

120

MORITZ VON SCHWIND

(1804–1871)

DER GESTIEFELTE KATER

Münchener Bilderbogen Nr. 48

München: Braun & Schneider 1850

Holzschnitt; 42,6 × 33,5 cm

Bez. u. r.: „Schwind / 1850“

Städel Museum, Frankfurt a. M., Inv. Nr. 24547

Literatur: Busch 1985, S. 90–95; Kat. Karlsruhe 1996, Nr. 311.

Schon für kleine Felder an der Decke des Tieck-Saales der Münchner Residenz hatte Schwind 1833/34 Szenen aus Ludwig Tiecks ‚Gestiefeltem Kater‘ von 1797 gewählt. Nun ist Ludwig Tiecks ‚Gestiefelter Kater‘ kein reines Märchen, sondern liefert die Aufführung eines solchen auf dem Theater. Die Brechungen, die durch eine derartige Metaebene entstehen, reflektieren Tiecks Vorbehalte gegenüber dem zeitgenössischen Theater auf romantisch-ironische Weise. Die Frage ist, ob davon etwas in Schwinds höchst populärem Bilderbogen zu finden ist. Zweifellos hat das Ganze eine leicht komische Dimension schon dadurch, dass der Gestiefelte Kater – die Stiefel trägt er, um einen würdigen Eindruck zu schinden – dem Müllersohn mit allen Mitteln zur Heirat mit der Prinzessin verhilft und damit die Standesgrenzen aushebelt. Doch bei Schwind bleibt die Geschichte folgerichtig, so wie sie dem Publikum durch die perraultsche Fassung geläufig war. Tieck dagegen springt von einer Realitätsebene zur anderen, hemmt den Fortgang durch Assoziationen, Umgestaltung des tradierten Stoffes, zielt nicht auf die Logik der Geschichte, legt vielmehr Wert auf literarische Formen: Variation, Wiederholung, Sprachrhythmus etc. Die Form trägt die nicht stringenten Geschichtsteile – das entspricht dem Prinzip der literarischen Arabeske. Auf gewisse Weise folgt Schwind dem, wenn auch in gemäßiger Form.

Die Voraussetzung der Geschichte ist oben in Relieffeldern angesprochen, die Lektüre erfolgt hier von rechts nach links, die eigentlichen raffinierten Täuschungen durch den Kater finden sich im Hauptbild, das von oben nach unten und damit auch von vorn nach hinten zu lesen ist. Verschiedene Szenen der

Geschichte werden auf einem Bildfeld verschränkt, was die Zeit- und Ortslogik aufhebt, man spricht von kontinuierlicher Erzählhaltung. Wer die Geschichte kennt, kann die einzelnen Szenen entziffern. In der Ferne kommt die königliche Kutsche, der Gestiefelte Kater läuft vorweg, schwört mit Drohungen die dümmliche Landbevölkerung ein, immer nur zu sagen, das Land gehöre dem Grafen. Mit großem Geschrei macht der Kater die Insassen der Königskutsche dann darauf aufmerksam, dass der vermeintliche Graf, niemand anderes als der Müllersohn, beim Baden seiner Kleider beraubt worden sei. Nun wird er vom König fein eingekleidet. Der Kater überlistet den riesigen drohenden Popanz, lässt ihn vom Zauberer in eine Maus verwandeln, die er sofort frisst. So ist der Weg frei – um es abzukürzen – für den Müllersohn, seine Prinzessin zu freien. Der Kater, oh Wunder, wird schließlich gar Premierminister.

Man kann dies auch als Gesellschaftssatire lesen, und Schwind deutet dies immerhin an. Denn in der Ferne oben links thront die Burg, während rechts eine Kapelle als Pendant angebracht ist. Alles scheint sich zwischen staatlicher und kirchlicher Ordnung zu bewegen, doch durch den Eingriff des Katers wird diese Ordnung auf den Kopf gestellt – zugegeben: nur im Märchen. Der konservative Schwind, der reaktionär in der Revolution von 1848 nur Unheil und Chaos gesehen und den Pöbel an den Laternenmast gewünscht hat, wird die Verhältnisse nicht wirklich in Frage gestellt haben. Doch die arabeske Struktur – hier in Form von Mittelachsenbetonung, mäandrierender Entwicklung der Geschichte, beides nur zurückhaltend verwendet – lässt in ihrer reflexiven Form letztlich immerhin Denkmöglichkeiten zu. Dass Schwind einzelne Motive von Otto Speckters Illustration zum ‚Gestiefelten Kater‘ übernimmt, zeigt, dass er sorgfältig die Tradition bedenkt (s. Busch 1985, S. 92 und Abb. 31). Die arabesken Prinzipien können – in Text wie Bild – die verschiedensten Ausprägungen finden. W. B.

121

WILHELM VON KAULBACH

(1805–1874)

AMOR UND PSYCHE, 1830ER JAHRE

Bleistift; 24 × 37,7 cm

Privatbesitz Berlin

Literatur: Busch 2012, S. 133–141, 297–298, 337.

Die Zeichnung, die vor kurzem dem Œuvre Wilhelm von Kaulbachs hinzugefügt werden konnte, hat Vignettenform. Die Vignette, die sich eigentlich erst nach 1800 entwickelt hat, findet sich streng genommen als Dekoration einer Buchseite, zumeist am Ende eines Kapitels. Zu ihren Charakteristika gehört, dass sie nicht von einer Umrahmungslinie gefasst ist, keinen einheitlichen Illusionsraum bezeichnet, sondern als frei schwebendes, auf die Fläche bezogenes Ornament, dem eine Basis fehlt, eine Seite zielt. Höchst verwandt zum Aufbau und der Struktur der ‚Amor und Psyche‘-Zeichnung ist beispielsweise Kaulbachs im Holzschnitt gedruckte Vignette zu Goethes ‚Reineke Fuchs‘ in der Volksausgabe von 1857, der Entwurf stammt aus dem Anfang der 40er Jahren. In der Vignette ist es ein Bär, der sich durch die Arme des Rankenornaments kämpft, um an eine Honigwabe zu kommen, auf der ‚Amor und Psyche‘-Zeichnung, entsprechend frontal auf der senkrechten Mittelachse, ein Drache.

Kaulbach hat sich in den 1830er Jahren gleich mehrfach mit dem ‚Amor und Psyche‘-Thema nach der Erzählung von Apuleius beschäftigt. 1829/30 in einem Zyklus im Tanzsaal des Palais des Herzogs Max in München als Wanddekoration – die abgenommenen Fresken befinden sich heute in der Neuen Pinakothek in München. 1835 entwarf Kaulbach einen weiteren Zyklus zum Thema für den Musiksaal des Advokaten Georg von Dessauer in dessen Haus in der Königinstraße am Englischen Garten in München in enkaustischer Manier. Während der erste Zyklus mit der Szene endet, in der Amor Psyche vom lähmenden Schlaf befreit – eine Szene, die in der Skulptur Canova andeutet und die Thorvaldsen explizit zeigt –, führt der zweite die Geschichte bis zur glücklichen Vereinigung der beiden vor den Göttern fort, wie es Raffael in der Farnesina getan hat. Bei Kaulbach ist



DER GESTIEFELTE KATER



Münchener Bilderbogen.

Nro. 48.

Herausgegeben und verlegt von K. Braun und F. Schneider in München.

© Schnellpressendruck von J. W. Timmer in Augsburg.

Amor mit Vogelschwüngen versehen, Psyche mit Schmetterlingsflügel. Dies ist eigentlich nach Apuleius nur am Ende der Geschichte am Thron der Götter der Fall, doch die Bildtradition ist hier nicht konsequent, so zeigt Thorvaldsen bei seiner Gruppe von 1810, wo Amor Psyche wiedererweckt, beide mit Flügeln. Der Grund: Schon die antike florentinische Gruppe, eine römische Kopie des 2. Jahrhunderts n. Chr. in den Uffizien, zeigt beide stehend, geflügelt kurz vor dem Kuss. Damit ist nicht eine bestimmte Szene der Geschichte, wie bei Thorvaldsen, gemeint, sondern eine Verdichtung des Mythos im Moment der Erkenntnis der Liebe des Paares. Trotz der im Rücken der Gruppe geradezu versteckt angebrachten Attribute bei der berühmten Marmorgruppe von Canova von 1787–1793, die sie in die Geschichte zurückbetten, ist auch bei Canova das wechselseitige Erkennen das eigentliche Thema: So will es auch Kaulbach. Das ist auch insofern konsequent, als die achsensymmetrische Anordnung der Vignette mit ihren Hauptfiguren Handlung in der ornamentalen Form stillstellt und die Gruppe damit aus der Geschichte heraushebt. Die Frage nach einem bestimmten Moment der Er-

zählung stellt sich nicht mehr. Die Liebe als solche ist Thema. Der Drache, dem Psyche aus Strafe für ihre Neugierde vermählt werden sollte, kann sich aus der ihn fesselnden Form des Rankenornaments nicht befreien und das Zusammenfinden der Liebenden nicht verhindern. Früchte und Blüten im symmetrischen Ornament feiern die Vermählung der beiden – wieder ist es das Ornament, das, wie in der eigentlichen Arabeske, den Zusammenhang stiftet und die Geschichte auf eine höhere Ebene hebt.

W. B.

121

