Philos von Alexandria in deutscher Übersetzung*, hg. von Leopold Cohn, Breslau 1919, 3–166, 60f.

766 Johannes Scotus Eriugena, *Über die Eintheilung der Natur*, Abt. 2: Viertes und fünftes Buch, hg. Ludwig Noack, Leipzig 1874, 134f.

767 Vgl. Herbert Schade, *Der ›Traum Adams – das ›Große Geheimnis‹ (Ephes. 5,32) von Liebe und Tod und die Erkenntnis des Guten und Bösen in der mittelalterlichen Kunst. Die Bilderkenntnis*

ursprünglich *einen* Menschen vollständig entwickelt und zum Zentrum christlicher Anthropologie:

Adam war ein Mann und auch ein Weib, und doch der keines, sondern eine Jungfrau, voller Keuschheit, Zucht und Reinigkeit, als das Bilde Gottes: Er hatte beyde Tincturen vom Feuer und Lichte in sich, in welcher Conjunction die eigene Liebe, als das Jungfräuliche Centrum, stund, als der schöne Paradeisische Rosen- und Lust-Garten, darinnen er sich selber liebete.⁷⁶⁸

Der Schlaf Adams ist bei Böhme in der Tat ein Sinnbild der Trennung der weiblichen und männlichen Teile, vorher war Adam androgyn und Sophia ihm inhärent als personalisierte Einheit und »Jungfrau der Weisheit«.⁷⁶⁹ Durch diese »Vermählung« mit seiner »Braut« erlangt Adam »Harmonie und Gleichheit«. Durch den Schlaf tritt Eva an die Stelle der Jungfrau.⁷⁷⁰ Durch den Sündenfall werden die beiden *halben* Menschen endgültig voneinander getrennt.

Bei der Formirung der Eva ist das größte Geheimniß zu verstehen, denn man muß die Geburt der Natur und menschlichen Urstand ganz inniglich verstehen und ergreifen, will man den Grund sehen; denn sie ist der halbe Adam, nicht von Adams Fleisch ganz genommen, sondern aus seiner Essentz, aus dem weiblichen Theile. Sie ist Adams Matrix.⁷⁷¹

Das Modell von der ursprünglichen Einheit des Menschen wird von der Romantik adaptiert.⁷⁷² Die Texte bilden die Quellen für einen sich anschließenden romantischen Diskurs, der die Frau mit ästhetischer Schöpfung analogisiert und zu einer Heiligen stilisiert. Schlegels Text Über die Philosophie definiert die Bestimmung der Menschen über die Wechselwirkung weiblicher und männlicher Eigenschaften, die beide dann zum Höchsten führt: zur Religion, wobei Religion hier den Glauben an das Absolute als den einheitlichen Grund aller Dinge meint.⁷⁷³ Die

als anthropologische Voraussetzung für die Entscheidung des Menschen zwischen Gut und Böse, in: Albert Zimmermann (Hg.), Die Mächte des Guten und Bösen. Vorstellungen im XII. und XIII. Jahrhundert über ihr Wirken in der Heilsgeschichte (Miscellanea Mediaevalia, 11), Berlin 1977, 453–488, hier 475f. Vgl. auch Erffa, Ikonologie der Genesis (wie Anm. 713), 147.

768 Böhme, Mysterium Magnum (wie Anm. 754), Cap. 18, § 2, 117.

769 Ders., Drey Principien (wie Anm. 754), Cap. 15, § 15, 199.

770 Vgl. Günther Graf zu Solms-Rödelheim, Die Grundvorstellungen Jacob Böhmes und ihre Terminologie, München 1960, 83f., 88, Zitate 83. Laut Böhme repräsentiert der *eine* Mensch die göttliche Einheit. Vgl. Günther Bonheim, Zeichendeutung und Natursprache. Ein Versuch über Jakob Böhme, Würzburg 1992, 129f., Zitate 129f.

771 Böhme, Mysterium Magnum (wie Anm. 754), 128.

772 Vgl. Benz, Adam (wie Anm. 761), 16, 23, 51. Eine Rezeption sieht Ernst Benz insbesondere bei Baader und Carus. Vgl. Kap. »Franz von Baader«, 209–236, Kap. »Carl Gustav Carus«, 253–266.

773 Schlegel bezeichnet Religion mit dem »Instinct der Göttlichkeit«, einer »ursprüngliche[n] eigene[n] und reichliche[n] Quelle reiner Begeisterung in seinem Innern«, einem Streben »nach dem Unendlichen und Heiligen«, einem »Sinn für das Höchste«. Religion setzt voraus, dass »man göttlich denkt, und dichtet«. Friedrich Schlegel, Ueber die Philosophie, in: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel 2 (1799), 1–39, hier 4, 6, 7, 14, Permalink: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10858562-0>

Frau, der von Natur aus »Poesie« als »instinktive und intensive Totalität« inhärent ist, brauche zur vollen Entfaltung Philosophie. Der Mann hingegen, der von Natur aus über »Philosophie« als »bewusstes und extensives Universalitätsstreben« verfügt, benötige Poesie.⁷⁷⁴ Die beiden sich ergänzenden Modi können Wissenschaft und Kunst zu einem Ganzen, Absoluten vereinen.⁷⁷⁵ Hier werden die von Schelling formulierten Prinzipien der intellektuellen und ästhetischen Anschauung den Geschlechtern zugewiesen, wobei dem weiblichen Teil eine besondere Bedeutung zukommt, weil die intellektuelle Anschauung erst durch die ästhetische objektiv werden kann (vgl. Kap. 2.1). Auch Eva wird plötzlich positiv konnotiert, weil sie mit der Poesie assoziiert wird:

die Sinne, die in Träumen wie in fremden Feenländern schwebten, sie kehren in sich selbst in die eigentlichste Heimat zurück, und in dem Traum, der das höchste Wachen unter sich sieht, erhebt nun hier das Denkmal jener schönen Mythe, wo Gott sich mit dem ersten Menschen im Schlafe dicht verband, und sich seinem Herzen das Schöne, die Poesie, das Weib entwand.⁷⁷⁶

Schelling nimmt in der Vereinigung von Mann und Frau eine Analogie zur Vereinigung von Licht und Schwere zum Absoluten an.⁷⁷⁷ Der Unterschied der Geschlechter wird »bey der Vereinigung« aufgelöst, weil sie sich ganz dem Weltgeist unterordnen:

der unwiderstehliche Trieb, mit welchem sich' im Organischen die beyden Geschlechter zur Vermählung aufsuchen, geben uns den Grad der Wollust (die Erhöhung des innren Lebens) bey der Vereinigung zu erkennen. Endlich im Menschengeschlecht, giebt es einen höheren und beständigeren Genuss, welcher ungleich mächtiger ist als der auf dem Gegensatz des Geschlechts ruhende. Und eben dieser erhabenste und glühendste Genuss, Schafft die Seeligen, welche seiner fähig sind, zu einem vollkommenen Organ des ewigen Weltgeistes. Es ist alles was wir Wollust nennen, ein vollkommneres Offenbarwerden, Erscheinen des höchsten Lebens, welches an den Einzelnen

(Zugriff vom 20.08.2014). Für eine ausführliche Betrachtung von Schlegels »Theorie der Weiblichkeit« vgl. Engel, *Roman der Goethezeit* (wie Anm. 598), 405–410.

774 Ders., *Roman der Goethezeit* (wie Anm. 598), XII, Zitate XII. Poesie bezeichnet Engel als die »Disposition zur Sympathie mit allem Sinnlichen«, 409.

775 Vgl. Ders., *Roman der Goethezeit* (wie Anm. 598), 407.

776 Brentano, *Godwi* (wie Anm. 595), 18.

777 »So sehen wir in den beiden Geschlechtern in der That nur die beiden Seiten der Natur personificirt, jedes der Geschlechter ist selbständig neben dem andern, eine eigene Welt, und doch eins mit ihm vermöge einer göttlichen Identität; [...] Wie das Daseyn und Leben der Natur auf der ewigen Umarmung des Lichts und der Schwere beruht, so sind die Verbindungen der Geschlechter, die Propagationen zahlloser Gattungen durch Zeugung nichts anderes als die Feier der ewigen Liebe jener beiden, die, da sie zwei seyn konnten, doch nur eins seyn wollten und dadurch die Natur schufen.« Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *System der gesammten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere* (aus dem handschriftlichen Nachlaß), Abt. I, Bd. 6: 1804, in: Ders., *Sämmtliche Werke*, hg. von Karl Friedrich August Schelling, [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Augsburg 1859], Darmstadt 1960, 131–576, 408f., Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10046895-0> (Zugriff vom 20.08.2014).

vorübergeht, und es giebt keine Wonne, welche nicht aus der innigeren Nähe der heiligen Tiefe alles Seyns käme. Alle Dinge, wenn sie in der Glühendsten Vermählung mit dem Ganzen, ein Universum geworden sind, werden von dem mächtigen Lebensathem ergriffen, und dieses Ergriffenwerden, das Nachklingen jenes ewigen Wehens erscheint ihnen als höchster Genuss. Sie vergehen, oder die individuelle Kraft in ihnen wird geschwächt, je mächtiger sie ein Ganzes, ein Organ des Weltgeistes wurden (je höher die Wonne war), weil sie, im Genuss eines allmächtigsten inneren Lebens, der Aussenwelt minder bedürfen, minder nach aussen wirken, sie hören endlich ganz auf dieses Einzelne zu seyn.⁷⁷⁸

Die romantische Sehnsucht nach einem Ganzen, nach »Amalgamierung« der beiden Geschlechter wird zum romantischen Liebesprinzip. Ein Brief von Runge an seine Frau Pauline 1804 beschreibt das Verlangen nach totaler Vereinigung:

das ich und das du, das kann nicht verbunden werden, als durch den Tod; ich meine, daß sie völlig eins sind, wie sie im Paradies gewesen sind, und so ist das, was Gott zu Adam sagt – wie er ihn aus dem Paradies gehen läßt, der Fluch der auf das Leben liegt [...]. Sowie ein Kind im Paradies lebt und sich selbst unbekannt seelig ist, so kömmt, wie es anfängt zu lernen, die Sünde in ihm, das ist die Erbsünde, die nun einmahl in die Welt ist, den[n] durch die Wissenschaft ist Körper und Seele getrennet worden [...] so geschieht die Verbindung in uns durch die Liebe, das ist die alte Sehnsucht zur Kindheit, zu uns selbst, zum Paradiese und zu Gott, – dieses, meine ich, ist die Sehnsucht, das Ich und das Du zu verbinden, daß es einst wird wie es gewesen ist.⁷⁷⁹

Mit dieser Vorstellung von Liebe wird nicht nur der romantischen Sehnsucht nach einer Einheit, einem absoluten Grund, Rechnung getragen, sondern sie betrifft insbesondere auch das »epochale Konzept der Kreativität«⁷⁸⁰, das in romantischen Künstlerromanen paradigmatisch umgesetzt wird und auf Totalität und Entgrenzung abzielt:

Zwischen mir und dem Geliebten muß die Poesie stehen, die von mir selbst ausgeht. Wenn er mich umarmt, und ich mich in ihm umfasse, so ist die Gestalt in mir und ihm, und ich habe gedichtet.⁷⁸¹

Die Liebe wird zum »produktiven Prinzip im Leben wie in der Kunst«⁷⁸², wobei aber die »künstlerische Potenz des Mannes vor allem an das vergeistigte Begehren

778 Schubert, Ahndungen (wie Anm. 141), 230.

779 Runge an seine Frau Pauline, April 1803, in: Runge, Hinterlassene Schriften 2 (wie Anm. 332), 209.

780 Christian Begemann, Frauen – Bilder. Kunst, Kunstproduktion und Weiblichkeit in Achim von Arnims Raphael und seine Nachbarinnen, in: Gerhard Neumann/Günter Oesterle (Hg.), Bild und Schrift in der Romantik (Stiftung für Romantikforschung, 6), Würzburg 1999, 391–410, hier 391.

781 Brentano, Godwi (wie Anm. 595), 99.

782 Winfried Eckel, Das Romantische als Medieneffekt. Die Rolle der Künste in Clemens Brentanos Godwi-Roman, in: Dagmar von Hoff/Bernhard Spieß (Hg.), Textprofile intermedial, München 2008, 163–184, hier 168.

nach einer Frau gebunden«⁷⁸³ ist. In diesem Kontext steht auch das verstärkte Interesse an Minneliedern, die in einer Anthologie von Tieck 1803 mit Vignetten von Runge herausgegeben wurden.⁷⁸⁴ Das romantische Liebesideal von körperlicher und geistiger Einheit ist Grundvoraussetzung für den kreativen Schaffensprozess. Insbesondere an Schlegels Roman *Lucinde* als »Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit«⁷⁸⁵ stellt sich dies dar. Schlegel war seit 1809 in Wien, gründete die Tageszeitung »Der Österreichische Beobachter« und gab 1812/1813 die Zeitschrift »Deutsches Museum« heraus, die Themen der Kunst, Literatur und Philosophie beinhaltete. Daneben hielt er an der Wiener Universität Vorlesungen über Politik, Philosophie und Literatur, die großen Zulauf hatten.⁷⁸⁶ Schwind hatte den Roman *Lucinde* zu der Zeit der Anfertigung des Aquarells gelesen, wie ein Brief an Franz von Schober belegt.⁷⁸⁷ Parallel zum Aquarell verarbeitet Schwind neben den »vier Tageszeiten« »vier Romane der Lucinde« in seinem 30 Blätter umfassenden Zyklus *Die Hochzeit des Figaro*.⁷⁸⁸ Die Auseinandersetzung Schwinds mit der *Lucinde*, wie auch mit Runges *Tageszeiten*, fällt genau in jene Zeit.

Der Roman *Lucinde* thematisiert inhaltlich die Entwicklung der Liebe von dem Dichter Julius und der Malerin Lucinde, formal ist er eine Reflexion von Schlegels theoretischer Fundierung der Arabeske und Kombinatorik und Umsetzung der »progressive[n] Universalpoesie«.⁷⁸⁹ Der Roman besteht aus 13 Teilen, die in ihrer Zusammensetzung mit sich wiederholenden und variierenden Textstücken inhaltlicher wie formaler Heterogenität zum poetologischen Prinzip werden. Die Teile sind sprachlich verschieden, greifen mehrere literarische Textgattungen auf und werden aus unterschiedlichen Perspektiven geschildert. Sie entwickeln sich erst in ihrer Kombination und selbstreflexiven Bezugnahme zu der angestrebten Einheit,

783 Begemann, Frauen – Bilder (wie Anm. 780), 395.

784 Vgl. Angelika Koller, Minnesang-Rezeption um 1800. Falldarstellungen zu den Romantikern und ihren Zeitgenossen und Exkurse zu ausgewählten Sachfragen (Europäische Hochschulschriften, 1297), Frankfurt a.M. [u.a.] 1992, hier 106. Koller sieht Runges Briefe an Pauline in genau diesem Kontext, vgl. hier 115–124. Zur Rezeption mittelalterlicher Musik im Allgemeinen und der Minnelieder im Besonderen vgl. Annette Kreuziger-Herr, Ein Traum vom Mittelalter: die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit, Köln 2003.

785 Friedrich Schlegel, Dichtungen, Abt. 1: Kritische Neuausgabe, Bd. 5, hg. von Hans Eichner, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1962, 13.

786 Zunächst war der »Österreichische Beobachter« ganz im Sinne der Metternichschen Regierung, doch schon ein Jahr später entzog sie Schlegel die Herausgeberschaft aufgrund politischer Unstimmigkeiten. Vgl. Ilja Dürhammer, Schlegel, Schelling und Schubert (wie Anm. 49), 63–64, 71.

787 »Ich lese die Lucinde, ich komme aber gar nicht weiter; die Sachen, die ich verstehe, möcht' ich gleich auswendig lernen; die mir unzugänglich sind, lese ich drei-, viermal, um mich zu überzeugen, dass nicht Flüchtigkeit daran Schuld ist.« Schwind an Schober, 06.01.1824, in: Schwind, Briefe (wie Anm. 50), 26. Es wird vermutlich auch Bruchmann gewesen sein, der den Anstoß für eine Rezeption gegeben hat: »Schlegels verschiedene Schriften, besonders aber seine Lucinde und Schellings frühe Arbeiten [...] bildeten im Jahr 1819 diese Weisheit in mir vollkommen aus.« Vgl. auch Enzinger, Bruchmann (wie Anm. 52), 188.

788 Vgl. Schwind an Schober, 02.04.1825, in: Schwind, Briefe (wie Anm. 50), 41, Zitate 41.

789 Schlegel, Charakteristiken (wie Anm. 69), 182.

genauso wie sich Julius und Lucinde zu einem Ganzen entwickeln.⁷⁹⁰ Gleich zu Beginn des Romans formuliert Julius die Sehnsucht nach einer einzigen Liebe:

Und so sah ich mit dem Auge meines Geistes die Eine ewig und einzige Geliebte in vielen Gestalten, bald als kindliches Mädchen, bald als Frau in der vollen Blüthe und Energie der Liebe und der Weiblichkeit und dann als würdige Mutter mit dem ernstesten Knaben im Arm.⁷⁹¹

Die noch im 18. Jahrhundert vorherrschende Trennung von Ehefrau, Freundin und Geliebter ist aufgehoben, die romantische Frau kann alles zugleich sein.⁷⁹² Julius »vergöttert« Lucinde und fügt ihrer Beschreibung oft ein »göttlich« als Attribut hinzu.⁷⁹³ Er glaubt, »alles in ihr vereinigt zu besitzen, was er sonst einzeln geliebt hatte«, und hört *seine* »innersten und eigensten Gedanken über den heiligen Zauber dieser romantischen Kunst aus ihrem Mund«. ⁷⁹⁴ Lucinde ist für Julius »Mittlerin [...] zwischen meinem zerstückten Ich und der unteilbaren ewigen Menschheit«. ⁷⁹⁵ Seine Entwicklung zum vollendeten Liebhaber geht mit der Entwicklung zum vollendeten Künstler einher. Schwind verweist auf den Roman nicht nur inhaltlich, indem er die Liebes- und Anbetungsthematik aufgreift, sondern referenziert ihn auch formal als ästhetisches Prinzip.

Die eindeutige Geschlechterrollenverteilung wird zwar durch Schlegel in gewisser Weise aufgebrochen, da »nur selbständige Weiblichkeit, nur sanfte Männlichkeit [...] gut und schön [ist]«⁷⁹⁶, dennoch kann dies noch nicht als Emanzipation bezeichnet werden. Die Definition der »neuen« Rolle der Frau wird vom Mann vorgenommen und zu ihm in Beziehung gesetzt und stark idealisiert.⁷⁹⁷ »Die Frauen der Romantiker [...] waren die von den Schriftstellern formulierte Inkar-

790 Ulrike Zeuch verweist darauf, dass die Romanfigur Wilhelmine als »Allegorie der Vereinigung von Mann und Frau, männlichem und weiblichem Prinzip« gelesen werden kann: Ulrike Zeuch, Friedrich Schlegels Lucinde: Ein innovatives Konzept künstlerischer Kognition?, in: Elisabeth Décultot/Gerhard Lauer (Hg.), Kunst und Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert, Heidelberg 2012, 173–184, hier 181.

791 Schlegel, Dichtungen (wie Anm. 785), 7.

792 Vgl. Hans Eichner, Das Bild der Frau in der Frühromantik, in: Hartwig Schultz (Hg.), Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons, Berlin/New York 1997, 1–19, 5.

793 Z.B. »das göttliche Haupt«, »Du, die göttliche Gestalt umschienen von wunderbarem Glanz«, »milde Göttlichkeit«, »Holdselige Madonna«, »Die Vergötterung seiner erhabenen Freundin wurde für seinen Geist ein fester Mittelpunkt und Boden einer neuen Welt.« Schlegel, Dichtungen (wie Anm. 785), 54, 70, 71, 49.

794 Ders., Dichtungen (wie Anm. 785), 56, 54.

795 Ders., Dichtungen (wie Anm. 785), 54.

796 Friedrich Schlegel, Studien des klassischen Altertums, Abt. I: Kritische Neuausgabe, Bd. 1, hg. von Hans Eichner, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1979, 93.

797 Barbara Becker-Cantarino, »Feminismus« und »Emanzipation«? Zum Geschlechterdiskurs der deutschen Romantik am Beispiel der Lucinde und ihrer Rezeption, in: Hartwig Schultz (Hg.), Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons, Berlin/New York 1997, 21–44, hier 28, 35.

nation ihrer Idee vom poetischen Leben«,⁷⁹⁸ die idealische Anschauung romantischer Kunsttheorie. In Bezug auf die Produktivität des Mannes,

fällt der Frau die [...] Funktion zu, Sehnsucht zu erwecken, die jedoch nicht eigentlich ihr als Person gilt, sondern jener idealen Sphäre, der sie nur vorläufig und stellvertretend Gestalt verleiht. Sie ist Auslöser der Phantasieproduktion, Projektionsschirm für ein nach außen getragenes Ideal.⁷⁹⁹

Eine der *Lucinde* analoge Funktion hat die Frau in den meisten Romanen der Romantik: Im *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis ist die Liebesgeschichte aus der Erzählung der Kaufleute über die Prinzessin und den Jüngling Spiegelung der eigentlichen Handlung und nimmt das Thema der romantischen Liebe als gegenseitige Vollendung und Vollendung in der Kunst auf. Wenn die Prinzessin

auf ihrer Laute reizende Lieder mit einer überirdischen Stimme vorsang, und letzteren in dieser lieblichen Kunst unterrichtete: so erfuhr sie dagegen von seinen begeisterten Lippen die Enträthselung der überall verbreiteten Naturgeheimnisse.⁸⁰⁰

Die Anbetung, Idealisierung und Vergöttlichung der Frau wird zum Topos. Der Jüngling

erschrak beinah über diese zauberhafte Erscheinung eines majestätischen weiblichen Wesens, das mit allen Reizen der Jugend und Schönheit geschmückt, und von einer unbeschreiblich anziehenden Durchsichtigkeit der zartesten, unschuldigsten und edelsten Seele beinah vergöttlicht wurde.⁸⁰¹

Die Darstellung einer anbetungshaften Liebe zu einer zur Heiligen stilisierten Frau, die dem romantischen Künstler als Inspiration und Schaffensgrundlage dient, zeigt auch Moritz von Schwind. Ihre Musikalität und *Poesie* wird mit der Laute ausgedrückt, die Sonnenblume in seinen Händen charakterisiert den Jüngling als Künstler (vgl. Kap. 3.1.1). Schwind spiegelt den romantischen »Liebesdiskurs« in den beiden Personen, deren Gegensätze sich in einer Synthese auflösen, weil sie sich auf ein Urprinzip zurückführen lassen, welches in der Figur des Adam referenziert wird. In den voneinander getrennten Personen wird die Möglichkeit der Vereinigung bereits angedeutet.

Ein Aspekt des Bildes, der sich nicht auf den ersten Blick erschließen lässt, ist der Berg verschlungener Schlangen, auf dem der Jüngling sitzt. Natürlich steht die Schlange in christlicher Tradition aufgrund des Sündenfalls für die Versuchung schlechthin. Der Traum Adams wird vielfach zusammen mit dem Sündenfall

798 Hannelore Schlaffer, Frauen als Einlösung der frühromantischen Kunsttheorie, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 21 (1977), 274–295, hier 274.

799 Begemann, Frauen – Bilder (wie Anm. 780), 396.

800 Novalis, Das dichterische Werk (wie Anm. 25), 220.

801 Ders., Das dichterische Werk (wie Anm. 25), 216.

dargestellt (zum Beispiel Abb. 83) und als dessen Inbegriff gesehen.⁸⁰² Diese Deutung findet sich zum Beispiel bei Ambrosius:

Und Gott schickte einen Tiefschlaf über Adam. Was soll denn dieser Schlaf bedeuten, wenn nicht die Tatsache, dass wir den Geist zum Vollzug des ehelichen Beischlafs [...] hinlenken. Wir scheinen gleichsam die Augen, die auf das Reich Gottes ausgerichtet sind, abzulenken und hinzuwenden auf eine Art Traum von dieser Welt [...]. So verschlafen wir ein wenig die göttlichen Vorgänge und ruhen in den irdischen, weltlichen Dingen aus.⁸⁰³

Durch den Schlaf verliere Adam gleichsam seine Einheit:

denn dieser Schlaf scheint wegen der Sünde und nach derselben verhängt [...]. Dabei ist zu bemerken, dass die Schrift auf das Einschlafen Adams die Schöpfung des Weibes folgen lässt, um damit anzudeuten, dass der Mensch, wenn er nicht die Einfachheit und Lauterkeit seiner ursprünglichen Verfassung, worin er nach dem Bilde Gottes gemacht war, durch unvernünftige Bewegung des freien Willens verlassen hätte, sondern stets und unveränderlich in der Betrachtung der Wahrheit verharrt wäre, schlechterdings keine Spaltung in ein doppeltes Geschlecht nach der Aehnlichkeit der unvernünftigen Thiere erlitten, sondern sich auf dieselbe Weise vervielfältigt hätte, wie sich die Zahl der Engel ohne Geschlechtsunterschied vermehrte.⁸⁰⁴

Die *sieben* ineinander verschlungenen Schlangen könnten mit den Todsünden assoziiert werden und somit allegorisch auf die Versuchungen deuten, denen der Mensch ausgesetzt ist.⁸⁰⁵ Auch die Verführung durch die Frau ist eine denkbare Deutung. Schlangen haben in der Romantik ambivalente Bedeutung, sie sind vielfach auch positiv konnotiert. Im Roman *Der Goldene Topf* von E.T.A. Hoffmann wird der Protagonist Anselmus zwar in einem phantastischen Traum von der Schlange Serpentina verführt:

Dem Anselmus war es als sei er von der holden lieblichen Gestalt so ganz und gar umschlungen und umwunden, daß er sich nur mit ihr regen und bewegen könne.⁸⁰⁶

Letztendlich eröffnet ihm Serpentina aber »das Innere der Natur« und damit verwirklicht sich nicht nur sein Traum von der »ewigen Liebe«, sondern auch

802 Vgl. Schade, Traum Adams (wie Anm. 767), 475.

803 Das Original lautet: »Et inmisit inquit duos soporem in Adam, et obdormuit. quis est iste spor nisi quia paulisper, ad coniugium copulandum cum intendimus animum, ueluti intentos oculos ad dei regnum inclinare atque inflectere uidemur ad quondam somnum istius mundi et paulisper obdormiere diuinis, dum in saecularibus mundisque requiescimus?« Ambrosius, Qua continentur libri Exameron, De paradiso, De Cain et Abel, De Noe, De Abraham, De Isaac, De bono mortis, Bd. 1 (Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum, 32,1), hg. von Karl Schenkl, in: Ambrosius, Sancti Ambrosii Opera, hg. von Karl Schenkl, Michael Petschenig und Otto Faller, New York 1897, 307. Übersetzung zitiert nach: Schade, Traum Adams (wie Anm. 767), 475.

804 Eriugena, Natur (wie Anm. 766), 133f.

805 Vgl. Sauerlandt, Adams Schlaf (wie Anm. 754), 58.

806 Hoffmann, Fantasiestücke (wie Anm. 136), 288.

vom »Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbart.«⁸⁰⁷ Die Schlangen können neben dem Aspekt der Verführung demnach auch als Hinführung zur poetischen Produktion gedeutet werden. Im *Goldenen Topf* von E.T.A Hoffmann sind die Schlangen zudem auch ein Verweis auf das arabeske Formprinzip, das im Roman selbst reflektiert wird: Die Manuskripte arabischer und koptischer Herkunft und ihre sonderbaren Zeichen, die Anselmus kopieren soll, sind die Ursache der Phantasien, die sich mit der Beschreibung von Naturfiguren in vegetabilen Gebilden und ornamentalen Formen, Verwandlungen, Transformationen, Verfremdungen der Arabeske formal und methodisch nähern. Die Verschlingungen der Schlangen spiegeln dieses poetologische Prinzip und deuten auf die unendliche Struktur der Schrift.⁸⁰⁸ Auch im Aquarell spiegeln die scheinbar unendlichen Verschlingungen der Schlangen das arabeske Prinzip des unendlichen Bildens und reflektieren gleichzeitig das eigene ästhetische Verfahren.

Der Korallenzweig in der Hand Adams erweist sich als ein weiterer Mosaikstein in der Deutung des Aquarells. Als Attribut kommt die Koralle im Zusammenhang mit Adam in der Bildtradition nicht vor und wurde deshalb von Sauerlandt schlichtweg als »Szepter des ersten Menschen«⁸⁰⁹ bezeichnet. In dem anonym verfassten Text *Carmen de viribus herbarum* aus dem 1. Jahrhundert, der dem 512 entstandenen *Codex magnus graecum* (Wiener Dioskurides) beigegeben ist und Heilpflanzen von 16 Göttern behandelt, kommt der Koralle sowohl ikonographisch als auch textlich eine besondere Bedeutung zu. Da sie darin als direkt von der »Allmutter Natur« abstammend gedeutet wird, wird sie seither als apotropäisches Heil- und Abwehrmittel eingesetzt.⁸¹⁰ Vor allem im Volksglauben wird die Koralle als Apotropäion für Kinder verwendet und in diesem Kontext in die Profanikonographie als Attribut der Kindheit überführt (Abb. 103).⁸¹¹ Ihre Verwendung im christlichen Kontext ist nicht sehr häufig, doch wird die Koralle gelegentlich als Attribut des Jesuskindes (zum Beispiel Abb. 104) oder als Material für den Paradiesbaum verwendet (Abb. 105). Die Farbe der Koralle steht als Referenz auf die Leiden Christi. In Zusammenhang mit Adam ist sie typologisches Symbol und damit Verweis auf die Heilsgeschichte. Die besonderen materialen Eigenschaften der Koralle stellt Plinius heraus, nämlich dass sie im Wasser weich sei und an der Luft erhärte. Ovid greift diesen Topos auf und erfindet ihre Entstehung in Zusammenhang mit der Ermordung Medusas, deren Haupt Perseus auf Meerespflanzen betten will, die dann versteinern. Böhme sieht daher die Koralle als Metapher für die Kunst:⁸¹²

807 Ders., Fantasiestücke (wie Anm. 136), 321.

808 Vgl. auch Roloff, Arabeske (wie Anm. 676), 152–154.

809 Sauerlandt, Adams Schlaf (wie Anm. 754), 58.

810 Vgl. Hartmut Böhme, Koralle und Pfau, Schrift und Bild im Wiener Dioskurides, in: Pauline Helas (Hg.), Bild-Geschichte: Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, 57–72, hier 57f., Zitat 58.

811 Wolfgang Brückner, Koralle, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunsfeld, Bd. 2, Rom [u.a.] 1971, 556.

812 Vgl. Böhme, Koralle und Pfau (wie Anm. 810), 60. Vgl. die Passagen bei Plinius, Medizin und Pharmakologie: Heilmittel aus dem Wasser, Bd. 32, in: Plinius, Naturkunde (Naturalis historia),

Man darf diesen Formwandel komplementär sehen zur Erweichung der Elfenbein-Statue Pygmalion zu rosig-warmem Fleisch [...]. Beide Metamorphosen sind Mythen der Kunst, die stets Metamorphose ist: Kunst ist sowohl Animation der toten Materie zu warmem Leben (Pygmalion) wie die Transformation vergänglicher Organik zu zeitloser Dauer.⁸¹³

Unterstützt wird diese Deutung, weil die Korallen als Wasserlebewesen prototypisch für die »Zeugungskraft der Ursubstanz der prima materia«⁸¹⁴ stehen. Mit dem Korallenweig als Attribut könnte Adam in Schwinds Aquarell damit auch als Schöpfer gelesen werden, der den schaffenden Künstler verkörpert. Der Korallenweig steht als Referenz für das Werk, die implizite Kunstproduktion und den Kulturprozess. Die Adam umgebende Quelle unterstützt diese Deutung: Schon bei Böhme wird vielfach der Terminus »Quellgeist«⁸¹⁵ im Sinne schöpferischer Bildungskraft gebraucht. Die romantische Quellenmetapher steht für Ursprung und Kindheit, als »naturpoetischer Indikator«, »als selbstreflexives Formular genialer Produktivität« und »Medium einer offenbaren Sprache«.⁸¹⁶ Runges Werk *Quelle und Dichter* (Abb. 106) steht in diesem Zusammenhang. Im 16. Jahrhundert war die Korrespondenz von Wasser- und Traummotiv schon einmal gehäuft dargestellt worden (vgl. Kap. 2.4.3), weil dem Wasser die Eigenschaft »unerschöpflicher Bildproduktion« zugeschrieben wurde.⁸¹⁷ In der Romantik wird Adam als natural analog schaffender Künstler gedeutet, weil er gemäß dem Ursprachenmythos vor dem Fall in der Natursprache redete. Deshalb hätte der natural analog schaffende Künstler das Potenzial, einen paradisesähnlichen Zustand wiederzuerlangen.⁸¹⁸ Die typologische Verknüpfung mit Christus als

hg. von Roderich König und Gerhard Winkler, München 1995, 22 und Ovid, *Metamorphosen*, Bd. 3.1, in: Ovid, *Ovids Werke*, übers. von Reinhart Suchier, 7. Aufl., Berlin 1900, 740–752.

813 Böhme, *Koralle und Pfau* (wie Anm. 810), 60.

814 Fritz Barth, *Die Villa Lante in Bagnaia*, Stuttgart/London 2001, 92.

815 Allein 22 Mal taucht der Begriff in der *Aurora* auf. Vgl. Jakob Böhme, *Aurora* (wie Anm. 756).

816 Kremer, *Ingenium und Intertext* (wie Anm. 683), 241f.

817 Vgl. Bredekamp, *Traumbilder* (wie Anm. 284), 63, Zitat 63.

818 Zum romantischen Ursprachenmythos vgl. Sabrina Hausdörfer, *Sprachursprungstheorie, Geschichtsphilosophie und Sprach-Utopie bei Novalis, Friedrich Schlegel und Friedrich Hölderlin*, in: Wolfgang Gessinger/Wolfert von Rahden, *Theorien vom Ursprung der Sprache*, Bd. 1, Berlin/New York 1988, 468–497. Ausführlich dargelegt wird Runges Bestreben, die Natursprache zu rekonstruieren, in: Karl Möseneder, Philipp Otto Runge und Jakob Böhme. Über Runges »Quelle und Dichter« und den »Kleinen Morgen«, Marburg 1981, 36–43. Die Ursprungssprache Adams ist auch Ausgangspunkt der Sprachtheologie Böhmes. Dazu und zur Theorie der Natursprache im Allgemeinen vgl. Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt*, Frankfurt a.M. 1988, URL: <http://www-alt.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/natsub/inhalt.html> (Zugriff vom 11.08.2011). Vgl. auch Harald Haferland, *Mystische Theorie der Sprache bei Jacob Böhme*, in: Wolfgang Gessinger/Wolfert von Rahden, *Theorien vom Ursprung der Sprache*, Bd. 1, Berlin/New York 1988, 89–130. Die Ursprache wurde zunächst mit dem Hebräischen, dann mit dem Ägyptischen und Indischen identifiziert. Friedrich Schlegel, Georg Friedrich Creuzer, Johann Arnold Kanne und die Brüder Grimm stellten in diesem Zusammenhang etymologische Untersuchungen an. Vgl. Kremer, *Prosa der Romantik* (wie Anm. 236), 78. Von Schlegel werden die Hieroglyphen als Urschrift auch Adam zugeordnet, die aber symbolisch für die Ursprache stehen: »Die Hieroglyphen können wohl nicht besser und bezeichnender genannt werden, als die

heilsgeschichtliche Referenz weist der Kunst Erlösungscharakter zu. Der Korallenweig als Symbol der »Transformation vergänglicher Organik zu zeitloser Dauer« (siehe oben) spiegelt das Absolutheitsprinzip der Kunst und das damit verbundene gottgleiche Schöpferpotenzial des Künstlers gemäß der Schelling'schen Ästhetik. Der versteinerte Korallenweig, die Quelle und das schöpferische Potenzial Adams im Traum treten in Korrespondenz. Die traumanaloge Kunstproduktion gewinnt an Bedeutung (vgl. Kap. 2):

Die Grundkraft alles anfänglichen und ursprünglichen Schaffens muß eine bewußtlose und nothwendige seyn [...]. Alles bewußte Schaffen setzt ein bewußtloses schon voraus, und ist nur Entfaltung, Auseinandersetzung desselben.⁸¹⁹

Schwind definiert den schöpferischen Prozess des Traumes für die Kunst somit, indem er sich auf eine Urszene bezieht. Novalis hatte diesen Prozess für die Dichtung ähnlich formuliert:

Der denkende Mensch kehrt zur ursprünglichen Function seines Daseyns, zur schaffenden Betrachtung, zu jenem Punkte zurück, wo Hervorbringen und Wissen in der wundervollsten Wechselverbindung standen, zu jenem schöpferischen Moment des eigentlichen Genusses, des innern Selbstempfängnisses. Wenn er nun ganz in die Beschauung dieser Urrerscheinung versinkt, so entfaltet sich vor ihm in neu entstehenden Zeiten und Räumen, wie ein unermeßliches Schauspiel, die Erzeugungsgeschichte der Natur.⁸²⁰

alte Adamsschrift – oder auch die alte Naturschrift – Vielleicht ist es Adam, welchen die Aegypter nachher als Thout und Erfinder der Schrift verehrt haben.« Schlegel nimmt zwei Gattungen der Hieroglyphen an, die Naturhieroglyphen von Adam und die heiligen Symbole der Menschen. Als Urschrift versucht er ihre Anzahl auf eine symbolische Zahl zurückzuführen: »Die Zahl aller vorhandenen Hieroglyphen ist gewiß nicht so zufällig [...] wie man denkt; sondern ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine symmetrische Zahl [...] Nimmt man für die erste [Gattung, Anm. der Verf.] die Zahl von 333 an, so stimmt dieß sehr überein mit der Zahl der 33 ersten Jahre des Adam. Für die zweyte Gattung der Hieroglyphen, heiligen Symbole, von Seth oder Henoch, könnte etwa die Vermuthung auf 144. (12*12) 3 mal genommen, gehen = 432. eine ohnehin in der Urwelt und indischen Ueberlieferung sanctionierte Zahl. – Für den allerersten Anfang und als Wurzel des ganzen Systems, könnten vielleicht noch 5 oder 12 angenommen werden. Dieß gäbe dann zusammen die typische Zahl von 177.« Die Sprachen ließen sich generell – laut Schlegel – auf von Adam selbst abzuleitende Naturhieroglyphen (bzw. Wurzelhieroglyphen) zurückführen: »Unter diesen drey, obwohl verschiedenen Ursprachen [vermutl. Ägyptisch, Hebräisch und Indisch, Anm. der Verf.], oder Sprachen der Urwelt fand doch noch ein geistiges Band des lebendigen Zusammenhangs und selbst des geistigen Durchdringens und gegenseitigen Verstehens noch lange Zeit statt.« Friedrich Schlegel, Vorlesungen und Fragmente zur Literatur, Teil I: Orientalia, Abt. 2: Nachgelassene Werke, Bd. 15,1, hg. von Ursula Struc-Oppenberg, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, Paderborn 2002, 102, 109f.

819 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Die Weltalter. Erstes Buch (aus dem handschriftlichen Nachlaß), Abt. I, Bd. 8: 1811–1815, in: Ders., Sämmtliche Werke, hg. von Karl Friedrich August Schelling, [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Augsburg 1861], Darmstadt 1960, 195–344, hier 337, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10046897-0> (Zugriff vom 20.08.2014).

820 Novalis, Das dichterische Werk (wie Anm. 25), 101.

Die die mit dem Motiv des Korallenzweigs zudem aufgerufene Referenz auf den Medusa-Mythos als Thematisierung des »Blickpotential[s] des Kunstwerks«⁸²¹ aktiviert darüber hinaus den Betrachter. So werden die Visualität des Bildes, die Rezeption und die Sehgewohnheiten reflektiert.

Die Rahmung des Aquarells mit dem zwiebel förmigen und gedrückten Abschluss, der orientalisierend wirkt, ist im christlichen Kontext, in dem das Aquarell über das Hauptmotiv verankert scheint, zunächst sonderbar. Die Referenz auf eine orientalische Tradition dient dazu, das Bild in der Ästhetik des Symbolischen, des Ungegenständlichen zu verorten. Die Zeit- und Raumungebundenheit, die Heterogenität, aber Gleichwertigkeit der Formen, die Farbigkeit, die Abstraktion und Symmetrie der orientalischen, religiös motivierten Ornamentik wecken das Interesse der Romantik an dieser Gattung. Die Orientrezeption ist ein Weg auf der Suche nach Alternativen jenseits des Illusionismus und der Zentralperspektive.⁸²² Einer der Pioniere auf dem Gebiet der Orientalistik um 1800, Josef Hammer von Purgstall, verkehrte häufig mit dem Schubert-Kreis.⁸²³ Friedrich Schlegel verfasste eine der ersten Abhandlungen zu indischer Ikonographie und hebt hier mit Verweis auf das 1822 erschienene Buch Niklas Müllers besonders die indische Lehre der Samkyha hervor, weil sie in ihrem philosophischen System die Welt auf dualistische Prinzipien zurückführe.⁸²⁴ Innerhalb dieser Lehre fungiert der Lebensbaum als Vermittler des sichtbaren Gegensatzes zwischen Feuer und Wasser.⁸²⁵ Auch die positiv konnotierte Schlange ist als Motiv im orientalischen Raum bekannt. In Zusammenhang mit einer Abbildung aus einem zeitgenössischen Werk über die ägyptische Kultur, Kunst und Ikonographie zitiert Schlegel eine

821 Das Wissen um das »Blickpotential des Kunstwerks« gehe auf den Medusa-Mythos zurück. Vgl. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010, 233–244, Zitat 236.

822 Zur Orientrezeption in der Romantik vgl. Hans-Günther Schwarz, *Der Orient und die Ästhetik der Moderne*, München 2003, 33f. Auch Schubert hatte um 1820 die *Sakontala*, ein indisches Drama, vertont. Darüber hinaus komponierte er Lieder zu Gedichten aus dem West-östlichen Divan und vertonte die *Suleika-Lieder* von Marianne von Willemer. Vgl. die Auflistung der Vertonungen in: Dürhammer, Schlegel, Schelling und Schubert (wie Anm. 49), 75.

823 Auch hier war Bruchmann der Mittler. Auch Friedrich Schlegel stand mit Hammer im Briefwechsel. Vgl. Dürhammer, Schlegel, Schelling und Schubert (wie Anm. 49), 74.

824 Vgl. Niklas Müller, *Glauben, Wissen und Kunst der alten Hindu in ursprünglicher Gestalt und im Gewand der Symbole*, mit vergleichenden Seitenblicken auf die Symbolmythen der berühmten Völker der alten Welt, mit hierhergehöriger Literatur und Linguistik, Mainz 1822, URL: <http://books.google.de/books?id=bM-1AAAAIAAJ> (Zugriff vom 20.08.2014). Das Werk, das auch zahlreiche Abbildungen enthielt, wird bei Friedrich Schlegel in einer Art referenziert, als wäre es bei den Zeitgenossen nicht unbekannt. Vgl. Schlegel, *Vorlesungen 1* (wie Anm. 818), 98. August Wilhelm Schlegel veröffentlichte 1823 die Zeitschrift »Indische Bibliothek« und eine Übersetzung der *Bhagavad Gita*, auf die Friedrich Schlegel mit großer Anerkennung reagiert: »Uebrigens kann ich Dir gar nicht genug sagen noch mit Worten ausdrücken, mit welcher großen Freude ich Deine herrlichen indischen Arbeiten und Werke im Geiste aufnehme und mich daran labe und erquicke, besonders auch den großen Sinn, mit welchen Du diese Offenbarungen der Urwelt und alten Geister aus der ersten Lebensquelle auffasst und behandelst.« Friedrich Schlegel an seinen Bruder August Wilhelm, 03.06.1826, in: Friedrich Schlegel, *Briefe an seinen Bruder* (wie Anm. 603), 647. Vgl. auch die Anm. des Herausgebers auf der gleichen Seite.

825 Vgl. Schlegel, *Vorlesungen 1* (wie Anm. 818), 99.

Abbildung, die unter einem Lebensbaum eine »mehrfach geringelte Schlange« als »gute Schlange des Lebens« ausweist (Abb. 107).⁸²⁶ Die romantische Arabeske orientiert sich an ihrer orientalischen Variante, wenngleich die Verwendung verschiedene Gründe hat: Der Ikonoklasmus der islamischen Kultur verwehrt eine andere Art der Darstellung als die symbolische, die romantische Kunst hingegen erprobt neue Formen der Darstellung des Absoluten mit adäquaten, den romantischen Kriterien entsprechenden Bildstrukturen.⁸²⁷ In der arabischen Kultur bilden die Lichtgesetze die Grundlage der Bildtheorie, innerhalb derer die Bilder nicht Teil der Wahrnehmung des Sehensinn waren, sondern in der Imagination entstanden. Die visuelle Wahrnehmung war nicht von den inneren Bildern zu trennen, weshalb das Sehen letztlich auch kein Abbild der sichtbaren Welt sein konnte.⁸²⁸ Diese auf die inneren Bilder abzielende Konzeption ist Teil der romantischen Annahme des Orients als Quelle des Romantischen.⁸²⁹ Zudem trugen die schon im 18. Jahrhundert erfolgten Übersetzungen von *Märchen aus Tausendund-einer Nacht*, deren durch Verschachtelung von Rahmenhandlung und Binnengeschichten geprägte Struktur der romantischen arabesken Methode nahekomm, zur Orientbegeisterung bei. Gleichzeitig ergibt sich dadurch eine Sehnsucht, die Trennung von Orient und Okzident zu überwinden.⁸³⁰ Mit den *Pendants Quelle und Dichter (Abendland)* (Abb. 106) und *Ruhe auf der Flucht (Morgenland)* (Abb. 108) hatte Runge die Gegenüberstellung und Synthetisierung von Morgen- und Abendland bereits erprobt. Runge selbst schrieb, dass die beiden Gemälde Gegenstücke seien, die den Abend des Abendlandes bzw. den Morgen des Morgenlandes repräsentieren.⁸³¹ Heinrich Heine drückt zeitgleich zur Entstehung des

826 Vgl. Ders., Vorlesungen 1 (wie Anm. 818), 104, Zitate 104. Der Autor des von Schlegel zitierten Werks spricht in diesem Zusammenhang von der heiligen Isisschlange. Vgl. Heinrich von Minutoli, Reise zum Tempel des Jupiter Ammon in der libyschen Wüste und nach Oberägypten in den Jahren 1820 und 1821, hg. von Ernst Heinrich Toelken, Berlin 1824, 415, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10901607-5> (Zugriff vom 20.08.2014).

827 Vgl. Susi Kotzinger/Gabriele Rippl, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, Atlanta 1994, 5–24, hier 12.

828 Vgl. Hans Belting, Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008, 38–41.

829 »Wären uns nur die Schätze des Orients so zugänglich wie die des Altertums! Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen.« Friedrich Schlegel, Rede ueber die Mythologie, in: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel 3 (1800), 94–112, hier 103, Permalink: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10858563-5> (Zugriff vom 20.08.2014).

830 Vgl. Hans-Günther Schwarz, Die Romantik und der Orient, in: Rainer Hillenbrand/Gertrud Maria Rösch/Maja Tscholadse (Hg.), Deutsche Romantik. Ästhetik und Rezeption. Beiträge eines internationalen Kolloquiums an der Zereteli-Universität Kutaisi 2006 (Schriftenreihe des Instituts für Deutsch als Fremdsprachenphilologie, 7), München 2008, 13–29.

831 »Ich hatte im Anfange zwar darauf nicht gedacht, nun aber scheint es mir doch, als könnten es ein paar recht hübsche Gegenstücke werden von Morgen und Abend. Ueberdies liegt die Bedeutung des Abends (in der Quelle) in der Zusammen- und Gegeneinanderstellung der Farben; es würde ein Abend des Abendlandes seyn, der vor dem Aufgange dieses Morgens (in der Flucht) hergeht, wo nämlich hinter dem Walde die Sonne noch glüht, und das unausgesprochne Wort den Menschen wie Musik mit unnennbarer Wehmuth nach sich zieht, und die Kinder der

Schwindschen Aquarells die Sehnsucht einer Vereinigung von Orient und Okzident in einem Gedicht aus:⁸³²

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh;
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.
Er träumt von einer Palme,
Die fern im Morgenland
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.⁸³³

Im Traum sind Abend- und Morgenland, die durch Fichtenbaum und Palme symbolisiert werden, miteinander verbunden – so wie auch in Schwinds *Traum Adams* (Abb. V): Pyramide und gotische Kirche dienen hier als Symbole für Orient und Okzident. Der Frau wird folgerichtig »das romantische Morgenland« als »Land der Poesie«⁸³⁴ zugeordnet, mit der die romantische Frau bekanntlich gleichgesetzt wird. Auch in Tiecks Bericht über die Fortsetzung des *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis werden die *Blaue Blume* (als Symbol für das Absolute), Mathilde und die Morgenländerin als *Eins* identifiziert. Neben den inhaltlichen Referenzen sind die im Bild angelegte Symmetrie und der gedrückte Kielbogen Referenz auf diese orientalische Tradition und damit auch Anknüpfung an eine symbolische Kunst. Schwinds Auseinandersetzung mit dem Orient findet darüber hinaus mit der Umsetzung der *Märchen zu Tausendundeiner Nacht* in 30 Blättern eine Fortsetzung (zum Beispiel Abb. 109).

Die Entgrenzung und romantische Neudefinition der Kunst sucht Schwind auch auf der materialen Ebene mithilfe von Transparenz, Licht und Farben und reflektiert auch hier den frühromantischen Diskurs. Die durchsichtigen Wasserfarben des Aquarells auf der leicht transparenten Grundlage können ideal vom Licht durchdrungen werden.⁸³⁵ Schelling hatte in der *Philosophie der Kunst* das Licht als das Ideale bezeichnet, das nur durch den Einsatz des realen »Nicht-Licht[s]« als »getrübtes Licht, d.h. Farbe« sichtbar werde.⁸³⁶ Runge lehnt sich in seiner Farbtheorie an Schelling an.⁸³⁷ Darin deutet er die Farben als Offenbarung

Blumen, oder die Gestalten der Farbe, wie Blasen und Geister sich um seinen Fuß schlingen und ihn zurückhalten in ihrer lieblichen Mitte.« Runge an Schildener, 10.05.1805, in: Runge, *Hinterlassene Schriften I* (wie Anm. 47), 247.

832 Vgl. Schwarz, *Romantik* (wie Anm. 830), 13.

833 Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Bd. 1,1, in: Ders., *Historisch-Kritische-Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1992, 165.

834 Novalis, *Das dichterische Werk* (wie Anm. 25), 283.

835 Leider kann man nicht sagen, wie das Bild in durchscheinendem Licht aussieht, weil das Aquarell heute auf eine Pappe aufgebracht ist.

836 Vgl. Schelling, *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 66), 379, Zitate 509.

837 Runge, *Hinterlassene Schriften I* (wie Anm. 47), 84–170. Er bezeichnet das Verhältnis von durchsichtigen und undurchsichtigen Farben zueinander wie das Verhältnis von »Ideale[m] und

des Lichts und bezieht die undurchsichtigen Farben auf Mann und Frau, deren Ideales die Liebe darstellt. Er drückt dies in einem sechsteiligen Farbenkreis aus (Abb. 110).⁸³⁸ Die Deutung der Farben nimmt auch in Schlegels Analyse der *Heiligen Cäcilia* (Abb. 79) von Ludwig Schnorr von Carolsfeld (vgl. Kap. 3.1.2.2) einen großen Raum ein. Sie werden als Substanz von Musik und Kunst bezeichnet:

Ein zwiefacher ähnlicher Regenbogenschein, aber weiter geöffnet und ferner, umglänzt aus dem gleichen Grunde, auch wieder die ganze Gestalt in der Mitte, bis unten zu den schwebenden Füßen. Und wie nun jene ursprünglichen Farbenstrahlen, in denen das Licht, oder vielmehr die Thräne, der Tropfen des irdischen Daseyns in dem Meere der Ewigkeit, gebrochen wird, wenn sie im Lichte spielt, den sieben ewigen Klagetönen, welche den Grundaccord der Musik im Leben wie in der Kunst bilden, entsprechen.⁸³⁹

Insbesondere auch Goethes Darstellung der physiologischen Grundlagen zur Wahrnehmung der Farben beeinflusst die Rezeption in der bildenden Kunst der Romantik, auch weil seine Theorie Farbwirkungen als Sinnesdaten behandelt.⁸⁴⁰ Mithilfe von gefärbten Gläsern und Flüssigkeiten machte Goethe das Verhältnis durchsichtiger und undurchsichtiger Körper zum Licht anschaulich.⁸⁴¹ Er hatte anhand der Metamorphose der Firnis eines Gemäldes und anhand der berühmten *Karlsbader Trinkgläser* (Abb. 111) die Demonstration des »Urphänomens« vorgenommen. Mit Lichteinwirkung ließ sich bei zunehmender und abnehmender Trübung durch die Einlagerung feinsten Teilchen im Glas ein Farbspektrum von hellgelb bis dunkelblau herstellen, was als Entwicklung der Farben aus einem gemeinsamen Grund und Steigerungsprozess zwischen den Polaritäten begriffen wurde.⁸⁴² Goethe fasste seine Entdeckungen zum Urphänomen wie folgt zusammen:

Reale[m]«. Runge, *Hinterlassene Schriften 1* (wie Anm. 47), 164. Die drei Grundfarben heben sich in Weiß auf und sind demnach auf den dreieinigen Gott als Symbol des Lichts zu beziehen (Vater = Blau; Mittler = rot; Tröster = gelb). Das siebenfarbige Spektrum Newtons lässt Runge zunächst außer Acht, es wird aber von Zeitgenossen durchaus reflektiert, wie z.B. von Friedrich Schlegel in der Analyse der Farben der *Heiligen Cäcilia* von Ludwig Schnorr (vgl. Kap. 3.1.2.2). 1803 steht auch Runge vollständig hinter Newtons Theorie, wenngleich er durch die eigene Forschung später vermeintliche Irrtümer feststellt. Vgl. Traeger, Runge (wie Anm. 46), 55f.

838 Vgl. Ders., Runge (wie Anm. 46), 474.

839 Schlegel, *Ansichten und Ideen* (wie Anm. 472), 265.

840 Vgl. Albrecht Pyritz, *Der Einfluss der Naturwissenschaft und Technik auf die Bildung neuer Wahrnehmungsstrukturen*, in: Hans Ottomeyer/Klaus Albrecht Schröder/Laurie Winters (Hg.), *Biedermeier – Erfindung der Einfachheit* (Ausstellungskatalog: Milwaukee Art Museum [u.a.], 16.09. 2006–01.01.2007), Ostfildern 2006, 205. Vgl. auch Jacques Le Rider, *War die Klassik farbenfeindlich und die Romantik farbengläubig? Von Lessings Laokoon zu Goethes Farbenlehre und deren Nachwirkung*, in: Walter Hinderer (Hg.), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg 2002, 31–49, hier 36.

841 Vgl. Traeger, Runge (wie Anm. 46), 56.

842 Vgl. Ottomeyer/Schröder/Winters (Hg.), *Biedermeier* (wie Anm. 840), 389. Vgl. auch Kuhlmann-Hodick/Spitzer/Maas, *Carus. Natur und Idee* (wie Anm. 427), 327f. Zur Darstellung des »Urphänomens« vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften*, Bd. 13, in: Ders., *Werke, Kommentare und Register*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, 4. Aufl., Hamburg 1962, 361–368.

Wir sehen auf der einen Seite das Licht, das Grelle, auf der andern die Finsternis, das Dunkle; wir bringen die Trübe zwischen beide, und aus diesen Gegensätzen, mit Hülfe gedachter Vermittlung, entwickeln sich, gleichfalls in einem Gegensatz, die Farben, deuten aber alsbald, durch einen Wechselbezug, unmittelbar auf ein Gemeinsames wieder zurück.⁸⁴³

Leider gibt es keine schriftlichen Quellen, die belegen, dass Schwind sich auch mit dem Farbdiskurs und der Transparenz theoretisch auseinandergesetzt hat. Es gibt jedoch weitere Transparente, die ganz offensichtlich mit der durchscheinenden Wirkung experimentieren (zum Beispiel Abb. 112). Man kann auch davon ausgehen, dass die Farbphänomene bekannt waren und rezipiert wurden. Wie selbstverständlich verwendet Carl Gustav Carus den Terminus »Karlsbader Glasbecher« in seinem Bericht von einem Besuch bei Goethe:

Zuletzt noch sprachen wir über entoptische Farben, und es brachte ihn dies darauf, Karlsbader Glasbecher mit gelber durchsichtiger Malerei herbeibringen zu lassen, an denen er mich die fast wunderbar scheinenden Veränderungen von Gelb in Blau und Roth in Grün, je nachdem die Beleuchtung auf eine oder die andere Weise geleitet wurde, wahrnehmen ließ. [...] Ich hatte damals sehr den Wunsch, solchen Glasbecher zu erlangen, allein der verehrte Mann sagte mir, dergleichen wären jetzt nicht mehr zu haben, aber versprach mir einen Ersatz dafür. In Wahrheit sendete er mir später einen hübschen kleinen Apparat, in welchem sich über schwarz und weißem Felde schwachfarbige Glasplättchen hin- und herschieben lassen und das Phänomen vortrefflich zeigen. — Ich bewahre diesen kleinen Apparat als theures Andenken.⁸⁴⁴

Laut Carus geht auch aus dem Kunstwerk das Urlicht hervor:

Es spiegelt, wie jeder Organismus, die Gesetze des Universums zurück, ja es beruht auf ihnen und wird zum Farbenglas, durch welches das reine, ewige, an sich nicht zu erschauende Urlicht dem Menschenauge sichtlich erscheint, es ist mit einem Wort Gleichniß der Welt und des Lebens.⁸⁴⁵

Auch in Hinsicht auf die Inszenierung von Farbe und Licht erscheint das Aquarell Schwinds damit als ein Darstellungsraum und Experimentierfeld romantischer Kunstanschauung.

Der Traum Adams wird in der Forschung oft im Vergleich zu Runge gesehen und das innovative Potenzial des Bildes damit a priori ausgeschlossen. Die Originalität erhält das Werk jedoch durch die Methode der Kombinatorik und Arabeske als ästhetisches Prinzip. Schwind wählt die sehr deutliche Referenz auf Runge, um damit ganz bewusst an jene kunsthistorische Tradition anzuschließen und sich in diesem Kontext zu positionieren. Darüber hinaus weist sich Schwind

843 Goethe, *Naturwissenschaftliche Schriften* (wie Anm. 842), 368.

844 Carus, *Lebenserinnerungen 2* (wie Anm. 429), 12.

845 Ders., *Mnemosyne* (wie Anm. 190), 61. Vgl. Anm. 191.

als gebildeter Kenner der frühromantischen Texte, Motive und Diskurse aus, indem er sie reflektiert und zu einer Gesamtaussage über die romantische Kunst kombiniert. Anhand des Paradiesbaums wird dieses kombinatorische Formprinzip des Bildes reflektiert, da der Baum sich zusammensetzt aus den unterschiedlichsten Pflanzen und Motiven, die symbolisch die Themen des Bildes widerspiegeln: Eucharistische Symbole wie Ähren und Wein ranken sich um den Baum, genauso wie Eichenlaub als nationales Symbol und Rosen als Liebessymbole. Sterne als himmlische Symbole und Böhme-Referenz fallen aus dem Baum heraus. Die Paradiesvögel verweisen auf seinen Zustand als Paradiesbaum. Die Schmetterlinge sind Symbole der Psyche und Verweis auf die Seele.⁸⁴⁶ Zugleich sind sie Referenz auf den Amor-Psyche-Mythos, der die Liebesthematik damit auch symbolisch spiegelt.

Diese arabeske und kombinatorische Produktionsstrategie der Zusammenstellung und Transformation diverser Motive und die Themen unterschiedlicher Herkunft beschreibt Schwind explizit 1849 in Bezug auf sein Werk *Die Symphonie* (Abb. 50):

Im Einklang mit dem Chor des Beethovenschen Musikstückes, 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 u. s. w. angebracht.⁸⁴⁷

Wie auch Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* oder Schlegels *Lucinde* ist das Aquarell *Adams Schlaf* als Verbindung von Einzelelementen bzw. als Aneinanderreihungen von Assoziationen aufgebaut, die jeweils schon das triadische Modell des Gesamtbildes enthalten. Das Potenzial der Einheit ist in der Differenz der entgegengesetzten, aber sich formal und inhaltlich aufeinander beziehenden Elemente immer schon vorhanden.⁸⁴⁸ Eine Deutung vom *Traum Adams* im klassischen Sinne durch Auswertung der biblischen Quellen und der traditionellen Ikonographie führt zu keinem befriedigenden Ergebnis. Das gesamte Bild besteht aus Assoziationen zu romantischen Diskursen, die zwar christliche Quellen und einzelne Bildmuster und Deutungen referenzieren, diese aber durch die unterschiedlichen medialen und diskursiven Referenzen romantisch transformieren. Erst die Verdopplung und Neukontextualisierung literarischer und künstlerischer Traditionen gibt einer *unendlichen* Lektüre Raum, schafft ein *absolutes*, kulturel-

846 Vgl. Wolfgang Kemp, Seele, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunsfeld, Bd. 4, Rom [u.a.] 1972, 138–142, hier 141. Vgl. auch Lothar Freund, Amor, Amoretten, Bd. 1, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, hg. von Otto Schmitt [u.a.], Stuttgart 1937, 641–651, hier 642.

847 Schwind an Bernhard Schädel, 24.11.1849, in: Schwind, Briefe (wie Anm. 50), 250.

848 Manfred Engel konstatiert die für den frühromantischen Roman relevante Struktur, die in einer »systematische[n] Konstruktion der immer schon bestehenden Einheit aller Gegensätze und Entwicklungsstadien« besteht. Engel, Roman der Goethezeit (wie Anm. 598), 495f.

les Gedächtnis und verleiht damit letztlich dem Anspruch an die Absolutheit der Kunst Ausdruck.

Die auf christliche ikonographische Traditionen sich gründende Darstellung wird zur Allegorie der romantischen Ästhetik und Kunsttheorie. Bialostocki hatte die romantische Umdeutung christlicher Themen in weltliche Symbole überzeugend anhand der Darstellung von Runges *Ruhe auf der Flucht* (Abb. 108) dargelegt, die als Symbol für die Geburt des Tages steht.⁸⁴⁹ Die Referenz auf die christliche Deutung bleibt erhalten und ist Teil der ästhetischen Strategie:

Die Besinnung auf das Christentum innerhalb der romantischen Bewegung ist als ein reflexiver, intellektueller Prozess zu verstehen und nicht als eine mit schlichtem Glauben kombinierte naive Frömmigkeit, zum Beispiel i. S. eines Volksglaubens. Zahlreiche Konvertiten zum Katholizismus, welche Protagonisten der romantischen Bewegung sind, bezeugen die Sehnsucht der Romantiker nach einem ganzheitlichen und allharmonischen Zustand, welcher im Katholizismus als der ursprünglichen und ganzheitlichen Religion gefunden ist.⁸⁵⁰

Schwind bildet mit seinem Werk ein Assoziationsnetz mit zahlreichen Verweisen zu diversen Quellen. Die beiden christlichen Bildtraditionen werden deshalb involviert, weil es Traum- bzw. Visionsdarstellungen sind, die immer auch das produktions- und rezeptionsästhetische Verfahren reflektieren, weil sie sich mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit und der Analogisierung des Rezipienten mit dem Visionär auseinandersetzen. Die Urszene ist Verweis auf die vor dem Fall noch vorhandene Einheit. Zudem wird in Adam der Schöpfungsmythos verkörpert, die Wurzel Jesse und der Verweis auf Christus stellt durch die heilsgeschichtliche Dimension die erlösende Funktion der romantischen Kunst (unter Einbeziehung ihrer Diskurse) dar und die Verankerung der christlichen Tradition im Kunstkontext. Beim Betrachter soll jedoch nicht das Nachvollziehen aktiviert und die Analogisierung mit Jesse bzw. Adam vollzogen werden, vielmehr wird der Betrachter aufgefordert, das ästhetische Verfahren nachzuvollziehen und zu reflektieren. Das Motiv der Koralle dient dabei als rezeptionsästhetische Prämisse. Die assoziative Bildstruktur wird im Rezeptionsprozess nachvollzogen, weil die zahlreichen bildlichen, textlichen und diskursiven Bezüge »Assoziationsräume«⁸⁵¹ eröffnen, die sich erst im Zusammenhang erschließen und teilweise – dem Traum analog – nicht vollständig zu deuten sind. Damit wird der Anspruch an eine selbstreflexive und traumbasierte Kunst formuliert. Daran schließt sich an, dass der Traum als

849 Vgl. Bialostocki, *Romantische Ikonographie* (wie Anm. 14), 226.

850 Schweizer, *Anthropologie* (wie Anm. 77), 46.

851 Vgl. hier Busch, der romantische Kunstwerke als Assoziationsräume interpretiert bzw. dieses Konzept der Rezeption vorschlägt. »Das Bild, seine Gegenstände, die Art ihrer Behandlung und seine formale Struktur eröffnen Assoziationsräume, deren Grenzen die historische Forschung bestimmen kann.« Busch, *Interpretation romantischer Kunst* (wie Anm. 455), 28.

Medium der Synthese dazu dient, die Identität der Dualismen zu antizipieren, die sich wiederum auf das triadische Modell der romantischen Naturphilosophie (vgl. Kap. 2) stützt. Die Komposition führt dies vor, indem der Paradiesbaum als Spiegelungsachse fungiert, die die gegensätzlichen Elemente in der Symmetrie zusammenführt.

3.3.2 Clemens Brentano: *Gockel, Hinkel und Gackeleia*, 1838 – *Der Abend*

Der Abend (Abb. VI) ist eine der 14 Illustrationen des Märchens und hat gemeinsam mit der Initialillustration eine Sonderstellung schon durch das hochrechteckige Format im Gegensatz zu den querrechteckigen Binnenillustrationen. Die Schlussillustration soll zwar herausgegriffen werden, da sie einen Traum darstellt, sie wird aber selbstverständlich nicht isoliert betrachtet, sondern innerhalb des Gesamtkomplexes und als Teil des Bild-Text-Gefüges gelesen. Die Schlussillustration bündelt die Elemente des Kunstmärchens in der Verschmelzung der vielfältigen Referenzen und potenziert die Aussage des Textes. Sie setzt sich aus transformierten Bausteinen und Zitaten zusammen, die Bezüge zum Text, zu übergeordneten Konzepten und zur Kunst herstellen und auch das poetologische Prinzip mit der Verwandlung in ein ästhetisches reflektieren.

Text und Illustration sind eigenständig, gleichzeitig komplementär und ohne einander nicht denkbar. Die Illustration führt den Text eng und verklammert die Bereiche, setzt Textzitate über Schrift, wie zum Beispiel mithilfe von Spruchbändern, ins Bild. Der Text wiederum enthält Bildbeschreibungen, die sich unmittelbar auf die Illustration beziehen, so dass die Einzigartigkeit dieser Kombination darin besteht, dass die Illustration nicht dem Wortsinn nach als Beigabe zu verstehen ist, sondern von Anfang an mitgedacht war. Die enge und notwendige Verbindung zwischen Text und Bild mit expliziten und impliziten Interferenzen wird auch anhand der Übertragbarkeit auf das jeweils andere Medium dargestellt. Die in die Illustration integrierten Textteile zeugen von der Textbezüglichkeit des Bildes, die Ekphrasis innerhalb des Märchens bildet ein Merkmal der Bildbezüglichkeit der Texte, aber auch mithilfe des Sprachdukus stellt Brentano Analogien von Bild und Text immer wieder heraus, zum Beispiel, indem er Assoziationen von gotischer Architektur durch die Aneinanderreihung sich reimender Wörter hervorruft: »der ungeheure große gothische Säulenwald mit unzählichem Schnitz-, Spitz-, Glitz-, Blitz-, Ritz- und Spritzwerk im vorgothischen und hintergelnhäusenschen Spitzbubenschenkelstil.« (GHG, 779) Indem sich sowohl Text auf Bild, als auch Bild auf Text bezieht, sich also Interferenzen zwischen den Gattungen bilden, die sich auch immer wieder in verschiedene Formen transformieren, wird die Paragone und somit die Vorrangstellung einer Kunstgattung *ad absurdum* geführt und im Gegenteil die gegenseitige

Beeinflussung als »gesellige Wechselberührung«⁸⁵² propagiert. Die Referenzialität der beiden Objekte (Text und Bild) kommt durch ihre gegenseitige Spiegelung und Potenzierung, durch Kombination und Transformation vorgegebenen Materials damit dem Kompositionsprinzip der Arabeske und Kombinatorik gleich. Dies soll exemplarisch anhand der Schlussillustration (Abb. VI) vorgeführt werden, wenngleich das Bewusstsein vorhanden ist, dass eine vollständige Analyse des Märchens in Kombination mit den Illustrationen dringend erforderlich wäre, dies jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann. In vielen Fällen werden Märchenillustrationen lediglich als illustrativ angesehen, anstatt sie als Teil des gesamten Komplexes zu betrachten, die die Aussage und Struktur des Märchens spiegeln und potenzieren bzw. die vom Text gespiegelt und potenziert werden. Die mit Illustrationen versehenen Märchenhefte waren im 19. Jahrhundert sehr populär, zum Beginn des ersten Weltkriegs ebte das Interesse daran ab.⁸⁵³ Spätestens seit der klassischen Moderne wurde die Gattung »Kunstmärchen« zurückgedrängt, in der Rezeption war das Volksmärchen vorherrschend, das vermehrt als Kinder- und Jugendliteratur fungierte und somit seinen Einfluss auch in der Wissenschaft verlor.⁸⁵⁴ Die fehlende Auseinandersetzung mit dieser Gattung hat ihre Ursache auch darin, dass die Illustrationskunst meist als Beiwerk zur Literatur und deshalb als untergeordnete Gattung verstanden wird.⁸⁵⁵ Dabei hat die Romantik die Illustrationskunst völlig anders bewertet. Brentano zum Beispiel wollte Runge mit den Illustrationen zu seinen *Romanzen vom Rosenkranz* beauftragen, die ihm nicht Zugabe, sondern Leitmedium sein sollten. Nur durch die Illustrationen kann der Text als vollständig erscheinen und ›Erlösung‹ bringen.⁸⁵⁶

Ich wünschte, [...] daß Ihre Randglossen die Hauptsache und mein Text ein armer Commentar schienen, [...] denn die Geister, welche durch Ihre Feder am Rand erscheinen werden, sollen die meinen erlösen.⁸⁵⁷

852 Schlegel, *Gemälde* (wie Anm. 330), 12. Weiter heißt es: »Und so sollte man die Künste einander nähern und Uebergänge aus einer in die andre suchen. Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden [...] Gemälde würden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken.« Ders., *Gemälde* (wie Anm. 330), 13.

853 Vgl. Felix Karlinger, *Die Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*, Darmstadt 1988, hier insb. das Kap. »Märchen als Groschenheft und Bilderbogen«, 93–96.

854 Vgl. Mathias Mayer/Jens Tismar, *Kunstmärchen*, Stuttgart 1997, hier insb. Kap. »Das Ende des Kunstmärchens in der klassischen Moderne?«, 133–143. Vgl. auch Karlinger, *Geschichte des Märchens* (wie Anm. 853), 126.

855 Vgl. Stephanie Jacobs, *Auf der Suche nach einer neuen Kunst. Konzepte der Moderne im 19. Jahrhundert. Runge/Goethe – Grandville/Delord – Schwind/Mörike – Manet/Mallarmé*, Weimar 2000, 13. Zur Stellung der Illustrationskünstler in der Gattungshierarchie vgl. auch Doris Schumacher, *Kupfer und Poesie. Die Illustrationskunst um 1800 im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Kritik*, Bonn 2000, 21.

856 Vgl. auch Julia Afifi, *Brentano/Runge – Schrift/Bild. Clemens Brentanos »Romanzen vom Rosenkranz« und sein Briefwechsel mit Philipp Otto Runge*, Frankfurt a.M. 2013, 167, 227.

857 Brentano an Runge, 21.01.1810, in: Runge, *Hinterlassene Schriften 2* (wie Anm. 332), 397.

Das gesamte Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia* lässt sich auf einen Traum zurückführen, der gleichzeitig Verweis auf das ästhetische Prinzip der Kombinatorik und Arabeske ist, das in der Schlussillustration verdichtet wird. In der Kombination vielfältigen Materials und der Herstellung diverser, auch paradoxer Referenzen zeigen Traum-, Produktions- und Rezeptionsvorgang Analogien. Sie zeigen zugleich, was all diese Verfahren noch sind: nämlich bildhaft. Die von Brentano zu Beginn des Märchens eingeführte poetologische Methode ist zugleich eine ästhetische, weil sie nicht nur auf Kombination und Transformation von Texten zielt, sondern auch auf das traumanaloge Erzeugen und Zusammenstellen von Bildern und bildhafter Wahrnehmung. In der Schlussillustration wird Brentanos Überlieferung zudem verdichtet und potenziert und damit auch bildlich zum Gedächtnis. Als Höhepunkt und Spiegelung des poetologischen Verfahrens werden im Bild die disparaten Teile traumanalog erfasst und zu einer Einheit zusammengefügt.

Träume haben in Brentanos Romanen eine große Bedeutung, er selbst beginnt im Frühjahr 1810 seine und Arnims Träume aufzuschreiben und erklärt »ich sehne mich den ganzen Tag nach meinen Träumen.«⁸⁵⁸ Die genealogische Verbindung zwischen Kunst und Traum thematisiert Brentano außerdem in einem Märchen, in welchem er den Traum, die Poesie und das Märchen personifiziert als Mann und Frau und Tochter auftreten lässt: »Nun weckte sie [...] die Frau Poesie, welche mit ihrem wunderlichen Manne, dem Traum, und ihren zwei Töchtern, dem Märchen und der Fabel, hereinkamen.«⁸⁵⁹

3.3.2.1 Märchenfaszination und Entstehungsgeschichte des Textes

Die Popularität des Märchens in der Romantik hängt nicht unmittelbar mit dem Erscheinen der zweiteiligen Märchensammlung der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm zusammen, sondern ist zugleich ihre Konsequenz. 1812 und 1815 hatten die Brüder 86 Märchen bzw. 72 Märchen herausgegeben, die sich auch mit dem aufkommenden Nationalgefühl und der Angst vor dem Verlust deutscher Kultur erklären lassen. Im Vorwort der Märchen sprechen sie von einem urdeutschen Mythos, den sie verloren geglaubt hatten.⁸⁶⁰ Bereits 1805 hatten Arnim und Brentano *Des Knaben Wunderhorn* – eine Sammlung von Volksliedern – herausgegeben.⁸⁶¹

858 Clemens Brentano, *Das unsterbliche Leben. Unbekannte Briefe von Clemens Brentano*, hg. von Wilhelm Schellberg und Friedrich Fuchs, Jena 1939, 114.

859 Ders., *Märchen* (wie Anm. 691), 1082.

860 Vgl. Wilhelm Grimm/Jacob Grimm (Hg.), *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*, Bd. 1, hg. von Ulrike Marquardt, [vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815], Göttingen 1986, Vorwort.

861 Achim von Arnim, *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L[udwig] Achim v[on] Arnim und Clemens Brentano*, Bd. 1, Heidelberg/Frankfurt 1806.

Neben dem geistes- und kulturgeschichtlichen Hintergrund lässt sich die Faszination an der Gattung »Kunstmärchen« durch die strukturellen und inhaltlichen Möglichkeiten in der textuellen Gestaltung erklären.

Die *künftige* Welt ist das *Vernünftige* Chaos – das Chaos, das sich selbst durchdrang – in sich und außer sich ist – *Chaos*² oder ∞. Das ächte Märchen muss zugleich *Prophetische Darstellung* – idealische Darstell[ung] – abs[olut] nothwendige Darst[ellung] sein. Der ächte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.⁸⁶²

Laut Schlegel ist das Märchen »eine Poesie der Poesie als eine Verdopplung der Poesie. [...] durch willkürliche Umdeutung, Veränderung und Hinzudichtung.«⁸⁶³ Novalis vergleicht die assoziative Struktur des Märchens mit

ein[em] Traumbild – ohne Zusammenhang – Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten – z.B. eine musicalische Phantasie – die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe – die Natur selbst.⁸⁶⁴

Das Märchen wird als Analogon zum Traum gesehen, weil es die Alltagslogik verneint und den Schein einer idealen Welt, einer Welt hinter den Dingen kreierte. Alineare und assoziative Raum- und Zeitstrukturen, Identitätsanalogien und -verschiebungen und Elemente, die sich jenseits rationaler Begreifbarkeit bewegen, sind die charakteristischen Stilmittel des Märchens. Für Novalis ist es ein imaginiertes Traumbild und zugleich identisch mit dem Traum. Es bildet für ihn

de[n] eigentliche[n] Bereich des inneren Daseins [...]. Es liegt nur an der Schwäche unserer Organe, dass wir uns nicht in der Feenwelt erblicken. Alle Märchen sind nur Träume von jener heimatlichen Welt, die überall und nirgends ist.⁸⁶⁵

Für Schlegel ist das Märchen, dessen poetische Struktur als »Poesie der Poesie« (siehe oben) einen hohen Anspruch an den Dichter stelle, auf das Absolute ausgerichtet. Die

Poetisierung nicht allein der Prosa sondern auch der Poesie selbst, beruhen also auf höchsten, schwierigst zu erfüllenden Forderungen und deswegen mögen sich einige ganz außerordentliche poetische Märchen [...] vorfinden; indem das Streben auf das Absolute auszugehen natürlich leicht auf diese Extreme führen kann.⁸⁶⁶

Das Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia* von 1838 ist eine erweiterte Version des bereits 1815/1816 entstandenen Textes. Quelle ist das Märchen *La Preta de lo*

862 Novalis, Das philosophische Werk 2 (wie Anm. 13), 281.

863 Schlegel, Vorlesungen 2 (wie Anm. 88), 57f.

864 Novalis, Das philosophische Werk 2 (wie Anm. 13), 454.

865 Ders., Das philosophische Werk 1 (wie Anm. 28), 564.

866 Schlegel, Vorlesungen 2 (wie Anm. 88), 60.

Gallo von Giovanni Batista Basiles, der als Begründer des Kunstmärchens gilt, aus einer 1632–1636 posthum erschienenen Märchensammlung, wobei lediglich der »Stoffkern und das Prinzip der skurrilen Sprachspielerei«⁸⁶⁷ erhalten blieb. Der Umfang des Basileschen Märchens ist vergleichsweise gering.⁸⁶⁸ *Gockel, Hinkel und Gackeleia* wurde durch den erneuten Anstoß Friedrich Böhmers von Brentano 1836/1837 überarbeitet und erweitert. Dieser schrieb 1837 an Brentano: »daß hier zugleich von einem Bilderbuch die Rede« sein könne, »gehaltreicher u[nd] sinnvoller als irgend ein anderes; daß es die Verbindung eines poetischen und pittoresken Werkes ist, indem diese Lithographien nicht als untergeordnete Zugaben gelten können.«⁸⁶⁹ Hinzu gekommen zum Haupttext *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (GHG, 630–831) sind neben zahlreichen Einfügungen in das Märchen die Einleitung *Herzliche Zueignung* (GHG, 617–629) und der Schluss *Blätter aus dem Tagebuch einer Ahnfrau* (GHG, 832–930) und ebenjene 14 Illustrationen.⁸⁷⁰

Die Verfasser der Zeichnungen und Lithographien sind nicht eindeutig geklärt. Brentano hatte 1836 die Zeichnungen mit der Zeichnerin Maximiliane Pernelle vorbereitet, die aufgrund ihres frühen Todes jedoch nur fünf von vierzehn Zeichnungen ausführen konnte. Neben Pernelle ist Kaspar Braun in München ein potenzieller Urheber der Zeichnungen. Das Impressum verweist auf den Lithographen Johann Nepomuk Strixner.⁸⁷¹ Ludwig Emil Grimm erfuhr nach seiner Rückkehr nach München wohl von dieser schwierigen Situation, und man geht mittlerweile davon, dass er die Anfertigung des Titelblatts und zumindest die Korrektur der restlichen Blätter übernahm. Der Hintergrund eines von ihm lithographierten Brentano-Porträts (Abb. 113) zeigt detaillierte Szenen aus dem Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia*, so dass eine intensive Beschäftigung mit dem Märchen als wahrscheinlich angesehen werden kann.⁸⁷² Konzeptionell sind die Zeichnungen und Lithographien jedoch komplett Brentano zuzurechnen.⁸⁷³ Die Illustrationen sind in der Mehrzahl szenische Darstellungen der inhaltlichen Höhepunkte des

867 Volker Klotz, *Das europäische Kunstmärchen*, München 2002, 181.

868 Vgl. Mayer/Tismar, *Kunstmärchen* (wie Anm. 854), 17–21. Vgl. auch Ulrike Landfester, *Von Hühnerställen und anderen Märchenschlossern. Die Heidelberger Romantik in Clemens Brentanos Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838), in: Friedrich Strack (Hg.), *200 Jahre Heidelberger Romantik* (Heidelberger Jahrbücher, 51), Berlin/Heidelberg 2008, 245–262, hier 247. Eine komparatistische Analyse der beiden Märchen in: Karlinger, *Geschichte des Märchens* (wie Anm. 853), 33–40.

869 Böhmer an Brentano, 15.03.1837, [Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a.M., Ms. Ff. Böhmer, I. Abt. K 5 Nr. 162], zitiert nach: Christa Holst/Siegfried Sudhof, *Die Lithographien zur ersten Ausgabe von Brentanos Märchen ›Gockel, Hinkel und Gackeleia‹* (1838), in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 6 (1965), 140–154, hier 142.

870 Vgl. Caroline Wesenberg, *Nacht und Morgen. Bild-Text-Transkriptionen in Clemens Brentanos Märchen Gockel, Hinkel und Gackeleia*, in: Birgit Mersmann/Martin Schulz (Hg.), *Kulturen des Bildes*, München 2006, 145–162, hier 145.

871 Bernhard Gajek, *Brentanos Verhältnis zur Bildenden Kunst*, in: Wolfdietrich Rasch (Hg.), *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehung* (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 6), Frankfurt a.M. 1970, 35–56, hier 46.

872 Vgl. Holst/Sudhof, *Lithographien* (wie Anm. 869), 150.

873 Vgl. Dies., *Lithographien* (wie Anm. 869), 153.

Märchengeschehens, wie zum Beispiel der »Einzug in das Stammschloss«, das »Halsgericht«, die »Festgesellschaft«, die »Vertreibung aus Gelnhausen« oder die »Hochzeit Gackeleias«. Wie im Raffael-Zyklus der Brüder Riepenhausen (vgl. Kap. 3.1.2.1) werden hier Bildmuster christlicher Ikonographie aufgerufen, wie zum Beispiel die Vertreibung aus dem Paradies oder die Christuskind-Darstellung.⁸⁷⁴ Brentano säkularisiert damit die tradierten Muster und sakralisiert das Märchengeschehen.

3.3.2.2 Analytische Zusammenfassung des Textes

Das Märchen umfasst drei inhaltlich und formal heterogene Teile, die häufig als eine Art Triptychon bezeichnet werden⁸⁷⁵ und über vielfältige Textbezüge ein arabisches Geflecht bilden. Die *Herzliche Zueignung* an das »Großmütterchen« (GHG, 617) ist der erste Teil des dreiteiligen Märchens, in welchem der Autor, der »gehorsame[...] Enkel« (GHG, 629), das Ländchen Vadutz näher beschreibt. Es ist »Land aller Schätze, Geheimnisse, Kleinodien« (GHG, 619), Ort der Poesie und vereint Elemente realer und fiktionaler Orte (Gebirge wie »Himmelaya, Meru, Abordi, Kaf, Ida, Olymp« [GHG, 620]). Zudem ist es Schatzkammer aller Dinge der Welt, denn »alle seltsamen, merkwürdigen und artigen Dinge von den Reichskleinodien bis zum Nürnberger Guckgläschen à 4 kr., in dem Erbsen, Goldblättchen und blauer Streusand unter einem Vergrößerungsglas geschüttelt, alle Schätze der Welt darstellen, schienen mir aus Vadutz zu sein.« (GHG, 620). Vadutz ist Projektionsfläche des »verlorenen« »Paradiesgärtchens« (GHG, 617), aber vor allem auch eine individuelle Konzeption der eigenen Phantasie, denn es liegt im Innern (»dein Vadutz ist dein und liegt auf keiner Landkarte« und »Wo Dein Himmel ist Dein Vadutz« [GHG, 626]) und hat damit auch rezeptionsästhetische Funktion. Dieser erste Teil des Märchens dient Brentano dazu, das Prinzip der Kombination und Transformation als Methode vorzustellen, die inneren Bilder als die entscheidenden zu etablieren und das Märchen produktions- und rezeptionsästhetisch zu verorten.

Der Mittelteil ist das eigentliche Märchen, das zunächst den verarmten Grafen Gockel von Hanau, seine Frau Hinkel und das Kind Gackeleia einführt, die im Hühnerstall ihres ruinösen Stammschlusses leben. Der Stammhahn Alektryo trägt den Ring Salomons in seinem Kropf und opfert sich, um der verarmten Familie zu diesem Zauberring zu verhelfen. Mit dem Ring erhält die Familie das prachtvolle Schloss der Vorfahren in Gelnhausen zurück und ist zugleich verjüngt. Gackeleia gibt den Ring mit Aussicht auf den Besitz einer Puppe an drei Betrüger, woraufhin die Familie Gockel erneut verarmt. Eine in der Puppe gefangene Maus bringt

874 Vgl. Wesenberg, Bild-Text-Transkriptionen (wie Anm. 870), 161f.

875 Vgl. z.B. Heinz Brüggemann, Sammlung und Spiel. Bild-Räume aus kulturellem Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen in *Gockel, Hinkel und Gackeleia. Märchen, wieder erzählt von Clemens Brentano* (1838), in: Ders. (Hg.), *Romantik und Moderne. Moden des Zeitalters und buntscheckige Schreibart*, Würzburg 2009, 171–239, hier 173.

den Zauberring zurück, der die Rückkehr des Hahns Alektryo ermöglicht und Gackeleia mit dem Prinzen Kronovus zusammenführt, und am Schluss die ganze Hochzeitsgesellschaft in eine Kindergesellschaft verwandelt. Als bewusste Abkehr von einer mimetischen Kunstausübung karikiert Brentano im Mittelteil zudem die Oberflächlichkeit der Nachahmungsästhetik, die von seiner arabesken und kombinatorischen Bild-Text-Methode ohnehin konterkariert wird:

Nun lehnte er [der Salzgraf, Anm. der Verf.] sich breit in seinen Prachtstuhl, stellte die Füße auf einen Schemel und sprach: ›reich zum zahlen, klug zum prahlen, schön zum malen – was fehlt mir noch, ich will berühmt werden – da fällt mir was ein – ich will den Namen Pictus, Salzgraf von Orbis annehmen, und will einen neuen Orbis Pictus herausgeben, da sollen alle unbefriedigten Wünsche der Welt nach dem ABC darin abgemalt werden, und ich will sie mir alle mit dem Ring befriedigen von A bis Z – aber Alles, Alles mit Geschmack und Kunstgefühl – poetisch, sympathetisch, magnetisch – und nun fieng er an, bald tüchtig zu schnarchen. (GHG, 782)

Bei der Hochzeit am Ende des Mittelteils werden vielfältige Bezüge zu den Verfahren hergestellt, so dass sich erst in den Vor- und Rückschauen mosaikartig ein Gesamtbild ergibt. Vor allem die mittelalterliche Ahnfrau Gräfin Amey nimmt bei der genealogischen Einordnung der Familie eine zentrale Rolle ein. Sie ist die Autorin der *Blätter aus dem Tagebuch einer Ahnfrau*, die sich als dritter Teil anschließen und ein pseudo-historischer Rekurs sind. Durch die Tagebuchblätter werden die fehlenden Bezüge zum Mittelteil und zur Einleitung hergestellt, so dass das Mosaik weiter vervollständigt wird. Der letzte Teil dient vor allem auch dazu, eine paradoxe, traumhafte Struktur zu etablieren, die Realität, Märchen und Traum vermischt, indem die Identität des Verfassers aller Teile aufgedeckt wird. Das Rezeptionsästhetische Konzept, das in der Einleitung beschrieben ist, wird hier letztlich durch den Rezipienten in der Analogsetzung mit dem Verfasser des Märchens in seiner individuellen Reflexion des Textes eingelöst.

3.3.2.3 Kombinatorik und Arabeske in *Gockel, Hinkel und Gackeleia*

Aus deiner großen Galerie ausgeschnittener Bildchen habe ich den größten Teil der artigen Figürchen, welche ich hier, gleich dir, in scher- und ernsthafter Kombination zu einem Bilderbuch zusammengeklebt habe, und zwar von dir für dich.

— Clemens Brentano, GHG, 618

Das kombinatorische Verfahren wird direkt zu Beginn des Textes in der *Herzlichen Zueignung* programmatisch eingeführt. Da es als ein bildhaftes Verfahren beschrieben ist, bildet es zugleich eine Referenz auf die Illustrationen. Mit der

ferner im Text gegebenen Erklärung der Art des verwendeten Klebemittels aus der »Rinde der arabischen acacia vera« (GHG, 618) verweist Brentano zudem terminologisch auf die arabeske Gestaltungsweise, die der romantischen Definition des Märchens als »absolutes $\chi\alpha$ [Chaos] und unendl.[iche] Beziehung und Bedeutung.«⁸⁷⁶ entspricht. Die Variationen und Wiederholungen von Wörtern, Beschreibungen, Textteilen und Motiven sind Teil dieser Methode. Ihre Zusammenfügungen sind als »intertextuelle Bastelei« Basis der Handlung, bei der der »fortschreitende Prozeß des Wissens um das Eingesammelte« deutlich wird.⁸⁷⁷ Seine Sammlungstätigkeit und das daraus resultierende Produktionsprinzip beschreibt Brentano bereits in *Des Knaben Wunderhorn*, dessen Lieder er »wie einen unendlich zerstreuten Schatz sammeln [...] wolle.«⁸⁷⁸ Dieses Prinzip gründet auf einer Aneinanderreihung und Zusammensetzung der Einzelteile, welche die wörtliche Übernahme und Bearbeitung vermischt und auf inhaltliche und auch formale Abwandlung angelegt ist.⁸⁷⁹ Charakteristisch sind die »Heterogenität der Materialien, die Un-Ordnung oder Außer-Ordentlichkeit, das Nebeneinander des Verschiedenen, die Inkongruenz der Dinge im Raum.«⁸⁸⁰ Das nicht auf eine lineare, zeitlich und räumlich kohärente Ordnung angelegte Sammlungskonzept Brentanos setzt sich damit entschieden von dem Traditionsmodell der Brüder Grimm ab, die sich als Bewahrer des verlorenen Ursprungs mit vermeintlicher historischer Treue jenseits jeder Veränderung verstehen.⁸⁸¹ Die Zusammenführung *und* Transformation von Prä-Medien verdichtet bei Brentano die Überlieferung und »in seiner intertextuellen Faktur wird sein eigener Text damit zum Gedächtnis, in dem diese Überlieferung aufgehoben, gesammelt und potenziert wird.«⁸⁸² Die kombinatorische Verwendung von vorhandenem Material ist nicht Ausdruck der »neu zusammengestückten und disparat verbleibenden Kunstwelt«⁸⁸³ als Zeichen der Ausweglosigkeit, sondern vielmehr poetologische Strategie, die sich mit existierenden Bausteinen produktiv auseinandersetzt und

876 Schlegel, *Fragmente zur Poesie und Literatur 1* (wie Anm. 492), 475.

877 Vgl. Simon, *Autormasken* (wie Anm. 760), Zitate 229, 204.

878 Brentano an Johann Hugo Wyttenbach, 07.08.1806, in: Clemens Brentano, 1803–1807, Briefe 3, Bd. 31, hg. von Lieselotte Kinskofer, in: Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe* [historisch-kritische Ausgabe], hg. von Anne Bohnenkamp [u.a.], Stuttgart 1991, 575.

879 Vgl. Caroline Pross, *Texte in Bewegung. Zur Typologie intertextuellen Schreibens in der Romantik*: Clemens Brentano, Wien 1813/1814, in: Ulrike Landfester/Ralf Simon (Hg.), *Gabe, Tausch, Verwandlung. Übertragungsökonomien im Werk Clemens Brentanos*, Würzburg 2009, 109–126, hier 121.

880 Brüggemann, *Sammlung und Spiel* (wie Anm. 875), 180.

881 Vgl. Ders., *Sammlung und Spiel* (wie Anm. 875), 204, 171. Jacob Grimm äußert sich gegenüber Arnim: »ihr neuen Dichter könnt mit aller Gewalt keine neue Farbe aufbringen, sondern sie bloß untereinander mischen, ja ihr könnt sie nicht einmal ganz rein auftragen.« Jacob Grimm an Arnim, 26.09.1812, zitiert nach: Brüggemann, *Sammlung und Spiel* (wie Anm. 875), 177.

882 Pross, *Texte in Bewegung* (wie Anm. 879), 123. Caroline Pross bezieht sich hier allerdings auf *Des Knaben Wunderhorn*.

883 Peter-Klaus Schuster, *Bildzitate bei Brentano*, in: Birgit Verwiebe (Hg.), *Karl Friedrich Schinkel und Clemens Brentano. Wettstreit der Künstlerfreunde* (Ausstellungskatalog: Berlin, Staatliche Museen, Neue Nationalgalerie, 09.10.2008–11.01.2009), Dresden 2008, 51–66, hier 62.

dabei nicht mimetisch tätig ist. Der Kombination sind dabei weder Zeit- noch Raumgrenzen gesetzt, so dass in historischen sowie fiktionalen Textstücken alieneare Zeitbeziehungen oder paradoxe Topographien auf die Möglichkeit des Nebeneinanders aller Gattungen und Orte und auf das Potenzial jeglicher Verbindungen verweisen: »Alle Wundergebirge der Geschichte, Fabel- und Märchenwelt, Himmelaya, Meru, Albordi, Kaf, Ida, Olymp und der gläserne Berg lag mir im Ländchen Vadutz« (GHG, 620).

Diese Möglichkeit der Überwindung aller Differenzen über die Verknüpfung von heterogenen Elementen und Paradoxien verweist auf das Potenzial einer allem zugrunde liegenden Einheit und die Möglichkeit eines Ursprungs aller Dinge. Diese Absicht ist in vielen Textpassagen evident, weil sie immer wieder auf einen Ursprung zurückgeführt werden, entweder durch die Verankerung in der fiktiven Historie der Familie oder durch die Verknüpfung mit tatsächlichen historischen Personen oder Gegebenheiten. Die Erbhühnertrage, »welche der berühmte Erwin von Steinbach zugleich mit dem Straßburger Münster erfunden hatte« (GHG, 635) zum Beispiel ist Verweis auf den historischen Baumeister. Darüber hinaus lässt sich jede Figur des Märchens auf ein Urbild zurückführen, wie zum Beispiel »Urgockel«, »Uralektryo«, »Urhinkel« (GHG, 675–679). Insbesondere auch in der christlichen Historie wird das Märchen verankert. Die über Textteile, Zeiten und Räume sich erstreckende Verknüpfung eines ursprünglichen Prinzips, das es wiederzuerlangen gilt, wird sinnbildlich anhand des Steins dargestellt, der von Gott im Paradies aus den übriggebliebenen Resten geformt wurde und bei der Vertreibung auf der Erde in viele Teile zersplitterte. Der Stein verknüpft Märchen- mit Bibelhistorie: Der Zauberring Salomons, den der Uralektryo aufgefunden hatte, enthielt ein Stück des Steins sowie die Schulterspangen Evas, die nach der Sintflut als Brautgeschenk Isaaks an Rebekka wieder auftauchten. Über Jakob und Esau kamen sie an den römischen Kaiser Curio und von diesem an die Brüder Wolfbrand von Rotenfahn und Hego von Weißfahn. Der Erbgraf des von Hego gegründeten Vadutz heiratete eine Gräfin von Hennegau und machte die Spangen zum Frauenlehn bei der Geburt Ameys, die wiederum den Urgockel heiratete und damit Schulterspangen und Siegelring – zwei Teile des Paradiessteins – zusammenführte. (GHG, 872f.) Ein weiterer Teil des Paradiessteines war der Stein, auf den Jakob sich legte, als er die Vision von der Himmelsleiter hatte. Der Stein zerbrach in drei Teile, als Salomon ihn in den von ihm erbauten Tempel bringen wollte. Ein Teil blieb dort, ein Teil blieb an der ursprünglichen Stelle in Bethel und einen Teil schenkte Salomon dem König Hiram von Tyrus, über den er nach Brigantium kam und in den Thronstuhl des schottischen Königs eingearbeitet wurde. Abschließend gelangte der Stein nach England, wo er als Krönungsstuhl in der Westminster Abbey aufbewahrt wird (GHG, 897f.). »Ich werde nicht ruhen, als bis alle zerstreuten Edelsteine wieder gesammelt sind um den verworfenen Eckstein des Tempels, den auch ich von mir gestoßen« (GHG, 893), zeigt die Intention dieser ›Heilsgeschichte‹ an, die über die Sammeltätigkeit und das Zusammenfügen der einzelnen Teile die

Wiederherstellung des Paradieses zur Aufgabe hat⁸⁸⁴ und die das produktionsästhetische Verfahren des Textes, aber auch der Illustrationen reflektiert.

Die Verortung einzelner, ehemals zusammenhängender Teile in unterschiedlichen Zusammenhängen dient dazu, die vermeintliche (typologische) Verbindung der Kontexte untereinander anzuzeigen und damit ein übergreifendes, heilsgeschichtliches Konzept zu assoziieren. Dieses Muster steht in der Tradition der Legende vom Heiligen Kreuz nach der *Legenda aurea*:

In einer griechischen Geschichte, die aber apocryph ist, findet man, daß der Engel dem Seth von dem Holze gab, daran Adam gesündigt hatte, und sprach ›Wann dieser Zweig Frucht bringt, so soll dein Vater gesund werden.‹ Da nun Seth heim kam, war sein Vater schon gestorben; da pflanzte er den Zweig auf sein Grab, und der Zweig wuchs und ward ein großer Baum, und dauerte bis zu Salomonis Zeiten. Ob dieses aber wahr sei oder nicht, lassen wir bei des Lesers Urteil, denn in keiner bewähnten Historie oder Chronik finden wir es geschrieben. Da nun Salomo ansah, wie schön der Baum war, ließ er ihn abhauen und gab ihn zum Bau des Waldhauses. Doch fügte sich das Holz an keine Statt des Hauses, wie uns Johannes Beleth schreibt, denn es war allezeit zu lang oder zu kurz; denn so man es nach richtigem Maß hatte gekürzt für eine Statt, so war es dann also kurz, daß es sich nimmer darein fügte. Darob ergrimten die Bauleute und verwarfen das Holz; und legten es über einen See, daß es ein Steg sei denen, die hinüber wollten. Da aber die Königin von Saba von Salomonis Weisheit hatte gehört und zu ihm wollte fahren über den See, da sah sie im Geist, daß der Welt Heiland dereinst an diesem Holze sollte hangen; darum wollte sie über das Holz nicht gehen, sondern kniete nieder und betete es an. In der *Historia Scholastica* aber heißt es, daß die Königin von Saba das Holz in dem Waldhause sah, und da sie wieder heimkehrte in ihr Land, entbot sie dem Salomo, daß an jenem Holze einer hangen würde, durch des Tod der Juden Reich sollte verderbt werden. Darum nahm Salomo das Holz und ließ es tief in den Schoß der Erde vergraben. Über derselben Statt ward nach langer Zeit der Schafteich gemacht, darin die Nathinäer die Opfertiere wuschen; und also geschah die Bewegung des Wassers und die Heilung der Kranken nicht allein durch die Ankunft des Engels, sondern auch durch die Kraft des Holzes. Da nun nahete das Leiden Christi, da schwamm das Holz empor; als das die Juden sahen, nahmen sie es und bereiteten davon das Kreuz des Herrn.⁸⁸⁵

3.3.2.4 Werkbetrachtung

Die Illustration bezieht sich neben impliziten Textreferenzen explizit auf die folgenden, zeitlich und räumlich getrennten Textstellen und verbindet damit den Schlusstraum des Erzählers [1] (GHG, 828–831) im Mittelteil des Märchens und

884 Vgl. Simon, *Autormasken* (wie Anm. 760), 211.

885 Vorraine, *Legenda aurea* (wie Anm. 560), 349–358.

Ameys Traumreisebericht im Tagebuch einer Ahnfrau [2] (GHG, 916–919) am Ende des Textes miteinander.

[1] Alle Kinder einen tiefen
 Traum-durchblühten Schlummer schliefen;
 Eines nur verließ das Pfühlchen,
 Mit dem Buch und Kinderstühlchen
 Wollt's zum Mond in's Freie gehn
 Und die stille Welt besehn.
 Und ich folgt' ihm, sah im Traum,
 Wie es an der Aehren Saum
 Zwischen Lilien in dem Feld
 Vor Sankt Eduards Thronstuhl dicht
 Hat sein Stühlchen hingestellt.
 Aus dem Thronstuhl sind von Licht
 Dann zwei Pflanzen aufgeschossen,
 Blatt vor Blatt gleich Leitersproßen
 Waren wie das Blatt des Mohns
 Und des Siegels Salomons,
 Und sie wuchsen bis zum Mond.
 Oben in dem Strauße thront
 Mild ein Weib in ernster Feier,
 Thront die Nacht in weiter Hülle,
 Schauet, thauet durch den Schleier
 Mutterstille, Mutterfülle
 Träumerisch vom blauen Zelt
 Auf das goldne Aehrenfeld.
 Ihr zur Rechten, ihr zur Linken
 Auf des Mohnes Blumen winken
 Sterne, Kinder aller Launen,
 Die da sinnen, harren, staunen,
 Beten, sehnen, prophezeihen,
 Wenig wohl um uns bekümmert
 Schweigen und ins Herz uns schreien.
 Während oben es so schimmert,
 Blättert unten in dem Düstern
 Still das Kind im großen Buche,
 ›Find' nicht,‹ sprach es, ›was ich suche,
 Hör, doch alle Blätter flüstern
 Von des Jakobs Schlummerstein
 Und Rebeckas Edelstein,
 Was zu lesen ich so lüstern;
 Stiegen doch die Engel wieder
 Auf der Himmelsleiter nieder,
 Brächten mir ein Bischen Licht!
 Denn trotz Mond und Sterngefunkel
 Ist's zum Lesen doch zu dunkel.‹
 Sieh, als kaum das Kind so spricht,

Nahen auf der lichten Bahn
 Gleich zwei Engel sich geschwinde
 Mit zwei Sternlein und dem Kinde
 Zünden sie die Lilien linde
 Zu des Thronstuhls Seiten an,
 Und nun ist es hell zum Lesen
 Wie in einem Chor gewesen,
 Wo man wechselnd singt die Psalmen,
 Als das Kind hat intoniret,
 Haben auf des Mohnes Halmen
 Gleich die Sterne respondiret:
 ›Stern und Blume, Geist und Kleid,
 Lieb, Leid, Zeit und Ewigkeit.‹
 Und den ganzen Wiederhall
 Sang das Lied der Nachtigall,
 Die da auf dem Thronstuhl saß
 Und kein Wörtchen je vergaß,
 Das das Kind im Buche las.
 Und ich sah das Kind im Singen
 Sich zum höhern Chor erschwingen,
 Wie es so emporgestiegen,
 Ließ sein Buch es unten liegen,
 Hat zu mir sich umgeschaut,
 Und sprach milde, wie es thaut:
 ›War in Schottland einst geboren,
 Irrt in Irland lang verloren,
 Geh ins wahre Engelland
 An der lieben Engel Hand;
 Gieb mir Acht auf meine Sachen,
 Wenn die Kinder all erwachen,
 Lese ihnen aus dem Buch
 Von dem Segen, von dem Fluch,
 Von des Kleinods Heil und Noth,
 Von der Fahne weiß und roth,
 Von dem Wolfbrand Hammelstutz
 Und dem Hego von Vadutz;
 Jetzt gut Nacht, auf Wiedersehn!‹
 Und da war's um mich geschehn,
 Kind gieng in den Himmel ein,
 Und ich blieb allein, allein!
 Rings die weite, weite Nacht
 Und der Sterne ernste Pracht,
 Keiner hat an mich gedacht,
 Keiner hat mich angelacht.
 In der Lilien Wunderlicht
 Sitz ich gleichsam vor Gericht,
 Und das liebe Kinderstühlchen
 Ward mein Armesünderstühlchen;

In die Nacht hab ich gedichtet,
 Was gen Morgen wird gelichtet,
 Und gesichtet und gerichtet;
 Vor mir ruht das große Buch,
 Und ich harre auf den Spruch.
 Horch, wie ernst die Aehren wogen,
 Horch, der Schnitter kömmt gezogen!
 Träume thauen von dem Mohn
 Und vom Schläfe übermannt
 Sinkt das müde Haupt mir schon
 Auf des Thronstuhls harten Rand,
 Und mir träumt, wie zwei Jungfrauen
 Aus der frühen alten Welt
 Durch das reiche Aehrenfeld
 Mild zu mir herüberschauen;
 Und die Junge fragt die Alte:
 ›Vreneli, was macht das Büblein?‹
 ›Amey‹, sprach die, ›dicht am Grüblein
 Schläft es, o daß Gott sein walte!
Seine Sache hats vollbracht, [Hervorhebung der Verf.]
 Und daß, wenn der Tag erwacht,
 In der Erndte es nicht darbe,
 Leg ihm milde in den Arm
 Eine kleine feine Garbe,
 Hart liegt's jetzt, daß Gott erbarm!‹
 Und so that die liebe, gute,
 Daß mein Haupt nun friedlich ruhte,
 Flocht dann bei der Sterne Glanz
 Aemsig an dem Erndtekrantz,
 Neben ihr die andere kniete,
 Betend: ›Büblein ruh in Friede!‹
 Aber ach! es wehrt nicht lange,
 Horch! es rührt sich auf der Stange
 Bei der Henne schon der Hahn;
 Morgenthau rührt mir die Wange
 Weckend, bald zerrinnt der Wahn;
 Und der erste Hahnenschrei,
 Wenn die Kinder auferstehen,
 Bricht den lieben Traum entzwei;
 Und sie werden dann verstehen,
 Wie mir also ist geschehen.
 Dann wird Alles vorgelesen,
 Und wird das, was es gewesen,
 Tretend aus dem trüben Schein
 Auch in vollem Lichte seyn;
 Ja dann ist selbst auf ein Härchen
 Dieses Märchen mehr kein Märchen;
 Und bis so das Märchen aus,

Sing ich in die Nacht hinaus:
 ›O Stern und Blume, Geist und Kleid,
 Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit!‹

[2] Indem wir aber so sangen, hörte ich den Alecktryo wieder krähen und sah mich um, und Alles war verändert. – Gockelsruh stand wieder in vollem Glanze, und es war eine freudige Hochzeit, und ich zog mit dein Brautzug und Leichenzug durch die geschmückte Schloßkapelle, in der mir mein Mantel und mein Tagebuch genommen ward. – Hierauf zog ich mit Verena wieder umher durch die Gegend. Wir eilten immer schneller, immer müder und kamen endlich in der Mitternacht in ein weites Erndtefeld. Wir zogen dem Sensenklang und dem Schalle der Schnitterlieder nach, Verena las Aehren und ich sammelte Blumen zum Erndtekranz. Endlich kamen wir mitten in dem Aehrenfeld auf einen kleinen freien Raum, wo der Kranz sollte geflochten werden, da sahen wir Seltsames. St. Eduards Thronstuhl, in dessen Sitz der Schlummerstein Jakobs bewahrt ist, stand zwischen zwei hohen Lilien vor den Aehren. Aus dem Sitze des Stuhles strahlte eine Mohnpflanze von Licht mit acht Blumen zum Nachthimmel hinauf. In der Mitte der Pflanze unter dem Monde saß die Nacht, eine liebe mütterliche Frau, und ihr zur Rechten und Linken auf den acht Mohnblumen acht Sterne, als sinnende Knaben. Es schwebte aber von dem Thronstuhle an dem Mohnstengel ein ernstes kleines Mägdlein zum Sternhimmel empor, und zwei Engel senkten Sterne in die beiden Lilien zur Seite des Throns; dazu sangen die Knaben auf den Mohnblumen oben:

›O Stern und Blume, Geist und Kleid,
 Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit.‹

Die Sense des Schnitters sauste immer näher durch die Halmen, und da ich mich niedersetzte, den Kranz aus den gesammelten Blumen zu flechten, sah ich zu meinen Füßen dicht vor dem Thronstuhl auf einem Kinderstühlchen einen Knaben schlummernd sitzen. Er hatte eine Feder hinter dem Ohre und schlief, den Kopf auf den Arm lehrend, auf dem scharfen Rande des Thronstuhls. Ich sagte zu Verena: ›Was macht das Büblein?‹ da sprach sie, des langen Mitleides gewohnt: ›*es hat seine Sache vollbracht* [Hervorhebung der Verf.] und ist dicht an der Grube vor Müdigkeit entschlafen; sieh, wie hart es da auf dem Rande liegt, ich habe Aehren lesend eine kleine feine Garbe in meinen Korb gesammelt, o lege sie ihm unter das Haupt, damit es nicht darbt, wenn der Schnitter es weckt; horch, schon naht er in den wogenden Halmen.‹ Ich legte ihm die Garbe in den Arm und sah o Wunder! zu seinen Füßen ruhte mein Tagebuch, und ich las gar Vieles mehr darin, als ich hineingeschrieben, z.B. diesen ganzen Traum, und daß Verena gestorben sey und mir zwölf Franken vermacht habe. ›Ist das wahr, Verena?‹ fragte ich, und sie sprach: ›Gewiß, gewiß, und es hat große Zinsen gebracht im Almosenstock, wie das Schärflin der Wittwe.‹ – Da sah ich den Knaben nochmals an, konnte ihn aber nicht erkennen, er hatte sein Angesicht fest in die Garbe verborgen, denn die Thränen floßen von seinen Wangen. ›Verena,‹ sprach ich, ›ist dann dies wirklich dasselbe Büblein, welches dem frommen Hühnlein des

Salmo die Weizenkörner entwendet und das Zauberhühnlein der Weissaginn damit gefüttert hat?« – »Ach,« erwiderte Verena, »warum dasselbe Büblein? Alle thun so und auch wir, sieh in das Buch, da wirst du den Weizen finden!« – »o wie soll er das alles ersetzen?« rief ich aus und Verena sprach: »durch unser Gebet und Almosen, o drehe den Ring Salomonis, daß sein Getreide sich mehre. – Horch! das Lied des Schnitters naht, schon fallen die Aehren über den Getreidekasten nieder, geschwind beginne den Kranz zu flechten!« – da sah ich hinüber und sah die Sense des Schnitters durch die Halmen greifen, und sie sanken über einen Kasten nieder, grad so groß, wie das Büblein, er war gemacht von fünf Brettern und zwei Brettchen, und stand über einer Grube vor einem Feldkreuz, auf dem Alektryo und Gallina schlafend saßen. – Ich machte zuerst ein Kränzlein und legte es auf den Kasten, dann aber drehte ich den Ring Salomonis gar flehentlich am Finger:

»Salomo du weiser König,
 Dem die Geister unterthänig,
 Bring doch all den Weizen wieder,
 Der da auf den Weg fiel nieder
 Und von Vögeln ward gefressen,
 Und von Füßen ward zertreten,
 All den Weizen ungemessen,
 Den sie auf das Steinfeld säeten,
 Wo, so schnell er aufgeblüht,
 In der Sonne er verglüht,
 Bring zurück die Weizenkörner,
 Die erstickten durch die Dörner;
 Was in guten Grund gefallen,
 Laße fruchtend überwallen,
 Daß der Weizen dreißigfältig,
 Sechzigfältig, hundertfältig
 Alles Unkraut überwältig',
 Das der Feind hineingesäet.
 Schnell, o schnell, es ist schon spät!
 Ringlein, Ringlein dreh dich um,
 Fruchte schnell, ich bitt' dich drum.«

Kaum hatte ich den Ring drehend, diesen Wunsch ausgesprochen, und mitleidig nach dem Knaben hingeschaut, als ich etwas gar Rührendes sah. Er blickte mich, ohne den Kopf zu heben, mit stillem Danke an, Thränenströme rannen von seinen Augen auf die Garbe unter seinem Haupte nieder, und alle die Thränen waren Weizenkörnlein, und die Garbe wuchs und mehrte sich; und als ob sie mit dem Knaben weine, gossen sich aus ihren Aehren hundertfältige Weizenkörnlein nieder und aus allen Blättern des Buches rannen Fruchtkörner heraus, und mein Herz war so bewegt, daß auch ich auf einer Garbe sitzend gar reich und mildiglich weinte, und Verena, die neben mir betend kniete, weinte auch und alle unsre Thränen waren Weizenkörner, und sie keimten und schossen schnell auf in reichen, goldnen Aehren, und füllten die Grube und den Getreidekasten und umgaben den Thronstuhl und das

Kinderstühlchen und den Knaben und Verena und mich, und alle Aehren wehten durcheinander und Keines sah das Andere mehr; *denn Alles war nun Eines* [Hervorhebung der Verf.]. – Der Schnitter aber nahte immer mehr und konnte kaum Alles schneiden, was aufschöß; es wuchs ihm unter der Sense empor. Während dem Allem flocht ich am Erndtekranz aus vielen Blumen und stimmte in das Lied des Schnitters ein.

Die Illustration (Abb. VI) verbindet diese zwei essenziellen Textteile miteinander, die zeitlich und räumlich nicht miteinander verknüpft sind. In ihrem Aufbau und den Einzelmotiven verweist die Darstellung auf Runges *Nacht* (Abb. 114). Sie ist horizontal in zwei Ebenen geteilt, von denen die untere Ebene wiederum vertikal in einen Vordergrund und Hintergrund gegliedert ist. Das Ährenfeld trennt die untere Ebene nach oben ab, zudem wird der Vordergrund von diesem wie ein Vorhang hinterfangen. In der Mitte des Bildes vor dem Ährenfeld befindet sich ein Thron, vor dem ein kleines nach rechts gedrehtes Holzstühlchen steht, auf dem ein Kind sitzt. Seine Arme umschließen eine Ährengarbe, die es auf der Sitzfläche des Throns abgelegt hat und auf dessen Früchte es sein Haupt bettet. Hinter seinem Ohr klemmt eine große weiße Feder, vor ihm auf dem Boden, an seine Knie gelehnt, steht aufgeschlagen ein großes Buch, das mit Amey's Tagebuch assoziiert werden kann, weil auf dessen rechter Seite folgende Worte zu entziffern sind: item – 12fr. – der – gold. – Amey. Am linken Seitenrand sitzen der Hahn Alektryo und die Henne Gallina auf einem kleinen, aber massiven, leicht schief stehenden Holzkreuz. Vor ihnen steht ein geöffneter Sarg, auf dessen Deckel eine Garbe und ein kleiner Blumenkranz abgelegt sind. Im Hintergrund erscheint – zwischen den Ähren kaum sichtbar – ein Mann mit einer Sense. Auf der gegenüberliegenden Seite am linken Bildrand befinden sich zwei sitzende Frauen, die als Verena und Amey identifiziert werden können. Amey ist im Profil dargestellt, trägt ein schwarzes Gewand und über ihrem langen lockigen schwarzen Haar eine schwarze Haube mit einem goldbestickten Rand und einem Krönchen. Sie sitzt auf zahlreichen Ährengarben und flicht einen Blumenkranz. Verena ist dem Betrachter etwas direkter zugewendet, so dass Figuren und Gegenstände im Vordergrund sich zu einem Halbkreis formieren. Verena trägt ein helleres Gewand mit einem Kopftuch, sie kniet und hat die Hände zum Gebet gefaltet. Über einer Lehne ihres Gebetsstuhls hängt ein Spruchband, von dem man folgenden Spruch ablesen und (gemäß dem Text) ergänzen kann: »es hat seine Sache vollbracht« (GHG, 917).

Die untere Zone des Bildes stellt konkrete Bezüge zwischen dem träumenden Kind in der Mitte und den einzelnen Protagonisten des Märchens her. Mit dieser zeit- und raumübergreifenden Anordnung werden alle Teile des Märchens in Beziehung gesetzt. Das Büblein aus dem Märchen wird mit dem Büblein aus dem Tagebuch der Ahnfrau identifiziert, weil es als träumend dargestellt ist (*Märchen*) und zudem auf die Ähren verweist (*Blätter aus dem Tagebuch einer Ahnfrau*). Zudem wird die Identität mit dem Dichter des Märchens über das Attribut der Feder hergestellt. Auch das Tagebuch, das durch die Inschrift zunächst auf die Autorschaft von Amey reduziert ist, wird im Schlusstraum zum Symbol für

das kombinatorische Prinzip heterogener Autorschaft unbewusster und bewusster Produktion, weil es letztlich die Zusammensetzung verschiedener, räumlich und zeitlich getrennter Textteile impliziert. Die heterogene Autorschaft umfasst auch die anonyme und traumanaloge Produktion: »zu seinen Füßen [des Bübleins aus dem Tagebuch der Ahnfrau, Anm. der Verf.] ruhte mein Tagebuch, und ich las gar Vieles mehr darin, als ich hineingeschrieben, z.B. diesen ganzen Traum« (GHG, 917). Zudem ist der als ein zentrales Symbol fungierende Salomonring, der als einheitsstiftendes und produktives Prinzip gelesen werden kann, Autor des Tagebuchs: »Bis hieher habe ich in mein Tagebuch, das die Gespielen mir aus Hennegau mitgebracht, selbst geschrieben, das Folgende habe ich durch den Ring Salomonis hinein gedreht.« (GHG, 914).

Der Schnitter, der am linken Bildrand kaum sichtbar durch das Weizenfeld in Richtung Vordergrund schreitet, erscheint im schlichten Strohhut und mit einer Sense. Zusammen mit dem offenen Grab symbolisiert er die »All-Gegenwart des Todes.«⁸⁸⁶ Der Weizen steht zugleich auch als Neubeginn (Johannes 12,24) und ist heilsgeschichtliche Metapher. Neben dem Thron stehen zwei Lilien, die von der unteren Ebene zur oberen Ebene überleiten, weil sie in die obere hineinragen. Sie werden von zwei heranschwebenden Engeln, die jeweils einen leuchtenden Stern in den Händen halten, angezündet. Brentano recurriert auch hier auf die Darstellung der Engelsfiguren in Runes Nacht, transformiert sie jedoch in der Komposition und in ihrer Funktion. Sie sind majestätischer dargestellt und sollen weniger Traumbringer, als vielmehr Erkenntnisstifter sein – die Lilien und das Licht unterstreichen dies. Damit wird auch indirekt auf die *Lichtlilie* Runes angespielt. Etwas unterhalb des Bildmittelpunktes schwebt ein Kind zum Sternenkinderchor empor, seine Arme hat es schon nach oben gestreckt, sein Blick ist in der unteren Ebene verhaftet. Damit verknüpft es die beiden Ebenen miteinander. Es trägt ein Kleid und hat lange, in leichten Locken fallende Haare. Bei dem Kind handelt es sich um die Komtess, die nach der Lektüre des Tagebuchs, von dem sie allerdings beklagt, es seien »gar keine Bilder darin, das ist schade« (GHG, 820), emporsteigt.

Die obere Ebene besitzt keinen räumlichen Eindruck, sie scheint Raum und Zeit entrückt. Durch den einfarbigen hellgrauen Hintergrund und den symmetrischen Aufbau der Himmelszone wird dieser Eindruck verstärkt. Der Rundbogenabschluss ist wolkenartig ausgefranst und wird von schwarzen Zwickeln, die wie schwarze Wolken wirken, hinterfangen. In der Mitte thront auf der Krone einer Mohnpflanze eine Frauengestalt, die durch die Pflanze und das breite Tuch als Nacht charakterisiert ist, was auch durch den Text gestützt wird. Durch Haltung und Positionierung im Bild verweist das Motiv zudem auf Madonnendarstellungen, wie beispielsweise Raffaels *Madonna Tempi* (Abb. 115). Die hinter dem Kind aus dem Thron aufsteigende Pflanze ist ein Phantasiegebilde, aus dessen Stamm kleine Zweige mit flammenartigen Blättern herauswachsen. Diese tragen

886 Andreas Lorenczuk, *Die Bilder der Wahrheit und die Wahrheit der Bilder. Zum »Großen Gockelmärchen« 1838 und den Emmerick-Schriften von Clemens Brentano, Sigmaringen 1994, 74.*

aufsteigend den Sinnspruch »Oh Stern, oh Blume, Geist und Kleid, Lieb, Leib und Zeit und Ewigkeit« (GHG, 831). Aus dem Stamm entwachsen auch noch acht Mohnblüten an langen, schlanken Stielen, die sich in einem schmalen Rundbogen öffnen und auf denen acht nackte Kinder posieren und über denen jeweils ein funkelnder Stern, nach oben in der Größe etwas abnehmend, erscheint. Der Blick der Sternenkinder ist nach vorne gerichtet, ihre Körper rotieren – verstärkt durch die Haltung der Beine – gleich einer Choreographie nach außen. In der Haltung der Beine und Arme sind sie exakt an die Kinder in Runges Nacht angepasst. Sie unterscheiden sich jedoch von jenen Runges durch eine durch Schatten und Licht hervorgerufene Plastizität, durch die blonden, schulterlangen Frisuren und durch die acht Gegenstände, die sie in den Händen tragen. Die Gegenstände verweisen symbolisch auf jeweils *ein* Wort aus dem Sinnspruch. Das erste Kind links trägt einen Stern, das erste Kind rechts eine Blume. Die Reihe setzt sich jeweils von links nach rechts aufsteigend fort: Taube (Geist), Tuch (Kleid), Herz (Lieb), Dornenkrone (Leid), Stundenglas (Zeit) und ein geschlossener Kreis (Ewigkeit). Ihre Münder sind zu einem gleichen Laut geformt, was die Assoziation von musikalischer, chorischer Untermalung hervorruft. Damit bilden die acht Sternenkinder eine Interferenz zur lyrischen Form des ersten Textes [1] generell, korrespondieren aber auch konkret mit den acht Verben einer Strophe aus demselben Text:

Die da sinnen, harren, staunen,
 Beten, sehnen, prophezeihen,
 Wenig wohl um uns bekümmert
 Schweigen und ins Herz uns schreien. (GHG, 828)

Die Zahl Acht ist häufiges Symbol bei Brentano (zum Beispiel acht Sternenkinder, acht Ordensschwwestern, acht Pflichthühner) und fungiert als Unendlichkeits- oder Absolutheitsmetapher, weil sie in ihrer orthographischen Form keinen Anfang und kein Ende hat. Die von Gackeleia und Kronovus gebrochene (GHG, 737) und am Ende wieder vereinte Brezel (GHG, 792) verweist symbolisch darauf. Sie steht für die Wiederherstellung der Einheit, aber auch für die in der familiären Historie verankerte Vollendung der Geschichte und die (nahezu eschatologische) Vollendung eines überzeitlichen und raumübergreifenden Gesamtplans und Neubeginns. Die orthographische Form der Zahl Acht verweist außerdem auf das sich unendlich reflektierende und potenzierende ästhetische Prinzip.

Insgesamt ist der obere Teil des Bildes geprägt von einem strahlenden Licht: die Sterne, die Kinder, die Nacht und die Engel sind hell erleuchtet. Der Mond kann nicht alleinige Lichtquelle sein, weil er sich über und hinter der Szene am oberen Bildrand befindet. Die untere Zone ist bestimmt von sowohl dunklen als auch hellen Farbtönen: Der Stuhl und die Figuren an den Seiten sind eher dunkel gehalten, so dass der Blick auf die kleine Lichtung, das Buch und die beiden Kinder gelenkt und nach oben weitergeführt wird. Es wirkt, als ginge von den erleuchteten Bildelementen selbst das Licht aus. Die Nacht wird somit als Lichtbringer und

Erkenntnistifter dargestellt. Neben dem symmetrischen Aufbau des Bildes sind die Kreisformen im oberen Teil des Bildes dominant und umgeben die madonnenhafte Figur. Die Kreisformen nehmen den Absolutheits- und Einheitsgedanken des Märchens und seine unendliche Struktur im Bild auf. Damit verweisen sie auch auf das letzte Wort des Sinnspruchs: Ewigkeit. Außerdem fungieren sie als Referenz auf den leitmotivischen Salomonring, der sinnbildlich auch für die poetische Schöpfungskraft steht, weil er es vermag, aus dem Nichts einen »Kunst-Raum« zu erschaffen.⁸⁸⁷

Der Thron verweist wegen der Inklusion des Steines auf Jakobs Traum von der Himmelsleiter, das kleine Dichterkind ist Pendant zu Jakob, »zwei Pflanzen [...] gleich Leitersproßen« (GHG, 828) bilden die Verbindung zum Himmel. Die Funktion des Träumers Jakob wird auf das Dichterkind und somit auch auf die Kunst selbst übertragen. Die Analogisierung des Dichterkindtraums mit dem Jakobstraum verweist daher als säkularisierte Variante auf die gleichermaßen heilsgeschichtliche Dimension der Kunst. Mit ihrem raum- und zeitübergreifenden Sinn wird ihr damit das Potenzial des Absoluten und der Wiederherstellung der Einheit bescheinigt. Der Vergleich von Kunst und Himmelsleiter in ihrer vermittelnden Funktion wird in der Romantik zum Topos: »Kein Dichter gibt einen fertigen Himmel; er stellt nur die Himmelsleiter auf von der schönen Erde.«⁸⁸⁸ Die Poesie bildet die Verbindung zwischen Himmel und Erde:

Es wird uns, die wir vielleicht eine Volkspoesie erhalten, in dem Durchdringen unserer Tage, es wird uns anstimmend seyn, ihre noch übrigen lebenden Töne aufzusuchen, sie kommt immer nur auf dieser einen ewigen Himmelsleiter herunter, die Zeiten sind darin feste Sprossen, auf denen Regenbogen Engel niedersteigen, sie grüßen versöhnend alle Gegensätzer unsrer Tage und heilen den großen Riß der Welt, aus dem die Hölle uns anghänt, mit ihrem Zeigefinger zusammen.⁸⁸⁹

Die Referenz auf den Traum Jakobs von der Himmelsleiter schließt immer die rezeptionsästhetische Komponente mit ein, bei der der Betrachter im Nachvollziehen der Vision die heilsgeschichtliche Veränderung wahrnehmen und sich als Teil des großen Zusammenhangs denken soll (vgl. Kap. 2.4.3.2). Die am unteren Bildrand ins Bild führende Lichtung lenkt den Betrachter zum Bildmittelpunkt, er steigt über das träumende Kind, über das emporsteigende Mägdlein (die Komtess), über die »Stufen« des Baumes bzw. der Pflanze zu der Nacht auf – analog zu dem Kind selbst. Die Achse des »ästhetischen Heilsgeschehens« wird gleichsam kompositorisch vorbereitet: Die Dreiecksformen im unteren Teilbild ermöglichen

887 Vgl. Brüggemann, Sammlung und Spiel (wie Anm. 875), 217f., Zitat 217.

888 Joseph von Eichendorff, Romane und Erzählungen, Bd. 2, in: Ders., Werke [nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke], hg. von Jost Perfahl und Ansgar Hillach, 3. Aufl., München 1996, 94.

889 Arnim, Des Knaben Wunderhorn (wie Anm. 861), 452.

dem Betrachter den Aufstieg des Blickes über das Kind mit dem Stühlchen und weiter über das emporsteigende Kind zur madonnenartigen Figur.

Die Assoziation der christlichen Bildtradition der Wurzel Jesse als typologisches Pendant zum Jakobstraum (vgl. Kap. 2.4.3.2) fungiert als Verweis auf die genealogische Verbindung der Figuren des Märchens, die in Korrespondenz mit dem Text auch bildlich in das ›Heilsgeschehen‹ integriert werden, um das sie sich wie Heilige gruppieren. Zudem wird auch die Bildtradition der »Sacra Conversazione« referenziert und in eine säkularisierte Variante überführt. Denn die Erlösungsvision wird transformiert – statt Muttergottes mit Christus oder Kind erscheint im Kontext des Traums die Nacht als krönende Blüte. Die Figuren huldigen der madonnenartigen Nacht, und damit hauptsächlich dem Traum, den das Dichterkind träumt. Diese christlichen Bildtraditionen fungieren wie bei Schwind als Referenzen, als »Rahmenthem[en]« (vgl. Kap. 1), die über eine lange Zeit eine bestimmte Bedeutung besessen haben und nun romantisch umgedeutet werden. Sie sollen diese Assoziationen formelhaft aufrufen und die Darstellungen in einem pseudo-christlichen Kontext verankern. Das lässt sich auch an den emblematischen Elementen und der mittelalterlichen Bildtradition der Spruchbänder zeigen. Das Emblem »mit seiner paradigmatischen Verbindung von Wort und Bild in dem dialektischen Aufbau aus *pictura*, *inscriptio* und *subscriptio*«⁸⁹⁰ dient vornehmlich dazu, die mit der Emblematik assoziierte Sinnbildhaftigkeit und Allgemeingültigkeit zu referenzieren. Da der dritte Teil des Märchens zeitlich im Mittelalter verortet ist, steht das Spruchband als Referenz für eine mittelalterlichen Bildtradition. Der Spruch »es hat seine Sache vollbracht« verweist auf die beiden essenziellen Textstellen (GHG, 830, 917), die die Identität der Autoren der drei Teile impliziert und die sich wiederum – wie bereits dargelegt – im Büblein durch seine Attribute spiegelt.

Als beinahe zitathafte Referenz zeigt sich Runge's *Nacht* (Abb. 114) aus dem *Zeiten-Zyklus*, den Runge selbst als die »Klarheit des Unendlichen, das über uns ewig und ruhig ist, und aus welchem von neuem im ewigen Cirkelschlag alles aufblühen, zeugen, gebären und wieder versinken wird«⁸⁹¹, bezeichnete. Wie auch schon Schwind positioniert sich Brentano damit im ästhetischen Kontext der Frühromantik. In einem Nachruf auf Runge hatte Brentano, der zahlreiche Kupferstiche von diesem besaß, dessen Kunst gewürdigt, weil sie »ohne aufzufallen, sich selbst bedeutet, das heißt: Alles.«⁸⁹² Brentano war vom *Zeiten-Zyklus* und insbesondere von den Sternkindern beeindruckt, wie er selbst an Runge schrieb:

Endlich machten mir Ihre Darstellungen der vier Tageszeiten auch eine ungemaine Freude; mich rührte die tief verfolgte Bedeutsamkeit, die ich darin

890 Wesenberg, Bild-Text-Transkriptionen (wie Anm. 870), 157f.

891 Runge an Karl Schildener, März 1806, in: Runge, Hinterlassene Schriften 1 (wie Anm. 47), 69.

892 Brentano, Godwi (wie Anm. 595), 1040. Vgl. auch Birgit Verwiebe (Hg.), Karl Friedrich Schinkel und Clemens Brentano. Wettstreit der Künstlerfreunde (Ausstellungskatalog: Berlin, Staatliche Museen, Neue Nationalgalerie, 09.10.2008–11.01.2009), Dresden 2008, 115.

bis zur Blüthe der anspruchslosesten Zierlichkeit gediehen fand. Die ersten frommen Kinder sind mir sehr erquickend, aber vor allem erfreue ich mich an dem Mond und den geisterhaft bewegten Sternkindern zu seiner Seite.⁸⁹³

In dem gleichen Brief wird die Bedeutung der Rungeschen Kunst für Brentano auch in Bezug auf das ästhetische Prinzip deutlich:

Ganz ungemein erfreute mich auch Ihr Umschlag zum Theatralmanach, den ich bey St. [vermutlich Steffens, Anm. der Verf.] sah; an ihm mag man erkennen, wie wenig verstanden ernstes Kunstbemühen in dieser Zeit ist. Die Menschen sehen das an wie eine artige Verzierung, und gewiß nur sehr Wenige verstehen daraus, welch ganzes tiefes Künstlergemüth jenes seyn muß, das in der bloßen Arabeske solche Blätter und Blumen hervorbringt, die wie jede Blüthe nothwendig sich aus ihrem Saamenkorn gestaltet und metamorphosirt. Ich glaube, man könnte aus den Arabesken und dem Grade ihrer innern, zur Erscheinung heraustretenden Wahrheit treffende Schlüsse auf die Kunstansicht jeder Zeit ziehen; jedoch aus den Ihrigen kann man es leider nicht auf die Kunstansicht der Mitwelt.⁸⁹⁴

Brentano stellt sich in die frühromantische Tradition der symbolhaften, assoziativen und arabesken Werkgenese und formt daraus seine ästhetische Herangehensweise mit einem scheinbar unendlichen Formprozess zwischen Bild und Text. Die Runge-Referenz kann dabei als *mise-en-abyme* (vgl. Kap. 3) gelesen werden, die als Zitat die Intention des Bildes enthält. Brentano geht über die reine Runge-Referenz aber insofern hinaus, als er das Konzept auf eine enge Verbindung von Bild und Text ausdehnt und den Bildraum damit auch medial erweitert. Rekursiv wird schließlich eine Verbindung von der Ekphrasis im Text und Runges *Nacht* (Abb. 114) hergestellt. Es ergibt sich also ein Interferenzgewebe zwischen Text, Zitat und Bild. Das geht auch über die *eine* Illustration hinaus, denn bei *Gackeleia in der Mäusestadt schlafend* (Abb. 116) zitiert Brentano wiederum aus Runges *Der kleine Morgen* (Abb. 100) das Motiv des schlafenden Kindes. Die Rahmenbilder Runges haben die Funktion der heilsgeschichtlichen und mystischen Kontextualisierung und kunsttheoretischen Potenzierung der Binnenbilder.⁸⁹⁵ Was bei Runge die Binnenbild-Rahmen-Konstruktion leistet, leistet bei Brentano die Text-Bild-Kombination in umgekehrter Weise. Das Bild verdichtet den Text und lädt ihn symbolisch auf.

Das Traumbild ist Zuspitzung des »quasi-eschatologischen Aufbaus«⁸⁹⁶ des gesamten Textes und führt die Handlung »gleich einer Fuge aller verschiedenen Handlungslinien«⁸⁹⁷ zusammen. Die Struktur des Traumes wird im Bild reflek-

893 Brentano an Runge, 21.01.1810, in: Runge, *Hinterlassene Schriften 2* (wie Anm. 332), 395.

894 Brentano an Runge, 21.01.1810, in: Runge, *Hinterlassene Schriften 2* (wie Anm. 332), 395.

895 Vgl. Christian Scholl, *Anschauung oder Lektüre? Philipp Otto Runge's Kommentar-Projekt zu den ›Zeiten‹ und die Schwierigkeiten der Kunstgeschichte mit der Kunst der Romantik*, in: Erich Kleinschmidt (Hg.), *Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs*, Berlin 2009, 280.

896 Wesenberg, *Bild-Text-Transkriptionen* (wie Anm. 870), 159.

897 Simon, *Autormasken* (wie Anm. 760), 219.

tiert, indem sie als ästhetisches Prinzip selbst wieder auftaucht – nämlich, indem zahlreiche Bezüge zu Textstellen und Bildmotiven assoziativ und traumanalog hergestellt und raum- und zeitunabhängig aneinanderfügt werden. Das Bild vereinigt damit gegensätzliche und inkohärente Elemente zu einer Synthese. Dieses arabeske und kombinatorische Formprinzip zeigt sich auch formal in der collageartigen Umsetzung der Illustration, deren Elemente wie aufgeklebt wirken. Werkimmanent werden Referenzen zu unterschiedlichen Stellen aus dem Text hergestellt, die als Bildmotive, aber auch selbst als Texte (Spruchband, Buchtext, Sinnspruch) auftreten können. Die beiden Haupttextstellen, aus denen die Illustration kombiniert ist, sind als Traum konzipiert und enthalten die Illustration als Ekphrasis bereits. Indem Brentano die Bilder bzw. Bildbeschreibungen in den Text und in das Bild auch Text integriert, reflektiert er beide Gattungen in den Möglichkeiten ihrer Interaktion und setzt eine sich nicht erschöpfende, also unendliche Referentialität frei, die gleichsam Stellvertreter für das Absolute und Unendliche der Kunst ist. In der Illustration werden zudem auch bildliche Bezüge zu konkreten Werken und Bildformeln hergestellt, um einerseits eine ästhetische Tradition zu verankern und andererseits auf ikonographische Traditionen zu verweisen, die die jeweilige Intention stützen. Christliche Bildmuster werden säkularisiert und in dem träumenden Dichterkind reflektiert. Es ergibt sich ein komplexes Gebilde und Geflecht, das die produktions- und rezeptionsästhetischen Verfahren der Kunst spiegelt.

Der Traum spiegelt zudem in der assoziativen Zusammensetzung von Motiven die ihm zugewiesene Möglichkeit einer Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit. Über die Kreisformen und die aufgelöste Raum- und Zeitstruktur wird diese Einheit, die unendliche Struktur und der Absolutheitsanspruch der Kunst («Ewigkeit») reflektiert. Mit Motiven wie Thronstuhl und Spangen wird auf die komplizierte Zusammenführung der Paradiessteine Bezug genommen, die die ursprüngliche Einheit wiederherstellen und die Schlusserkenntnis »denn Alles war nun Eines« (GHG, 919) implizieren. Das gelingt aber letztlich erst mit der Rezeption. Indem der Traum des Dichterkindes nachvollzogen wird, indem Amey und die Komtess als Rezipientinnen fungieren, setzt sich das Mosaik zu einem Ganzen zusammen. Der Betrachter wird auch in diese unendliche, immer wieder sich selbst reflektierende Struktur einbezogen. Durch den Einstieg in das Bild und seinen durch die Komposition von nach oben strebenden Formen und Linien veranlassten Aufstieg, vollzieht er den Prozess des Dichtens im Traum – wie beim Aufstieg Jakobs zu Gott. In der assoziativen Reflexion rezipiert der Betrachter aber gleichzeitig die formalen Charakteristika des Traums und der Kunst, die einer bewussten Sinnoffenheit damit Rechnung trägt. Die »Apotheose des Dichters als Kind«⁸⁹⁸ wird zu einer Apotheose des Betrachters und somit nicht nur produktions-, sondern auch rezeptionsästhetisches Konzept. In der Identität aller Autoren steigt neben dem Kind auch die Komtess auf, die letztlich Rezipientin der Schrift

898 Wesenberg, Bild-Text-Transkriptionen (wie Anm. 870), 161.

ist und damit auch auf den realen Betrachter der Illustration verweist. Sie bildet die Identifikationsfigur für den Betrachter und stellt die Verbindung zwischen dem Außerbildlichen und dem Innerbildlichen her. Die Apotheose des Dichters als Kind ist aber letztlich auch Apotheose der Kunst, bei der die traumanaloge, weil zeit- und raumungebundene Kombination und Transformation nicht nur von Texten und Bildern unterschiedlicher Herkunft, sondern auch heterogener Autorschaft, ästhetisches Prinzip ist. Damit steht sie sinnbildlich für eine Kunst, die sich durch die Interferenzen von Text und Bild aus der Medienabhängigkeit und von linearen Strukturen löst und in dieser gattungsübergreifenden, assoziativen und selbstreflexiven Werkgenese mit der Adaption einer Traumdramaturgie ihre adäquate Methode findet. Kunst erhält mithilfe des Traums die »Möglichkeit heilsgeschichtlicher Sinntotalität«. ⁸⁹⁹

899 Brüggemann, Sammlung und Spiel (wie Anm. 875), 235.

4. Fazit

Die Analyse der romantischen Traumdarstellungen hat gezeigt, dass der Traum jenseits seiner inhaltlich-ikonographischen Dimension auch als ästhetische Kategorie fungiert: Der Traum wird nicht nur als Motiv, sondern auch im Hinblick auf seine Dramaturgie als Methode reflektiert. Die Anlehnung an die von Assoziativität, Kombination, Transformation, Raum- und Zeit-Simultaneität, Inkohärenz, Unendlichkeit und Alinearität geprägte Traumarchitektur fördert neue Ausdrucksmittel zutage, die mittels unterschiedlicher und differenzierter Konfigurationen inszeniert werden. In seiner bildproduzierenden Eigenschaft korrespondiert der Traum mit der Kunst und forciert eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit den ästhetischen Verfahren, die sich auch in der Reflexion über die Darstellbarkeit der dem Traum impliziten, unsichtbaren Bilder fortsetzt. Der künstlerische Prozess wird als traum-analog und in Fortsetzung begriffen auf die Rezeptionsebene ausgedehnt und macht die reflexive Betrachtung zum produktiven Bestandteil der Werke.

Die Adaption der Traumdramaturgie für die Generierung neuer künstlerischer Verfahren und Gestaltungsmittel steht in engem Zusammenhang mit einer Auseinandersetzung mit der philosophisch-literarischen Frühromantik, insbesondere ihrer Traumtheorie und Ästhetik unter der Ägide von Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, dessen Einfluss und Relevanz gerade für die zeitgenössischen theoretischen Diskurse und die bildende Kunst der 1820/30er Jahre evident ist (vgl. Kap. 2 und Kap. 1). Die »ikonische[...] Wendung« (vgl. Kap. 1) der frühromantischen Philosophie von der Sprache hin zu den Bildern als Repräsentationen des Absoluten, Unendlichen und Authentischen (vgl. Kap. 2.1) verleiht der Kunst einen unvergleichlichen Status, indem sie vom Objekt zur Grundlage der philosophischen Reflexion aufsteigt, weil die Wahrheit des Kunstwerks als Darstellung des Absoluten a priori angenommen wird. Dieses neue Selbstverständnis führt zu einer Freiheit in der ästhetischen Anschauung, die sich in Mehrdeutigkeit, Sinnoffenheit und in einer Abkehr von der Mimesis äußert und neue künstlerische Strategien fordert. Mit der Traumdramaturgie findet die Kunst eine adäquate Form für die Darstellung des Absoluten in der »absolute[n] Formlosigkeit« (vgl. Kap. 2.4.4) jenseits von Geschlossenheit und Vollendung. Das »Gesetz der Association« (vgl. Kap. 2.2) in der Traumstruktur kommt dem neuen Anspruch der Kunst »Widersprechendes zu denken und zusammenzufassen« (vgl. Kap. 2.1) entgegen und trägt gleichzeitig der Fokussierung auf bildbasierte Prozesse Rechnung. Die wechselseitige Beeinflussung von Ästhetik und Traumtheorie äußert sich in einer gattungsübergreifenden »Ästhetik der inneren Bilder« (vgl. Kap. 2.4.4).

Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Traumdarstellungen sind sehr heterogen, sowohl in ihrer thematischen als auch formalen Ausrichtung. Die regionalen und stilistischen Differenzen der Künstler trugen in der Vergangenheit häufig dazu bei, gemeinsame Konzepte oder Tendenzen a priori auszuschließen (vgl. Kap. 1). Eine thematisch inspirierte Analyse wollte diese stereotypen Einteilungen bewusst umgehen und konnte zeigen, dass den heterogenen Ansätzen

durchaus eine gemeinsame Intention zugrunde liegt, die auf einen gemeinsamen kulturhistorischen und ästhetischen Kontext zurückzuführen ist. Die Übertragbarkeit auf andere Darstellungen und Themen wäre in weiteren Studien zu prüfen.

Die Darstellungen der Künstlerträume bilden eine besondere Gattung innerhalb der Traumdarstellungen, weil sie durch die Referenz auf den Künstler die selbstreflexive Betrachtung potenzieren. Der träumende Künstler fungiert als *mise-en-abyme* des produktiven und reflexiven Prozesses und des Werks selbst (vgl. Kap. 3).

Die traumanaloge und synthetisierende Struktur des *Transparentzyklus* (vgl. Kap. 3.1.1, Abb. I, Abb. Ia, Abb. Ib) bildet sich in den Einzeltransparenten durch Verschränkung divergierender Elemente, aber auch im Zusammenspiel der Transparente untereinander ab. Ihre ineinander verwobene Struktur zeigt sich in blattübergreifenden Motivwiederholungen und -referenzen, die damit verbundene Aufhebung der Bild- und Mediengrenzen wird zudem durch die durchgehende Musikuntermalung und die Sukzession der Vorführung unterstützt und in der Transparenz des Materials als adäquate Form des Absoluten potenziert. Diese Anatomie weist Analogien mit der Symphonie auf: Die Entsprechungen im Aufbau der einzelnen Sätze und der einzelnen Transparente werden auch in der Gesamtstruktur augenfällig. Gemäß dem Prinzip der Variation und motivischen Anknüpfung, Wiederholung und Vernetzung in der symphonischen Komposition kündigen die Einzelblätter durch die wiederholten Spiegelungen und Verweise das Ende an und arbeiten auf den Höhepunkt im letzten Transparent mit dem *Traum des Musikers* (Abb. I) hin. Der Zyklus als unabgeschlossene, sich ständig wiederholende, arabeske, unendliche und alineare Figur präsentiert sich so in symphonischem Gewand als Gesamtkunstwerk und thematisiert damit das Absolute der Kunst anhand seiner Form, als dessen *mise-en-abyme* der Künstlertraum im letzten Transparent steht. Dieser wird in der Aufführungssituation durch das Dispositiv (vgl. Kap. 3.1.1.1), das sich anhand von Parametern wie zum Beispiel der Verdunklung, Musikuntermalung und der damit verbundenen Immersion des Betrachters als traumanalog charakterisieren lässt, im produktiven Reflexionsprozess des Betrachters zu einem unendlich fortsetzbaren Vorgang, der wiederum in der formalen Anlage des Zyklus gespiegelt wird.

Wird die traumanaloge und absolute Kunst im Kontext des *Transparentzyklus* insbesondere anhand seiner Form und Struktur reflektiert, fungiert im *Traum Raffaels* (vgl. Kap. 3.1.2.1, Abb. II) von Franz und Johannes Riepenhausen und im *Traum des Erwin von Steinbach* (vgl. Kap. 3.1.2.2, Abb. III) bei Moritz von Schwind die Referenz auf historische Vorbilder als Sinnbild und Legitimation der frühromantischen Kunstauffassung jedoch unter unterschiedlichen Prämissen (vgl. Kap. 3.1.2). Raffael wird mittels der Fragmentreferenz der inneren Bilder und des darin angelegten Potenzials der Ganzheit inszeniert, welche sich auch über die Raumkonfiguration und die Synthetisierung der kontrastiven Elemente im Bild ausdrückt. Das Motiv des träumenden Raffael steht symbolisch für eine Kunst jenseits der Nachahmungsästhetik, welche sich insbesondere in Abgrenzung zu den

Lukas-Darstellungen zeigt, indem die Madonna nicht mehr als Modell fungiert, sondern den unbewussten Schaffensprozess referenziert. Dieser spiegelt sich auch über die Bildgrenzen hinaus im Betrachter, der Teil des ästhetischen Konzepts ist, indem die Blicklenkung die reflexive Vollendung des Kunstwerks auf Rezeptionsebene forciert. Indem die Riepenhausens auf die Blickinszenierung Raffaels rekurren, dehnt sich das Werk zu einem Komplex aus, das einem unendlichen Reflexionsprozess Raum gibt, dessen sich selbst potenzierende Struktur den Traum auch in seiner Form spiegelt.

Der träumende Künstler Erwin von Steinbach fungiert als Referenz auf eine absolute und traumanaloge Kunst, welche sich im imaginierten Werk mittels der arabesken Strukturen der gotischen Formen in Analogie zur Natur spiegelt. Die Einzelformen, die sich auf unendliche Weise wiederholen, verweisen auf die darin existente Ganzheit. Das Visionshafte, die sich aus seiner Struktur ergebenden Eigenschaften der Gotik und die Fragmentästhetik der Zeichnung sind Referenzen auf den Traumzustand. Mit dem Verweis auf mittelalterliche Darstellungen durch die Simultaneität der Realitätsebenen, die Beigabe eines Traumboten, die A-Perspektivität und den Topos der Kirchengründung als Traumbefehl wird die absolute Kunst der romantischen Ästhetik im sakralen Kontext verankert und legitimiert. Die Bildstruktur spiegelt durch die Simultaneität der Realitäts- und Traumebene die zeit- und raumlose Traumstruktur und die traumanaloge Identität von Idee und Ausführung. Nicht die Authentizität der Topographie spielt dabei eine Rolle, denn sie ist lediglich Referenz auf das absolute Werk – die Authentizität der Kunst ist das entscheidende Kriterium. Die Erweiterung des Bildraumes in den Betrachtarraum verweist auch hier auf eine traumanaloge Identität von Produktion und Rezeption.

Im *Träumer* (vgl. Kap. 3.2.2, Abb. IV) von Caspar David Friedrich ergibt sich in der Gegenüberstellung zweier Landschaftsräume eine Konfiguration, die als Muster für Reflexions- und Bewusstseinsprozesse gelesen werden kann und die die Methoden der Kunst und Modelle der Rezeption reflektiert (vgl. Kap. 3.2). Die beiden divergierenden Räume bilden Reflexionsräume, die eine Immersion des Betrachters vermeiden, indem ihre Elemente die Inszenierung der Topographie bewusst machen. Die ästhetische Grenze fungiert als Schranke, die jedoch den Blick über die Fensteröffnung in die Weite freigibt, gleichzeitig aber das Konzept der frühneuzeitlichen Fenstermetapher im Kontext des romantischen Fensterbildes durch seine Umkehrung radikalisiert. Innen und Außen sind keine festen Größen mehr. Reflektiert wird damit auch eine Kunst, die – gemäß der romantischen Ästhetik – die Identität von Bewusstem und Bewusstlosem, von Außen und Innen, in einem traumanalogen Vorgang auflöst, der über die raum- und zeitlose Konfiguration und divergierende Bildelemente auch formal gestützt wird, die sich in der Figur und im Reflexionsprozess synthetisieren. In dieser radikalen Herangehensweise manifestiert sich eine absolute und selbstreflexive Kunst, die mittels unterschiedlicher und an der Traumdramaturgie angelehnter Verfahrensweisen ausgetestet wird.

Als eine weitere ästhetische Strategie kann die Methode der Kombinatorik und Arabeske (vgl. Kap. 3.3) gelesen werden, die sich mit existierenden Modulen produktiv auseinandersetzt und gleichzeitig als Spiegelung der Traumstruktur und als Reflexion von Produktions- und Rezeptionsprozessen fungiert. Die Originalität des Kunstwerks wird durch die schöpferische Mischung, Zusammensetzung und Transformation von Referenzen und Interferenzen erreicht – eine Methode, die sich durch ihre netzartige Struktur einer homogenen Werkgenese bewusst widersetzt und damit als programmatisch für die Kunst der Romantik angesehen werden kann. Das ikonographisch verankerte Traummotiv dient nur noch der Identifikation der Traumhandlung, löst sich aus dem ursprünglichen, christlich motivierten Kontext und wird zur Referenz für eine Neukontextualisierung und Transformation. Die christliche Ikonographie dient dazu, das Werk in einem pseudo-sakralen Kontext zu verankern und damit dem absoluten Status der profanen Darstellung Nachdruck zu verleihen. Eine Sakralisierung der Kunst und des Künstlers lässt sich auch in Texten der romantischen Literatur und Philosophie beobachten.

Das Aquarell *Der Traum Adams* (vgl. Kap. 3.3.1, Abb. V) von Schwind verknüpft die christlichen Bildtraditionen des Adamstraums und der Wurzel Jesse miteinander und lanciert in ihrer Verschmelzung und mit der Integration weiterer Referenzen zu zahlreichen zeitgenössischen Diskursen und Motiven eine Transformation zu einer neuen Deutung im Sinne der romantischen Ästhetik. Das Blatt setzt sich aus kontrastiven Bildelementen zusammen, die im Sinne des triadischen Modells in Anlehnung an Jakob Böhme in ihrer Differenz auf die in der Kunst und im Traum existente Einheit verweisen, als deren Symbol Adam steht. Über formale Bildelemente wie Symmetrie, Farbigkeit und Transparenz wird dies unterstützt und über die Affinität zur orientalischen, da symbolischen Kunst ausgedrückt. Mithilfe der Korallen- und Quellensymbolik wird Adam mit ästhetischer, aber gleichzeitig traumanaloger Schöpfung assoziiert, deren arabeske Methode in den Verschlingungen der Schlangen zum Ausdruck kommt. Die christlichen Bildtraditionen dienen als Verankerung im Sakralen, die Zitate von Bildmotiven der Werke Philipp Otto Runge als Verortung im zeitgenössischen Kontext. Die Zusammenwirkung der motivischen und diskursiven Assoziationen bildet den traumanalogen Produktionsprozess in der Rezeption nach und analogisiert den Betrachter mit dem Visionär Adam. Durch die Referenzierung von literarischen und künstlerischen Traditionen und durch ihre Neukontextualisierung wird dieser Prozess unendlich fortsetzbar.

In einem intensiven Zusammenspiel von Bild und Text wird die kombinatorische und arabeske Methode auch medienübergreifend angewendet: sie präsentiert sich im Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia* als System, in welchem sich Bild- und Textraum als Äquivalenzen verbinden und zur ästhetischen Strategie werden. Die Schlussillustration *Der Abend* (vgl. Kap. 3.3.2, Abb. VI) bezieht sich auf den Märchentext und ist gleichzeitig komplementärer Teil desselben. Gleich einer Collage integriert und kombiniert sie zahlreiche Bildmuster, Motive und

Textpassagen unterschiedlicher Herkunft und heterogener Autorschaft und ist gleichzeitig Bedingung für den Text, in welchem einzelne Bildelemente als Ekphrasis wieder auftauchen. Die Illustration reflektiert den Text zudem auch über die Inszenierung von Schrift, der Text wiederum rhythmisiert und artikuliert Wörter und Textpassagen in einer Weise, dass sie Assoziationen zu Bildern hervorrufen. Über diese gattungsreflektierenden Interferenzen von Bild und Text werden die Möglichkeiten ihrer Interaktion ausgelotet, die sich zu einem selbstreflexiven und arabischen Bild-Text-Netz verbinden. Dieser traumanaloge Vorgang des Erzeugens, Zusammenstellens und Assoziierens von Bildern wird medienübergreifend verhandelt und auch inhaltlich reflektiert, indem die Illustration sich vor allem aus zwei Textstellen speist, die als Traum konzipiert sind. Eine Traumdramaturgie lässt sich aber über diese Szenen hinaus im gesamten Märchen erkennen: die historischen sowie fiktionalen Textpassagen weisen alineare Zeitbeziehungen oder paradoxe Topographien auf, die die Möglichkeit des Nebeneinanders aller Gattungen und das Potenzial jeglicher Verbindungen anzeigen. Diese Verfahren begeben sich auf die Suche nach einem gattungsübergreifenden Gesamtkonzept der Kunst jenseits der Mediengebundenheit und nach einer absoluten Wahrheit, die sich auch im immer wiederkehrenden Wahlspruch »Ewigkeit«, über den Ring als Leitmotiv und über die Kreisstrukturen in der Illustration spiegelt. Brentano zitiert Runges *Nacht*, reflektiert seine Binnen-Rahmenkonstruktion in ihrer Korrelation und transformiert diese in sein Bild-Text-System. Embleme bzw. Spruchbänder verweisen auf eine frühneuzeitliche bzw. mittelalterliche Tradition und verorten das Bild in einem Kontext der Symbolik und des Pseudo-Christlichen. Ikonographisch fundierte Bildmuster (Jakobstraum, Wurzel Jesse, Sacra Conversazione) werden bewusst referenziert, um sich im Bild kompositorisch zu einer Achse des Heilsgeschehens zu formieren, welches aber ein ästhetisches ist. Somit steht das komplexe Werk mit der Apotheose des Dichters als Kind für eine Erlösung durch die frühromantische Kunst, die sich aus gattungsspezifischen Bindungen und von linearen Strukturen löst, und ist ein Plädoyer für eine assoziative, amimetische und traumbasierte Kunst.

Die Kunst der Romantik findet in der Traumdarstellung eine Struktur, die dem Konzept der absoluten Kunst der frühromantischen Ästhetik Rechnung trägt. Die tradierte Ikonographie wird zugunsten neuer Ausdrucksmittel zurückgedrängt, bleibt aber als Referenz in den Werken vorhanden. Die unterschiedlichen Mittel der Inszenierung, die die Traumdramaturgie methodisch, inhaltlich und kompositorisch reflektieren, zielen auf eine reflexive, synthetisierende Betrachtung, die zum Bestandteil des künstlerischen, traumanalogen Prozesses wird und einer selbstreflexiven, unendlich fortsetzbaren Betrachtungsweise Raum gibt. Der bildbasierte Traum erweist sich somit inhaltlich und strukturell als identitätsstiftend für die Kunst der Romantik.

Quellenverzeichnis

- Albertus Magnus, *Mineralium libri quinque. De anima libri tres. Philosophia pauperum, seu Isagoge in libros Aristotelis Physicorum, de coelo et mundo, de generatione et corruptione, Meteororum et de anima. Liber de apprehensione a quibusdam D. Alberto adscriptus*, Bd. 5, in: Ders., *Alberti Magni Opera omnia ex editione Lugdunensi religiose castigata, et pro auctoritatibus ad fidem Vulgatae versionis accuratiorumque patrologiae textuum revocata, auctaque B. Alberti vita ac bibliographia operum a PP. Quétif et Echard exaratis, etiam revisa et locupletata*, hg. von Auguste Borgnet, Paris 1890.
- Albertus Magnus, *Alberti Magni Opera omnia ex editione Lugdunensi religiose castigata, et pro auctoritatibus ad fidem Vulgatae versionis accuratiorumque patrologiae textuum revocata, auctaque B. Alberti vita ac bibliographia operum a PP. Quétif et Echard exaratis, etiam revisa et locupletata*, hg. von Auguste Borgnet, 38 Bde., Paris 1890–1899.
- Alberti, Leon Battista, *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei [De Statua – De Pictura – Elementa Picturae]*, hg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000.
- Ambrosius, *Qua continentur libri Exameron, De paradiso, De Cain et Abel, De Noe, De Abraham, De Isaac, De bono mortis*, Bd. 1 (*Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum*, 32,1), hg. von Karl Schenkl, in: *Ambrosius, Sancti Ambrosii Opera*, hg. von Karl Schenkl, Michael Petschenig und Otto Faller, New York 1897.
- Ambrosius, *Sancti Ambrosii Opera*, hg. von Karl Schenkl, Michael Petschenig und Otto Faller, 12 Bde., New York 1896–1996.
- Aristoteles, *Parva naturalia*, Bd. 14, Teil 3: *De Insomnis de divinatione per somnum*, übersetzt und erläutert von Philip J. van der Eijk, in: *Aristoteles, Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung*, begr. von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar, Berlin 1994.
- Aristoteles, *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung*, begründet von Ernst Grumach, hg. von Hellmut Flashar, 34 Bde., Berlin 1956–2013ff.
- Arnim, Achim von, *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L[udwig] Achim v[on] Arnim und Clemens Brentano*, Bd. 1, Heidelberg/Frankfurt 1806.
- Arnim, Achim von/Clemens Brentano/Heinrich von Kleist, *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner, 1810*, in: Sigrid Hinz (Hg.), *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1968, 222–226.
- Artemidor von Daldis, *Das Traumbuch (Oneirocritica)*, übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort von Karl Brackertz, Zürich/München 1980.
- Augustinus, Aurelius, *Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus [Confessiones]*, übersetzt von Otto F. Lachmann, Leipzig 1888.
- Augustinus, Aurelius, *Buch VII–XII*, Bd. 2, in: Ders., *Über den Wortlaut der Genesis. De Genesi ad litteram libri duodecim. Der große Genesiskommentar in zwölf Büchern von Carl Johann Perl*, Paderborn 1964.
- Augustinus, Aurelius, *Über den Wortlaut der Genesis. De Genesi ad litteram libri duodecim. Der große Genesiskommentar in zwölf Büchern von Carl Johann Perl*, 2 Bde., Paderborn 1961–1964.
- Baader, Franz von, *Gesammelte Schriften zur philosophischen Anthropologie*, Hauptabt. 1: *Systematische Sammlung der zerstreut erschienenen Schriften*, Bd. 4, in: Ders., *Franz von Baader's sämtliche Werke: systematisch geordnete, durch reiche Erläuterungen von der Hand des Verfassers bedeutend vermehrte, vollständige Ausgabe der gedruckten*

- Schriften sammt dem Nachlasse, der Biographie und dem Briefwechsel, hg. von Franz Hoffmann, Leipzig 1853, Digitalisat der Bayerischen Staatsbibliothek München (BSB) unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10045109-2> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Baader, Franz von, Biographie und Briefwechsel, Bd. 15, Hauptabt. 2: Nachgelassene Werke, in: Ders., Franz von Baader's sämtliche Werke: systematisch geordnete, durch reiche Erläuterungen von der Hand des Verfassers bedeutend vermehrte, vollständige Ausgabe der gedruckten Schriften sammt dem Nachlasse, der Biographie und dem Briefwechsel, hg. von Franz Hoffmann, Leipzig 1857, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10045120-0> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Baader, Franz von, Franz von Baader's sämtliche Werke: systematisch geordnete, durch reiche Erläuterungen von der Hand des Verfassers bedeutend vermehrte, vollständige Ausgabe der gedruckten Schriften sammt dem Nachlasse, der Biographie und dem Briefwechsel, hg. von Franz Hoffmann, 16 Bde., Leipzig 1851–1860.
- Böhme, Jakob, Beschreibung der Drey Principien Göttlichen Wesens (1619), Bd. 2, in: Ders., Sämtliche Schriften in 11 Bänden, begonnen von August Faust, neu hg. von Will-Erich Peuckert, Stuttgart 1942.
- Böhme, Jakob, Aurora oder Morgenröthe im Aufgang, Bd. 1, in: Ders., Sämtliche Schriften in 11 Bänden, begonnen von August Faust, neu hg. von Will-Erich Peuckert, Stuttgart 1955.
- Böhme, Jakob, Mysterium Magnum (Anfang bis Capitel 43), Bd. 7, in: Ders., Sämtliche Schriften in 11 Bänden, begonnen von August Faust, neu hg. von Will-Erich Peuckert, Stuttgart 1958.
- Böhme, Jakob, Sämtliche Schriften in 11 Bänden, begonnen von August Faust, neu hg. von Will-Erich Peuckert, 11 Bde., Stuttgart 1942–1961.
- Boisserée, Sulpiz, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, nebst Untersuchungen über die alte Kirchenbaukunst, als Text zu den Ansichten, Rissen und einzelnen Theilen des Kölner Doms, Stuttgart 1823.
- Brentano, Clemens, Das unsterbliche Leben. Unbekannte Briefe von Clemens Brentano, hg. von Wilhelm Schellberg und Friedrich Fuchs, Jena 1939.
- Brentano, Clemens, Godwi. Erzählungen. Abhandlungen, Bd. 2, in: Ders., Werke, hg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp, München 1963.
- Brentano, Clemens, Märchen, Bd. 3, in: Ders., Werke, hg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp, München 1965.
- Brentano, Clemens, Werke, hg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp, 4 Bde., München 1963–1968.
- Brentano, Clemens, 1803–1807, Briefe 3, Bd. 31, hg. von Lieselotte Kinskofer, in: Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe [Historisch-kritische Ausgabe], hg. von Anne Bohnenkamp [u.a.], Stuttgart 1991.
- Brentano, Clemens, Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Augustinerin des Klosters Agnetenberg zu Dülmen (gest. 9. Februar 1824), nebst dem Lebensumriss dieser Begnadigten, Religiöse Schriften 5, Bd. 26, hg. von Bernhard Gajek, in: Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe [Historisch-kritische Ausgabe], hg. von Anne Bohnenkamp [u.a.], Stuttgart 1980.
- Brentano, Clemens, Sämtliche Werke und Briefe [Historisch-kritische Ausgabe], hg. von Anne Bohnenkamp [u.a.], 44 Bde., Stuttgart 1975–2013ff.

- Brockhaus, Friedrich Arnold (Hg.), *Conversations-Lexikon oder kurzgefasstes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit in sechs Bänden*, Amsterdam/Leipzig 1809–1811.
- Brockhaus, Friedrich Arnold (Hg.), *Conversations-Lexikon oder enzyklopädisches Handwörterbuch für Gebildete Stände*, 10 Bde., 1814–1819, 3. Aufl., Stuttgart 1818.
- Carus, Carl Gustav, *Vorlesungen über Psychologie (1829/1830)*, Leipzig 1831, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10255003-4> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Carus, Carl Gustav, *Einige Worte über das Verhältniß der Kunst krank zu sein zur Kunst gesund zu sein*, Leipzig 1843, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10471233-0> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Carus, Carl Gustav, *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, Pforzheim 1846, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10255005-5> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Carus, Carl Gustav, *Mnemosyne. Blätter aus Gedenk- und Tagebüchern*, Pforzheim 1848, Digitalisat mit Volltext: <http://books.google.de/books?id=uHXaZThLM08C> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Carus, Carl Gustav, *Über die Sixtinische Madonna des Raphael (Jahrbücher zur Schiller-Stiftung, 1)*, Dresden 1857.
- Carus, Carl Gustav, *Ueber Lebensmagnetismus und über die magischen Wirkungen überhaupt*, Leipzig 1857, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10255008-1> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Carus, Carl Gustav, *Natur und Idee oder das Werdende und sein Gesetz. Eine philosophische Grundlage für die specielle Naturwissenschaft*, Wien 1861, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10130886-4> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Carus, Carl Gustav, *Grundzüge allgemeiner Naturbetrachtung (1823)*, Darmstadt 1954.
- Carus, Carl Gustav, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei, Bd. 4*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Olaf Breidbach, [Nachdruck der Leipziger Ausgabe von 1831], Hildesheim/Zürich/New York 2009.
- Carus, Carl Gustav, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, Teil 1, Bd. 5*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Olaf Breidbach, [Nachdruck der Leipziger Ausgabe von 1865], Hildesheim/Zürich/New York 2009.
- Carus, Carl Gustav, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, Teil 2, Bd. 6*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Olaf Breidbach, [Nachdruck der Leipziger Ausgabe von 1865], Hildesheim/Zürich/New York 2009.
- Carus, Carl Gustav, *Gesammelte Schriften*, hg. von Olaf Breidbach, [Nachdruck der Leipziger Ausgabe von 1831], 11 Bde., Hildesheim/Zürich/New York 2009–2011.
- Cornelius, Peter, *Beschreibung der Fresko-Malereien in den Loggien der königl. Pinakothek zu München*, München 1840, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10729837-0> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Descartes, René, *Meditationen. Mit sämtlichen Einwänden und Er widerungen (Meditationes de prima philosophia)*, übers. und hg. von Christian Wohlers, Hamburg 2009.
- Eberhard, Johann August, *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen, Bd. 1*, Halle 1803, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10573775-2> (Zugriff vom 20.08.2014).

- Eichendorff, Joseph von, Romane und Erzählungen, Bd. 2, in: Ders., Werke [nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke], hg. von Jost Perfahl und Ansgar Hillach, 3. Aufl., München 1996.
- Eichendorff, Joseph von, Werke [nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke], hg. von Jost Perfahl und Ansgar Hillach, 3. Aufl., 5 Bde., München 1996.
- Enzinger, Moriz, Franz von Bruchmann, der Freund J. Chr. Senn's und des Grafen August von Platen. Eine Selbstbiographie aus dem Wiener Schubert-Kreis, nebst Briefen (Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum in Innsbruck, 10), Innsbruck 1930, 117–379.
- Fichte, Johann Gottlieb, Werke 1793–1795, Abt. 1: Werke, Bd. 2, hg. von Reinhard Lauth und Hans Jacob, in: Johann Gottlieb Fichte, Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hg. von Reinhard Lauth [u.a.], Stuttgart 1965.
- Fichte, Johann Gottlieb, Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hg. von Reinhard Lauth [u.a.], 42 Bde., Stuttgart 1962–2012.
- Friedrich, Caspar David, Bekenntnisse, ausgewählt und hg. von Kurt Karl Eberlein, Leipzig 1924.
- Friedrich, Caspar David, Über Kunst und Kunstgeist, in: Sigrid Hinz (Hg.), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1968, 83f.
- Friedrich, Caspar David, Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern, in: Sigrid Hinz (Hg.), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1968, 84–134.
- Führich, Lukas R. von, Moritz von Schwind. Eine Lebensskizze, Leipzig 1871.
- Goethe, Johann Wolfgang von, Neu-Deutsche religiös-patriotische Kunst, in: Ders., Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden, 1,2, Stuttgart 1817, 5–62, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11089702-2> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Goethe, Johann Wolfgang von, Naturwissenschaftliche Schriften, Bd. 13, in: Ders., Werke, Kommentare und Register, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, 4. Aufl., Hamburg 1962.
- Goethe, Johann Wolfgang von, Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen, Bd. 12, in: Ders., Werke, Kommentare und Register, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, 5. Aufl., Hamburg 1963.
- Goethe, Johann Wolfgang von, Werke, Kommentare und Register, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, 14 Bde., Erstausgabe: Hamburg 1948–1960.
- Gregor der Große, Des Heiligen Papstes und Kirchenlehrers Gregor des Grossen vier Bücher Dialoge übers. von Joseph Funk, Kempten 1933.
- Grimm, Wilhelm/Jakob Grimm (Hg.), Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm, Bd. 1, hg. von Ulrike Marquardt, [vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815], Göttingen 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 13, in: Ders., Werke in zwanzig Bänden, hg. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1970.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Phänomenologie des Geistes, Bd. 3, in: Ders., Werke in zwanzig Bänden, hg. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1974.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Werke in zwanzig Bänden, hg. von Eva Moldenhauer, 20 Bde., Frankfurt a.M. 1969–1979.
- Heine, Heinrich, Buch der Lieder, Bd. 1,1, in: Ders., Historisch-Kritische-Gesamtausgabe der Werke, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1992.
- Heine, Heinrich, Historisch-Kritische-Gesamtausgabe der Werke, hg. von Manfred Windfuhr, 23 Bde., Hamburg 1973–1997.

- Herder, Johann Gottfried, *Poetische Werke* 4, Bd. 28, hg. von Carl Redlich, in: Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, [Nachdruck der Berliner Ausgabe 1884], Hildesheim 1968.
- Herder, Johann Gottfried, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume*, Bd. 8, in: Ders., *Sämtliche Werke*, [Nachdruck der Berliner Ausgabe 1892], Hildesheim 1967, 165–262.
- Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, 33 Bde., Hildesheim 1967–1968.
- Hölderlin, Friedrich, *Hyperion*, Bd. 3, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Friedrich Beissner, Stuttgart 1958.
- Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke*, hg. von Friedrich Beissner, 15 Bde., Stuttgart 1943–1985.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Nachtstücke/Klein Zaches/Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*, Bd. 3, hg. von Hartmut Steinecke, in: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Sämtliche Werke*, hg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 1985.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*, Bd. 2,1, hg. von Hartmut Steinecke, in: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Sämtliche Werke*, hg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 1993.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Die Serapionsbrüder*, hg. von Wulf Segebrecht, Bd. 4, in: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Sämtliche Werke*, hg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 2001.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Frühe Prosa. Briefe. Tagebücher. Libretti. Juristische Schrift. Werke 1794–1813*, Bd. 1, hg. von Gerhard Allroggen, in: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Sämtliche Werke*, hg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 2003.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Späte Prosa/Briefe/Tagebücher und Aufzeichnungen/Juristische Schriften/Werke 1814–1822*, Bd. 6, hg. von Gerhard Allroggen, in: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Sämtliche Werke*, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 2004.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Sämtliche Werke*, hg. von Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht, 7 Bde., Frankfurt a.M. 1985–2004.
- Homer, *Ilias*, Buch 2, übertragen von Raoul Schrott, kommentiert von Peter Mauritsch, München 2008.
- Jean Paul, *Jugendwerke* 2. *Vermischte Schriften* 1, Abt. II: *Jugendwerke und vermischte Schriften*, Bd. 2, in: *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1996.
- Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller, 10 Bde., Frankfurt a.M. 1959–1985.
- Johannes Scotus Eriugena, *Über die Eintheilung der Natur*, Abt. 2: *Viertes und fünftes Buch*, hg. von Ludwig Noack, Leipzig 1874.
- Johannes Scotus Eriugena, *Über die Eintheilung der Natur*, hg. Ludwig Noack, 2 Bde., Leipzig 1870–1874.
- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Bd. 2, in: Ders., *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1966.
- Kant, Immanuel, *Werke*, hg. von Wilhelm Weischedel, 6 Bde., Darmstadt 1963–1966.
- Kerner, Justinus, *Die Seherin von Prevorst. Eröffnungen über das Innere des Menschen und über das Hereinragen einer Geisterwelt in die unsere* [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart 1829], 6. Aufl., Stuttgart 1892.
- Kestner, August, *Römische Studien*, Berlin 1850, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574130-8> (Zugriff vom 20.08.2014).

- Leibniz, Gottfried Wilhelm, Von den Worten. Von der Erkenntnis, Bd. 2, in: Ders., Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand (Philosophische Schriften, 3), hg. und übers. von Wolf von Engelhardt und Hans Heinz Holz, Darmstadt 1961.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand (Philosophische Schriften, 3), hg. und übers. von Wolf von Engelhardt und Hans Heinz Holz, 2 Bde., Darmstadt 1959–1961.
- Macrobius, Commentary on the Dream of Scipio, transl. with an introd. and notes by William Harris Stahl, New York 1952.
- Melas, Theodor, Erwin von Steinbach oder Geist der deutschen Baukunst, ein Roman, in drei Theilen, Hamburg 1834.
- Menzel, Wolfgang, Christliche Symbolik, Teil 1, Regensburg 1854, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258516-6> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Mesmer, Franz Anton, Abhandlung über die Entdeckung des thierischen Magnetismus, Karlsruhe 1781, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10287663-1> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Minutoli, Heinrich von, Reise zum Tempel des Jupiter Ammon in der libyschen Wüste und nach Oberägypten in den Jahren 1820 und 1821, hg. von Ernst Heinrich Toelken, Berlin 1824, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10901607-5> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Moritz, Karl Philipp/Salomon Maimon (Hg.), Magazin zur Erfahrungsseelenkunde, Berlin 1783–1793, Digitalisate der Universitätsbibliothek Bielefeld unter Permalink: http://ds.lib.uni-bielefeld.de/viewer/toc/2097611/0/LOG_0000/ (Zugriff vom 20.08.2014).
- Müller, Niklas, Glauben, Wissen und Kunst der alten Hindu in ursprünglicher Gestalt und im Gewand der Symbole, mit vergleichenden Seitenblicken auf die Symbolmythen der berühmten Völker der alten Welt, mit hierhergehöriger Literatur und Linguistik, Mainz 1822, Digitalisat mit Volltext: <http://books.google.de/books?id=bM-1AAAAIAAJ> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Nicolai, Friedrich (Hg.), Neue allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. 78, Heft 1, Berlin/Stettin 1793–1806, hier 1803.
- Novalis, Das philosophische Werk 1, Bd. 2, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, in: Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl., Darmstadt 1965.
- Novalis, Das philosophische Werk 2, Bd. 3, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, in: Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl., Darmstadt 1968.
- Novalis, Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse, Bd. 4, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, in: Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl., Darmstadt 1975.
- Novalis, Das dichterische Werk, Bd. 1, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, in: Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl., Darmstadt 1977.
- Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 9 Bde., Darmstadt 1960–2014.
- Otto, Louise, Mein Lebensgang. Gedichte aus fünf Jahrzehnten, Leipzig 1893.

- Ovid, *Metamorphosen*, Bd. 3.1, in: Ders., *Ovids Werke*, übers. von Reinhart Suchier, 7. Aufl., Berlin 1900.
- Ovid, *Ovids Werke*, übers. von Reinhart Suchier, 7. Aufl., 9 Bde., Berlin 1855–1916.
- Petrus Damianus, *Opera Omnia (Patrologiae cursus completus [Patrologia Latina], 144)*, Bd. 1, in: Ders., *S. Petri Damiani S. R. E. cardinalis episcopi Ostiensis, ordinis S. Benedicti, e congregatione Fontis-Avellanae, opera omnia*, hg. von Jacques Paul Migne, Paris 1853, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10808534-0> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Petrus Damianus, *S. Petri Damiani S. R. E. cardinalis episcopi Ostiensis, ordinis S. Benedicti, e congregatione Fontis-Avellanae, opera omnia*, hg. von Jacques Paul Migne, 2 Bde., Paris 1853.
- Philo von Alexandria, *Allegorische Erklärung des heiligen Gesetzbuches*, Bd. 3, in: Ders., *Die Werke Philos von Alexandria in deutscher Übersetzung*, hg. von Leopold Cohn, Breslau 1919, 3–166.
- Philo von Alexandria, *Die Werke Philos von Alexandria in deutscher Übersetzung*, hg. von Leopold Cohn, 7 Bde., Breslau 1909–1938.
- Platen, August von, *Die Tagebücher des Grafen August von Platen aus der Handschrift des Dichters*, Bd. 2, hg. von Georg von Laubmann und Ludwig von Scheffler, 2 Bde., Stuttgart 1900.
- Plinius, *Medizin und Pharmakologie: Heilmittel aus dem Wasser*, Bd. 32, in: Ders., *Naturkunde (Naturalis historia)*, hg. von Roderich König und Gerhard Winkler, München 1995.
- Plinius, *Naturkunde (Naturalis historia)*, hg. von Roderich König und Gerhard Winkler, 38 Bde., Berlin/Boston 1973–2004.
- Reil, Johann Christian, *Besondere Fieberlehre: Fieberhafte Nervenkrankheiten*, Bd. 4, in: Ders., *Ueber die Erkenntnis und Cur der Fieber*, Halle 1805, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10474178-7> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Reil, Johann Christian, *Ueber die Erkenntnis und Cur der Fieber*, 5 Bde., Halle 1799–1815.
- Richter, Ludwig, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen*, Leipzig 1909.
- Runge, Philipp Otto, *Hinterlassene Schriften*, Teil 1, hg. von dessen ältestem Bruder, 2 Bde., Hamburg 1840–1841, [Neudruck] Göttingen 1965, HathiTrust-Digitalisat unter Permalink: <http://hdl.handle.net/2027/njp.32101073969261> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Runge, Philipp Otto, *Hinterlassene Schriften*, Teil 2, hg. von dessen ältestem Bruder, 2 Bde., Hamburg 1841, [Neudruck] Göttingen 1965, HathiTrust-Digitalisat unter Permalink: <http://hdl.handle.net/2027/uc1.b3323554> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Sallet, Friedrich von, *Gesammelte Gedichte*, Königsberg 1843, Digitalisat mit Volltext: <http://books.google.de/books?id=dp8MAQAIAAJ> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schack, Adolf Friedrich von, *Meine Gemäldesammlung*, Stuttgart 1881.
- Schack, Adolf Friedrich von, *Weihgesänge – Gedichte – Lotusblätter*, Bd. 2, in: Ders., *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, 3. verbesserte und vermehrte Aufl., Stuttgart 1897.
- Schack, Adolf Friedrich von, *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, 3. verbesserte und vermehrte Aufl., 10 Bde., Stuttgart 1897–1899.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Clara oder über den Zusammenhang der Natur mit der Geisterwelt. Ein Gespräch (1809)*, hg. von Manfred Schröter, Stuttgart 1862, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10044311-5> (Zugriff vom 20.08.2014).

- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Philosophie der Kunst, Abt. I, Bd. 5: 1802 – 1803, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Karl Friedrich August Schelling, [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Augsburg 1859], Darmstadt 1960, 353–736, BSB-Digitalisat der Erstausgabe unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10046894-4> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, System der gesammten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere (aus dem handschriftlichen Nachlaß), Abt. I, Bd. 6: 1804, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Karl Friedrich August Schelling, [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Augsburg 1859], Darmstadt 1960, 131–576, BSB-Digitalisat der Erstausgabe unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10046895-0> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, Abt. I, Bd. 7: 1805–1810, Stuttgart/Augsburg 1860, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Karl Friedrich August Schelling, [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Augsburg 1860], Darmstadt 1960, 289–329, BSB-Digitalisat der Erstausgabe unter Permalink: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10858562-0> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Aphorismen zur Einleitung in die Naturphilosophie, Abt. I, Bd. 7: 1805–1810, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Karl Friedrich August Schelling, [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Augsburg 1860], Darmstadt 1960, 140–197, BSB-Digitalisat der Erstausgabe unter Permalink: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10858563-5> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Die Weltalter. Erstes Buch (aus dem handschriftlichen Nachlaß), Abt. I, Bd. 8: 1811–1815, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Karl Friedrich August Schelling, [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Augsburg 1861], Darmstadt 1960, 195–344, BSB-Digitalisat der Erstausgabe unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10046897-0> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Sämtliche Werke, hg. von Karl Friedrich August Schelling, 14 Bde., [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Augsburg 1856–1861], Darmstadt 1960.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Vom Ich als Prinzip der Philosophie (1795), Reihe I: Werke, Bd. 2, hg. von Hartmut Buchner und Jörg Jantzen, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Hans Michael Baumgartner [u.a.], Stuttgart 1980.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Philosophische Briefe über Dogmatismus und Criticismus (1795). Neue Deduction des Naturrechts (1796/97). Antikritik (1796), Reihe I: Werke, Bd. 3, hg. von Hartmut Buchner, Wilhelm G. Jacobs und Annemarie Pieper, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Hans Michael Baumgartner [u.a.], Stuttgart 1982.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Ideen zu einer Philosophie der Natur (1797), Reihe I: Werke, Bd. 5, hg. von Manfred Durner, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Hans Michael Baumgartner [u.a.], Stuttgart 1994.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Von der Weltseele – eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus (1798), Reihe I: Werke, Bd. 6, hg. von Jörg Jantzen, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Hans Michael Baumgartner [u.a.], Stuttgart 2000.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, System des transzendentalen Idealismus (1800), Reihe I: Werke, Bd. 9, hg. von Harald Korten und Paul Ziche, in: Friedrich Wilhelm

- Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Wilhelm G. Jacobs [u.a.], Stuttgart 2005.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Schriften 1801 »Darstellung meines Systems der Philosophie« und andere Texte, Reihe I: Werke, Bd. 10, hg. von Manfred Durner, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Wilhelm G. Jacobs [u.a.], Stuttgart 2009.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Briefwechsel 1800–1802, Reihe III: Briefe, Bd. 2,1, hg. von Thomas Kisser, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Wilhelm G. Jacobs [u.a.], Stuttgart 2010.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Wilhelm G. Jacobs [u.a.], 25 Bde., Stuttgart 1976–2013ff.
- Schlegel, August Wilhelm, Die Gemälde (1798), in: August Wilhelm Schlegel, Vermischte und kritische Schriften, Teil 3: Malerei, Bildende Künste, Theater, Bd. 9, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Eduard Böcking, Leipzig 1846, 3–101, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10604571-6> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schlegel, August Wilhelm, Der heilige Lucas, in: August Wilhelm Schlegel, Poetische Werke, Teil 1: Vermischte Gedichte, Lieder, Romanzen und Sonette, Bd. 1, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Eduard Böcking, Leipzig 1846, 215–219, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10604563-1> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schlegel, August Wilhelm, Sämtliche Werke, hg. von Eduard Böcking, 16 Bde., Leipzig 1846–1848.
- Schlegel, August Wilhelm, Die Kunstlehre, Bd. 2, in: Ders., Kritische Schriften und Briefe, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1963.
- Schlegel, August Wilhelm, Kritische Schriften und Briefe, hg. von Edgar Lohner, 7 Bde., Stuttgart 1962–1974.
- Schlegel, Friedrich, Ueber die Philosophie, in: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel 2 (1799), 1–39, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10858562-50> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schlegel, Friedrich, Rede ueber die Mythologie, in: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel 3 (1800), 94–112, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10858563-5> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schlegel, Friedrich, Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, hg. von Oskar Walzel, Berlin 1890.
- Schlegel, Friedrich, Literary Notebooks 1797–1801, hg. von Hans Eichner, London 1957.
- Schlegel, Friedrich, Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804, Abt. 2: Nachgelassene Werke, Bd. 11, hg. von Ernst Behler, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1958.
- Schlegel, Friedrich, Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, Abt. 1: Kritische Neuausgabe, Bd. 4, hg. von Hans Eichner, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1959.
- Schlegel, Friedrich, Dichtungen, Abt. 1: Kritische Neuausgabe, Bd. 5, hg. von Hans Eichner, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1962.

- Schlegel, Friedrich, Charakteristiken und Kritiken, Teil 1, Abt. 1: Kritische Neuauflage, Bd. 2, hg. von Ernst Behler, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1967.
- Schlegel, Friedrich, Philosophie des Lebens. Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes, Abt. 1: Kritische Neuauflage, Bd. 10, hg. von Ernst Behler, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1969.
- Schlegel, Friedrich, Tagebuch über die magnetische Behandlung der Gräfin Lesniewska. 1820–1826, Abt. 4: Editionen, Übersetzungen, Berichte, Bd. 35, hg. von Ursula Behler, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1979.
- Schlegel, Friedrich, Studien des klassischen Altertums, Abt. 1: Kritische Neuauflage, Bd. 1, hg. von Hans Eichner, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1979.
- Schlegel, Friedrich, Fragmente zur Poesie und Literatur, Teil 1, Abt. 2: Nachgelassene Werke, Bd. 16, hg. von Hans Eichner, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1981.
- Schlegel, Friedrich, Die Periode des Athenäums. 25. Juli 1797–Ende August, Abt. 3: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel, Bd. 24, hg. von Raymond Immerwahr, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1985.
- Schlegel, Friedrich, Fragmente zur Poesie und Literatur, Teil 2, Abt. 2: Nachgelassene Werke, Bd. 17, hg. von Ernst Behler, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 1991.
- Schlegel, Friedrich, Vorlesungen und Fragmente zur Literatur, Teil 1: Orientalia, Abt. 2: Nachgelassene Werke, Bd. 15,1, hg. von Ursula Struc-Oppenberg, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, Paderborn 2002.
- Schlegel, Friedrich, Vorlesungen und Fragmente zur Literatur, Teil 2: Über deutsche Sprache und Literatur (1807), Abt. 2: Nachgelassene Werke, Bd. 15,2, hg. von Hans Dierkes, in: Friedrich Schlegel, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, München [u.a.] 2006.
- Schlegel, Friedrich, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, 30 Bde., München [u.a.] 1958–2009ff.
- Schorn, Ludwig (Hg.), Kunst-Blatt, München 1829, Nr. 29, 113–116.
- Schubert, Franz, Dokumente 1801–1830, Bd. 1: Texte. Programme, Rezensionen, Anzeigen, Nekrologe, Musikbeilagen und andere gedruckte Quellen (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 10), 2 Bde., Tutzing 2003.
- Schubert, Gotthilf Heinrich, Ahndungen einer allgemeinen Geschichte des Lebens, Leipzig 1806, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10044370-1> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schubert, Gotthilf Heinrich, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, Dresden 1808, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10044375-8> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schubert, Gotthilf Heinrich, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, 2. bearb. Aufl., Dresden 1818, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10044376-3> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schubert, Gotthilf Heinrich, Die Urwelt und die Fixsterne. Eine Zugabe zu den Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, Dresden 1822, BSB-Digitalisat unter

- Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10060671-1> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schubert, Gotthilf Heinrich, *Die Symbolik des Traumes*, 4. Aufl., Leipzig 1862, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10044872-7> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Schwind, Moritz von, *Briefe*, hg. von Otto Stoessl, Leipzig 1924.
- Silbert, Johann Peter, *Die heilige Cäcilia*, [22. November 1823], in: Johann Emanuel Veith/Anton Passy (Hg.), *Oelzweige*, Nr. 3, Wien 1823, 369–372.
- Spinoza, Baruch de, *Baruch von Spinoza's sämtliche Werke, aus dem Lateinischen mit dem Leben Spinoza's von Bertold Auerbach*, Bd. 3, 5 Bde., Stuttgart 1841, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10602600-9> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Steffens, Henrik, *Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft*, Berlin 1806, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10706397-9> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Steffens, Henrik, *Caricaturen des Heiligsten*, in zwei Theilen, Bd. 2, Leipzig 1821, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10770899-4> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Stieglitz, Christian Ludwig, *Von altdeutscher Baukunst*, Leipzig 1820, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb100448512-0> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Tertullian, *Über die Seele (De anima)*, Bd. 1, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Jan H. Waszink, in: *Tertullian Werke des Q. Septimius Florens Tertullianus*, Zürich/München 1980.
- Tertullian, *Werke des Q. Septimius Florens Tertullianus*, Bd. 1, Zürich/München 1980.
- Tieck, Ludwig, *Frühe Erzählungen und Romane*, Bd. 1, in: Ders., *Werke in vier Bänden [nach dem Text der »Schriften« von 1828–1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke]*, hg. von Marianne Thalmann, München 1963.
- Tieck, Ludwig, *Werke in vier Bänden [nach dem Text der Schriften von 1828–1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke]*, hg. von Marianne Thalmann, 4 Bde., München 1963–1966.
- Troxler, Ignaz Paul Vital, *Blicke in das Wesen des Menschen*, Aarau 1812, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10044946-5> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Troxler, Ignaz Paul Vital, *Gewissheit des Geistes. Fragmente*, hg. von Willi Aeppli, Stuttgart 1958.
- Voraigne, Jacobus de, *Die Legenda aurea*, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1925.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Werke*, Bd. 1, in: Ders., *Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, 2 Bde., Heidelberg 1991.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns, 2 Bde., Heidelberg 1991.
- Wagner, Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, BSB-Digitalisat unter Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10446090-1> (Zugriff vom 20.08.2014).

- Winckelmann, Johann Joachim, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: Ders., Winckelmanns Werke in einem Band, Berlin/Weimar 1969, 1–38.
- Winckelmann, Johann Joachim, Winckelmanns Werke in einem Band, Berlin/Weimar 1969.

Literaturverzeichnis

- Affi, Julia, Brentano/Runge – Schrift/Bild. Clemens Brentanos »Romanzen vom Rosenkranz« und sein Briefwechsel mit Philipp Otto Runge, Frankfurt a.M. 2013.
- Alt, Peter-André, Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit, München 2002.
- Alt, Peter-André, Romantische Traumtexte und das Wissen in der Literatur, in: Ders./Christian Leiteritz (Hg.), Traum-Diskurse der Romantik (spectrum Literaturwissenschaft, 4), Berlin/New York 2005, 3–29.
- Alt, Peter-André, Warum Friedrich Schlegel?, in: Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien, URL: <http://www.fsgs.fu-berlin.de/fsgs/warumfs/index.html> (Zugriff vom 31.05.2014).
- Alt, Peter-André/Christian Leiteritz (Hg.), Traum-Diskurse der Romantik (spectrum Literaturwissenschaft, 4), Berlin/New York 2005.
- Anderson, Flemming G. [u.a.] (Hg.), Medieval Iconographie and Narrative, Odense 1980.
- Apel, Friedmar, Die Unsichtbarkeit des Kunstwerks bei E.T.A. Hoffmann, in: Jutta Müller-Tamm/Corinna Ortlieb (Hg.), Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik, Freiburg i.Br. 2004, 283–293.
- Arens, Arnold (Hg.), Text-Etymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt. Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag, Stuttgart 1987.
- Arndt, Marianne, Zu Moritz von Schwind's Traum des Erwin von Steinbach, in: Florens Deuchler/Reiner Hausscherr (Red.), Schülerfestgabe für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Bonn 1965, 1–11.
- Assmann, Aleida/Jan Assmann, Hieroglyphen, altägyptische Ursprünge abendländischer Grammatologie, in: Dies. (Hg.), Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie, Bonn 2002, 9–25.
- Assmann, Aleida/Jan Assmann (Hg.), Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie, Bonn 2002.
- Aubert, Andreas, Caspar Friedrich, in: Kunst und Künstler, illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe 3 (1905), 196–204.
- Auerochs, Bernd/Dirk von Petersdorff, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Einheit der Romantik. Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert, Paderborn 2009, 7–12.
- Auerochs, Bernd/Dirk von Petersdorff (Hg.), Einheit der Romantik. Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert, Paderborn 2009.
- Bach, Thomas/Olaf Breidbach (Hg.), Naturphilosophie nach Schelling, Stuttgart 2005.
- Bätschmann, Oskar, Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920, Köln 1989.
- Bailey, Colin J., Moritz von Schwind and his Illustrations to Contemporary German Literature, Bd. 1, Nottingham 1977.
- Bandmann, Günter, Melancholie und Musik. Ikonographische Studien (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, 12), Köln 1960.

- Bark, Irene, »Spur der Empfindung im anorganischen Reiche«. Novalis' Poetik des Galvanismus im Kontext der frühromantischen Philosophie und Naturwissenschaft, in: Daniel Fulda/Thomas Prüfer (Hg.), Faktenglaube und Fiktionales Wissen. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst in der Moderne (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, 9), Frankfurt a.M. [u.a.] 1996, 93–125.
- Barth, Bernhard, Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft, München 1991.
- Barth, Fritz, Die Villa Lante in Bagnaia, Stuttgart/London 2001.
- Baudry, Jean-Louis, Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat, in: Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst 5 (1993), 34–43.
- Baudry, Jean-Louis, Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks, in: Lorenz Engell [u.a.] (Hg.), Kursbuch Medienkultur, Stuttgart 1999, 381–404.
- Baumann, Hans, Die Geschichte der Heilkunde. Medizin vom Mittelalter bis zum 1. Weltkrieg und ihr Zusammenhang mit der wissenschaftlichen, technischen und sozialen Entwicklung, Norderstedt 2004.
- Becker-Cantarino, Barbara, »Feminismus« und »Emanzipation«? Zum Geschlechterdiskurs der deutschen Romantik am Beispiel der Lucinde und ihrer Rezeption, in: Hartwig Schultz (Hg.), Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons, Berlin/New York 1997, 21–44.
- Beer, Manuela, Triumphkreuze des Mittelalters, Bonn 2005.
- Begemann, Christian, Frauen – Bilder. Kunst, Kunstproduktion und Weiblichkeit in Achim von Arnims Raphael und seine Nachbarinnen, in: Gerhard Neumann/Günter Oesterle (Hg.), Bild und Schrift in der Romantik (Stiftung für Romantikforschung, 6), Würzburg 1999, 391–410.
- Beguín, Albert, Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs, Bern/München 1972.
- Behler, Diana, Carl Gustav Carus. Briefe über Landschaftsmalerei und die frühromantische Theorie, in: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich-Schlegel-Gesellschaft 3 (1993), 107–139.
- Beierwaltes, Werner, Einleitung, in: F.W.J. Schelling, Texte zur Philosophie der Kunst. Ausgew. und eingel. von Werner Beierwaltes, Stuttgart 1977, 3–50.
- Belting, Hans, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998.
- Belting, Hans, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.
- Belting, Hans, Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008.
- Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung), Bd. 1: Abhandlungen, Teil 2, in: Ders., Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974.
- Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 17 Bde., Frankfurt a.M. 1972–1999.
- Benz, Ernst, Adam. Der Mythos vom Urmenschen, München 1955.
- Benz, Ernst, Schellings theologische Geistesahnen (Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, 3), Wiesbaden 1955.
- Benzenhöfer, Udo (Hg.), Melancholie in Literatur und Kunst (Schriften zu Psychopathologie, Kunst und Literatur, 1), Hürtgenwald 1990.

- Berke, Dietrich, Schuberts Liedentwurf »Abend« D 645 und dessen textliche Voraussetzungen. Ein Beitrag zu Schuberts Textquellen für die Lieder nach Gedichten von Friedrich von Schlegel, Ludwig Tieck und Novalis, in: Otto Brusatti (Hg.), Schubert-Kongreß Wien 1978, Bericht, Graz 1979, 305–320.
- Bertsch, Markus [u.a.] (Hg.), Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik (Ausstellungskatalog: Hamburg, Kunsthalle, 03.12.2010–13.03.2011), Hamburg 2010.
- Bertsch, Markus/Reinhard Wegner (Hg.), Landschaft am »Scheidpunkt«. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800 (Ästhetik um 1800, 7), Göttingen 2010.
- Bertsch, Markus (Hg.), Kosmos Runge. Das Hamburger Symposium, München/Hamburg 2013.
- Bettermann, Silke (Hg.), Moritz von Schwind und Ludwig van Beethoven. Ein Maler der Romantik und seine Begeisterung für die Musik (Ausstellungskatalog: Bonn, Beethoven-Haus), Bonn 2004.
- Bialostocki, Jan, Romantische Ikonographie, in: Ders. (Hg.), Stil und Ikonographie, Köln 1981, 214–242.
- Bialostocki, Jan (Hg.), Stil und Ikonographie, Köln 1981.
- Bielmeier, Stefanie, Gemalte Kunstgeschichte. Zu den Entwürfen des Peter von Cornelius für die Loggien der Pinakothek, München 1983.
- Billeter, Erika [u.a.] (Hg.), Die Nacht (Ausstellungskatalog: München, Haus der Kunst, 01.11.1998–07.02.1999), Wabern-Bern 1998.
- Bisky, Jens, Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winkelmann bis Boisserée, Weimar 2000.
- Bloch, Peter, Der Weimarer Kreuzfuß mit dem auferstehenden Adam, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (1964), 7–23.
- Böcher, Otto, Zur jüngeren Ikonographie der Wurzel Jesse, in: Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte 67/68 (1973), 153–168.
- Boehm, Gottfried, Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, 11–38.
- Boehm, Gottfried, Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Hubert Burda/Christa Maar (Hg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, 28–43.
- Boehm, Gottfried (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994.
- Böhme, Hartmut, Natur und Subjekt, Frankfurt a.M. 1988, URL: <http://www-alt.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/natsub/inhalt.html> (Zugriff vom 19.06. 2014).
- Böhme, Hartmut, Koralle und Pfau, Schrift und Bild im Wiener Dioskurides, in: Pauline Helas (Hg.), Bild-Geschichte, Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007, 57–72.
- Börsch-Supan, Helmut, Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich, München 1960.
- Börsch-Supan, Helmut, Caspar David Friedrich, München 1973.
- Börsch-Supan, Helmut, Die »Geschichte der neueren Kunst« von Athanasius Graf Raczyński, in: Wulf Schadendorf (Hg.), Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1975, 15–26.
- Börsch-Supan, Helmut, Zwei Raffaele aus Göttingen, die Brüder Riepenhausen, in: Silvio Vietta (Hg.), Romantik und Renaissance: Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik, Stuttgart 1994, 216–240.
- Börsch-Supan, Helmut, Carl Gustav Carus, in: Allgemeines Künstlerlexikon (AKL) online, Berlin/New York 2005, URL: http://www.degruyter.com/view/AKL/_10155016 (Zugriff vom 28.06.2014).

- Boettcher, Magdalena, Eine andere Ordnung der Dinge. Zur Ästhetik des Schönen und ihrer poetologischen Rezeption um 1800, Würzburg 1998.
- Bogen, Steffen, Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300, München 2001.
- Bogen, Steffen, Träumt Jesse? Eine ikonographische Erfindung im Kontext diagrammatischer Bildformen des 12. Jahrhunderts, in: David Ganz/Thomas Lentz (Hg.), Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, 1), Berlin 2004, 219–239.
- Bonheim, Günther, Zeichendeutung und Natursprache. Ein Versuch über Jakob Böhme, Würzburg 1992.
- Booth, Wayne C., The Rhetoric of Fiction, Chicago/New York 1961.
- Borchmeyer, Dieter, Aufstieg und Fall der Zentralperspektive, in: Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hg.), Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800, Würzburg 2004, 287–310.
- Borchmeyer, Dieter/Viktor Zmegac (Hg.), Moderne Literatur in Grundbegriffen, Frankfurt a.M. 1987.
- Boss, Medard, Der Traum und seine Auslegung, Bern/Stuttgart 1953.
- Brandstetter, Gabriele/Gerhard Neumann (Hg.), Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800, Würzburg 2004.
- Brandt, Sigrid/Andrea Gott dang (Hg.), Rhythmus, Harmonie, Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik, Worms 2012.
- Brassat, Wolfgang/Hubertus Kohle (Hg.), Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, Köln 2003.
- Brauns, Jörg, »Schauplätze«. Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Dispositive visueller Medien, Weimar 2003.
- Bredenkamp, Horst, Traumbilder von Marcantonio Raimondi bis Giorgio Ghisi, in: Werner Hofmann (Hg.), Zauber der Medusa. Europäische Manierismen (Ausstellungskatalog: Wien, Künstlerhaus, 03.04.–12.07.1987), Wien 1987, 62–71.
- Bredenkamp, Horst, Theorie des Bildakts, Berlin 2010.
- Breidbach, Olaf/Roswitha Burwick, Einleitung: Physik um 1800: Kunst, Wissenschaft und Philosophie – eine Annäherung, in: Dies. (Hg.), Physik um 1800. Kunst, Naturwissenschaft oder Philosophie (Laboratorium Aufklärung, 5), München 2012, 7–18.
- Breidbach, Olaf/Heiko Weber, Johann Wilhelm Ritter – Physik als Kunst, in: Olaf Breidbach/Roswitha Burwick (Hg.), Physik um 1800. Kunst, Naturwissenschaft oder Philosophie (Laboratorium Aufklärung, 5), München 2012, 121–137.
- Breidbach, Olaf/Roswitha Burwick (Hg.), Physik um 1800. Kunst, Naturwissenschaft oder Philosophie (Laboratorium Aufklärung, 5), München 2012.
- Breton, André, Die Manifeste des Surrealismus, Hamburg 1968.
- Brinkmann, Richard (Hg.), Romantik in Deutschland: ein interdisziplinäres Symposium (Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderbd., 52), Stuttgart 1978.
- Brosch, Renate (Hg.), Ikono/Philo/Logie: Wechselspiele von Texten und Bildern, Berlin 2004.
- Brückner, Wolfgang, Koralle, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 2, Rom [u.a.] 1971, 556.
- Brüggemann, Heinz, Religiöse Bild-Strategien der Romantik – die ästhetische Landschaft als Andachtsraum und Denkraum, in: Heinz Brüggemann (Hg.), Romantik und Moderne. Moden des Zeitalters und buntscheckige Schreibart, Würzburg 2009, 17–64.

- Brüggemann, Heinz, Sammlung und Spiel. Bild-Räume aus kulturellem Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen in *Gockel, Hinkel und Gakeleia. Märchen, wieder erzählt von Clemens Brentano* (1838), in: Ders. (Hg.), *Romantik und Moderne. Moden des Zeitalters und buntscheckige Schreibart*, Würzburg 2009, 171–239.
- Brüggemann, Heinz (Hg.), *Romantik und Moderne. Moden des Zeitalters und buntscheckige Schreibart*, Würzburg 2009.
- Brusatti, Otto (Hg.), *Schubert-Kongreß Wien 1978, Bericht*, Graz 1979.
- Buberl, Brigitte, Bildgewordene Märchen, in: Christoph Vitali (Hg.), *Ernstes Spiel. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990* (Ausstellungskatalog: München, Haus der Kunst, 04.02.–01.05.1995), München 1995, 502–507.
- Buberl, Brigitte (Red.), *Erlikönig und Alpenbraut. Dichtung, Märchen und Sage in Bildern der Schack-Galerie* (Ausstellungskatalog: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, 24.11.1989–11.02.1990), München 1989.
- Büttner, Frank, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Stuttgart 1999.
- Büttner, Frank, Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland, in: Pächt, Michael (Hg.), *Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania* (Ausstellungskatalog: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, 20.02.–14.04.2002), München 2002, 15–36.
- Büttner, Frank, Das Charakteristische, das Eigentümliche und das Volkstümliche. Zu den Wandlungen eines kunsttheoretischen Postulates und einigen Versuchen seiner Verwirklichung in der Bildenden Kunst der deutschen Romantik, in: Bernd Auerochs/Dirk von Petersdorff (Hg.), *Einheit der Romantik. Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*, Paderborn 2009, 81–108.
- Büttner, Frank, Philipp Otto Runge, München 2010.
- Burda, Hubert/Christa Maar (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004.
- Busch, Werner, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985.
- Busch, Werner, *Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst* (Artefakten – Kunsthistorische Schriften, 1), Annweiler 1987.
- Busch, Werner, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- Busch, Werner, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003.
- Busch, Werner, *Friedrichs Bildverständnis*, in: Hubertus Gaßner (Hg.), *Caspar David Friedrich – Die Erfindung der Romantik* (Ausstellungskatalog: Essen, Museum Folkwang, 05.05.–20.08.2006), München 2006, 32–47.
- Busch, Werner, *Goethe, die Gebrüder Riepenhausen und deren Empfang in Rom*, in: Paolo Chiarini/Walter Hinderer (Hg.), *Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen, 1780–1820* (Stiftung für Romantikforschung, 36), Würzburg 2006, 43–57.
- Busch, Werner, *Eugen Napoleon Neureuther in Runges Bahnen*, in: Markus Bertsch [u.a.] (Hg.), *Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik* (Ausstellungskatalog: Hamburg, Kunsthalle, 03.12.2010–13.03.2011), Hamburg 2010, 329–339.
- Caduff, Corina, *Die diskursive Karriere der Musik im 19. Jahrhundert. Von der »Herzenssprache« zur »wahren Philosophie«* (Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte, 71), Stuttgart 1997, 537–558.
- Chaouli, Michel, *Friedrich Schlegels Labor der Poesie*, in: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich-Schlegel-Gesellschaft II (2002), 59–70.
- Chaouli, Michel, *Das Laboratorium der Poesie. Chemie und Poetik bei Friedrich Schlegel*, Paderborn 2004.

- Chapeaurouge, Donat de, Carus' Gemälde »zu Goethes Ehrengedächtnis« von 1832, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 61 (1998), 113–117.
- Chiarini, Paolo/Walter Hinderer (Hg.), Rom – Europa. Treffpunkt der Kulturen, 1780–1820 (Stiftung für Romantikforschung, 36), Würzburg 2006.
- Christiansen, Irmgard, Die Technik der allegorischen Auslegungswissenschaft bei Philon von Alexandrien, Tübingen 1969.
- Collini, Patrizio, Raffaels Traum – Auf dem Weg zu einer visionären Kunst (August Wilhelm Schlegel, Caroline, Wackenroder, Tieck), in: Anja Ernst/Paul Geyer (Hg.), Die Romantik: ein Gründungsmythos der europäischen Moderne, Bonn 2010, 187–200.
- Curtius, Andreas, Die Erschaffung der Eva. Zur Deutung eines Schöpfungsbildes der deutschen Renaissance, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums (2000), 119–132.
- Dahlhaus, Carl, 19. Jahrhundert, Teil 1: Theorie/Ästhetik/Geschichte, Monographien, Bd. 4, in: Ders., Gesammelte Schriften, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2002.
- Dahlhaus, Carl, Gesammelte Schriften, hg. von Hermann Danuser, 10 Bde., Laaber 2000–2008.
- Décultot, Elisabeth/Gerhard Lauer (Hg.), Kunst und Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert, Heidelberg 2012.
- Dembeck, Till, Figur/Ornament, Romantische Poetik im Kontext von Akustik und Schallaufzeichnung, in: Dagmar von Hoff/Bernhard Spieß (Hg.), Textprofile intermedial, München 2008, 143–161.
- Demisch, Heinz, Ludwig Richter. 1803–1884. Eine Revision, Berlin 2003.
- Derrida, Jaques, Die Schrift und die Differenz, Paris 1967.
- Deuchler, Florens/Reiner Hauss Herr (Red.), Schülerfestgabe für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Bonn 1965.
- Dickel, Hans, Diesseits der Ikonographie. Philipp Otto Runge »Morgen« und die Sprache der Blumen, in: Margit Kern/Thomas Kirchner/Hubertus Kohle (Hg.), Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, Berlin 2004, 249–263.
- Dittelbach, Thomas, Rex Imago Christi. Der Dom von Monreale. Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend, 12), Wiesbaden 2003.
- Dobrzecki, Alina, Die Bedeutung des Traumes für Caspar David Friedrich. Eine Untersuchung zu den Ideen der Frühromantik (Beiträge zur deutschen Philologie, 55), Gießen 1982.
- Dürhammer, Ilja, Schlegel, Schelling und Schubert. Romantische Beziehungen und Bezüge in Schuberts Freundeskreis, in: Schubert durch die Brille 16/17 (1996), 59–93.
- Dürhammer, Ilja, Schuberts literarische Heimat, Dichtung und Literatur-Rezeption der Schubert-Freunde, Wien/Köln/Weimar 1999.
- Dürr, Walther, Schuberts »romantische« Lieder am Beispiel von Friedrich Schlegels »Abendröte«-Zyklus, in: Schubert-Jahrbuch (1997), 47–60.
- Dürr, Walther, Hymne und Geistliches Lied, Franz Schuberts Novalis-Vertonungen, in: Irmgard Scheitler (Hg.), Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert: theologische, musikologische und literaturwissenschaftliche Aspekte, Tübingen/Basel 2000, 105–122.
- Ebhardt, Manfred, Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik, Göttingen 1969.

- Eckel, Winfried, Das Romantische als Medieneffekt. Die Rolle der Künste in Clemens Brentanos *Godwi-Roman*, in: Dagmar von Hoff/Bernhard Spieß (Hg.), *Textprofile intermedial*, München 2008, 163–184.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2005.
- Eichner, Hans, Das Bild der Frau in der Frühromantik, in: Hartwig Schultz (Hg.), *Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons*, Berlin/New York 1997, 1–19.
- Eimer, Gerhard, Caspar David Friedrich und die Gotik. Analysen und Deutungsversuche aus Stockholmer Vorlesungen. Mit einem Nachtrag zum patriotischen Kunstprogramm des Freiherrn von Stein, Hamburg 1963.
- Eitner, Lorenz, The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism, in: *The Art Bulletin* 27 (1955), 281–290.
- Ellenberger, Henry F., *Die Entdeckung des Unbewussten*, Bd. 1, Bern 1974.
- Endres, Johannes/Barbara Wittmann/Gerhard Wolf (Hg.), *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*. München 2005.
- Engel, Manfred, *Der Roman der Goethezeit. Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendente Geschichten*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 1993.
- Engel, Manfred, Traumtheorie und literarische Träume im 18. Jahrhundert. Eine Fallstudie zum Verhältnis von Wissen und Literatur, in: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 2 (1998), 97–128.
- Engelhardt, Dietrich von, Schuberts Stellung in der romantischen Naturforschung, in: Alice Rössler (Hg.), *Gotthilf Heinrich Schubert. Gedenkschrift zum 200. Geburtstag des romantischen Naturforschers (Erlanger Forschungen, 25)*, Erlangen 1980, 11–36.
- Engelhardt, Dietrich von, Traum im Wandel – Geschichte und Kultur, in: Michael H. Wiegand/Flora von Spreiti/Hans Förstl (Hg.), *Schlaf & Traum. Neurobiologie, Psychologie, Therapie*, Stuttgart 2006, 5–15.
- Engelhardt, Dietrich von, Naturwissenschaft und Medizin im romantischen Umfeld, in: Friedrich Strack (Hg.), *200 Jahre Heidelberger Romantik (Heidelberger Jahrbücher, 51)*, Berlin/Heidelberg 2008, 499–516.
- Engelhardt, Dietrich von, Zum Wissenschaftsbegriff der Romantik – Physik und Metaphysik, Kunst und Leben bei Carl Gustav Carus, in: Petra Kuhlmann-Hodick/Gerd Spitzer/Bernhard Maaz (Hg.), *Carl Gustav Carus – Wahrnehmung und Konstruktion*, Berlin 2008, 19–30.
- Erffa, Hans Martin von, *Die Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem alten Testament und ihre Quellen*, Bd. 1, München 1989.
- Ernst, Anja/Paul Geyer (Hg.), *Die Romantik: ein Gründungsmythos der europäischen Moderne*, Bonn 2010.
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.), *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen/Basel 2001.
- Frank, Hilmar, Die mannigfaltigen Wege zur Kunst. Romantische Kunstphilosophie in einem Schema Caspar David Friedrichs, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* (1991), 165–196.
- Frank, Hilmar, *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin 2004.
- Frank, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1989.
- Freund, Lothar, *Amor, Amoretten*, Bd.1, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, hg. von Otto Schmitt [u.a.], Stuttgart 1937, 641–651.

- Fritz, Horst, Innerlichkeit und Selbstreferenz. Anmerkungen zum literarischen Interieur des 19. Jahrhunderts, in: Udo Benzenhöfer (Hg.), *Melancholie in Literatur und Kunst* (Schriften zu Psychopathologie, Kunst und Literatur, 1), Hürtgenwald 1990, 89–110.
- Fulda, Daniel/Thomas Prüfer (Hg.), *Faktenglaube und Fiktionales Wissen. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst in der Moderne* (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, 9), Frankfurt a.M. [u.a.] 1996.
- Gajek, Bernhard, Brentanos Verhältnis zur Bildenden Kunst, in: Wolfdietrich Rasch (Hg.), *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehung* (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 6), Frankfurt a.M. 1970, 35–56.
- Gantet, Claire, *Der Traum in der Frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte* (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, 143), Berlin/New York 2010.
- Ganz, David, *Oculus interior. Orte der inneren Schau in mittelalterlichen Visionsdarstellungen*, in: Katharina Philipowski/Anne Prior (Hg.), *Anima und sele. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter* (Philologische Studien und Quellen, 197), Berlin 2006, 113–144.
- Ganz, David, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008.
- Ganz, David/Thomas Lentz (Hg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, 1), Berlin 2004.
- Garmann, Gerburg, *Die Traumlandschaften Ludwig Tiecks. Traumreise und Individuationsprozeß aus romantischer Perspektive*, Opladen 1989.
- Gaßner, Hubertus (Hg.), *Caspar David Friedrich – Die Erfindung der Romantik* (Ausstellungskatalog: Essen, Museum Folkwang, 05.05–20.08.2006), München 2006.
- Geisler-Szulewicz, Anne [u.a.] (Hg.), *Die Kunst des Dialogs – L'art du dialogue*, Heidelberg 2010.
- Geissmar, Christoph, *Das Auge Gottes. Bilder zu Jakob Böhme* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 23), Wiesbaden 1993.
- Genette, Gérard, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (Aesthetica, 683), Frankfurt a.M., 1993.
- Gerkens, Dorothee, *Elfenbilder – Traum, Rausch und das Unbewusste. Die Erkundung des menschlichen Geistes in der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, Berlin 2009.
- Gerok-Reiter, Annette, *Einleitung. Zwischen den Welten*, in: Dies./Christine Walde (Hg.), *Traum und Vision in der Vormoderne. Traditionen, Diskussionen, Perspektiven*, Berlin 2012, 7–18.
- Gerok-Reiter, Annette/Christine Walde (Hg.), *Traum und Vision in der Vormoderne. Traditionen, Diskussionen, Perspektiven*, Berlin 2012.
- Gessinger, Wolfgang/Wolfert von Rahden (Hg.), *Theorien vom Ursprung der Sprache*, Bd. 1, Berlin/New York 1988.
- Gide, André, *Journal 1889–1939* (Bibliothèque de la Pléiade, 54), Paris 1951.
- Görner, Rüdiger, *Schattenrisse und andere Ansichten vom Ich. Zur Identitätsproblematik als ästhetischem Gegenstand romantischen Bewusstseins*, in: Nicholas Saul (Hg.), *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, München 1991, 1–18.
- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a.M. 1984.
- Gott dang, Andrea, »Ich bin unsern Ideen nicht untreu geworden«. Moritz von Schwind und der Schubert-Freundeskreis, in: *Schubert: Perspektiven* 4,1 (2004), 1–48.
- Gott dang, Andrea, *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915*, Berlin 2004.

- Gottdang, Andrea, Rhythmus, Harmonie, Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik, in: Sigrid Brandt/Dies. (Hg.), Rhythmus, Harmonie, Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik, Worms 2012, 8–12.
- Grave, Johannes, Bildtheoretische Implikationen des Fensterbildes bei Carl Gustav Carus, in: Petra Kuhlmann-Hodick/Gerd Spitzer/Bernhard Maaz (Hg.), Carl Gustav Carus – Wahrnehmung und Konstruktion, Berlin 2008, 201–210.
- Grave, Johannes, Caspar David Friedrich, München/London/New York 2012.
- Grave, Johannes/Hubert Locher/Reinhard Wegner (Hg.), Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800 (Ästhetik um 1800, 5), Göttingen 2007.
- Groth, Peter, Die stigmatisierte Nonne Anna Katharina Emmerick 1774–1824. Eine Krankengeschichte im Zeitalter der Romantik – zwischen preußischer Staatsraison und »katholischer Erneuerung«, [1996], URL: <http://www.in-output.de/AKE/Anna%20Katharina%20Emmerick.pdf> (Zugriff vom 10.06.2014).
- Gruber, Jörn, Literatur und Heraldik. Textetymologische Bemerkungen zu André Gide's »charte de la mis en abyme«, in: Arnold Arens (Hg.), Text-Etymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt. Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag, Stuttgart 1987, 220–230.
- Häse, Anja, Carl Gustav Carus, Zur Konstruktion bürgerlicher Lebenskunst, Dresden 2001.
- Haferland, Harald, Mystische Theorie der Sprache bei Jacob Böhme, in: Wolfgang Gessinger/Wolfert von Rahden (Hg.), Theorien vom Ursprung der Sprache, Bd. 1, Berlin/New York 1988, 89–130.
- Hafner, Georg Michael, Ikonographische Studien zum Werk Moritz von Schwind, München 1977.
- Hagen, Anja, Gedächtnisort Romantik. Intertextuelle Verfahren in der Prosa der 80er und 90er Jahre, Bielefeld 2003.
- Hammerschmidt-Hummel, Hildegard, Die Traumtheorien des 20. Jahrhunderts und die Träume der Figuren Shakespeares. Mit einem Abriß philosophischer und literarischer Traumauffassungen von der Antike bis zur Gegenwart, Heidelberg 1992.
- Hasse, Paul (Hg.), Aus dem Leben Friedrich Overbecks. Briefe an Eltern und Geschwister, in: Allgemeine Conservative Monatsschrift für das christliche Deutschland 45 (1888), 157–177.
- Hausdörfer, Sabrina, Sprachursprungstheorie, Geschichtsphilosophie und Sprach-Utopie bei Novalis, Friedrich Schlegel und Friedrich Hölderlin, in: Wolfgang Gessinger/Wolfert von Rahden (Hg.), Theorien vom Ursprung der Sprache, Bd. 1, Berlin/New York 1988, 468–497.
- Hayter, Alethea, Opium and the Romantic Imagination, Berkeley 1968.
- Heidel, Günter (Hg.), Carl Gustav Carus. Opera et efficacia. Beiträge des Wissenschaftlichen Symposiums zu Werk und Vermächtnis von Carl Gustav Carus (Schriften der Medizinischen Akademie Dresden, 25), Dresden 1990.
- Helas, Pauline (Hg.), Bild-Geschichte, Festschrift für Horst Bredekamp, Berlin 2007.
- Heraeus, Stefanie, Zur künstlerischen Eroberung des Traums im 19. Jahrhundert. Von der äußeren zur inneren Nacht, in: Erika Billeter [u.a.] (Hg.), Die Nacht (Ausstellungskatalog: München, Haus der Kunst, 01.11.1998–07.02.1999), Wabern-Bern 1998, 109–117.
- Heraeus, Stefanie, Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts, Berlin 1998.
- Heß, Gilbert/Elena Agazzi/Elizabeth Decultot (Hg.), Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert, Berlin 2012.

- Hiestand, Rudolf (Hg.), Traum und Träumen. Inhalt. Darstellung. Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance, Mainz 1994.
- Hillenbrand, Rainer/Gertrud Maria Rösch/Maja Tscholadse (Hg.), Deutsche Romantik. Ästhetik und Rezeption. Beiträge eines internationalen Kolloquiums an der Zereteli-Universität Kutaissi 2006 (Schriftenreihe des Instituts für Deutsch als Fremdsprachenphilologie, 7), München 2008.
- Hinderer, Walter, Friedrich Schiller und die empirische Seelenlehre. Bemerkungen über die Funktion des Traumes und das »System der dunklen Ideen«, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 47 (2003), 187–213.
- Hinderer, Walter (Hg.), Goethe und das Zeitalter der Romantik, Würzburg 2002.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (Hg.), Schubert Perspektiven, Bd. 5,2, Stuttgart 2007.
- Hinz, Sigrid (Hg.), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, München 1968.
- Hoff, Dagmar von/Bernhard Spieß (Hg.), Textprofile intermedial, München 2008.
- Hoffmann, Konrad, Zu Van Goghs Sonnenblumenbildern, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 31 (1968), 27–58.
- Hofmann, Werner (Hg.), Zauber der Medusa. Europäische Manierismen (Ausstellungskatalog: Wien, Künstlerhaus, 03.04.–12.07.1987), Wien 1987.
- Hofmann, Werner, Bildmacht und Bilderzählung in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle (1991), 15–64.
- Hofmann, Werner, Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998.
- Hofmann, Werner, Caspar David Friedrich, München 2000.
- Hofmann, Werner, Die Romantik – Eine Erfindung?, in: Hubertus Gaßner (Hg.), Caspar David Friedrich – Die Erfindung der Romantik (Ausstellungskatalog: Essen, Museum Folkwang, 05.05.–20.08.2006), München 2006, 20–31.
- Hohl, Hanna, Philipp Otto Runge. Die Zeiten. Der Morgen (Ausstellungskatalog: Hamburg, Kunsthalle), Hamburg 1991.
- Holl, Oskar, Quelle, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 3, Rom [u.a.] 1971, 486f.
- Holst, Christa/Siegfried Sudhof, Die Lithographien zur ersten Ausgabe von Brentanos Märchen »Gockel, Hinkel und Gackeleia« (1838), in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 6 (1965), 140–154.
- Holsten, Siegmund (Red.), Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik (Ausstellungskatalog: Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 12.10.1996–06.01.1997), Karlsruhe 1996.
- Holthuis, Susanne, Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption, Tübingen 1993.
- Hüneke, Andreas (Hg.), Max Sauerlandt. Die Pflege künstlerischer Erkenntnis. Schriften aus der Hallenser Zeit 1908–1919, Hamburg 1995.
- Hunfeld, Barbara, Zur »Hieroglyphe« der Kunst um 1800, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.), Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie, Bonn 2002, 281–296.
- Ihwe, Jens (Hg.), Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, Bd. 2 (Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, 3), 3 Bde., Frankfurt a.M. 1971.
- Imdahl, Max, Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik, München 1980.
- Imdahl, Max, Bis an die Grenzen des Aussagbaren ..., in: Martina Sitt (Hg.), Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen, Berlin 1990, 245–272.

- Imdahl, Max, Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 3: Reflexion – Theorie – Methode, hg. und eingel. von Gottfried Boehm, Frankfurt a.M. 1996, 424–463.
- Imdahl, Max, Gesammelte Schriften, Bd. 3: Reflexion – Theorie – Methode, hg. und eingel. von Gottfried Boehm, Frankfurt a.M. 1996.
- Imorde, Joseph, Die Wolke als Medium, in: David Ganz/Thomas Lentz (Hg.), Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne (KultBild. Visualität und Religion in der Vormoderne, 1), Berlin 2004, 170–196.
- Jacobs, Helmut C., Der Schlaf der Vernunft. Goyas »Capriccio 43« in Bildkunst, Literatur und Musik, Basel 2006.
- Jacobs, Stephanie, Auf der Suche nach einer neuen Kunst. Konzepte der Moderne im 19. Jahrhundert. Runge/Goethe – Grandville/Delord – Schwind/Mörrike – Manet/Mallarmé, Weimar 2000.
- Jantzen, Jörg, Schelling und die Kunst, in: Akademie Aktuell. Zeitschrift der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 16 (2006), 51f.
- Jauß, Hans Robert (Hg.), Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968.
- Jensen, Jens Christian, Malerei der Romantik in Deutschland, Köln 1985.
- Johnson, Laurie Ruth, Die Lesbarkeit des romantischen Körpers – Über Psychosomatik und Text in Fallstudien von Karl Philipp Moritz und Friedrich Schlegel, in: Erich Kleinschmidt (Hg.), Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs, Berlin 2009, 105–135.
- Kaiser, Gerhard R., E.T.A. Hoffmann, Stuttgart 1988.
- Kalinowski, Konstanty/Christoph Heilmann (Hg.), Sammlung Graf Raczyński. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznan (Ausstellungskatalog: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, 02.10.–29.11.1992), München 1992.
- Kalkschmidt, Eugen, Moritz von Schwind. Der Mann und das Werk, München 1943.
- Kapitzka, Peter, Die frühromantische Theorie der Mischung (Münchener Germanistische Beiträge, 4), München 1968.
- Karlinger, Felix, Die Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum, Darmstadt 1988.
- Kauffmann, C.M., Jakob, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 2, Rom [u.a.] 1971, 370–383.
- Kaufmann, Eva-Maria, Jakobs Traum und der Aufstieg des Menschen zu Gott. Das Thema der Himmelsleiter in der bildenden Kunst des Mittelalters, Tübingen/Berlin 2006.
- Kemp, Wolfgang, Seele, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom [u.a.] 1972, 138–142.
- Kemp, Wolfgang, Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983.
- Kemp, Wolfgang, Die Räume der Maler, zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.
- Kemper, Werner, Der Traum und seine Be-Deutung, München 1977.
- Kepetzis, Ekaterini, Eklektizismus als konstituierendes Prinzip in der *Vita Raffaels* der Brüder Riepenhausen (1816), in: Doris H. Lehmann/Grischka Petri (Hg.), Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst (Studien zur Kunstgeschichte, 195), Hildesheim/Zürich/New York 2012, 125–152.
- Kepetzis, Ekaterini, Romantische Identitätsfindung, Zur Konstruktion des Idealkünstlers in den Viten Raffaels der Brüder Riepenhausen, in: Gilbert Heß/Elena Agazzi/Elizabeth

- Decultot (Hg.), Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert, Berlin 2012, 3–46.
- Kern, Margit/Thomas Kirchner/Hubertus Kohle (Hg.), Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, Berlin 2004.
- Kesting, Marianne, Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas, Stuttgart [u.a.] 1978.
- Kesting, Marianne, Das imaginierte Kunstwerk. E.T.A. Hoffmann und Balzacs Chef d'œuvre inconnu, mit einem Ausblick auf die gegenwärtige Situation, in: Erika Tunner (Hg.), Romantik – eine lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne (Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, 34), Amsterdam/Atlanta 1991, 37–62.
- Kiefer, Klaus H., Die famose Hexen-Epoche. Sichtbares und Unsichtbares in der Aufklärung. Kant – Schiller – Goethe – Swedenborg – Mesmer – Cagliostro (Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, 39), München 2004.
- Kindt, Tom/Hans-Harald Müller, Der implizite Autor. Zur Karriere und Kritik eines Begriffs zwischen Narratologie und Interpretationstheorie, in: Archiv für Begriffsgeschichte 48 (2006), 163–190.
- Kintz, Paul, Das befreite Bild. Die bildende Tätigkeit Runges im Lichte der frühromantischen poetischen Theorie von Novalis und Friedrich Schlegel, in: Markus Bertsch (Hg.), Kosmos Runge. Das Hamburger Symposium, München/Hamburg 2013, 61–70.
- Kisser, Thomas (Hg.), Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800, München 2011.
- Kleber, Karsten, Der frühe Schelling und Kant. Zur Genese des Identitätssystems aus philosophischer Bewältigung der Natur und Kritik der Transzendentalphilosophie, Würzburg 2013.
- Kleinschmidt, Erich (Hg.), Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs, Berlin 2009.
- Klostermann, Ute, Von der Ruine im Landschaftsgarten zur Ruine der Landschaft, in: Günter Oesterle/Harald Tausch (Hg.), Der imaginierte Garten (Formen der Erinnerung, 9), Göttingen 2001, 239–252.
- Klotz, Volker, Das europäische Kunstmärchen, München 2002.
- Knatz, Lothar, Ästhetische Subjektivität. Romantik und Moderne, Würzburg 2005.
- Kohlhäußl, Michael, Ton und Traum – Schubert und die literarische Frühromantik, in: Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.), Schubert Perspektiven, Stuttgart 2007, 127–137.
- Koller, Angelika, Minnesang-Rezeption um 1800. Falldarstellungen zu den Romantikern und ihren Zeitgenossen und Exkurse zu ausgewählten Sachfragen (Europäische Hochschulschriften. Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, 1297), Frankfurt a.M. [u.a.] 1992.
- Koller, Markus, Die Grenzen der Kunst. Luhmanns gelehrte Poesie, Wiesbaden 2007.
- Koschorke, Albrecht, Poesis des Leibes. Johann Christian Reils romantische Medizin, in: Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hg.), Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800, Würzburg 2004, 259–272.
- Kotzinger, Susi/Gabriele Rippl, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, Atlanta 1994, 5–24.
- Kotzinger, Susi/Gabriele Rippl (Hg.), Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, Atlanta 1994.
- Krause, Andrea, Arabeske, Subthematik und öffentlicher Raum. Eine Begriffsbestimmung zur Symphonie bei Franz Schubert und Moritz von Schwind, in: Eva Skoda-Badura [u.a.] (Hg.), Schubert und seine Freunde, Wien/Köln/Weimar 1999, 361–374.

- Kraut, Gisela, Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Worms 1986.
- Kremer, Detlef, Prosa der Romantik, Stuttgart/Weimar 1998.
- Kremer, Detlef, Ingenium und Intertext. Die Quelle als psychosemiotischer Motor in der Literatur der Romantik, in: Thomas Rathmann/Nikolaus Wegmann (Hg.), »Quelle«. Zwischen Ursprung und Konstrukt. Ein Leitbegriff in der Diskussion (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie, 12), Berlin 2004, 241–256.
- Kreutziger-Herr, Annette, Ein Traum vom Mittelalter: die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit, Köln 2003.
- Krieger, Verena, »At war with the obvious« – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimension des Mehrdeutigen, in: Dies./Rachel Mader (Hg.), Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas, Köln/Weimar/Wien 2010, 13–49.
- Krieger, Verena/Rachel Mader (Hg.), Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas, Köln/Weimar/Wien 2010.
- Kristeva, Julia, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Jens Ihwe (Hg.), Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, Bd. 2 (Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, 3), Frankfurt a.M. 1971, 345–375.
- Kruse, Christiane, Rezension zu: Victor I. Stoichita, Das selbstbewusste Bild. Der Ursprung der Metamalerei, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 62 (1999), 585–594.
- Kruse, Christiane, Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums, München 2003.
- Kuhlmann-Hodick, Petra/Gerd Spitzer/Bernhard Maaz (Hg.), Carl Gustav Carus – Wahrnehmung und Konstruktion, Berlin 2008.
- Kuhlmann-Hodick, Petra/Gerd Spitzer/Bernhard Maaz (Hg.), Carl Gustav Carus. Natur und Idee (Ausstellungskatalog: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 26.06.–20.09.2009), München 2009.
- Kunze, Max (Hg.), Antike zwischen Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Rippenhausen (Ausstellungskatalog: Stendal, Winkelmann-Museum, 20.05.–22.07.2001), Mainz 2001.
- Kwon, Chung-Sun, Studie zur Idee des Gesamtkunstwerks in der Frühromantik. Zur Utopie einer Musikanschauung von Wackenroder bis Schopenhauer (Europäische Hochschulschriften, 36), Frankfurt a.M. 2003.
- Landfester, Ulrike, Von Hühnerställen und anderen Märchenschlössern. Die Heidelberger Romantik in Clemens Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838), in: Friedrich Strack (Hg.), 200 Jahre Heidelberger Romantik (Heidelberger Jahrbücher, 51), Berlin/Heidelberg 2008, 245–262.
- Landfester, Ulrike/Ralf Simon (Hg.), Gabe, Tausch, Verwandlung. Übertragungsökonomien im Werk Clemens Brentanos, Würzburg 2009.
- Lange, Carsten, Architekturen der Psyche. Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik, Würzburg 2007.
- Lappo-Danilevskij, Konstantin Ju[revic], Gefühl für das Schöne: Johann Joachim Winkelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland, Köln/Weimar/Wien 2007.
- Lauer, Fritz, Das Interieur in der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts [Teildruck], Zürich 1960.
- Le Rider, Jacques, War die Klassik farbenfeindlich und die Romantik farbengläubig? Von Lessings Laokoon zu Goethes Farbenlehre und deren Nachwirkung, in: Walter Hinderer (Hg.), Goethe und das Zeitalter der Romantik, Würzburg 2002, 31–49.

- Lehmann, Doris H./Grischka Petri (Hg.), *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst* (Studien zur Kunstgeschichte, 195). Hildesheim/Zürich/New York 2012.
- Leibold, Tobias, *Enzyklopädische Anthropologien. Formierungen des Wissens vom Menschen im frühen 19. Jahrhundert bei G.H. Schubert, H. Steffens und G.E. Schulze* (Studien zur Kulturpoetik, 13), Würzburg 2009.
- Leonhard, Karin, *Ornament und Zeitlichkeit. Kartusche, Rocaille, Arabeske*, in: Thomas Kisser (Hg.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, München 2011, 63–86.
- Lersch, Philipp, *Der Traum in der deutschen Romantik*, München 1923.
- Lindmayr-Brandl, Andrea, *Franz Schubert. Das fragmentarische Werk*, Wiesbaden 2003.
- Lorenczuk, Andreas, *Die Bilder der Wahrheit und die Wahrheit der Bilder. Zum »Großen Gockelmärchen« 1838 und den Emmerick-Schriften von Clemens Brentano, Sigmaringen 1994.*
- Lotman, Jurij, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.
- Lubkoll, Christine, *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Rombach 1995.
- Lütkehaus, Ludger (Hg.), *»Dieses wahre innere Afrika«. Texte zur Entdeckung des Unbewussten vor Freud*, Frankfurt a.M. 1989.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995.
- Lytard, Jean-François, *Die Malerei als Libido-Dispositiv*, in: Jean-François Lyotard (Hg.), *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, 45–93.
- Mai, Ekkehard/Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Ausstellungskatalog: München, Haus der Kunst, 01.02.–05.05.2002), München 2002.
- Mai, Martina, *Bilderspiegel Spiegelbilder. Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2000.
- Mainzer, Klaus, *Symmetrien der Natur: ein Handbuch zur Natur- und Wissenschaftsphilosophie*, Berlin/New York 1998.
- Maninnen, Juha, *Hegelianismus*, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.), *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Hamburg 1990, 522–531.
- Marquard, Odo, *Zur Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst*, in: Hans Robert Jaufß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968, 375–392.
- Maul, Stefan M. (Red.), *Das Gilgamesch-Epos*, München 2005.
- Mayer, Mathias/Jens Tismar, *Kunstmärchen*, Stuttgart 1997.
- Mersmann, Birgit/Martin Schulz (Hg.), *Kulturen des Bildes*, München 2006.
- Michalski, Ernst, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, [zugl. Habil. 1931], Berlin 1961.
- Michelmann, Judith, *Architektur und Arabeske, performative Baukunst in Gockel, Hinkel, Gackeleia*, in: Ulrike Landfester/Ralf Simon (Hg.), *Gabe, Tausch, Verwandlung. Übertragungsökonomien im Werk Clemens Brentanos*, Würzburg 2009, 143–157.
- Mildenberger, Hermann, *Vittoria Caldoni und der Kult des Modells im 19. Jahrhundert*, in: Ursula Peters (Hg.), *Künstlerleben in Rom: Bertel Thorvaldsen (1770–1844), der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde* (Ausstellungskatalog: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 01.12.1991–01.03.1992), Nürnberg 1991, 95–103.
- Mitchell, William J. Thomas, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago 1994.
- Mitchell, William J. Thomas, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008.

- Mocek, Reinhard, Naturforschung und Naturphilosophie bei Carl Gustav Carus, in: Günter Heidel (Hg.), Carl Gustav Carus. Opera et efficacitas. Beiträge des Wissenschaftlichen Symposiums zu Werk und Vermächtnis von Carl Gustav Carus (Schriften der Medizinischen Akademie Dresden, 25), Dresden 1990, 22–32.
- Möseneder, Karl, Philipp Otto Runge und Jakob Böhme. Über Runges »Quelle und Dichter« und den »Kleinen Morgen«, Marburg 1981.
- Müller-Tamm, Jutta, Kunst als Gipfel der Wissenschaft. Weltaneignung bei Carl Gustav Carus (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 235), Berlin/New York 1995.
- Müller-Tamm, Jutta/Corinna Ortlieb (Hg.), Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik, Freiburg im Breisgau 2004.
- Myrone, Martin (Hg.), Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination (Ausstellungskatalog: London, Tate Britain, 15.02.–01.05.2006), London 2006.
- Naredi-Rainer, Paul von, Gefrorene Musik – flüssige Architektur. Facetten eines komplizierten Verhältnisses, in: Sigrid Brandt/Andrea Gott dang (Hg.), Rhythmus, Harmonie, Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik, Worms 2012, 15–19.
- Neitzel, Britta/Rolf F. Nohr, Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion, in: Dies. (Hg.), Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 14), Marburg 2006, 9–17.
- Neitzel, Britta/Rolf F. Nohr (Hg.), Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 14), Marburg 2006.
- Neumann, Gerhard/Günter Oesterle (Hg.), Bild und Schrift in der Romantik (Stiftung für Romantikforschung, 6), Würzburg 1999.
- Noll, Thomas/Urte Stobbe/Christian Scholl (Hg.), Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft. Göttingen 2012.
- Obermaier, Walter, Schubert und die Zensur, in: Otto Brusatti (Hg.), Schubert-Kongreß Wien 1978. Bericht, Graz 1979, 117–125.
- Oesterle, Günter/Harald Tausch (Hg.), Der imaginierte Garten (Formen der Erinnerung, 9), Göttingen 2001.
- Ost, Hans, Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, 11), Düsseldorf 1971.
- Ottomeyer, Hans/Klaus Albrecht Schröder/Laurie Winters (Hg.), Biedermeier – Erfindung der Einfachheit (Ausstellungskatalog: Milwaukee Art Museum [u.a.], 16.09.2006–01.01.2007), Ostfildern 2006.
- Paech, Joachim, Nähe durch Distanz, Anmerkungen zur dispositiven Struktur technischer Bilder, in: HDTV – ein neues Medium? Interdisziplinäre Tagung an der Universität Konstanz 1990 (ZDF Schriftenreihe, 41), Mainz 1991, 43–53.
- Pächt, Michael (Hg.), Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania (Ausstellungskatalog: München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, 20.02.–14.04.2002), München 2002.
- Panofsky, Erwin, Studies in iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York 1939.
- Panofsky, Erwin, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von Hariolf Oberer, Berlin 1964.

- Panofsky, Erwin, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von Hariolf Oberer, Berlin 1964, 85–97.
- Panofsky, Erwin, Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, 36–67.
- Panofsky, Erwin, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975.
- Paravicini Bagliani, Agostino/Giorgio Stabile (Hg.), Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart/Zürich 1989.
- Peters, Günther, Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert (Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 24), Stuttgart 1982.
- Peters, Ursula (Hg.), Künstlerleben in Rom: Bertel Thorvaldsen (1770–1844), der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde (Ausstellungskatalog: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 01.12.1991–01.03.1992), Nürnberg 1991.
- Petzoldt, Ruth, Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tieck romantischen Komödien, Würzburg 2000.
- Pfister, Manfred, Intertextualität, in: Dieter Borchmeyer/Viktor Zmegac (Hg.), Moderne Literatur in Grundbegriffen, Frankfurt a.M. 1987, 197–200.
- Pfister-Burkhalter, Margarete, Lilie, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 3, Rom [u.a.] 1971, 100–102.
- Philipowski, Katharina/Anne Prior (Hg.), Anima und sele. Darstellungen und Systematisierungen von Seele im Mittelalter (Philologische Studien und Quellen, 197), Berlin 2006.
- Pietsch, Annik, Sehen und Imagination. Carl Blechens »Naturgemälde«, die neuen Bildmedien und die physiologische Optik um 1800, in: Beate Schneider/Reinhard Wegner (Hg.), Die neue Wirklichkeit der Bilder. Carl Blechen im Spannungsfeld der Forschung, Berlin 2009, 56–77.
- Pikulik, Lothar, Schwelle und Übergang, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit 53 (1993), 13–24.
- Plachta, Bodo (Hg.), Sturm und Drang. Geistiger Aufbruch 1770–1790 im Spiegel der Literatur, Tübingen 1997.
- Plessen, Marie Luise von (Hg.), Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog: Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle, 28.05.–10.10.1993), Basel 1993.
- Plumpe, Gerhard, Von Kant bis Hegel (Ästhetische Kommunikation der Moderne, 1), Opladen 1993.
- Pochat, Götz, Symbolstruktur und Erlebniszeit in der Ästhetik um 1800, in: Thomas Kisser (Hg.), Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800, München 2011, 237–257.
- Poeschke, Joachim, Paradies, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 3, Rom [u.a.] 1971, 375–382.
- Poeschke, Joachim, Paradiesflüsse, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 3, Rom [u.a.] 1971, 382–384.
- Poeschke, Joachim, Dürers »Traumgesicht«, in: Rudolf Hiestand (Hg.), Traum und Träumen. Inhalt. Darstellung. Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance, Mainz 1994, 187–206.
- Pörksen, Uwe, Deutsche Naturwissenschaftssprachen. Historische und kritische Studien, Tübingen 1986.

- Prange, Regine, Reflexion und Vision im Werk Caspar David Friedrichs. Zum Verhältnis von Fläche und Raum, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 34/2 (1989), 280–309.
- Prange, Regine, Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur, in: Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas, Köln/Weimar/Wien 2010, 125–167.
- Prange, Regine (Hg.), Kunstgeschichte 1750–1900: Eine kommentierte Anthologie, Darmstadt 2007.
- Prause, Marianne, Carl Gustav Carus, Berlin 1968.
- Pross, Caroline, Texte in Bewegung. Zur Typologie intertextuellen Schreibens in der Romantik: Clemens Brentano, Wien 1813/14, in: Ulrike Landfester/Ralf Simon (Hg.), Gabe, Tausch, Verwandlung. Übertragungsökonomien im Werk Clemens Brentanos, Würzburg 2009, 109–126.
- Pyritz, Albrecht, Der Einfluss der Naturwissenschaft und Technik auf die Bildung neuer Wahrnehmungsstrukturen, in: Hans Ottomeyer/Klaus Albrecht Schröder/Laurie Winters (Hg.), Biedermeier – Erfindung der Einfachheit (Ausstellungskatalog: Milwaukee Art Museum [u.a.], 16.09.2006–01.01.2007), Ostfildern 2006, 205.
- Rajewsky, Irina O., Das Potential der Grenze. Überlegungen zu aktuellen Fragen der Intermedialitätsforschung, in: Dagmar von Hoff/Bernhard Spieß (Hg.), Textprofile intermedial, München 2008, 19–47.
- Rasch, Wolfdieter (Hg.), Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehung (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 6), Frankfurt a.M. 1970.
- Rathmann, Thomas/Nikolaus Wegmann (Hg.), »Quelle«. Zwischen Ursprung und Konstrukt. Ein Leitbegriff in der Diskussion (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie, 12), Berlin 2004.
- Rauch, Alexander, Klassizismus und Romantik. Europas Malerei zwischen zwei Revolutionen, in: Rolf Toman (Hg.), Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, 1750–1848, Köln 2000, 318–479.
- Reber, Ursula, Formenverschleifung. Zur einer Theorie der Metamorphose, München 2009.
- Richter, Klaus, Johann Wilhelm Ritter (Sonderschriften der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, 33), Erfurt 2000.
- Ringbom, Sixten, Some Pictorial Conventions for the Recounting of Thoughts and Experiences in Late Medieval Art, in: Flemming G. Anderson [u.a.] (Hg.), Medieval Iconographie and Narrative, Odense 1980, 38–69.
- Rippl, Gabriele, Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie. Ein Verortungsvorschlag, in: Renate Brosch (Hg.), Ikono/Philo/Logie, Wechselspiele von Texten und Bildern, Berlin 2004, 43–60.
- Rössler, Alice (Hg.), Gotthilf Heinrich Schubert. Gedenkschrift zum 200. Geburtstag des romantischen Naturforschers (Erlanger Forschungen, 25), Erlangen 1980.
- Roloff, Volker, Anmerkungen zur Poetik der Arabeske – von Friedrich Schlegel bis Marcel Proust, in: Anne Geisler-Szulewicz [u.a.] (Hg.), Die Kunst des Dialogs – L'art du dialogue, Heidelberg 2010, 143–164.
- Rommel, Gabriele, Friedrich von Hardenberg (Novalis) – Gedanken über »die innre chiffrierende Kraft. Spuren derselben in der Natur«, in: Olaf Breidbach/Roswitha Burwick (Hg.), Physik um 1800. Kunst, Naturwissenschaft oder Philosophie (Laboratorium Aufklärung, 5), München 2012, 67–102.

- Rothschuh, Karl Eduard, Naturphilosophische Konzepte der Medizin aus der Zeit der deutschen Romantik, in: Richard Brinkmann (Hg.), Romantik in Deutschland (Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderbd., 52), Stuttgart 1978, 243–266.
- Ruvoldt, Maria, *The Italian Renaissance. Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep and Dreams*, Cambridge 2004.
- Saleh Pascha, Khaled, »Gefrorene Musik« – Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie, Berlin 2004.
- Sander, Jochen, Gott als Künstler, der Künstler als Heiliger Lukas. Künstlerische Selbstreflexion und Künstlerelbstbildnis im Kontext christlicher Ikonographie, in: Ekkehard Mai/Kurt Wettengl (Hg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier (Ausstellungskatalog: München, Haus der Kunst, 01.02.–05.05.2002), München 2002, 71–81.
- Sandkaulen, Birgit, Das negative Faszinosum der Zeit. Temporalität und Kunst bei Schelling, in: Thomas Kisser (Hg.), Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800, München 2011, 259–272.
- Sandkühler, Hans Jörg (Hg.), Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften, Hamburg 1990.
- Sandkühler, Hans Jörg (Hg.), F.W.J. Schelling, Weimar 1998.
- Sauerlandt, Max, Adams Schlaf. Bemerkungen zu einem Aquarell Moritz von Schwind, in: Andreas Hüneke (Hg.), Max Sauerlandt. Die Pflege künstlerischer Erkenntnis. Schriften aus der Hallenser Zeit 1908–1919, Hamburg 1995, 56–59.
- Saul, Nicolas (Hg.), Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften, München 1991.
- Schade, Herbert, Adam und Eva, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 1, Rom [u.a.] 1971, 41–70.
- Schade, Herbert, Der ›Traum Adams‹ – das ›Große Geheimnis‹ (Ephes. 5,32) von Liebe und Tod und die Erkenntnis des Guten und Bösen in der mittelalterlichen Kunst. Die Bilderkenntnis als anthropologische Voraussetzung für die Entscheidung des Menschen zwischen Gut und Böse, in: Albert Zimmermann (Hg.), Die Mächte des Guten und Bösen. Vorstellungen im XII. und XIII. Jahrhundert über ihr Wirken in der Heilsgeschichte (Miscellanea Mediaevalia, 11), Berlin 1977, 453–488.
- Schadendorf, Wulf (Hg.), Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. München 1975.
- Schaub, Gerhard, *Le Génie Enfant*. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano, Heidelberg 1970.
- Schawelka, Karl, *Quasi una musica*. Untersuchungen zum Ideal des »Musikalischen« in der Malerei ab 1800, München 1993.
- Scheitler, Irmgard (Hg.), Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert, theologische, musikologische und literaturwissenschaftliche Aspekte, Tübingen/Basel 2000.
- Schlaffer, Hannelore, Frauen als Einlösung der frühromantischen Kunsttheorie (Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 21), Stuttgart 1977, 274–295.
- Schmidt, Jochen, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Bd. 1, Heidelberg 2004.
- Schmidt, Ricarda, Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann, Göttingen 2006.

- Schmied, Wieland, Caspar David Friedrich. Zyklus, Zeit und Ewigkeit, München/London/New York 1999.
- Schmitt, Franziska, »Method in the fragments«. Fragmentarische Strategien in der englischen und deutschen Romantik, Trier 2005.
- Schmitt, Jean-Claude, Bildhaftes Denken. Die Darstellung biblischer Träume in mittelalterlichen Handschriften, in: Agostino Paravicini Bagliani/Giorgio Stabile (Hg.), Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, Stuttgart/Zürich 1989, 9–40.
- Schmitz-Emans, Monika, Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis 20. Jahrhundert (Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, 7), Würzburg 1999.
- Schmitz-Emans, Monika, Einführung in die Literatur der Romantik, 2. Aufl., Darmstadt 2007.
- Schneider, Beate/Reinhard Wegner (Hg.), Die neue Wirklichkeit der Bilder. Carl Blechen im Spannungsfeld der Forschung, Berlin 2009.
- Scholl, Christian, Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern, München/Berlin 2007.
- Scholl, Christian, Anschauung oder Lektüre? Philipp Otto Runge's Kommentar-Projekt zu den »Zeiten« und die Schwierigkeiten der Kunstgeschichte mit der Kunst der Romantik, in: Erich Kleinschmidt (Hg.), Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs, Berlin 2009, 275–308.
- Scholl, Christian, Die Zeiten, in: Markus Bertsch [u.a.] (Hg.), Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik (Ausstellungskatalog: Hamburg, Kunsthalle, 03.12.2010–13.03.2011), Hamburg 2010, 138–154.
- Scholl, Christian, Offenbarung oder Projektionsraum? Theorie und Praxis der Landschaftsmalerei von Carl Gustav Carus, in: Thomas Noll/Urte Stobbe/Christian Scholl (Hg.), Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft, Göttingen 2012, 265–297.
- Schonauer, Franz, Die Rolle des Okkulten in der Romantik, in: Schweizer Rundschau. Monatsschrift für Geistesleben und Kultur 52 (1953/54), 703–709.
- Schröter, Elisabeth, Raffael und der Heilige Lukas. August Wilhelm Schlegels »Legende vom Heiligen Lukas«, Wirkung und Quellen – Kunstgeschichte und Poesie im Dialog, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 62 (1999), 418–431.
- Schütz, Karl, Das Interieur in der Malerei, München 2009.
- Schütz, Liselotte, Traumerscheinungen, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom [u.a.] 1972, 352–354.
- Schultz, Hartwig (Hg.), Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons, Berlin/New York 1997.
- Schulz, Martin, Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München 2005.
- Schumacher, Doris, Kupfer und Poesie. Die Illustrationskunst um 1800 im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Kritik, Bonn 2000.
- Schumacher, Eckhard, Performativität und Performance, in: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2002, 383–402.
- Schuster, Peter-Klaus, Bildzitate bei Brentano, in: Birgit Verwiebe (Hg.), Karl Friedrich Schinkel und Clemens Brentano. Wettstreit der Künstlerfreunde (Ausstellungskatalog: Berlin, Staatliche Museen, Neue Nationalgalerie, 09.10.2008–11.01.2009), Dresden 2008, 51–66.

- Schuster-Schirmer, Ingrid, Traumbilder von 1770–1900. Von der Traumallegorie zur traumhaften Darstellung, Bremen 1975.
- Schwarz, Hans-Günther, Der Orient und die Ästhetik der Moderne, München 2003.
- Schwarz, Hans-Günther, Die Romantik und der Orient, in: Rainer Hillenbrand/Gertrud Maria Rösch/Maja Tscholadse (Hg.), Deutsche Romantik. Ästhetik und Rezeption. Beiträge eines internationalen Kolloquiums an der Zereteli-Universität Kutaisi 2006 (Schriftenreihe des Instituts für Deutsch als Fremdsprachenphilologie, 7), München 2008, 13–29.
- Schwenzfeuer, Sebastian, Natur und Subjekt. Die Grundlegung der schellingschen Naturphilosophie (Beiträge zur Schelling-Forschung, 3), Freiburg/München 2012.
- Schweinitz, Jörg, Totale Immersion und die Utopien von der virtuellen Realität. Ein Mediengründungsmythos zwischen Kino und Computerspiel, in: Britta Neitzel/Rolf F. Nohr (Hg.), Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, 14), Marburg 2006, 136–153.
- Schweizer, Stefan, Anthropologie der Romantik. Körper, Seele und Geist. Anthropologische Gottes-, Welt- und Menschenbilder der wissenschaftlichen Romantik, Paderborn 2008.
- Seidel, Wilhelm, Die Zauberflöte im Bild der Symphonie. Über ein Aquarell von Moritz von Schwind, in: Musiktheorie – Zeitschrift für Musikwissenschaft 21,2 (2006), 130–145.
- Siebenthal, Wolf von, Die Wissenschaft vom Traum. Eine Einführung in die allgemeinen Grundlagen, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1953.
- Siegmund, Andrea, Die romantische Ruine im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik (Stiftung für Romantikforschung, 22), Würzburg 2002.
- Simon, Ralf, Autormasken, Schriftcharakter und Textstruktur in Brentanos »Gockel«-Märchen, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie 111 (1992), 201–231.
- Simon, Stefan, »Fern-Sehen« und »Fern-Hören«. Zur Wahrnehmung von musikbegleitenden Bilderreisen im 19. Jahrhundert, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), Wahrnehmung und Medialität, Tübingen/Basel 2001, 255–269.
- Sitt, Martina (Hg.), Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen, Berlin 1990.
- Skoda-Badura, Eva [u.a.] (Hg.), Schubert und seine Freunde, Wien/Köln/Weimar 1999.
- Skrine, Peter, »Die Nacht schuf tausend Ungeheuer«. Zur Klagen- und Nachtgedankenthematik im deutschen und britischen Sturm und Drang, in: Bodo Plachta (Hg.), Sturm und Drang. Geistiger Aufbruch 1770–1790 im Spiegel der Literatur, Tübingen 1997, 41–55.
- Solms-Rödelheim, Günther Graf zu, Die Grundvorstellungen Jacob Böhmes und ihre Terminologie, München 1960.
- Sommer, Johannes, Das Deckenbild der Michaeliskirche zu Hildesheim, Königstein im Taunus 2000.
- Stadler, Ulrich, Der Traum bei Friedrich von Hardenberg (Novalis) (Veröffentlichungen der Zentralbibliothek Solothurn, 23), Solothurn 1996, 127–135.
- Stegbauer, Hanna, Die Akustik der Seele (PALAESTRA, 325), Göttingen 2006.
- Steinbeck, Wolfram/Christoph von Blumröder, Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 1, Romantische und nationale Symphonik (Handbuch der musikalischen Gattungen, 3), Laaber 2002.

- Stoichita, Victor I., *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, München 1997.
- Stoichita, Victor I., *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.
- Strack, Friedrich (Hg.), *200 Jahre Heidelberger Romantik* (Heidelberger Jahrbücher, 51), Berlin/Heidelberg 2008.
- Strasoldo-Graffenberg, Alexander, *Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788–1853)*, Köln 1986.
- Sugiyama, Akane, *Wanderer unter dem Regenbogen – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs*, Berlin 2007.
- Sziborsky, Lucia, Einleitung zu »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« von Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Hamburg 1983.
- Thomas, Alois, Wurzel Jesse, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom [u.a.] 1972, 549–558.
- Thürlemann, Felix, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990.
- Thürlemann, Felix, Nicolas Poussin »Die Mannalese«, in: Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle (Hg.), *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2003, 150–164.
- Tilliette, Xavier (Hg.), *Schelling im Spiegel seiner Zeitgenossen*, Turin 1974.
- Toman, Rolf (Hg.), *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, 1750–1848*, Köln 2000.
- Traeger, Jörg, Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog, München 1975.
- Tunner, Erika (Hg.), *Romantik – eine lebenskräftige Krankheit: ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne* (Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, 34), Amsterdam/Atlanta 1991.
- Uerlings, Herbert, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, Werk und Forschung*. Stuttgart 1991.
- Valk, Thorsten, *Der Bildbetrachter als nachschaffender Künstler. Intermediale Rezeptionsstrategien in »Friedrichs Totdenlandschaft« von Theodor Körner*, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 70* (2008), 207–229.
- Verwiebe, Birgit, *Transparente Bilder. Kunst und Geselligkeit im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte 31* (1991), 229–242.
- Verwiebe, Birgit, *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart 1997.
- Verwiebe, Birgit, *Erweiterte Wahrnehmung*, in: Hubertus Gaßner (Hg.), *Caspar David Friedrich – Die Erfindung der Romantik* (Ausstellungskatalog: Essen, Museum Folkwang, 05.05.–20.08.2006), München 2006, 337–353.
- Verwiebe, Birgit (Hg.), *Karl Friedrich Schinkel und Clemens Brentano. Wettstreit der Künstlerfreunde* (Ausstellungskatalog: Berlin, Staatliche Museen, Neue Nationalgalerie, 09.10.2008–11.01.2009), Dresden 2008.
- Vietta, Silvio (Hg.), *Romantik und Renaissance, Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Stuttgart 1994.
- Vitali, Christoph (Hg.), *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990* (Ausstellungskatalog: München, Haus der Kunst, 04.02.–01.05.1995), München 1995.
- Völmicke, Elke, *Das Unbewußte im Deutschen Idealismus*, Würzburg 2005.
- Vogel, Matthias, *Johann Heinrich Füssli – Darsteller der Leidenschaft*, Zürich 2001.

- Voßkamp, Wilhelm, »Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren«. Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg, in: Ders./Brigitte Weingarten (Hg.), Sichtbares und Sagbares (Mediologie, 13), Köln 2005, 25–45.
- Voßkamp, Wilhelm/Brigitte Weingarten (Hg.), Sichtbares und Sagbares (Mediologie, 13), Köln 2005.
- Waidelich, Till Gerrit, Zur Überlieferung des Textes »Mein Traum«, in: Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.), Schubert Perspektiven, Stuttgart 2007, 138–161.
- Wegner, Reinhard, Der geteilte Blick. Empirisches und imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel, in: Ders. (Hg.), Kunst – die andere Natur, Göttingen 2004, 13–33.
- Wegner, Reinhard, Die unvollendete Landschaft, in: Markus Bertsch/Ders. (Hg.), Landschaft am »Scheidpunkt«. Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800 (Ästhetik um 1800, 7), Göttingen 2010, 437–451.
- Wegner, Reinhard (Hg.), Kunst – die andere Natur, Göttingen 2004.
- Wesenberg, Angelika, »Memento vivere«. Böcklins Selbstbildnis mit dem fiedelndem Tod, Berlin 2002.
- Wesenberg, Caroline, Nacht und Morgen. Bild-Text-Transkriptionen in Clemens Brentanos Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia*, in: Birgit Mersmann/Martin Schulz (Hg.), Kulturen des Bildes, München 2006, 145–162.
- Wiegand, Michael H./Flora von Spreti/Hans Förstl (Hg.), Schlaf & Traum. Neurobiologie, Psychologie, Therapie, Stuttgart 2006.
- Willems, Marianne, Wider die Kompensationsthese. Zur Funktion der Sturm-und-Drang-Bewegung, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 94 (2000), 1–41.
- Wirth, Uwe (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M. 2002.
- Wittekind, Susanne, Heiligenviten und Reliquienschmuck im 12. Jahrhundert – Eine Studie zum Deutzer Heribertschrein (Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 59), Köln 1998, 7–28.
- Wittekind, Susanne, Natur, Volk und Geschichte – Die künstlerische Konstruktion Norwegens in der Landschaftsmalerei Johan Christian Claussen Dahls (1788–1857), in: Erich Kleinschmidt (Hg.), Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs. Berlin 2009, 309–335.
- Wolf, Werner, Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen, Tübingen 1993.
- Zaiser, Rainer, Inszenierte Poetik, Berlin 2009.
- Zantwijk, Temilo van, Ästhetische Anschauung. Die Erkenntnisfunktion der Kunst bei Schelling, in: Johannes Grave/Hubert Locher/Reinhard Wegner (Hg.), Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800 (Ästhetik um 1800, 5), Göttingen 2007, 132–161.
- Zehnpfennig, Marianne, »Traum« und »Vision« in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, Essen 1979.
- Zerbst, Arne, Schelling und die bildende Kunst. Zum Verhältnis von kunstphilosophischem System und konkreter Werkkenntnis. München 2011.
- Zeuch, Ulrike, Friedrich Schlegels Lucinde: Ein innovatives Konzept künstlerischer Kognition?, in: Elisabeth Décultot/Gerhard Lauer (Hg.), Kunst und Empfindung. Zur

Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert, Heidelberg 2012, 173–184.

Zimmermann, Albert (Hg.), Die Mächte des Guten und Bösen. Vorstellungen im XII. und XIII. Jahrhundert über ihr Wirken in der Heilsgeschichte (*Miscellanea Mediaevalia*, 11), Berlin 1977.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung I: Caspar David Friedrich, *Traum des Musikers* [Viertes Blatt des *Transparentzyklus* – Entwurfszeichnung], um 1826/1827, Bleistift/Papier, 72,2 × 51,5 cm, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 41113 (© Kunsthalle Hamburg/Foto: Elke Walford – bpk).
- Abbildung Ia: Caspar David Friedrich, *Lautenspielerin und Gitarristin in einer gotischen Ruine* [Zweites Blatt des *Transparentzyklus* – Entwurfszeichnung], um 1826, Bleistift/Papier, 73,5 × 52,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 51893 (© Réunion des musées nationaux – Grand Palais, Paris/Foto: Michèle Bellot – bpk).
- Abbildung Ib: Caspar David Friedrich, *Harfenspielerin* [Drittes Blatt des *Transparentzyklus* – Entwurfszeichnung], um 1826, Bleistift und Kreide/Papier, 72,2 × 51,5 cm, Chemnitz, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. Z420 (© Kunstsammlungen Chemnitz/Foto: Bertram Kober [Punctum Leipzig] – bpk).
- Abbildung II: Johannes und Franz Riepenhausen, *Traum Raffaels*, 1821, Öl/Leinwand, 99,5 × 119,5 cm, Posen, Nationalmuseum, Inv.-Nr. MNP FR 520 (© Nationalmuseum Posen).
- Abbildung III: Moritz von Schwind, *Der Traum des Erwin von Steinbach*, 1822, Bleistift/Feder in schwarz und grau, 30,7 × 22,6 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1953:40 Z (© Staatliche Graphische Sammlung München).
- Abbildung IV: Caspar David Friedrich, *Der Träumer*, nach 1835, Öl/Leinwand, 27 × 21 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. ГЭ-1360, URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28279> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Eremitage, St. Petersburg/Artothek).
- Abbildung V: Moritz von Schwind, *Der Traum Adams (Adams Schlaf)*, um 1824, Aquarell/Tusche, 42,7 × 35 cm, Halle a.d. Saale, Staatliche Galerie Moritzburg, Inv.-Nr. H11 (© Staatliche Galerie Moritzburg, Halle a.d. Saale/Foto: Lisa Dieckmann).
- Abbildung VI: Clemens Brentano, *Der Abend* [Schlussillustration des Märchens *Gockel, Hinkel und Gackeleia*], 1838, Papier, in: Ders., *Gockel, Hinkel und Gackeleia, Märchen*, Frankfurt a.M. 1838, Taf. 15, Frankfurt a.M., Goethe-Museum (© Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum); Heidelberg, Universitätsbibliothek, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-241047> (Zugriff vom 07.11.2014).
- Abbildung 1: Philipp Otto Runge, *Der Morgen* [Entwurfszeichnung], 1808, Feder/Bleistift/Tusche auf Papier, 42 × 33,2 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. SZ Runge 1 (© Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett/Foto: Jörg P. Anders – bpk).
- Abbildung 2: Caspar David Friedrich, *Winter (Klosterruine Eldena)*, 1807/1808, Öl/Leinwand, 1931 im Münchner Glaspalast verbrannt, aus: Georg Jacob Wolf (Hg.), *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*, München 1931, 19.
- Abbildung 3: Caspar David Friedrich, *Der Frühling – Der Morgen – Die Kindheit*, 1803, Sepia-Tusche/Zeichnung, 19,2 × 27,5 cm, Berlin, Staatliche Museen,

Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 29941 (© Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett/Foto: Volker-H. Schneider – bpk).

- Abbildung 4: Carl Gustav Carus, *Schema der psychischen Persönlichkeit des Menschen*, 1861, Papier, in: Ders., *Natur und Idee oder das Werdende und sein Gesetz. Eine philosophische Grundlage für die spezielle Naturwissenschaft*, Wien 1861, 459, München, Bayerische Staatsbibliothek, Phys.g. 63 n, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10130886-4> (Zugriff vom 20.08.2014).
- Abbildung 5: *Verkündigung an Joseph* [Detail aus dem Mosaik am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore], 440, Rom, Santa Maria Maggiore, aus: Heinrich Karpp, *Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden 1966.
- Abbildung 6: *Traum Josephs/Flucht nach Ägypten* [Detail aus dem östlichen Gewölbeabschnitt des Baptisteriums], um 1240/1250–um 1300, Mosaik, Florenz, Baptisterium (© Santa Maria del Fiore, Florenz).
- Abbildung 7: *Traum Josephs* [*Evangelistar-Perikopenbuch*, Ms. 1, Bl. 1b], Anfang 13. Jahrhundert, Pergament, Brandenburg, Domstiftsarchiv (© Domstiftsarchiv Brandenburg), aus: Josef Gülden, *Brandenburger Evangelistar*, Leipzig 1961, Taf. 2.
- Abbildung 8: *Josephs Traum* [*Goslarer Evangeliar*, Hs B 4387, fol. 10v], um 1240, Pergament, Goslar, Stadtarchiv (© Stadtarchiv Goslar).
- Abbildung 9: *Traum Josephs/Flucht nach Ägypten* [Detail der Holztür des ehemaligen Nordportals], Mitte 11. Jahrhundert, Eichenholz, Köln, St. Maria im Kapitol (© Foto: Lisa Dieckmann).
- Abbildung 10: Antonius von Pforr, *Der Traum des König Sedras von sich selbst auf einem Berg mit Feuersäule, mit roten Fischen, zwei Wasservögeln, einem weiteren Vogel und einer Schlange* (Kapitel X: Von König Sedras) [*Buch der Beispiele*, Cod. Pal. germ. 466, fol. 208v], 1471–1477, Feder/Papier, 27,7 × 20 cm, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-2627> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Universitätsbibliothek Heidelberg, CC BY-SA 3.0 DE).
- Abbildung 11: Ludwig Henfflin, *Ezechiel sieht die Symbole der Evangelisten*, [Cod. Pal. germ. 18, fol. 256r], 1477, Feder/Papier, 13 × 19 cm, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-20230> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Universitätsbibliothek Heidelberg, CC BY-SA 3.0 DE).
- Abbildung 12: *Nebukadnezars Traum von der Statue* [*Bamberger Kommentare*, Msc. Bibl. 22, fol. 31v], um 1000, Bamberg, Staatsbibliothek (© Staatsbibliothek Bamberg/Foto: Gerald Raab).
- Abbildung 13: *Der Traum des Pharao* [*Lübecker Arndes-Bibel*], 1494, Papier, in: Biblia, übers. aus dem Lat., mit Glossen nach der Postilla litteralis des Nicolaus de Lyra, Vorrede und Register, Lübeck, 1494, 52, München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 880, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025548-9> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Bayerische Staatsbibliothek München, CC BY-NC-SA 3.0 DE).
- Abbildung 14: Battista Dossi, *Die Nacht (Der Traum)*, 1544, Öl/Leinwand, 82 × 150 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 131 (© Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden/Foto: Regine Richter – Deutsche Fotothek).

- Abbildung 15: Michelangelo Buonarroti, *Il Sogno (Der Traum)*, um 1533, 27,8 × 39,8 cm, London, Somerset House, The Courtauld Institute Gallery, Inv.-Nr. D.1978. PG.424, URL: <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/full/db9ad1a90447b75c1a1602663072a87d9e947374.html?ixsid=59RtPe327oK> (Zugriff vom 07.11.2014) (© The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London).
- Abbildung 16: Albrecht Dürer, *Traumgesicht (Traum von den Wassern)*, 1525, Papier, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 5127 (Codex) (© Kunsthistorisches Museum Wien).
- Abbildung 17: Albrecht Dürer, *Die Versuchung des Müßiggängers (Der Traum des Doktors)*, um 1498, Kupferstich, 18,9 × 12,1 cm, Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG 1930/1527, URL: [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[DG1930/1527\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG1930/1527]&showtype=record) (Zugriff vom 07.11.2014) (© Albertina Wien).
- Abbildung 18: Raffael, *Traum des Ritters*, um 1504, Öl/Holz, 17,5 × 17,5 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG213 (© The National Gallery, London).
- Abbildung 19: Marcantonio Raimondi, *Der Traum* (sog. *Traum Raffaels*), 1508, 23,1 × 33 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 7058 (© Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Kupferstichkabinett).
- Abbildung 20: Lucas Cranach d.J., *Traum Melanchtons*, 1547, 35,3 × 26,6 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, aus: Hugo Schmidt (Hg.), *Bilderkatalog zu Max Geisberg. Der deutsche Einblatt-Holzchnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts*, München 1930, 119, Nr. 656.
- Abbildung 21: Jacob Jordaens, *Nächtliche Erscheinung*, um 1650, Öl/Leinwand, 133 × 146,5 cm, Schwerin, Staatliches Museum, Inv.-Nr. G161 (© Staatliches Museum Schwerin/Foto: Christoph Sandig – Artothek).
- Abbildung 22: Francisco José de Goya y Lucientes, *Der Schlaf der Vernunft produziert Monster*, 1799, Radierung/Aquatinta, 31,7 × 21,7 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 22-1896 (© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin/Foto: Jörg P. Anders – bpk).
- Abbildung 23: Johann Heinrich Füssli, *Nachtmahr (Alptraum)*, 1781, Öl/Leinwand, 101,6 × 127 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts, Inv.-Nr. DTR377175 (© The Detroit Institute of Arts – Bridgeman Berlin).
- Abbildung 24: *Traum Jakobs von der Himmelsleiter* [*Wenzelsbibel*, Cod. 2759, fol. 27r.], um 1390, Papier, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Inv.-Nr. E 24.893-C (© Österreichische Nationalbibliothek Wien).
- Abbildung 25: *Jakobs Traum von der Himmelsleiter/Salbung des Steins* [*Psalter Ludwigs des Heiligen*, Ms.lat.10525, fol. 13v], um 1260, Pergament, 21 × 14,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale (© Bibliothèque nationale, Paris).
- Abbildung 26: *Jakobs Traum von der Himmelsleiter/Jakobs Kampf mit dem Engel* [Detail von der Nordwand des Mittelschiffs], um 1180/1190, Stein, Monreale, Dom (© Foto [Ausschnitt]: Tango7174 [Wikimedia Commons], URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sicilia_Monreale3_tango7174.jpg (Zugriff vom 05.11.2014), CC BY-SA 3.0).
- Abbildung 27: *Wurzel Jesse/Traum Jakobs* [*Trierer Evangeliar*, Ms. 141 (olim 126), fol. 15r], Mitte 13. Jahrhundert, Trier, Domschatz (© Hohe Domkirche Trier/Foto: Ann Münchow).
- Abbildung 28: Ludwig Henfflin/Henfflin-Werkstatt, *Jakobs Traum von der Himmelsleiter* [Cod. Pal. germ. 16, fol. 39v], 1477, Feder/Papier, 14 × 18 cm,

Heidelberg, Universitätsbibliothek, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-21992> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Universitätsbibliothek Heidelberg, CC BY-SA 3.0 DE).

- Abbildung 29: *Traum Jakobs von der Himmelsleiter* [Lübecker Arndes-Bibel], 1494, Papier, in: Biblia, übers. aus dem Lat., mit Glossen nach der Postilla litteralis des Nicolaus de Lyra, Vorrede und Register, Lübeck, 1494, 42, München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 880, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025548-9> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Bayerische Staatsbibliothek München, CC BY-NC-SA 3.0 DE).
- Abbildung 30: Gerbrandt van den Eeckhout, *Jakobs Traum*, 1668, Öl/Leinwand, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 1618 (© Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister/Artothek).
- Abbildung 31: Joachim von Sandrart, *Jakobs Traum*, 1648, Öl/Leinwand, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im neuen Schloss Schleißheim, Inv.-Nr. 1548 (© Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie im neuen Schloss Schleißheim, München).
- Abbildung 32: Ferdinand Bol, *Jakobs Traum*, 1642, Öl/Leinwand, 128,5 × 97 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 1604 (© Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister/Artothek).
- Abbildung 33: Jeremias Wachsmuth, *Somnium*, 1758–1760, Kupferstich/Papier, in: Cesare Ripa, *Iconologia*, 2. Aufl., Rom 1603, hg., übers. und verl. bei Johann Georg Hertel, *Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedancken*, Augsburg 1758–1760 [Nachdruck München 1970], Taf. 8.
- Abbildung 34: Raffael, *Der Traum Jakobs von der Himmelsleiter* [Loggia di Raffaello, sechstes Joch], um 1514, Fresko, Rom, Vatikan (© Foto: Sailko [Wikimedia Commons], URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Loggia_di_raffaello_08.jpg (Zugriff vom 02.03.2015), CC BY-SA 3.0).
- Abbildung 35: Jacopo Tintoretto, *Jakobs Traum von der Himmelsleiter* [Deckenmalerei des Sala superiore], um 1575–1581, Fresko, Venedig, San Rocco (© San Rocco, Venedig).
- Abbildung 36: Julius Schnorr von Carolsfeld, *Jakob sieht im Traume die Himmelsleiter* [1 von 4 Entwürfen zur Bilderbibel, radiert von Carl Hoff], 1828, braunes Schrenz, 25,2 × 2,75 cm, Mainz, Landesmuseum, Inv.-Nr. GS 1963 (© Generaldirektion Kulturelles Erbe – Landesmuseum Mainz/Foto: Ursula Rudischer).
- Abbildung 37: Johann Hübner, *Jacobs Reise und Traum-Gesicht*, 1817, Papier, 10,3 × 6,7 cm, in: Jean Hubner, *Histoires De La Bible, Tirées Du Vieux Et Du Nouveau Testament, Pour L'Instruction De La Jeunesse*, Neuchatel 1817, 40, Berlin, Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung, AD 1831, Permalink: http://bbf.dipf.de/cgi-opac/bil.pl?t_direct=x&view=page&f_IDN=b0078561berl (Zugriff vom 07.11.2014) (© Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung, Berlin).
- Abbildung 38: Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, um 1812, Öl/Leinwand, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 931 (© Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Foto: Jörg P. Anders – bpk).

- Abbildung 39: Peter von Cornelius, *Ahnung und Anschauung der Kunst* [Entwurfszeichnung für die Fresken in den Loggien der Alten Pinakothek – Lünette der 6. Loggia], 1833–1834, Papier, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 830 Z (© Staatliche Graphische Sammlung München).
- Abbildung 40: Jean Henri Marlet, *Eine Vorführung im Diorama – der Hafen von Boulogne* [*Tableaux de Paris*], 1821–1823, Lithografie, Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Inv.-Nr. Lipp F d 16 (© Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek/Foto: Knud Petersen – bpk).
- Abbildung 41: Carl Gustav Carus, *Phantasie über die Musik* [Kopie der Fassung von 1823], 1827, Gouache, 48,3 × 38,7 cm, Weimar, Museen Stiftung Weimarer Klassik, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. GHZ/AK1862 (© Klassik Stiftung Weimar).
- Abbildung 42: Carl Gustav Carus, *Phantasie über die Musik*, 1851, graugrünes Papier, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1937-514 (© Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett).
- Abbildung 43: Carl Gustav Carus, *Die Musik*, 1826, Öl/Leinwand, 23,5 × 21,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Inv.-Nr. 2215 D (© Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden/Foto: Regine Richter – Deutsche Fotothek).
- Abbildung 44: Carl Gustav Carus, *Allegorie auf Goethes Tod*, nach 1832, Öl/Leinwand, 40,8 × 56 cm, Frankfurt a.M., Goethe-Museum (© Goethe-Museum, Frankfurt a.M./Foto: David Hall – Artothek).
- Abbildung 45: Caspar David Friedrich, *Frau mit Spinnennetz zwischen kahlen Bäumen* (Melancholie), 1803/1804, Holzschnitt, 17 × 11,9 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. JIA 53/2513 (© Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden/Foto: Heinz Nagel – Deutsche Fotothek).
- Abbildung 46: Caspar David Friedrich, *Vision der christlichen Kirche*, um 1812, Öl/Leinwand, 66,5 × 51,5 cm, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer (© Museum Georg Schäfer Schweinfurt/Foto: Blauel/Gnamm – Artothek).
- Abbildung 47: Caspar David Friedrich, *Die Kathedrale*, um 1818, Öl/Leinwand, 152,5 × 70,5 cm, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer (© Museum Georg Schäfer Schweinfurt/Foto: Blauel/Gnamm – Artothek).
- Abbildung 48: Ernst Florens Friedrich Chladni, *Die Akustik*, 1802, Papier, in: Ders., *Die Akustik. Mit 12 Kupertafeln*, Leipzig 1802, Taf. IV, München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/4 Phys.sp. 51, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10908814-0> (Zugriff vom 07.11.2014).
- Abbildung 49: Caspar David Friedrich, *Schema »Absolutheit der Kunst«* (aus einem Brief an J.K.H. Schulze, 08.02.1809), Frankfurt a.M., Goethe-Museum, aus: Hilmar Frank, *Die mannigfaltigen Wege zur Kunst. Romantische Kunstphilosophie in einem Schema Caspar David Friedrichs*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* (1991), 165–196, hier 165.
- Abbildung 50: Moritz von Schwind, *Eine Symphonie*, 1852, Öl/Leinwand, 169 × 99 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 1017 (© Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München/Artothek).
- Abbildung 51: Franz und Johannes Riepenhausen, *Leben Raphael Sanzio's von Urbino in zwölf Bildern dargestellt*, 1816, Papier, Taf. 1–6, München, Bayerische

Staatsbibliothek, Res/2 Art. 64 t, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00022517-3> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Bayerische Staatsbibliothek München, CC BY-NC-SA 3.0 DE).

- Abbildung 52: Franz und Johannes Riepenhausen, *Leben Raphael Sanzio's von Urbino in zwölf Bildern dargestellt*, 1816, Papier, Taf. 7–12, München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 Art. 64 t, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00022517-3> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Bayerische Staatsbibliothek München, CC BY-NC-SA 3.0 DE).
- Abbildung 53: Franz und Johannes Riepenhausen, *Raffael im Atelier von Giovanni Santi*, in: Dies., *Leben Raphael Sanzio's von Urbino in zwölf Bildern dargestellt*, 1816, Papier, Taf. 4, München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 Art. 64 t, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00022517-3> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Bayerische Staatsbibliothek München, CC BY-NC-SA 3.0 DE).
- Abbildung 54: Franz und Johannes Riepenhausen, *Raffael malt die Madonna*, in: Dies., *Leben Raphael Sanzio's von Urbino in zwölf Bildern dargestellt*, 1816, Papier, Taf. 11, München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 Art. 64 t, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00022517-3> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Bayerische Staatsbibliothek München, CC BY-NC-SA 3.0 DE).
- Abbildung 55: Franz und Johannes Riepenhausen, *Vita di Raffaele da Urbino disegnata ed incisa da Giovanni Riepenhausen in XII Tavole*, Roma 1833, Taf. 1–6.
- Abbildung 56: Franz und Johannes Riepenhausen, *Vita di Raffaele da Urbino disegnata ed incisa da Giovanni Riepenhausen in XII Tavole*, Roma 1833, Taf. 7–12.
- Abbildung 57: Franz und Johannes Riepenhausen, *Raffael wird von seiner Mutter gestillt*, 1833, Papier, 26 × 38,4 cm, in: Dies., *Vita di Raffaele da Urbino disegnata ed incisa da Giovanni Riepenhausen in XII Tavole*, Roma 1833, Taf. 10.
- Abbildung 58: Franz und Johannes Riepenhausen, *Raffael malt die Fornarina*, 1833, Papier, 26 × 38,4 cm, in: Dies., *Vita di Raffaele da Urbino disegnata ed incisa da Giovanni Riepenhausen in XII Tavole*, Roma 1833, Taf. 10.
- Abbildung 59: Franz und Johannes Riepenhausen, *Traum Raffaels*, 1833, Papier, 26 × 38,4 cm, in: Dies., *Vita di Raffaele da Urbino disegnata ed incisa da Giovanni Riepenhausen in XII Tavole*, Roma 1833, Taf. 8.
- Abbildung 60: Franz und Johannes Riepenhausen, *Der Traum Raffaels*, 1830, Öl/Leinwand, 71 × 84 cm, Hamburg, Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1971–73 (© Stiftung Historische Museen Hamburg, Altonaer Museum).
- Abbildung 61: Johannes Riepenhausen, *Traum Raffaels*, 1821, Papier, Aquarell, 48 × 50 cm, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum, Inv.-Nr. D777 (© Thorvaldsens Museum, Kopenhagen/Foto: Helle Nanny Brendstrup).
- Abbildung 62: Raffael, *Sixtinische Madonna*, 1512–1513, Öl/Holz, 265 × 196 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 93 (© Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister/Foto: Blauel/Gnamm – Artothek).
- Abbildung 63: Rogier van Weyden, *Der Heilige Lukas malt die Madonna* (Kopie), 1435, Holz/Eichenholz, 137,7 × 110,8 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 1188 (© Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München/Foto: Blauel/Gnamm – Artothek).

- Abbildung 64: Jan Gossaert, *Der Evangelist Lukas malt die Madonna*, 1520, Öl/Holz, 109,5 × 82 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG894 (© Kunsthistorisches Museum Wien).
- Abbildung 65: Giorgio Vasari, *Heiliger Lukas die Jungfrau Maria malend*, um 1570, Fresko, Florenz, Cappella di S. Luca (© Foto: Sailko [Wikimedia Commons], URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_della_compagnia_di_s._luca_int_altare_s._luca_che_dipinge_la_madonna_di_vasari_01.JPG (Zugriff vom 05.11.2014), CC BY-SA 3.0).
- Abbildung 66: Meister des Augustiner Altars, *Der Heilige Lukas malt die Madonna*, 1497, Öl/Holz, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 144, URL: http://www.gnm.de/fileadmin/editorCMS/teaser/teaser112_bild1.jpg (Zugriff vom 07.11.2014) (© Germanisches Nationalmuseum Nürnberg).
- Abbildung 67: Derick Baegert, *Lukas malt die Madonna* [Mitteltafel, Lukas-Triptychon], um 1470, Mischtechnik/Holz, 112 × 81 cm, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. 82 (© Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Artothek).
- Abbildung 68: Moritz von Schwind, *Traum des Erwin von Steinbach*, 1844, Öl/Malpappe, 36,4 × 29,1 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, Inv.-Nr. I1558 (© Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie, München/Artothek).
- Abbildung 69: Vincenz Statz, *Vision der vollendeten Domtürme* (Und fertig wird er doch), Aquarell, 65,5 × 48,8 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. Z 01704 (© Wallraf-Richartz-Museum Köln/Rheinisches Bildarchiv).
- Abbildung 70: M. Grieshaber, *Erwin von Steinbach*. Gearbeitet und errichtet von Andreas Friedrich (Steinbach), um 1845, Papier, 34 × 25 cm, Straßburg, Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg (© Photo Musées de Strasbourg/ Foto: M. Bertola).
- Abbildung 71: Daniel Baltzer, *Monument de Erwin de Steinbach*, Papier, 57 × 36 cm, Straßburg, Cabinet des Estampes et des Dessins de Strasbourg (© Photo Musées de Strasbourg/Foto: M. Bertola).
- Abbildung 72: Andreas Friedrich, *Erwin von Steinbach*, 1842, Stein, Straßburg, Münster (© Foto: Ralph Hammann [Wikimedia Commons], URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:StrasbourgCath_PortS_02.jpg (Zugriff vom 05.11.2014), CC BY-SA 3.0).
- Abbildung 73: August von Kreling, *Erwin von Steinbach*, 1849, Öl/Leinwand, 106,5 × 79,2 cm, Hannover, Landesmuseum (© Landesmuseum Hannover/ Artothek).
- Abbildung 74: Straßburger Münster, Langhaus, Stein, Straßburg (© Foto: Stephan Martin [Wikimedia Commons], URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Strasbourg_Cathedral_inside.jpg (Zugriff vom 05.11.2014), CC-BY-SA 2.0).
- Abbildung 75: Stephansdom, Langhaus, Innenansicht der Halle nach Westen, Wien (© Foto: Jan Sauerborn).
- Abbildung 76: Stephansdom, Innenansicht, Langhauspfeiler mit Heiligenskulpturen, Netzrippengewölbe, Stein, Wien (© Foto: Jan Sauerborn).
- Abbildung 77: Melchior Seltzam, *Blick gegen die Westempore, Innenansicht der Stephanskirche*, 1816, Öl/Holz, 30 × 24 cm, Wien, Historisches Museum, Inv.-Nr. 69.741 (© Historisches Museum Wien).

Dieses Werk befindet sich auf der Liste der Ankäufe der Städtischen Sammlungen in der NS-Zeit bei der Wiener Versteigerungsanstalt Dorotheum 1940–1945, deren ursprüngliche Eigentümer nicht eruiert werden konnten. Die Museen der Stadt Wien bitten darum, zweckdienliche Mitteilungen über die Herkunft des Werkes und über deren ehemalige Eigentümer bzw. Anspruchsberechtigte an die Restitutionsbeauftragten der Museen der Stadt Wien zu richten:

Mag. Gerhard Milchram | Wien Museum Karlsplatz | A - 1040 Wien, Karlsplatz |

T: +43 (0)1 505 87 47 84034 | F: + 43 (0)1 505 87 47 7201 |

E-Mail: gerhard.milchram@wienmuseum.at

Dr. Mag. Michael Wladika | Wien Museum Karlsplatz | A - 1040 Wien, Karlsplatz |

T: +43 (0)1 664 213 04 81 | F: +43 (0)1 505 87 47 7201 |

E-Mail: michael.wladika@wienmuseum.at

- Abbildung 78: *Erscheinung Mariens/Gründungsauftrag und Bau der Abteikirche Deutz* [Dachmedaillon des Heribertschreins], 12. Jahrhundert, Holz/vergoldet, Köln, Neu St. Heribert, aus: Martin Seidler, *Der Heribertschrein. Rekonstruktionen und Vergleiche*, in: Margit Jüsten-Hedtrich (Red.), *Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V. 13* (1998), 71–109, Taf. 6.
- Abbildung 79: Ludwig Schnorr von Carolsfeld, *Heilige Cäcilie*, 1821, Öl/Leinwand, 285 × 150 cm, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, G237 (© Oberösterreichisches Landesmuseum Linz).
- Abbildung 80: Caspar David Friedrich, *Das Eismeer*, um 1823/1824, Öl/Leinwand, 96,7 × 126,9 cm, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 1051 (© Kunsthalle Hamburg/Foto: Gnamm – Artothek).
- Abbildung 81: Caspar David Friedrich, *Der Watzmann*, 1824–1825, Öl/Leinwand, 135 × 170 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 895 (© Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Foto: Andres Kilger – bpk).
- Abbildung 82: Ludwig Henfflin/Henfflin-Werkstatt, *Erschaffung Evas* [Cod. Pal. germ. 16, fol. 11v], 1477, Feder/Papier, 14 × 18 cm, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-diglit-21992> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Universitätsbibliothek Heidelberg, CC-BY-SA 3.0 DE).
- Abbildung 83: Lorenzo Ghiberti, *Erschaffung Adams und Evas/Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies* [Detail aus der Paradiestür des Baptisteriums], 1425–1452, Bronze, vergoldet, Florenz, Baptisterium (© Foto [Ausschnitt]: Thermos/JoJan [Wikimedia Commons], URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:AdamEveGhiberti.jpg> (Zugriff vom 05.11.2014), CC BY-SA 2.5).
- Abbildung 84: *Adam und Eva im Paradies* [Bibel von San Paolo fuori la mura, fol. 8v], um 870, Pergament, 45 × 35 cm, Rom, Bibliotheca di San Paolo fuori le Mura (© Bibliotheca di San Paolo fuori le Mura, Rom).
- Abbildung 85: Bertram von Minden, *Erschaffung der Eva* [Detail aus dem ehemaligen Hauptaltar der Petrikerkirche], um 1383, Holz, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 500 (© Kunsthalle Hamburg/Foto: Blauel/Gnamm – Artothek).
- Abbildung 86: Julius Schnorr von Carolsfeld, *Die Erschaffung Evas*, 1821, Bleistift/Papier, Neuss, Clemens-Sels-Museum, Inv.-Nr. 1957Gr234 (© Clemens-Sels-Museum Neuss/Foto: Jörg Schanze, Düsseldorf).
- Abbildung 87: Oberdeutsch, *Erschaffung der Eva*, um 1525, Holz, 97 × 79,7 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 341, URL: <http://objektkatalog>.

- gnm.de/objekt/Gm341 (Zugriff vom 07.11.2014) (© Germanisches Nationalmuseum Nürnberg).
- Abbildung 88: *Wurzel Jesse* [*Reliquiar vom Helmarshausen*, Ms. 142/124/67, fol. 1v], um 1100, Trier, Domschatz (© Hohe Domkirche Trier/Foto: Rita Heyen).
- Abbildung 89: *Wurzel Jesse* [*Lambeth-Bibel*, Ms. 3, fol. 198], um 1140–1150, London, Lambeth Palace Library (© Lambeth Palace Library London).
- Abbildung 90: *Wurzel Jesse* [*Furtmeyr-Bibel*, Cod. I.2.3.IV, fol. 2v], 1468–1472, Pergament, Augsburg, Universitätsbibliothek, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:byb:384-uba002002-0> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Universitätsbibliothek Augsburg).
- Abbildung 91: Peter Hemmel, *Wurzel Jesse* [*Volckamerfenster*], 1480, Glas/farbig, Nürnberg, St. Lorenz (© Foto: Lisa Dieckmann).
- Abbildung 92: Meister Hilgardus, *Wurzel Jesse* [Tafel vom ehemaligen *Rosenkranzaltar*], 1523, Öl/Holz, Dortmund, Propsteikirche (© Foto: Rolf-Jürgen Spieker).
- Abbildung 93: *Sündenfall/Wurzel Jesse/König David* [Detail aus der Deckenmalerei], 13. Jahrhundert, Hildesheim, St. Michael (© Hirmer Fotoarchiv – Artothek).
- Abbildung 94: *Sündenfall/Wurzel Jesse* [Fenster], um 1230, Glas/farbig, Legden, St. Brigida.
- Abbildung 95: Herrad von Hohenburg, *Erschaffung Adams und Evas* [*Hortus deliciarum* (Original zerstört), Rekonstruktion, fol. 17r], 1176–1196, Pergament, aus: Joseph Walther, *Herrade de Landsberg. Hortus Deliciarum*, Straßburg 1952, Taf. 6.
- Abbildung 96: Cornelis Engebrechtsz, *Kreuzigungsalter* [Predella: Adam/Lebensbaum], 1. Viertel 16. Jahrhundert, Öl/Holz, Leiden, Museum De Lakenhal, Inv.-Nr. S 93 (© Museum De Lakenhal Leiden/Rik Klein Gotink fotografie).
- Abbildung 97: *Triumphkreuzgruppe*, um 1210/1215, Holz/Eichenholz/Lindenholz/Fichtenholz, Halberstadt, Dom (© Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt/Foto: Juraj Lipták).
- Abbildung 98: *Triumphkreuzgruppe*, um 1230/1235, Holz/Eichenholz, Wechselburg, Stiftskirche (© Foto: Kolossos [Wikimedia Commons], URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wechselburg-Lettner.jpg> (Zugriff vom 05.11.2014), CC BY-SA 3.0).
- Abbildung 99: Philipp Otto Runge, *Der Abend* (Blatt aus der Tageszeitenfolge), 1805, Kupferstich, 71,2 × 48 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A 1968-332 (© Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden/Foto: Regine Richter – Deutsche Fotothek).
- Abbildung 100: Philipp Otto Runge, *Der kleine Morgen*, 1808, Öl/Leinwand, 109 × 85,5 cm, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 1016 (© Kunsthalle Hamburg/Foto: Blauel/Gnamm – Artothek).
- Abbildung 101: Eugen Napoleon Neureuther, *Die Tageszeiten*, 1826, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1922/6 (© Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Kupferstichkabinett/Foto: Karen Blindow).
- Abbildung 102: Andr. Cramerus Iun. Magdeb., *Titelkupfer*, in: Jakob Böhme, *Psychologia vera*, hg. von Johannes Angelius Werdenhagen, 1632, München, Bayerische Staatsbibliothek, 7, Inv.-Nr. Asc. 5220, Permalink: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver>.

pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10269000-0 (Zugriff vom 07.11.2014)
 (© Bayerische Staatsbibliothek München, CC BY-NC-SA 3.0 DE).

- Abbildung 103: Johann Baptist Wenzel Bergl, *Triumph der Amphitride* [Detail: Putto mit Koralle auf einem Delphin], 1768, Fresko, Melk, Kloster, Bibliothek, URL: http://digilib2.gwdg.de/khi/digitallibrary/digilib.jsp?fn=19070432/Z12190_0431 (Zugriff vom 07.11.2014) (© Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München).
- Abbildung 104: Barnaba da Modena, *Madonna mit Kind*, 1367, Holz, 117,9 × 86,2 cm, Frankfurt a.M., Städel Museum, Inv.-Nr. 807 (© Städel Museum, Frankfurt a.M./Artothek).
- Abbildung 105: Hans Kellner, *Adam-und-Eva-Gruppe*, um 1590, Metall/Silber/vergoldet/Koralle/Mineralien, 35 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 2488 (© Bayerisches Nationalmuseum, München/Foto: Walter Haberland).
- Abbildung 106: Philipp Otto Runge, *Quelle und Dichter*, 1805, Feder/Bleistift auf Papier, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 34257 (© Kunsthalle Hamburg).
- Abbildung 107: Dähling (nach alt-ägyptischen Vorlagen), *Isis mit Schlange* (wird angebetet), 1820/1821, aus: Heinrich von Minutoli, *Reise zum Tempel des Jupiter Ammon in der libyschen Wüste und nach Oberägypten in den Jahren 1820 und 1821*, hg. von E.H. Toelken, Berlin 1824, Taf. 3.
- Abbildung 108: Philipp Otto Runge, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, um 1805/1806, Öl/Leinwand, 96,5 × 129,5 cm, Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 1004 (© Kunsthalle Hamburg/Foto: Gnamm – Artothek).
- Abbildung 109: Moritz von Schwind, Vignetten zu *Tausend und eine Nacht* [Detail: Das Fürstenpaar], um 1825, Pinsel in Grau und Feder in Schwarzgrau, 13,6 × 10,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1908-481 (© Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett).
- Abbildung 110: Philipp Otto Runge, *Der Gegensatz Ideales – Reales*, vor 1808, Papier, aus: *Hinterlassene Schriften*, Teil 1, hg. von dessen ältestem Bruder, 2 Bde., Hamburg 1840–1841, [Neudruck], Göttingen 1965, 164, Permalink: <http://hdl.handle.net/2027/njp.32101073969261> (Zugriff vom 10.11.2014).
- Abbildung 111: Andreas Vincenz Peter Mattoni, *Karlsbader Glas*, um 1820, Silberoxyd/Glas, 10 × 8 cm, Weimar, Museen Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Nationalmuseum, Inv.-Nr. GNF 0085 (© Museen Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Nationalmuseum).
- Abbildung 112: Moritz von Schwind, *Erscheinung im Walde*, 1823, Feder und Sepia auf weißem Papier, 33,5 × 47 cm, Washington, National Gallery, URL: http://www.thearttribune.com/spip.php?page=docbig&id_document=1193 (Zugriff vom 07.11.2014) (© National Gallery Washington/Foto: Engelbert Seehuber).
- Abbildung 113: Ludwig Grimm, *Porträt von Clemens Brentano*, 1837, Papier, Brüder-Grimm Haus, Steinau (© Brüder-Grimm Haus Steinau).
- Abbildung 114: Philipp Otto Runge, *Die Nacht* (Blatt aus der *Tageszeitenfolge*), 1805, Papier, 71 × 47,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett (© Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden/Foto: Regine Richter – Deutsche Fotothek).

- Abbildung 115: Raffael, *Madonna Tempi*, 1507/1508, Öl/Holz, 75 × 51 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 796 (© Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München/Foto: Blauel/Gnamm – Artothek).
- Abbildung 116: Clemens Brentano, *Prinzessin Gackeleia in der Mäusestadt schlafend*, 1838, Papier, in: Ders., Gockel, Hinkel und Gackeleja, *Mährchen*, Frankfurt a.M. 1838, Taf. 11, Frankfurt a.M., Goethe-Museum, Inv.-Nr. A 95077 (© Freies Deutsches Hochstift, Frankfurter Goethe-Museum); vgl. auch 154a, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Permalink: <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:l6-diglit-241047> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Universitätsbibliothek Heidelberg, CC BY-SA 3.0 DE).
- Abbildung 117: Caspar David Friedrich, *Nacht im Hafen*, 1818, Öl/Leinwand, 74 × 52 cm, St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. ГЭ-9774, URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/35749> (Zugriff vom 07.11.2014) (© Eremitage, St. Petersburg/Artothek).
- Abbildung 118: Ludwig Schnorr von Carolsfeld, *Seherin (Marie Schmid)*. In *Heilung der Kranken und politischen Verfolgung unserer Zeit interessant*, 1823, Papier, 54,6 × 38,2 cm, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, Inv.-Nr. 1091A (© Museum Georg Schäfer Schweinfurt/Foto: Peter Leutsch).
- Abbildung 119: Ludwig Schnorr von Carolsfeld, *Seherin (Gräfin Lesniowska)*. *Für religiöse und auf die geistige Welt sich beziehende Gegenstände merkwürdig*, 1824, Papier, 52,6 × 38,4 cm, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, Inv.-Nr. 1093A (© Museum Georg Schäfer Schweinfurt/Foto: Peter Leutsch).

Abbildungen



Abbildung I: Caspar David Friedrich, *Traum des Musikers*, um 1826/1827.



Abbildung Ia: Caspar David Friedrich, *Lautenspielerin und Gitarristin in einer gotischen Ruine*, um 1826.



Abbildung Ib: Caspar David Friedrich, *Harfenspielerin*, um 1826.



Abbildung II: Johannes und Franz Riepenhausen, *Traum Raffaels*, 1821.



Abbildung III: Moritz von Schwind, *Der Traum des Erwin von Steinbach*, 1822.



Abbildung IV: Caspar David Friedrich, *Der Träumer*, nach 1835.



Abbildung V: Moritz von Schwind, *Der Traum Adams (Adams Schlaf)*, um 1824.



Abbildung VI: Clemens Brentano, *Der Abend* [Schlussillustration des Märchens *Gockel, Hinkel und Gackeleia*], 1838.



Abbildung 1: Philipp Otto Runge, *Der Morgen* [Entwurfszeichnung], 1808. Die Abbildungsgröße wurde für die Online-Versionen aufgrund der bildrechtlichen Vorgaben im Vergleich zum gedruckten Buch reduziert.



Abbildung 2: Caspar David Friedrich, *Winter (Klosterruine Eldena)*, 1807/1808.



Abbildung 3: Caspar David Friedrich, *Der Frühling - Der Morgen - Die Kindheit*, 1803. Die Abbildungsgröße wurde für die Online-Versionen aufgrund der bildrechtlichen Vorgaben im Vergleich zum gedruckten Buch reduziert.

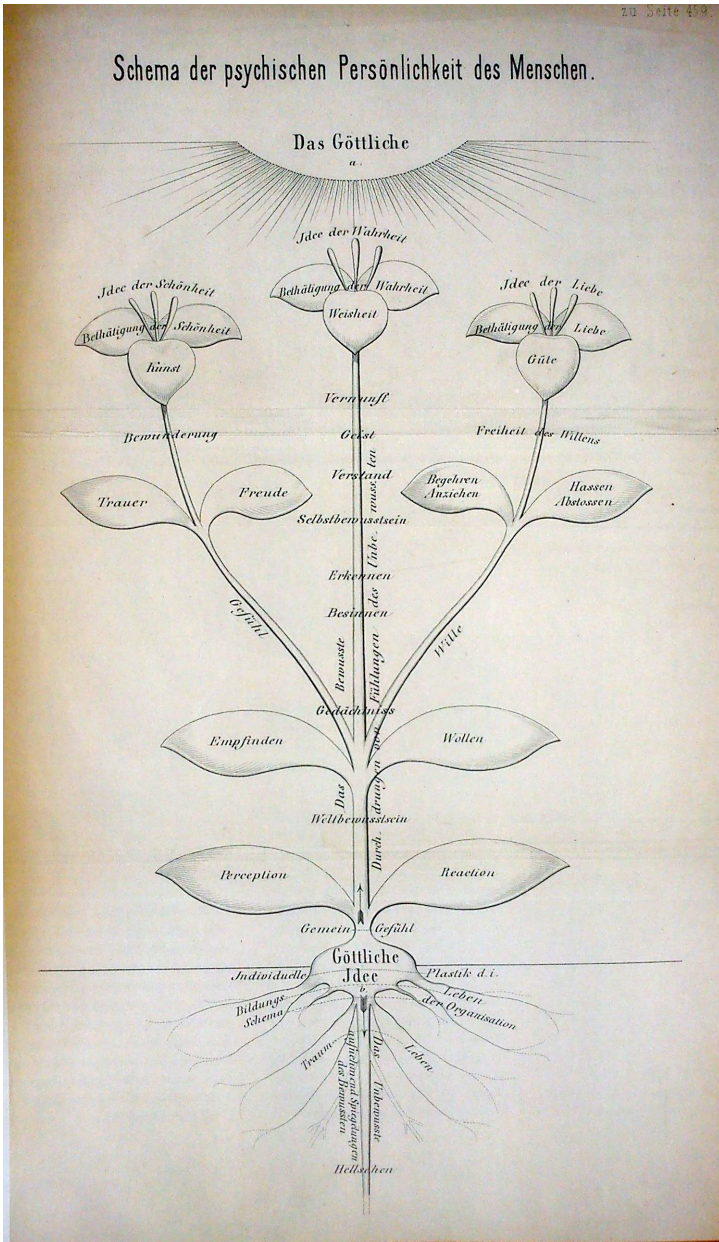


Abbildung 4: Carl Gustav Carus, Schema der psychischen Persönlichkeit des Menschen, 1861.



Abbildung 5: Verkündigung an Joseph, 440, Rom, Santa Maria Maggiore.



Abbildung 6: Traum Josephs/Flucht nach Ägypten, um 1240/1250–um 1300, Florenz, Baptisterium.



Abbildung 7: Traum Josephs [Evangelistar-Perikopenbuch], Anfang 13. Jahrhundert.



Abbildung 8: Josephs Traum [Goslarer Evangeliar], um 1240.



Abbildung 9: Traum Josephs/Flucht nach Ägypten, Mitte 11. Jahrhundert, Köln, St. Maria im Kapitol.

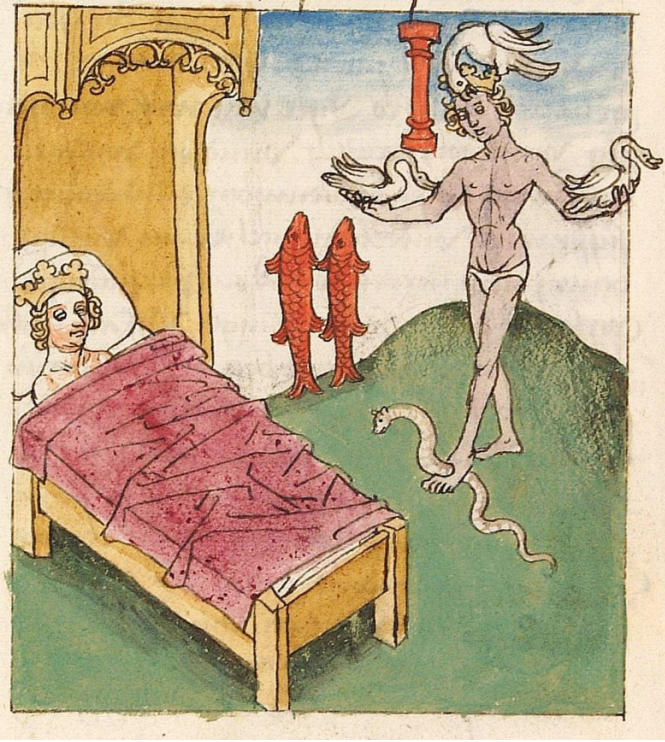


Abbildung 10: Antonius von Pforr, *Der Traum des König Sedras*, 1471–1477.



Abbildung 11: Ludwig Henfflin, *Ezechiel sieht die Symbole der Evangelisten*, 1477.



Abbildung 12: Nebukadnezars Traum von der Statue [Bamberger Kommentare], um 1000.



Abbildung 13: Der Traum des Pharao [Lübecker Arndes-Bibel], 1494.



Abbildung 14: Battista Dossi, Die Nacht (Der Traum), 1544.



Abbildung 15: Michelangelo Buonarroti, *Il Sogno (Der Traum)*, um 1533.

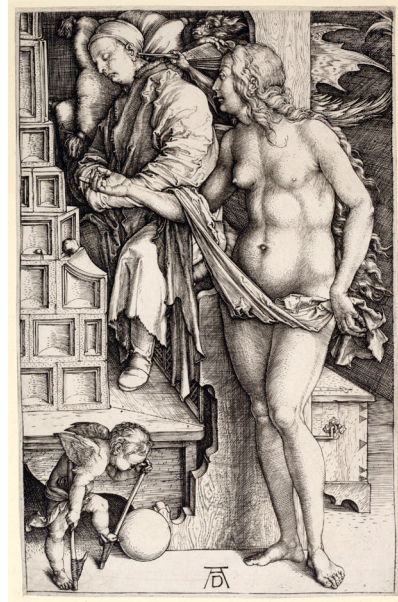


Abbildung 17: Albrecht Dürer, *Die Versuchung des Müßiggängers (Der Traum des Doktors)*, um 1498.



Abbildung 16: Albrecht Dürer, *Traumgesicht (Traum von den Wassern)*, 1525.



Abbildung 18: Raffael, *Traum des Ritters*, um 1504.



Abbildung 19: Marcantonio Raimondi, *Der Traum* (sog. *Traum Raffaels*), 1508.

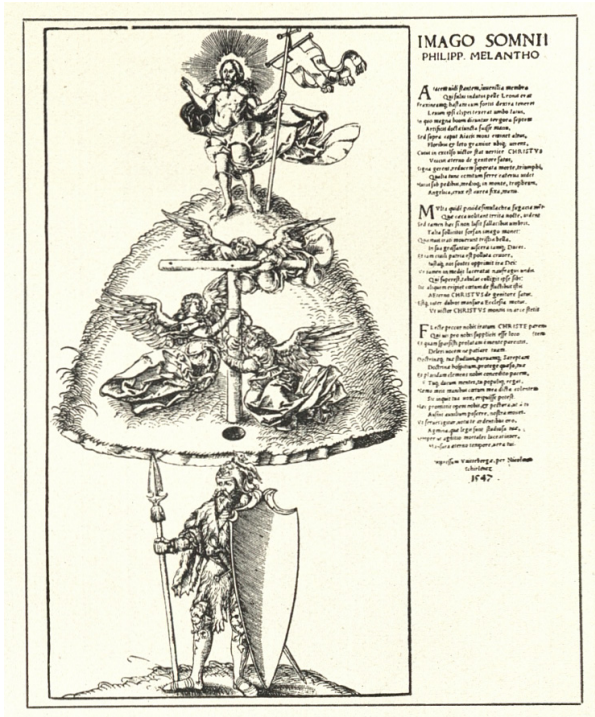


Abbildung 20: Lucas Cranach d.J., *Traum Melancthons*, 1547.



Abbildung 21: Jacob Jordaens, *Nächtliche Erscheinung*, um 1650.



Abbildung 22: Francisco José de Goya y Lucientes, *Der Schlaf der Vernunft produziert Monster*, 1799. Die Abbildungsgröße wurde für die Online-Versionen aufgrund der bildrechtlichen Vorgaben im Vergleich zum gedruckten Buch reduziert.



Abbildung 23: Johann Heinrich Füssli, *Nachtmahr (Alptraum)*, 1781.



Abbildung 24: Traum Jakobs von der Himmelsleiter [Wenzelsbibel], um 1390.



Abbildung 25: Jakobs Traum von der Himmelsleiter/Salbung des Steins [Psalter Ludwigs des Heiligen], um 1260.



Abbildung 26: Jakobs Traum von der Himmelsleiter/Jakobs Kampf mit dem Engel, um 1180/1190, Monreale, Dom.



Abbildung 27: Wurzel Jesse/Traum Jakobs
[Trierer Evangelium], Mitte 13. Jahrhundert.



Abbildung 28: Ludwig Henflin/
Henflin-Werkstatt, Jakobs Traum von der
Himmelsleiter, 1477.



Abbildung 29: Traum Jakobs von der Himmelsleiter [Lübecker Arndes-Bibel], 1494.



Abbildung 30: Gerbrandt van den Eeckhout, *Jakobs Traum*, 1668.



Abbildung 31: Joachim von Sandrart, *Jakobs Traum*, 1648.



Abbildung 32: Ferdinand Bol, *Jakobs Traum*, 1642.



Abbildung 33: Jeremias Wachsmuth, *Somnium*, 1758–1760.



Abbildung 34: Raffael, *Der Traum Jakobs von der Himmelsleiter*, um 1514.



Abbildung 35: Jacopo Tintoretto, *Jakobs Traum von der Himmelsleiter*, um 1575–1581.



Abbildung 36: Julius Schnorr von Carolsfeld, *Jakob sieht im Traume die Himmelsleiter*, 1828. Die Abbildungsgröße wurde für die Online-Versionen aufgrund der bildrechtlichen Vorgaben im Vergleich zum gedruckten Buch reduziert.



Abbildung 37: Johann Hübner, *Jacobs Reise und Traum-Gesicht*, 1817.



Abbildung 38: Georg Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich in seinem Atelier*, um 1812. Die Abbildungsgröße wurde für die Online-Versionen aufgrund der bildrechtlichen Vorgaben im Vergleich zum gedruckten Buch reduziert.

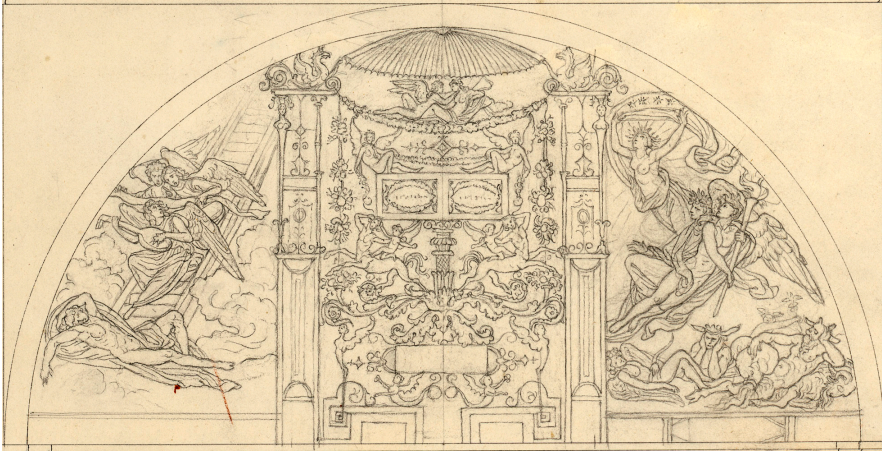


Abbildung 39: Peter von Cornelius, *Ahnung und Anschauung der Kunst*, 1833–1834.



Abbildung 40: Jean Henri Marlet, *Eine Vorführung im Diorama – der Hafen von Boulogne* [Tableaux de Paris], 1821–1823. Die Abbildungsgröße wurde für die Online-Versionen aufgrund der bildrechtlichen Vorgaben im Vergleich zum gedruckten Buch reduziert.



Abbildung 41: Carl Gustav Carus, *Phantasie über die Musik* (Kopie der Fassung von 1823), 1827.



Abbildung 42: Carl Gustav Carus, *Phantasie über die Musik*, 1851.



Abbildung 43: Carl Gustav Carus, *Die Musik*, 1826.



Abbildung 44: Carl Gustav Carus, *Allegorie auf Goethes Tod*, nach 1832.



Abbildung 45: Caspar David Friedrich, *Frau mit Spinnennetz zwischen kahlen Bäumen (Melancholie)*, 1803/1804.



Abbildung 46: Caspar David Friedrich, *Vision der christlichen Kirche*, um 1812.



Abbildung 47: Caspar David Friedrich, *Die Kathedrale*, um 1818.

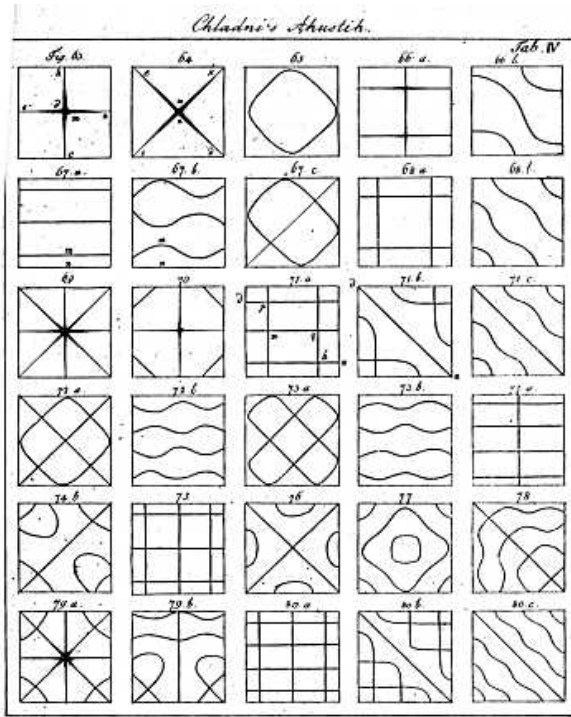


Abbildung 48: Ernst Florens Friedrich Chladni, Die Akustik, 1802.

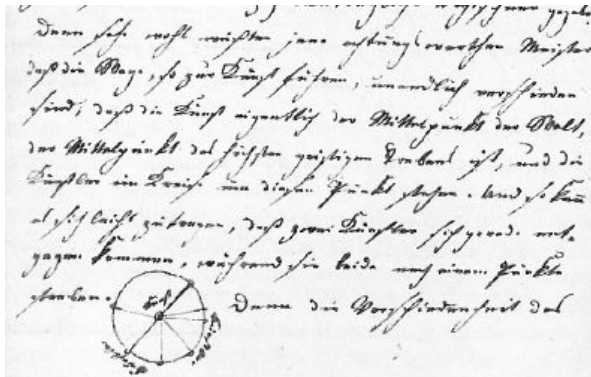


Abbildung 49: Caspar David Friedrich, Schema Absolutheit der Kunst, 1809.



Abbildung 50: Moritz von Schwind, *Eine Symphonie*, 1852.



Abbildung 51: Franz und Johannes Riepenhausen, *Leben Raphael Sanzio's von Urbino* in zwölf Bildern dargestellt, Taf. 1–6, 1816.



Abbildung 52: Franz und Johannes Riepenhausen, *Leben Raphael Sanzio's von Urbino in zwölf Bildern dargestellt*, Taf. 7–12, 1816.



Abbildung 53: Franz und Johannes Riepenhausen, *Raffael im Atelier von Giovanni Santi*, 1816.



Abbildung 54: Franz und Johannes Riepenhausen, *Raffael malt die Madonna*, 1816.



271.
 DANQUE L'ANNO MDLXXXIII. NEL TEMPIO SANTO, E FU' ALLLEVATO CHE' L'UOMO RITRATTO.



272.
 CONCETTO CHE' FU' COSI'UO' A SCRITTURARIO NELLA PITTURA.



273.
 NON SENZA MOLTA LACRIME DELLA MADRE CHE' TERMINATA L'ANNO, LO PORTO A PERUGIA.



274.
 IL PADRE LO CONDENNA A VEDERE PERUGINO.



275.
 IMPARA DA FRA BARTOLOMEO IL MODO SUO DI COLORARE.



276.
 ARRIVATO A FIRENZE MOSTRA IL CARTEGGIO DI M. ALC. BORGAROTTI.

Abbildung 55: Franz und Johannes Riepenhausen, *Vita di Raffaele da Urbino*, Taf. 1-6, 1833.



IN VII.
CHIAMATO A ROMA, RAFFAELLO PRESENTA LO SCROLLINO AL PAPA SISESTO II.



IN VIII.
SI SERVO DI SANTA MARI CHE MI VIENE ALLA MEMORIA.



IN IX.
LEONE X. MURDO STUDIUM DI RAFFAELLO PITTORI, SCULTORI, E ARCHITETTO.



IN X.
ESPLORARE MOLTE DONNE E PARTICOLARMENTE LA MIA.



IN XI.
RAFFAELLO AL PAPA LEONE X. LA CONSECRAZIONE DELLE ANTIQUE ROMANE.



IN XII.
MORTI NELL' ANNO MDXXI. NEL VENERDI' SANTO.

Abbildung 56: Franz und Johannes Riepenhausen, Vita di Raffaele da Urbino, Taf. 7-12, 1833.

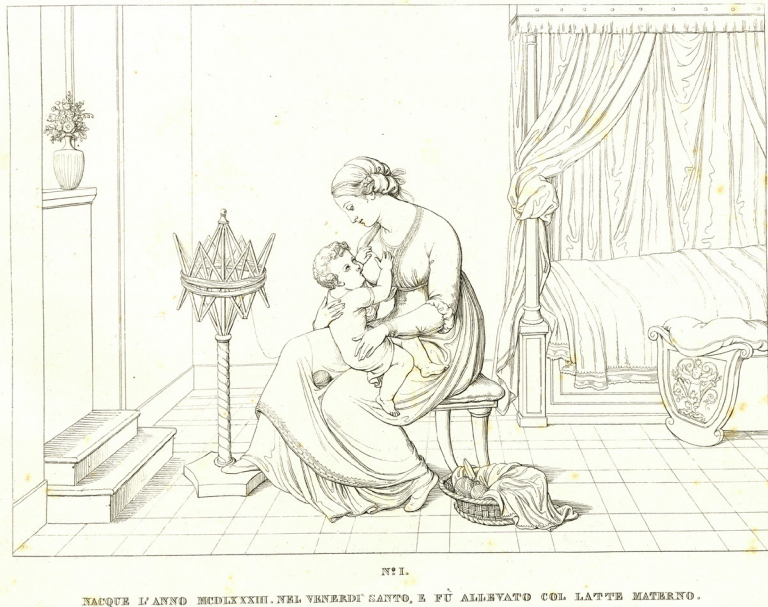


Abbildung 57: Franz und Johannes Riepenhausen, *Raffael wird von seiner Mutter gestillt*, 1833.



Abbildung 58: Franz und Johannes Riepenhausen, *Raffael malt die Fornarina*, 1833.



Abbildung 59: Franz und Johannes Riepenhausen, *Traum Raffaels*, 1833.



Abbildung 60: Franz und Johannes Riepenhausen, *Der Traum Raffaels*, 1830.



Abbildung 61: Johannes Riepenhausen, *Traum Raffaels*, 1821.



Abbildung 62: Raffael, *Sixtinische Madonna*, 1512-1513.



Abbildung 63: Rogier van Weyden, *Der Heilige Lukas malt die Madonna* (Kopie), 1435.



Abbildung 64: Jan Gossaert, *Der Evangelist Lukas malt die Madonna*, 1520.



Abbildung 65: Giorgio Vasari, *Heiliger Lukas die Jungfrau Maria malend*, um 1570.



Abbildung 66: Meister des Augustiner Altars, *Der Heilige Lukas malt die Madonna*, 1497.



Abbildung 67: Derick Baegert, *Lukas malt die Madonna*, um 1470.



Abbildung 68: Moritz von Schwind, *Traum des Erwin von Steinbach*, 1844.



Abbildung 73: August von Kreling, *Erwin von Steinbach*, 1849.

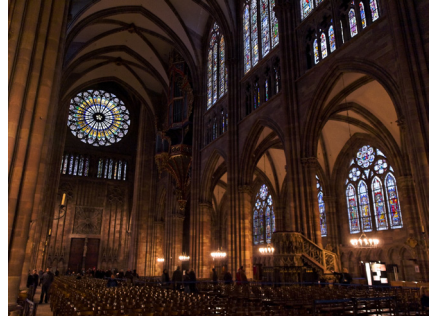


Abbildung 74: Straßburger Münster, Langhaus.



Abbildung 75: Stephansdom, Langhaus, Innenansicht der Halle nach Westen, Wien.

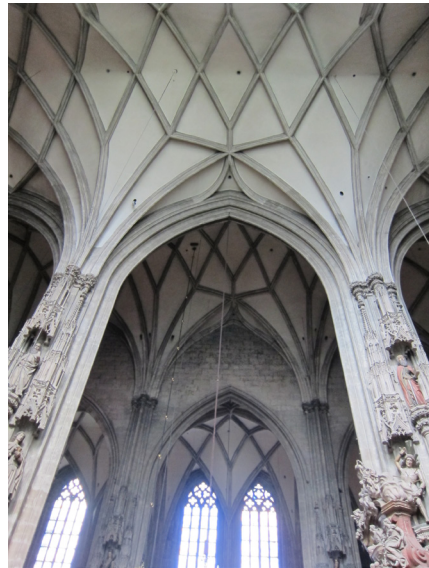


Abbildung 76: Stephansdom, Innenansicht, Langhauspfeiler mit Heiligenskulpturen, Netzrippengewölbe, Wien.



Abbildung 77: Melchior Seltzam, *Blick gegen die Westempore, Innenansicht der Stephanskirche*, 1816.



Abbildung 78: *Erscheinung Mariens/ Gründungsauftrag und Bau der Abteikirche Deutz*, 12. Jahrhundert, Köln, Neu St. Heribert.



Abbildung 79: Ludwig Schnorr von Carolsfeld, *Heilige Cécilie*, 1821.



Abbildung 80: Caspar David Friedrich, *Das Eismeer*, um 1823/1824.



Abbildung 81: Caspar David Friedrich, *Der Watzmann*, 1824–1825. Die Abbildungsgröße wurde für die Online-Versionen aufgrund der bildrechtlichen Vorgaben im Vergleich zum gedruckten Buch reduziert.



Abbildung 82: Ludwig Henfflin/Henfflin-Werkstatt, *Erschaffung Evas*, 1477.



Abbildung 83: Lorenzo Ghiberti, *Erschaffung Adams und Evas/Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies*, 1425–1452.



Abbildung 84: Adam und Eva im Paradies [Bibel von San Paolo fuori la mura], um 870.



Abbildung 85: Bertram von Minden, Die Erschaffung der Eva, um 1383.



Abbildung 86: Julius Schnorr von Carolsfeld, Die Erschaffung Evas, 1821.



Abbildung 87: Oberdeutsch, Erschaffung der Eva, um 1525.



Abbildung 88: Wurzel Jesse [Reliquiar vom Helmarshausen], um 1100.



Abbildung 89: Wurzel Jesse [Lambeth-Bibel], um 1140–1150.



Abbildung 90: Wurzel Jesse [Furtmeyr-Bibel], 1468–1472.



Abbildung 91: Peter Hemmel, *Wurzel Jesse*,
Nürnberg, St. Lorenz.



Abbildung 92: Meister Hilgardus,
Wurzel Jesse, 1523.

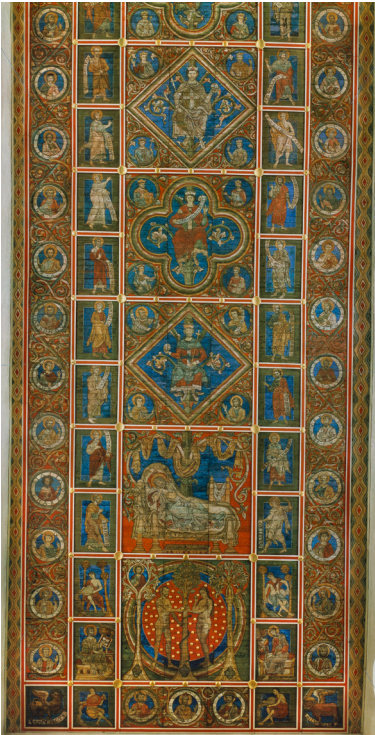


Abbildung 93: Sündenfall/Wurzel Jesse/
König David, 13. Jahrhundert,
Hildesheim, St. Michael.

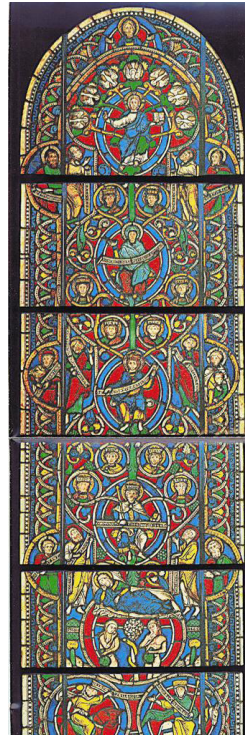


Abbildung 94: Sündenfall/
Wurzel Jesse [Detail], um
1230, Legden, St. Brigida.



Abbildung 95: Herrad von Hohenburg, *Erschaffung Adams und Evas*
[*Hortus deliciarum*], 1176–1196.



Abbildung 96: Cornelis Engebrechtsz, Kreuzigungsalter, 1. Viertel 16. Jahrhundert.



Abbildung 97: Triumphkreuzgruppe, um 1210/1215, Halberstadt, Dom.

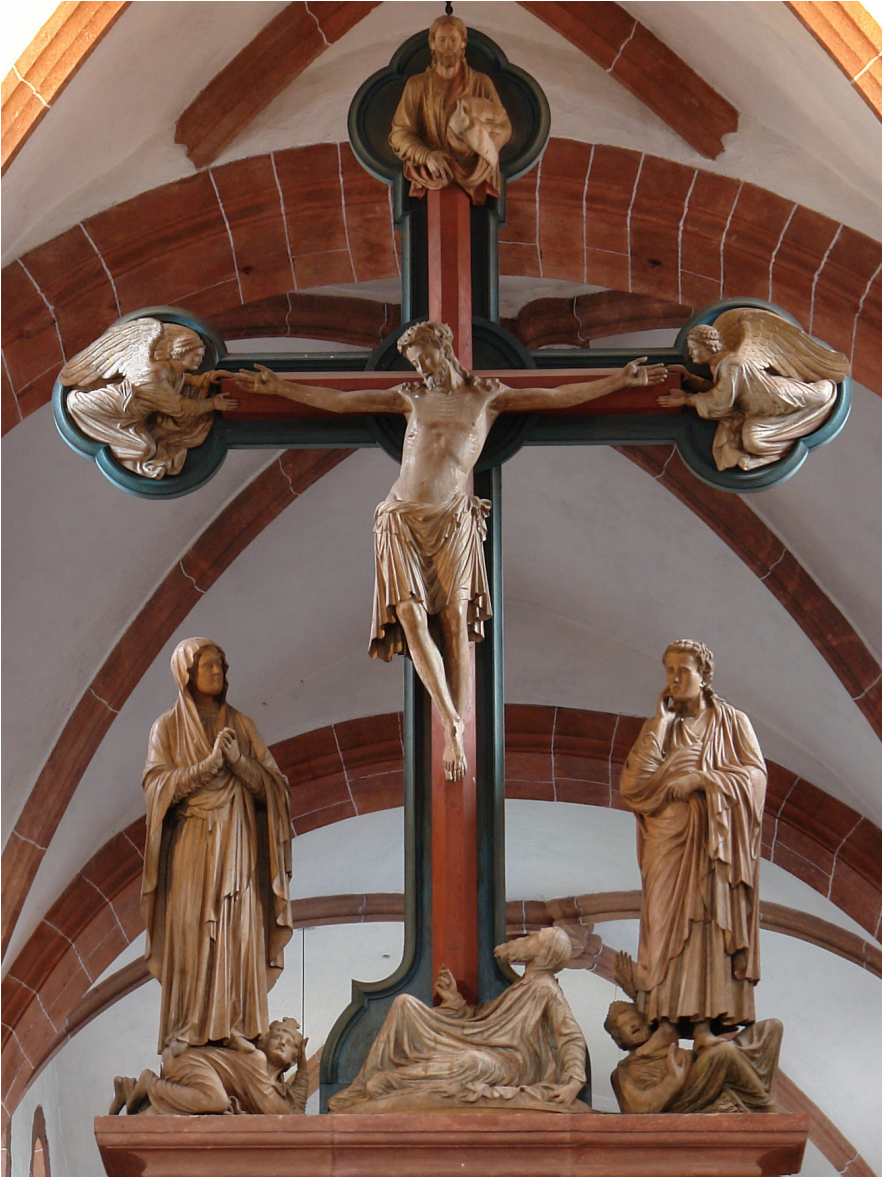


Abbildung 98: *Triumphkreuzgruppe*, um 1230/1235, Wechselburg, Stiftskirche.



Abbildung 99: Philipp Otto Runge, *Der Abend* (Blatt aus der *Tageszeitenfolge*), 1805.

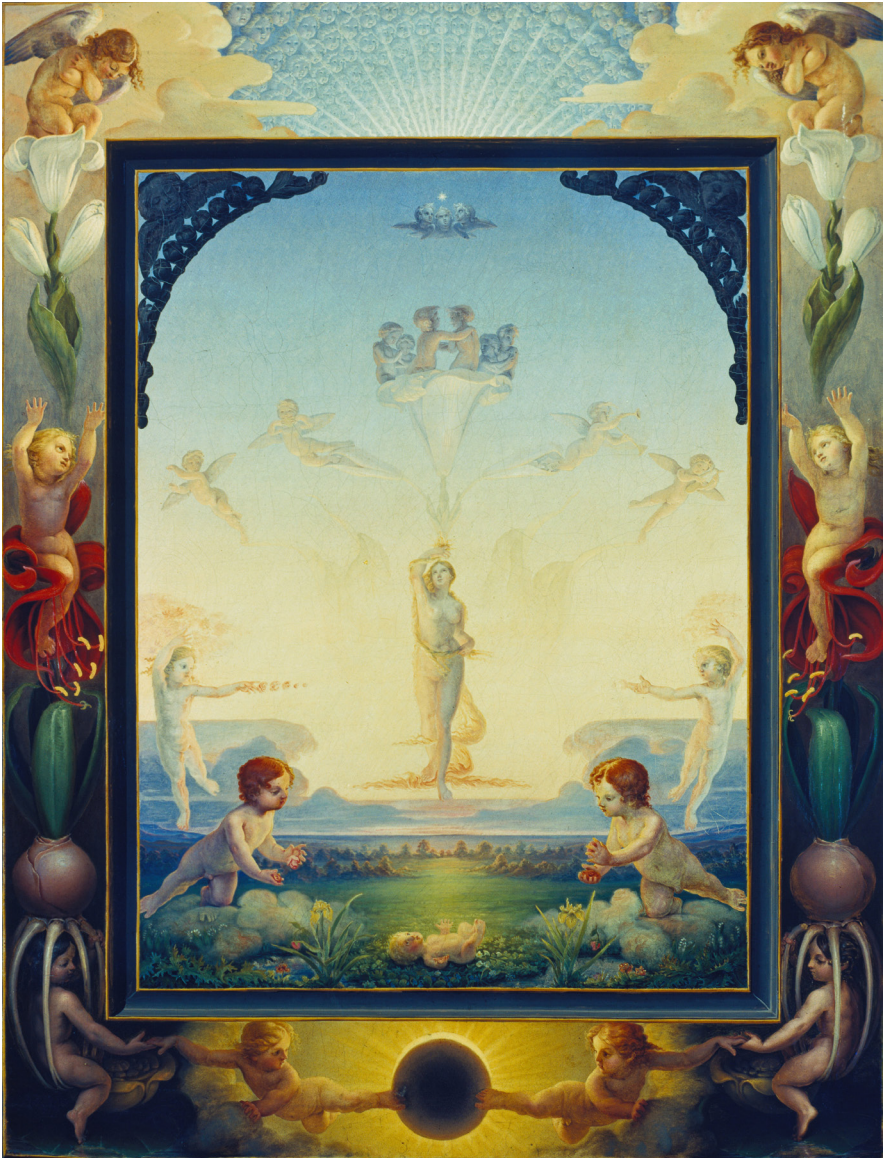


Abbildung 100: Philipp Otto Runge, *Der kleine Morgen*, 1808.



Abbildung 101: Eugen Napoleon Neureuther, *Die Tageszeiten*, 1826.



Abbildung 102: Andr. Cramerus lun. Magdeb., *Titelkupfer zu Jakob Böhmes Psychologia*, 1632.



Abbildung 103: Johann Baptist Wenzel Bergl, *Triumph der Amphitride*, 1768.



Abbildung 104: Barnaba da Modena, *Madonna mit Kind*, 1367.



Abbildung 105: Hans Kellner, *Adam- und Eva-Gruppe*, um 1590.



Abbildung 106: Philipp Otto Runge, *Quelle und Dichter*, 1805.



Abbildung 107: Dähling, *Isis mit Schlange*, 1820/1821.



Abbildung 108: Philipp Otto Runge, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, um 1805/1806.



Abbildung 109: Moritz von Schwind, Vignette zu *Tausend und eine Nacht*, um 1825.

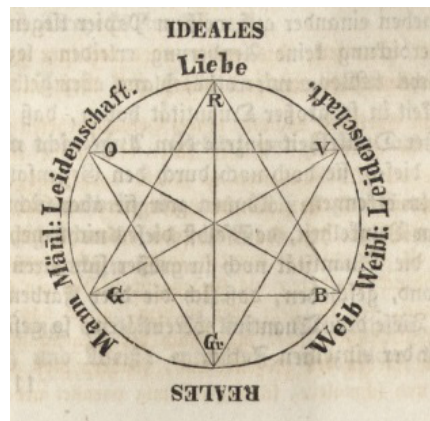


Abbildung 110: Philipp Otto Runge, *Der Gegensatz Ideales - Reales*, vor 1808.



Abbildung 111: Andreas Vincenz Peter Mattoni, *Karlsbader Glas*, um 1820.



Abbildung 112: Moritz von Schwind, *Erscheinung im Walde*, 1823.



Abbildung 113: Ludwig Grimm, *Porträt von Clemens Brentano*, 1837.

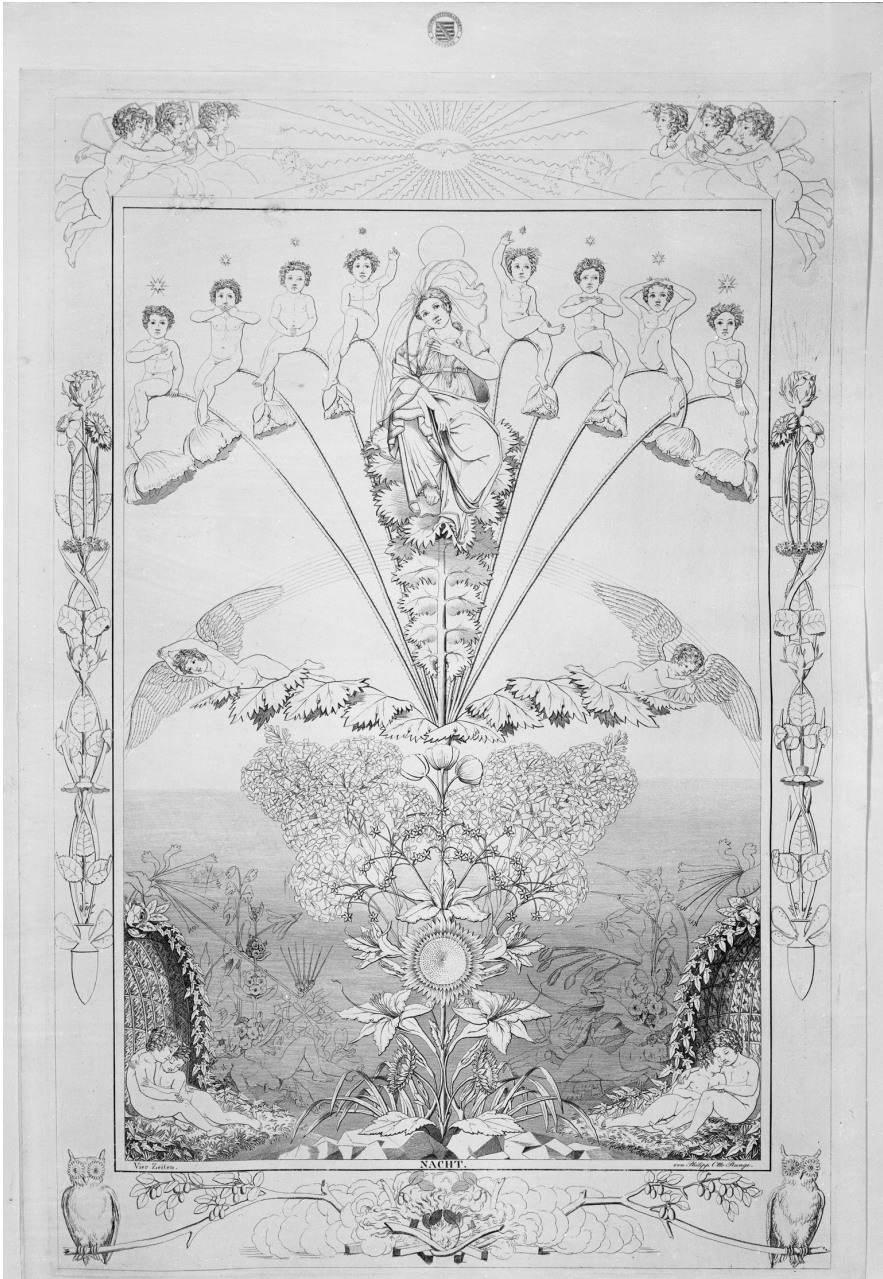


Abbildung 114: Philipp Otto Runge, *Die Nacht* (Blatt aus der *Tageszeitenfolge*), 1805.



Abbildung 115: Raffael, *Madonna Temporelli*, 1507/1508.



Abbildung 117: Caspar David Friedrich, *Nacht im Hafen*, 1818.



Abbildung 116: Clemens Brentano, *Prinzessin Gackeleia in der Mäusestadt schlafend*, 1838. Die Abbildungsgröße wurde für die Online-Versionen aufgrund der bildrechtlichen Vorgaben im Vergleich zum gedruckten Buch reduziert



Abbildung 118: Ludwig Schnorr von Carolsfeld, *Seherin* (Marie Schmid), 1823. Die Abbildungsgröße wurde für die Online-Versionen aufgrund der bildrechtlichen Vorgaben im Vergleich zum gedruckten Buch reduziert.



Abbildung 119: Ludwig Schnorr von Carolsfeld, *Seherin* (Gräfin Lesniowska), 1824. Die Abbildungsgröße wurde für die Online-Versionen aufgrund der bildrechtlichen Vorgaben im Vergleich zum gedruckten Buch reduziert.

Die Arbeit untersucht Bildstrategien von Traumdarstellungen der deutschen Romantik unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Traumtheorie und Ästhetik mit einer Fokussierung auf den Zeitraum zwischen 1820 und 1840. Die Studie geht der Frage nach, ob die Traumdarstellung jenseits ihrer ikonographischen Dimension auch als ästhetisches Konzept fungiert, indem die Dramaturgie des Traumes als Methode eingesetzt wird. Die romantische Präferenz für das Unbewusste – gerade auch hinsichtlich der Kunstproduktion – zeigt sich in der Auseinandersetzung mit der philosophisch-literarischen Frühromantik und kulminiert in einer Ästhetik der inneren Bilder. Diese reflektiert die Darstellbarkeit unsichtbarer Bilder und findet in der alinearen, assoziativen, chiffrierten, raum- und zeitsimultanen Dramaturgie des Traums ihre adäquate Struktur, auch weil sie sich einer homogenen Werkgenese zu widersetzen vermag. Unter Berücksichtigung unterschiedlicher Aspekte analysiert die Arbeit ausgewählte und heterogene Beispiele von Traumdarstellungen, die als Ausdruck dieser (Selbst)reflexion gelesen werden können.

Lisa Dieckmann ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Geschäftsführerin von »prometheus – das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre« am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln.

