



Politisierung der Poesie – Mythos und Märchen in der Kunst des Deutschen Kaiserreichs

Hubertus Kohle

Der vor kurzem verstorbene Kölner Kunsthistoriker Joachim Gauss pflegte seine Überblicksvorlesungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts mit einem Bildvergleich zu eröffnen. Eugène Delacroix' berühmte *Barrikadenszene* (Abb. 1), die besser unter dem allerdings irreführenden Titel *Die Freiheit führt das Volk* bekannt ist, repräsentierte die französische Malerei. Eine Landschaft Caspar David Friedrichs vertrat die deutsche Kunst (Abb. 2). Sie zeigte typischerweise eine Rückenfigur, die sich im Bildvordergrund in den Anblick dieser Landschaft versenkte.

Jeder Kenner der Malerei des 19. Jahrhunderts wird bestätigen, wie augenfällig, tiefsinnig und weittragend diese Gegenüberstellung war, immer mit dem Vorbehalt verbunden, dass solche radikalen Vereinfachungen notwendig zum Klischee neigen. In ihr schienen nicht nur herausragende Beispiele der Kunst der 1820er-Jahre benannt, sondern man konnte den berechtigten Eindruck gewinnen, dass der Vergleich wie ein Teil für das Ganze stand. Er charakterisierte mit der auf den Betrachter zulaufenden Gruppe der Revolutionäre und der nach vorn stürmenden Freiheitsallegorie die dem Diesseits zugewandte Kunst der Franzosen, vital, feurig, aggressiv, die Kunst einer Nation, deren Selbstbewusstsein durch die weltbewegende Revolution von 1789 bestärkt worden war, mit der sich Frankreich von den Fesseln der Vergangenheit zu befreien suchte. Dagegen stand die deutsche Kunst mit der vom Betrachter abgewandten Figur in ihrer Verinnerlichung, tief gefühlter Jenseitssehnsucht, einer Weltabgewandtheit, die oft auch auf mangelnde Erfüllung im gesellschaftspolitischen Leben zurückgeführt wird. Die Landschaft hatte bei Friedrich einen Symbolcharakter, der auf Transzendenz verwies. Historiker haben in dieser Konstellation einen Ursprung für den deutschen Sonderweg gesehen. Da, wo die westlichen Zivilisationen ihr Schicksal in der weltzugewandten Entwicklung demokratischer Gleichberechtigung erblickten, galt Deutschland, das über weite Strecken des 19. Jahrhunderts nur als Idee existierte, die Modernisierung in allererster Linie als Verlustgeschichte. Dies stand in paradoxem Widerspruch zur faktischen Entwicklung der Geschichte vor allem im späteren 19. Jahrhundert, die von einer stürmischen Industrialisierung geprägt war. Aus diesem deutschen Sonderweg erwuchs der unselige Gegensatz von westlicher Zivilisation und deutscher Kultur, wobei implizit immer mitgedacht war, dass die

Kultur über der Zivilisation steht. Noch der frühe Thomas Mann glaubte an diesen auf den ersten Blick eingängigen Gegensatz, bis ihn der desaströse Geschichtsverlauf, unter dem er selbst als Exilant in Kalifornien zu leiden hatte, eines Besseren belehrte.

Märchenhafte deutsche Kunst

Lässt man die Kunst des 19. Jahrhunderts in den verschiedenen Ländern Europas Revue passieren, fallen sehr bald Merkmale der deutschen Kunst auf, die deren Sonderstatus bestätigen. Vor allem die Präsenz von Mythos und Märchen in der deutschen Kunst springt ins Auge, und zwar weit über die Romantik hinaus, der man solche verträumten Kunstinhalte vielleicht noch ohne weiteres zugetraut hätte. Nicht dass solche Stoffe in den westlichen Ländern nicht vorhanden gewesen wären, aber dort sind sie doch inhaltlich entschieden weniger aufgeladen, weniger bedeutungsschwer als in Deutschland. Zum anderen wirken die moderneren künstlerischen Ansätze in Deutschland auf der Seite der realistischen Bestrebungen eher zurückhaltend, ja brav. Der Realist Adolf Menzel konnte mit seinen Friedrich-Bildern im Alter zum Künsterpreußischen Ruhmes werden (Abb. 3), ohne dass er sich im übrigen selbst zu einem solch platten Herrscherlob bekannt hätte, und Impressionisten wie Max Liebermann agierten in letzter Konsequenz immer staatstragend, wenn sie sich nicht von vornherein in gehörigem Abstand zu (gesellschafts-) politischen Inhalten betätigten. Figuren wie Gustave Courbet oder Édouard Manet in Frankreich, deren zuweilen sarkastische, häufig aber auch distanziert blasierete Bildformeln bis in höchste Regierungskreise für Ärger sorgten, waren in Deutschland eigentlich fast undenkbar. Mit mythischen und märchenhaften Stoffen will sich auch dieser Beitrag beschäftigen, solchen also, die im Zentrum der Kunst jener Meister standen, denen sich die Ausstellung *Erzählen in Bildern* widmet. In diesem Beitrag aber soll der breitere Kontext reflektiert werden, so wie er sich in der deutschen Kunst des späteren 19. Jahrhunderts darstellt. Dabei wird es in erster Linie um die politische Indienstnahme dieser Kunst gehen. Denn gerade eine Kunst, die sich auf den ersten Blick politikfern gibt, kann besonders gut instrumentalisiert werden. Zu fragen ist daher immer wieder nach möglichen Parallelen von Fantasieinhalten und wahrhaftigen historischen Konstellationen.



1 Eugène Delacroix
Barrikadenszene
(Die Freiheit führt das Volk), 1830
 Öl auf Leinwand,
 260 cm × 325 cm
 Paris, Musée du Louvre

Märchen und mythenhaften Inhalten gelingt es bis heute, sich auf direktem Weg in die Seelen der Betrachter einzuschmeicheln. Das dürfte in erster Linie mit der Tatsache zu tun haben, dass sie sich in ihrer Fantastik dem nüchternen Alltag der modernen Produktionsgesellschaft entziehen. Märchen erwecken Erinnerungen an die Kindheit, sie gelten als gegenwartsenthooben und irgendwie tröstlich, obwohl ja gerade auch die Grimmschen Märchen nicht mit Grausamkeiten und Blutrünstigkeiten sparen – eine Tatsache, die übrigens zu lebhaften Diskussionen unter heutigen Pädagogen geführt hat, ob man solche eigentümlichen Texte unseren Kindern überhaupt noch zumuten sollte. Die Erfahrung des 19. Jahrhunderts ist unter dem Eindruck von der Entzauberung der Welt, die durch Aufklärung im 18., Darwinismus im mittleren 19. und Psychoanalyse im späteren 19. Jahrhundert angebahnt wurde und Fragen nach einer Letztbegründung obsolet werden ließ, eine radikal verweltlichte. Mythische und märchenhafte In-

halte lieferten dem Leser beziehungsweise Betrachter einen Sinnzusammenhang, der ihm in der schlichten Beobachtung der Wirklichkeit abhandengekommen war. Zwar konnte die Religion ihre Sinnggebungshoheit vielfach verteidigen, sie kämpfte aber doch an vielen Stellen gegen eine gesellschaftliche und wissenschaftliche Entwicklung, die sich ihrem einstmaligen Monopol entzog. Die Ergebnisse der wissenschaftlichen Ansätze waren andererseits in Teilen für das Selbstbewusstsein der Menschen derartig deprimierend, dass man sich liebend gern in eine Welt zurückträumte, die gnädiger war. Was sollte ein gläubiger Christ von der Behauptung halten, dass die Welt nicht vor ein paar Tausend, sondern vor ein paar Milliarden Jahren entstanden war; dass er vom Affen abstammte und nicht von Gottes liebevoller Hand geformt war; und dass er nicht Herr im eigenen Haus war, sondern von unbewussten Kräften des Sexual- und Todestriebes bestimmt wurde, denen er hilflos ausgeliefert war?

Schon die deutsche Romantik reagierte mit ihrem Versuch einer Wiederverzauberung der Welt auf eine Aufklärung, die jedes Geheimnis genommen hatte oder die zumindest bemüht war, die Mysterien des Seins mit dem Licht der Vernunft zu durchleuchten. Dabei schlugen die intelligentesten Vertreter der Romantik die Aufklärung mit ihren eigenen Waffen: Dass am jeweilig folgenden Tag die Sonne wieder aufgehen würde, konnte man nicht beweisen, weil es eine rein empirische, auf bisheriger Erfahrung beruhende Tatsache war. Notwendig dafür war ein Glaube, auf den die Aufklärer gerade verzichten zu können glaubten.¹

Im Land der Dichter und Denker, das mit dieser Bezeichnung im übrigen genau die zu Beginn beschriebene Konstellation reflektiert, agierte die Romantik besonders konsequent und restituierte damit märchen- und mythenhafte Inhalte. Dabei traten diese in gewisser Weise an die Stelle der biblischen Inhalte, welche ihre Legitimität unter dem Eindruck der Aufklärungskritik verloren hatten und nicht so ohne Weiteres fortzusetzen waren.² Johann Gottfried Herder stilisierte diese Inhalte zu Narrativen aus dem Geist des Volkes und damit zu einem Kollektivprodukt, das von den Brüdern Grimm in ihrer einflussreichen Sammlung dokumentiert wurde. Sie waren allerdings deutlich stärker von den Erzählungen des Franzosen Charles Perrault als von irgendeinem wie auch immer gearteten Volksgeist geprägt.³ Auf Individualisierungs-, Säkularisierungs- und Beschleunigungsprozesse mit Vergangenheitsfantasien zu reagieren, ist im übrigen eine Strukturkonstante von historischen Verläufen und psychologisch verständlich. Im Kern dürften auch die gesellschaftspolitischen Verwerfungen der Gegenwart so zu erklären sein, in der mit der Globalisierung ein besonders mächtiger Agent der Veränderung am Werk ist.

Politisierung der Kunst

In der Nachfolge der romantischen Künstler vom Schläge eines Moritz von Schwind oder Edward Steinle konnten die Maler der Gründerzeit von dem reichen Schatz der Märchen- und Mythenproduktion zehren, der sich im Anschluss an die Aufklärungskritik seit dem späten 18. Jahrhundert angesammelt hatte. Zu den auch heute noch bekannten, weil an prominentem Ort präsentierten Werken gehören die Fresken des der Düsseldorfer Malerschule zugehörigen Hermann Wislicenus im Kaisersaal der Goslarer Pfalz, die er dort seit 1877 realisierte.⁴ Schon



2 Caspar David Friedrich, *Frau vor der untergehenden Sonne*, um 1818
Öl auf Leinwand, 22 × 30,5 cm
Essen, Museum Folkwang



3 Adolph Menzel, *Friedrich der Große in Lissa nach der Schlacht bei Leuthen*
(»Bon soir, Messieurs«), 1858
Öl auf Leinwand, 247 × 190,5 cm
Hamburg, Hamburger Kunsthalle



4 Kaisersaal der Kaiserpfalz in Goslar
Aufnahme um 1900

5 Hermann Wislicenus
*Heinrich III. kehrt aus Italien zurück /
Synode von Sutri / Tod Heinrichs III.*, 1888
Wandgemälde (Secco), 340 × 445 cm
Goslar, Kaiserpfalz
Aufnahme um 1900

▶ 6 Hermann Wislicenus
Barbarossa erwacht, um 1891/97
Wandgemälde (Secco), 340 × 605 cm
Goslar, Kaiserpfalz
Aufnahme um 1900

▶ 7 Hermann Wislicenus
Die Geburt Dornröschens, um 1877/97
Wandgemälde (Secco), 340 × 598 cm
Goslar, Kaiserpfalz
Aufnahme um 1900





8 Kyffhäuserdenkmal mit Kaiser Wilhelm I. und Kaiser Friedrich I. Barbarossa, 1896
Naturpark Kyffhäuser

der Ort selbst bot ein Höchstmaß an romantischem Projektionspotenzial, repräsentierte er doch als Bau des Mittelalters eine Zeit, in der Deutschland noch ungeteilt und mächtig war: Die Pfalz galt als größter Profanbau seiner Zeit und diente im 11. Jahrhundert vor allem den salischen Kaisern als Aufenthaltsort (Abb. 4). Über Jahrhunderte dem Verfall ausgesetzt, wurde dieses umfangreiche Gebäudekonglomerat seit den späten 1860er-Jahren restauriert und zum Symbol für das wiederauferstandene Reich. Die Wiederauferstehungsideologie kann im Übrigen als Schlüssel für die gesamte Ikonografie und Bedeutung der Mythenrezeption im Kontext der Bildung des neuen Deutschen Reiches dienen. Nicht vergessen werden sollte in diesem Zusammenhang, dass Goslar am Fuße des Harzes liegt, einem zentralen Entstehungsort sehr deutscher Mythen, die sich keinesfalls auf die Hexentänze beschränken, die wir aus der Faust-Sage kennen. Der umfangreiche Gemäldezyklus erinnert in seinem

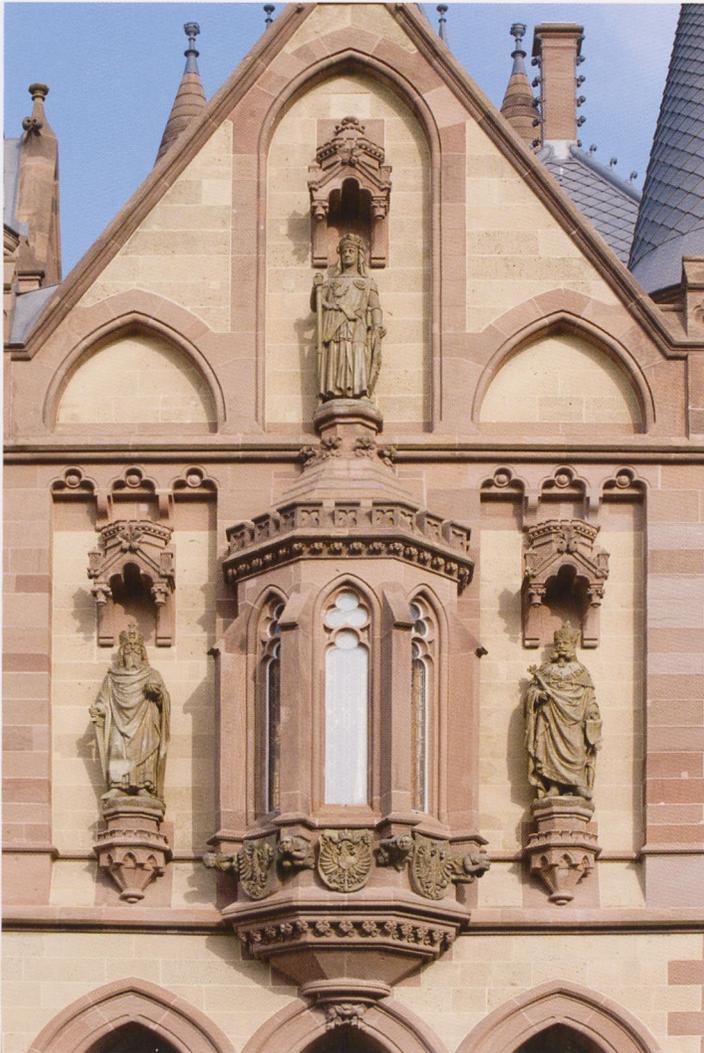
zentralen Teil an Hauptepisoden der mittelalterlichen Kaisergeschichte, wobei die späte, von den Habsburgern dominierte Phase aus Gründen, die mit der zeitgenössischen Wirklichkeit zu tun hatten, weggelassen wurde. Das preußische Kleindeutschland war ja ausdrücklich gegen den Wunsch vieler Großdeutscher gegründet worden, die das von den Habsburgern regierte katholische Österreich mit einbeziehen, ja dieses bestimmen lassen wollten. Stattdessen liegt der Akzent auf den frühen Kaisern, zunächst Karl dem Großen als dem Begründer des christlichen Universalkaisertums. Es folgen Szenen mit Ereignissen, in deren Mittelpunkt immer wieder die Auseinandersetzung der Kaiser mit dem Papsttum stand, ein unverkennbarer Reflex auf den im frühen preußischen Kaiserreich virulenten Kulturkampf (Abb. 5). In diesem versuchte das preußisch dominierte deutsche Reich seinen Status gegenüber Einflussversuchen der katholischen Kirche zu etablieren, ein Versuch, der letztlich

in der bis heute gültigen Trennung von Kirche und Staat mündete, die andererseits der Kirche eine durchaus spürbare politische Mitwirkung sicherte. Danach sieht man die hohenstaufischen Kaiser, die hier als Höhepunkt der mittelalterlichen Entwicklung erscheinen und ebenfalls im Kampf gegen das Papsttum, aber gleichzeitig als Kreuzritter im Kampf mit den Ungläubigen dargestellt werden. Die Botschaft scheint klar: Christliche Grundüberzeugungen sind nicht an den Alleinvertretungsanspruch der katholischen Kirche gebunden. Statt der Habsburger ist konsequenterweise Martin Luther an prominenter Stelle – gegenüber von Karl dem Großen – als Inspirator einer nationalen und nicht mehr universalen Staatsidee platziert – so sahen es zumindest die preußischen Ideologen, die in Goslar das Sagen hatten. »Cuius regio, eius religio«, das war die Botschaft, die sich letztlich aus Luthers heroischer Durchsetzungsfähigkeit gegenüber dem Papst und dessen Unterstützern ergab.

Als heimlicher Höhepunkt folgt zum Abschluss Friedrich Barbarossa, der von den Preußen verehrte Hohenstaufenkaiser.⁵ An diesem Punkt wechselt die Historisierung in Mythisierung, greift der Maler doch auf eine Sage zurück, die lange Zeit zum Bildungsgut mindestens preußisch gesinnter Landesteile gehörte. Friedrich Barbarossa schläft nach dieser Sage in den Tiefen des Kyffhäusergebirges und soll eines Tages seine Höhle verlassen, um das Reich zu retten (Abb. 6). In anderen Versionen dieser Sage ist übrigens Karl der Große der Schläfer, und bezeichnenderweise wird dessen Wiedererwachen von denjenigen beschworen, die ein großdeutsch-österreichisch dominiertes Reich ersehnen. Wie dem auch sei: Wislicenus ersetzte den üblicherweise bis weit ins 19. Jahrhundert hinein in einer Unzahl von Bildern, Erzählungen, Gedichten und Liedern schlafend dargestellten Friedrich Barbarossa durch einen Helden, der mit gezücktem Schwert den Berg verlassen hat. Auch sein Aussehen hat sich verändert, denn er erscheint nicht mehr mit rotem, sondern mit weißem Bart (Barbablanca), so wie auch Wilhelm I., der von Wislicenus in einer monumentalen Komposition auf der Westwand verewigt wurde. Es ist nur eine Deutung denkbar: Der schlafende Kaiser Friedrich Barbarossa ist als preußischer Kaiser Wilhelm I. wiedererwacht. Die Gegenüberstellung, in der eine Nachfolge zum Ausdruck kommen soll, wird später ähnlich in der Konstellation im riesigen Denkmal am selben Ort wieder aufgenommen, das zudem in den 1890er-Jahren typischerweise in

den Formen der staufischen Architektur errichtet wurde und dem 1888 verstorbenen ersten preußischen Kaiser gewidmet war: Unten sitzt der eben erwachende mittelalterliche Herrscher, darüber reitet Wilhelm I. (Abb. 8). Die hier wie an vielen anderen Stellen vorgenommene Parallelisierung von historischen Ereignissen kann sich auf ein prominentes Vorbild im typologischen Denken des Christentums berufen: So wie die Bibelhermeneutiker in Ereignissen des Alten Testaments einen Vorschein des Neuen sahen und die Heilsgeschichte *sub gratia* eine Antwort auf die Vorgeschichte *sub lege* darstellte, so spiegelte sich die Gegenwart des preußischen Deutschland in der Vergangenheit des Mittelalters. Allerdings waren die Hohenzollern auf eine solche Mythisierung ihrer eigenen Herrschaft auch dringend angewiesen, ermangelte es deren relativ junger Herrschaft doch entschieden an der Verwurzelung in der langen Dauer. Dabei haben solche profanen Typologien mit der Kritikfähigkeit einer – in Preußen allerdings relativ harmlos daherkommenden – rasonierenden Öffentlichkeit zu tun. Für die Produktivität der »Arbeit am Mythos«⁶ spricht die Tatsache, dass an die Stelle des modernen Kaisers auch Bismarck treten kann, dessen Kaltstellung unter Wilhelm II. wiederum derart mythisiert wird, dass der Reichskanzler in den Kyffhäuser einfährt und dort in Schlaf versinkt. Man hoffte also, dass Bismarck selbst einmal aufwachen würde, um sein Reichseinigungswerk zu vollenden.⁷

Was die Kyffhäuser-Sage mit dem Anspruch des Überzeitlichen überhöht, wird im Märchen vergoldet. Wislicenus in einem Selbstkommentar dazu: »Da die in unserer Nation so tief eingewurzelte prophetische Sage von Kaiser Friedrichs Auferstehung und der damit verbundenen Wiedergeburt von Deutschlands nationaler Größe in so wunderbarer Weise in der Gestalt Kaiser Wilhelms sich erfüllt hat, gab diese Sage Gelegenheit in Verbindung mit dem deutschesten aller Märchen, mit Dornröschen, die Natur des Schicksals Deutschlands in seiner Kaiserzeit gleichnisartig als einen parallelaufenden Zyklus für sich über den Fensterarkaden des Kaisersaales hinlaufend den Gang der historischen Szenen bis zu Karl dem Fünften begleiten zu lassen.«⁸ In der Tat hat der Maler seinen Dornröschen-Zyklus auf überaus anspielungsreiche Art und Weise mit dem in den Hauptfeldern demonstrierten Lauf der historischen Dinge verwoben (Abb. 7). Auch hier taucht das Motiv des Schlafes und des Erweckens nach sehr lan-



9 Südfassade von Schloss Drachenburg mit den Figuren Cäsars, Kaiser Karls des Großen und Kaiser Wilhelms I. von Peter Fuchs, 1884
Königswinter, Schloss Drachenburg

► 10 Peter von Cornelius
Hagen versenkt den Nibelungenhort, 1859
Öl auf Leinwand, 80 × 100 cm
Berlin, Staatliche Museen,
Alte Nationalgalerie

ger Zeit auf. Die Parallelisierung mit den Hauptszenen macht die Deutung unausweichlich. Die im Vergleich mit dem eigentlichen Märchen weit ausgeführte Geschichte von Dornröschens Jugend dient zur Erklärung mittelalterlichen Kulturlebens, genauso wie der den ganzen Hofstaat ergreifende Schlaf auf den (angeblichen) Niedergang Deutschlands im Nachmittelalter verweist. Wenig verwunderlich scheint Dornröschens Wiedererwachen, das über Friedrich Barbarossa angebracht ist, der dem Kyffhäuser entsteigt. Skurriler ist schon die Entsprechung von Wilhelm und dem wachküssenden Prinzen, aber auch davor schreckt Wislicenus nicht zurück.

So wie die deutschen Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts die Gotik für eine deutsche Erfindung hielten, obwohl eigentlich hätte klar sein müssen, dass sie sich

in der französischen *Ile de France* entwickelt hatte, so erklärt Wislicenus Dornröschens zum deutschesten aller Märchen, was genauso falsch ist. Zunächst nämlich erschien es in der schon erwähnten Märchensammlung Charles Perraults unter dem Titel *La belle au bois dormant* im späten 17. Jahrhundert und ging seinerseits auf im romanischen Raum verbreitete spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Versionen zurück. Auch hier wieder zeigt sich, wie sehr eine ideologisierte Geschichtsbetrachtung von mehr oder weniger willkürlichen, zuweilen auch mit hohem Aufwand begründeten Setzungen lebt. Solange sie nur in den Zeitgeist und zu den Interessen von bestimmten gesellschaftlichen Gruppen oder ganzen Nationen passen, werden sie aber allzu gern geglaubt, eine Erfahrung, die wir auch heute wieder machen. Im 19. Jahrhundert aber ist die sagen- und mär-

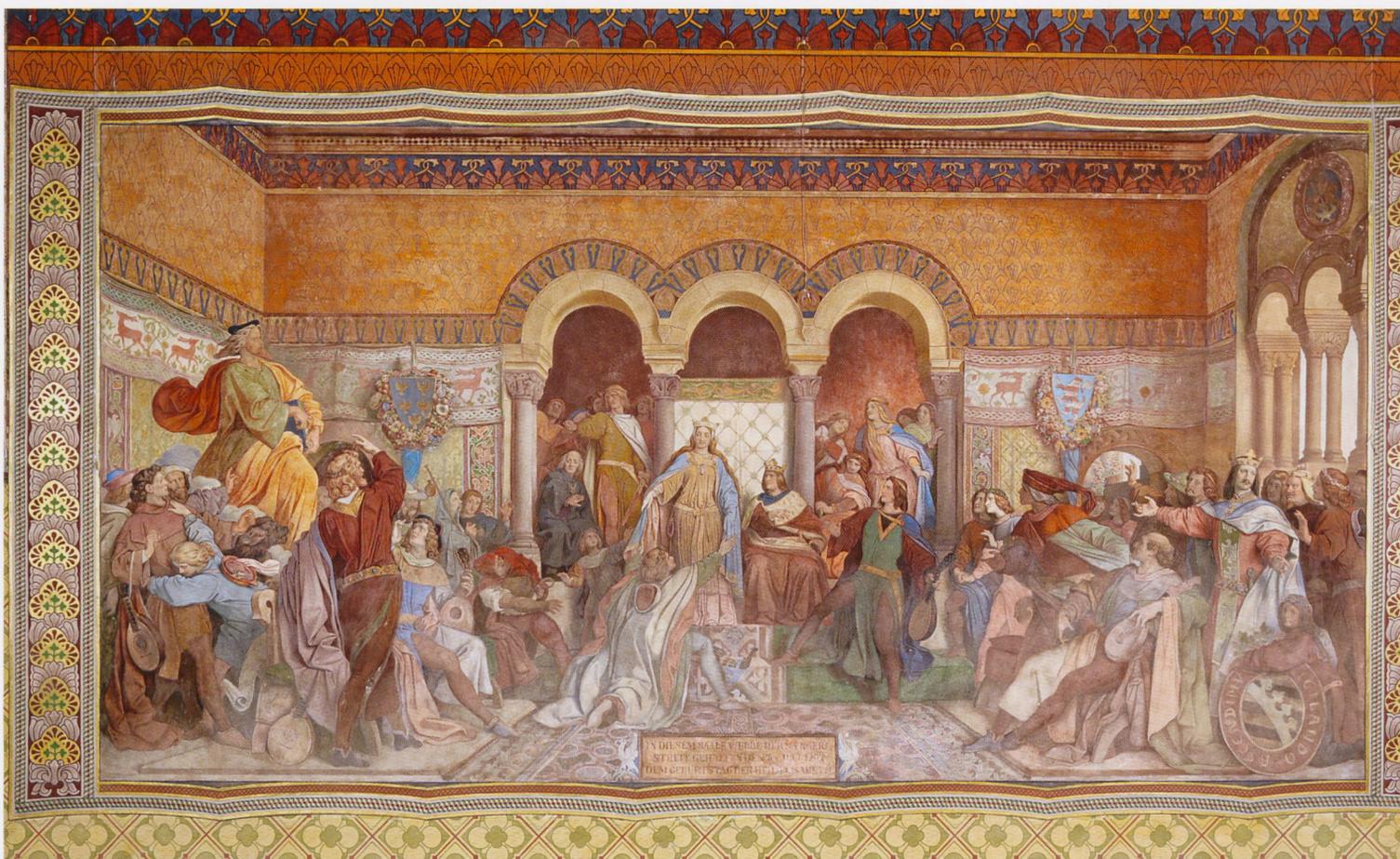


chenhafte Überformung (oder Verfälschung) von historischen Entwicklungszusammenhängen an den verschiedensten Stellen zu beobachten.

Mythos und Märchen in der großbürgerlichen und aristokratischen Villenausstattung

Auch wenn es nicht stimmt, dass es sich bei Dornröschen um das deutsche aller Märchen handelt, wird es doch in Deutschland besonders intensiv rezipiert, in den vielen illustrierten Märchenausgaben, aber ebenfalls beispielsweise in repräsentativen Villenausstattungen, von denen es besonders viele in Berlin gab – heu-

te zum großen Teil zerstört.⁹ Einen klaren zeitlichen Schwerpunkt findet man in den 1870er- und 1880er-Jahren, ein unverkennbarer Hinweis darauf, dass ein Zusammenhang mit der Reichsgründung bestand. Dabei ist die Bezugnahme nach dem wenigen, was man rekonstruieren kann, eher als eine atmosphärische denn als eine ikonografische klar greifbar. Dornröschen, Aschenputtel, Schneewittchen und Rotkäppchen: Der jeweilige Hausbesitzer stellte sich stolz in eine deutschromantische Tradition, die mit den Brüdern Grimm ihren Auftrieb erhalten hatte und die sich – so muss man es wohl verstehen – in der Reichsgründung geschichtlich niederschlug, worauf sicherlich auch die besondere Dichte solcher Ausstattungen in der Reichshauptstadt verweist. In wenigen Fällen lässt sich die Bezugnahme aber doch konkreter fassen, so zum Beispiel bei der so-



genannten Drachenburg bei Bonn, die von einem mit Börsenspekulationen und der Finanzierung des Suezkanals reich gewordenen Bankier gebaut wurde, der sie aber nie bewohnte.¹⁰ Schon dieser Bau als solcher ist für die Kunst- wie Sozialgeschichte des frühen Deutschen Reiches aufschlussreich. Er steht am Fuß der berühmten Burgruine unterhalb des Drachenfelsens, am Nordrand des sagenumwobenen Rheintales mit seinen vielen mittelalterlichen Burgen und Städtchen. Gerade auch die Lage im Grenzgebiet zum sogenannten Erzfeind Frankreich sicherte dem Rhein von früh an eine überragende Rolle im Mythenhaushalt germanischen Selbstbewusstseins – und der Drachenfels selbst nahm eine noch einmal herausgehobene Stellung ein, war er doch angeblich der Ort, an dem Siegfried den Drachen getötet hatte, der als der Beschützer des Nibelungenschatzes galt. Der Bankier beauftragte den Bau der Burg, kurz nachdem er in den Adelsstand erhoben worden war, und er schrieb sich damit in eine aristokratische Bauherrentradition ein, die ihre authentischste Realisierungsform im länd-

lichen *vivre en noble homme* fand, auch wenn er später seinen Pariser Wohnort der entlegenen Wohnstätte im Siebengebirge vorzog.¹¹ Zwei Darstellungen des rheinischen Malers Joseph Flüggen sind in diesem Kontext von Interesse, die eine des Dornröschens und eine weitere, noch interessantere, des Schneewittchens, die an dieser Stelle zu einer Allegorie des Reiches geworden ist, akklamiert von den Zwergen des Märchens und einer beglückten Volksschar. Das Rheinland war lange Zeit ein eher widerspenstiger Neuzugang in Preußen, mit der Reichsgründung sollte sich das ändern. Aber immerhin: An der Schlossfassade lässt Stephan von Sarter Herrschergestalten anbringen, die vielleicht doch als ein rheinisch-katholisches Element gelten können. Neben die Vollfiguredarstellung seines preußischen Kaisers platzierte er nämlich Karl den Großen und nicht etwa Friedrich Barbarossa, der den Kleindeutschen mehr behagte (Abb. 9).¹² Definitiv zu einem Nationalepos der Deutschen wurde ein anderer mythischer Stoff, der seine Ausprägung ebenfalls in der Poesie des Mittelalters

erlangt hatte. Gemeint ist die Nibelungensage, die in den Jahren der Reichseinigung ihre höchste Auflagenzahl erreichte und schon aufgrund ihres historischen Schwerpunktes im Rheingebiet geradezu selbstverständlich auch zur opulenten Ausstattung der erwähnten Drachenburg gehörte.¹³ Sie feierte ihren Triumph vor allem in Richard Wagners *Ring des Nibelungen*, dessen Konzeption schon in den späten 1840er-Jahren ihren Anfang nahm. Das, was bei dem damals noch revolutionär gestimmten Komponisten als eine radikale Kritik an der modernen Industriegesellschaft zu verstehen war, in den Augen des späteren, schopenhauerisch inspirierten Künstlers aber als Darstellung eines ebenso radikal pessimistischen Menschenbildes daherkam, wurde in der deutsch-national geprägten Rezeption auf platte Art und Weise vereindeutigt. Konnten noch in den 1870er-Jahren die Händel der germanischen Helden auf den Niedergang bürgerlicher Moralvorstellungen der Gründerzeit bezogen werden, so avancierte Siegfried zum deutschen Führer und zum direkten Modell der aktuell Herrschenden.¹⁴ Zu seiner Tuschzeichnung *Hagen versenkt den Nibelungenhort*, die Peter von Cornelius 1856 für das als Geschenk zur Silberhochzeit des späteren Kaisers Wilhelm I. produzierte *Rheinland-Album* anfertigte und die er drei Jahre später als Gemälde für den Berliner Sammler Johann Heinrich Wilhelm Wagener ausführte (Abb. 10), schreibt der Künstler: »Unter dem Nibelungenhort denke ich mir das Sinnbild aller deutschen Macht, Glück und Herrlichkeit, welches alles im Rhein versenkt liegt, und mit ihm dem Vaterland erhalten (bleibt), oder verloren geht.«¹⁵ Der im deutschen Strom geborgene Nibelungenschatz kann als Fetisch vaterländischen Zusammenschlusses gesehen werden, seine Rettung symbolisiert die endgültige Einheit eines Landes, das über Jahrhunderte zersplittert war. Der Heros des neuen Deutschlands ist Siegfried, und es ist kein Zufall, dass sein Name häufig mit dem des preußisch-deutschen Kaisers verbunden wird, wenn dieser sich nicht gerade mit dem aus dem Kyffhäuser hervorstrebenden Friedrich Barbarossa identifiziert. Hier ergeben sich im Übrigen die abenteuerlichsten Stammbäume. Das ganze Hohenzollerngeschlecht nämlich wird von manchen als Abkömmling von Schwanhilde gesehen, die wiederum die Tochter Siegfrieds war. Ganz auf der Höhe vaterländisch-preußischer Ästhetik gestaltete der heute zu Recht vergessene Emil Johann Lauffer 1879 eine *Klage Kriemhilds an der Leiche Siegfrieds*, in der der Tote



sogar einen Reichsapfel in den Händen hält und somit auf recht skurrile Weise vergegenwärtigt wurde. Wenn man die neu gegründete Nationalgalerie auf der Berliner Museumsinsel mit einem Nibelungenzyklus ausstattete, ist das nicht einfach ein pittoresker Rückgriff auf einen abenteuerlich-unterhaltsamen Mythenschatz, sondern muss als künstlerisches Zeichen einer nationalen Identitätsbildung an prominentem Ort verstanden werden. Gerade die Ermordung der Helden im Epos kann in den angeblichen Dolchstoß der feindlichen Mächte umgedeutet und als erbaulicher Verweis auf die zukünftige Umkehrung verstanden werden.

Visionen deutscher Wesensart

Mythen- und märchenreich sind eine ganze Reihe von weiteren denkmalhaften Projekten im neugegründeten Deutschen Reich des späteren 19. Jahrhunderts. Typischerweise handelt es sich häufig um Unternehmungen, bei denen der Rückgriff auf das Mittelalter eine besondere Rolle spielt. Das gilt ganz wörtlich für den Kölner Dom, der aus national-romantischem Überschwang 1842 nach mehrhundertjähriger Unterbrechung weitergebaut und 1880 fertiggestellt wurde. Kurz nach der Reichsgründung und nach dem deutsch-französischen Krieg konnte man die Vollendung als Sieg deutscher Wesensart über dessen Feinde zelebrieren und auch als Sieg des Glaubens über einseitige Rationalität. Ähnliches gilt für die Wartburg in Thüringen, die etwa gleichzeitig mit dem Kölner Dom restauriert und weitergebaut wurde. Drei Eigenheiten ihrer Geschichte, die von vornherein mythische Züge enthielt, bieten sich für Projektionsprozesse an, die viel mehr über die Zeit sagen, in denen diese er-



folgten, als über die mythisch-historischen Ereignisse selbst, soweit diese überhaupt stattgefunden hatten. Das ist erstens der hochmittelalterliche Sängerkrieg (Abb. 11), zweitens die Anwesenheit der verehrten heiligen Elisabeth und drittens der Aufenthalt Luthers und dessen hier erfolgte Übersetzung der Bibel ins Deutsche. Im Triumph des Heinrich von Ofterdingen im Sängerkrieg erwies sich die Überlegenheit deutschen Mutes im Angesicht der Übermacht von opportunistischen Konkurrenten; die ganz der Wohltätigkeit hingeebene Elisabeth konnte zum Rollenvorbild für die deutsche Frau werden, war aber auch als Typus der sittsamen und opferbereiten Persönlichkeit zu verstehen, die sich vor allem von der angeblich im »Welschen« verbreiteten Sittenlosigkeit absetzte. Und mit seiner Bibelübersetzung konnte sich Martin Luther endgültig als der Inbegriff des Deutschen etablieren, der sich couragiert gegen die Mächtigen wandte und nur seinem Glauben und seinem Volk verpflichtet war.

Die ausgeprägtesten märchenhaften Züge aber tragen natürlich die Unternehmungen des »Märchenkönigs« Ludwig II. von Bayern, die er in seinen »Märchenschlössern« und vor allem in seinem märchenhaftesten Schloss Neuschwanstein in explizitem Anschluss an die Wartburg-Ausstattung zu realisieren suchte. Begonnen in den späteren 1860er-Jahren an spektakulärem Ort nahe Füßen, zog sich die Fertigstellung des Schlosses bis weit in die Gründerzeitjahre hinein. Wie die anderen Fluchtburgen Ludwigs hatte Neuschwanstein einen allenfalls halböffentlichen Charakter und sollte idealerweise in erster Linie als Kulisse für die Träumereien des Königs dienen. Die Konstellation ist eine ganz andere als in Preußen. Konnte dieses sich als Agenten der Erfüllung eines lange gehegten deutschen Traumes sehen und die Gegenwart ideologisch als eine künstlerische Inszenierung eines linearen historischen Verlaufes konstruieren, so war der katholische Mystiker auf dem bayerischen Thron skeptischer. Die Reichseinigung unter

preußisch-protestantischer Ägide war Ludwig II. ein Graus, und er unterwarf sich ihr nur unter Zwang. Sein Rückgriff auf die Legenden des Mittelalters hatte daher eher einen eskapistischen Charakter, als dass er sie als die Vorgeschichte seiner eigenen historischen Situation begriff. In Neuschwanstein sind es Legenden, die von Sängern der Frühzeit übermittelt wurden und die eine heroisch-gläubige Welt vorgaukelten, in deren Tradition Ludwig sich hineinprojizierte. Insbesondere seiner Wagner-Verehrung konnte er hier fröhnen, indem er Stoffe aus dem *Tannhäuser*, dem *Lohengrin*, *Tristan und Isolde* und vor allem dem *Parsifal* aufgreifen ließ (Abb. 13). Es scheint, als habe er das ganze Tal zwischen Ettal und Linderhof in eine Traumlandschaft mit Gralsburgen und byzantinischen Schlössern verwandeln lassen wollen.¹⁶ Im Allgäu plante er seine Burg Falkenstein, die all die Sagen- und Märchenfiguren des Mittelalters, in denen der König ritterliche Rollenvorbilder für seine christliche Herrschaftsmission sah, in einer überbordenden Zusammenstellung hätte aufnehmen sollen.

Ludwigs Verhältnis zur Gegenwart hatte viel von dem romantischen Künstlertum an sich, dessen Protagonisten er im Gegensatz zu den Realpolitikern und den Geschäftsleuten seiner Zeit so sehr verehrte. So wie diese nach der Französischen Revolution vielfach ihren gesellschaftlichen Ort verloren hatten und in Abhängigkeit von einem Markt geraten waren, der alles von ihnen erwartete, aber bestimmt keine hochfliegenden Idealvorstellungen, so sah Ludwig sich in sehr grundsätzlicher Weise im Gegensatz zu seiner Zeit. Künstler und Herrscher zogen sich in eine private Märchenwelt zurück, auf der Künstlerseite etwa der Spätromantiker Moritz von Schwind, der sich bewusst der künstlerischen Entwicklungsdynamik des aufstrebenden Realismus entzog und ganz in der melancholischen Pflege einer nahsichtig aufgefassten Biedermeierwelt aufging (Abb. 12).¹⁷ Das, was bei dem anfänglich aufgerufenen Caspar David Friedrich noch als tiefgründige Jenseitssehnsucht daherkam, schrumpfte bei Schwind zu innerweltlicher Kleinigkeitskrämerei, die sich jeder produktiven Stellungnahme zu den massiven gesellschaftlichen Problemen der gewaltig an Fahrt aufnehmenden Industrialisierung enthielt.

Der byzantinische Thronsaal in Neuschwanstein stellte das bayerische Königtum in eine Tradition der absolutistischen Monarchie und des Gottesgnadentums, der Ludwig im Schloss von Herrenchiemsee mit seiner Ver-

beugung vor Ludwig XIV. seine Verehrung erwies – beispielsweise, indem er einen eigenen Spiegelsaal einbauen ließ. In ihrer ästhetisierenden Überzüchtung aber zeigte sich die Obsoleszenz dieser Vorstellung. Als Teil des deutschen Kaiserreiches war die bayerische Monarchie eher vom Abstieg in die Bedeutungslosigkeit geprägt, als dass sie alte Vorstellungen von transzendenter Legitimation hätte aufrechterhalten können.

- 1 Isaiah Berlin, *Die Wurzeln der Romantik*, Berlin 2004, S. 72 ff.
- 2 George S. Williamson, *The Longing for Myth in Germany. Religion and Aesthetic Culture from Romanticism to Nietzsche*, Chicago, Illinois, 2004
- 3 Regina Freyberger, *Märchenbilder – Bildermärchen. Illustrationen zu Grimms Märchen 1819–1945. Über einen vergessenen Bereich deutscher Kunst*, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2008, Oberhausen 2009 (*Artificium/Schriften zu Kunst und Kunstvermittlung*, Bd. 31)
- 4 Vgl. zum Folgenden Monika Arndt, *Die Goslarer Kaiserpfalz als Nationaldenkmal. Eine ikonographische Untersuchung*, Hildesheim 1976
- 5 Zur Bedeutung des Barbarossa-Stoffes vgl. Herfried Münkler, *Die Deutschen und ihre Mythen*, 4. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2010, S. 31 ff.
- 6 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979
- 7 Camilla G. Kaul, *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert*, 2 Bde., Köln 2007, Bd. 1, S. 713
- 8 Zit. nach Arndt, *Die Goslarer Kaiserpfalz*, 1976 (wie Anm. 4), S. 57
- 9 Freyberger, *Märchenbilder – Bildermärchen*, 2009 (wie Anm. 3), S. 266 ff. und passim
- 10 Ebd., S. 279 ff.
- 11 Ansgar Sebastian Klein, »Stephan von Sarter (1833–1902)«, in: *Rheinische Lebensbilder*, Bd. 19, hrsg. von Elsbeth Andre und Helmut Rönz, Düsseldorf 2013, S. 135–166
- 12 Angelika Schyma, »Die Skulpturen am Außenbau. Kaiserstreue, Drachentöter und Heroen der Kunst«, in: *Schloss Drachenburg. Historische Burgenromantik am Rhein*, hrsg. von der Nordrhein-Westfalen-Stiftung, München 2010, S. 64–83
- 13 Heinz-Toni Wappenschmidt, »»Nibelungenlied« und Historienmalerei im 19. Jahrhundert. Wege der Identitätsfindung«, in: *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutsches Alptraum*, hrsg. von Joachim Heinze und Anneliese Waldschmidt, Frankfurt am Main 1991, S. 227 ff.
- 14 Vgl. hierzu und zum Folgenden Ulrich Schulte-Wülwer, *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Gießen 1980, S. 148
- 15 Ebd., S. 151
- 16 *Der Gral. Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Kat. Ausst. München, Bayerisches Nationalmuseum, hrsg. von Reinhold Baumstark und Michael Koch, Köln 1995
- 17 Werner Busch, »Conservatism and Innovation in Moritz von Schwind«, in: *Art in Bourgeois Society 1790–1850*, hrsg. von Andrew Hemingway und William Vaughan, Cambridge, Massachusetts, u. a. 1998, S. 252–267