



LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU



57

CORINNE DIALER

Oneirische Oszillation

Zum neuzeitlichen Bildthema des Künstlertraums

OLMS

Corinne Dialer

Oneirische Oszillation

Zum neuzeitlichen Bildthema des Künstlertraums

Dissertationen der LMU München

Band 57

Oneirische Oszillation

Zum neuzeitlichen Bildthema des Künstlertraums

von
Corinne Dialer

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen dem **Georg Olms Verlag** und der **Universitätsbibliothek der LMU München**

Gefördert von der Ludwig-Maximilians-Universität München

Georg Olms Verlag AG
Hagentorwall 7
31134 Hildesheim
<https://www.olms.de>

Text © Corinne Dialer 2021

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0.
(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2022

Zugleich Dissertation der LMU München 2021

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-301232>

<https://doi.org/10.5282/edoc.30123>

978-3-487-16207-2

Inhalt

Danksagung.....	IX
I Einleitung.....	1
II Traumbild in der Neuzeit.....	5
A Forschungsstand.....	5
B Abgrenzung des Traums zu Vision und Tagträumerei.....	9
1 Vision.....	9
2 Tagträumerei.....	11
C Darstellungsvoraussetzungen für subjektive Traum inhalte.....	13
1 Selbstverständnis des Künstlers.....	14
2 Beleuchtung der Nacht.....	17
D Beschäftigung mit den Träumen.....	18
1 Traumuntersuchungen im 19. Jahrhundert.....	19
2 Heutige Traumforschung.....	21
3 Literarische Traumbeschreibungen.....	23
4 Berühmte Denker zum Träumen.....	25
5 Traumvorstellung in der Romantik.....	28
6 Traum im Symbolismus und Surrealismus.....	31
7 Gliederungsformen von Traum inhalten.....	34
E Ikonographische Muster.....	36
1 Darstellung von Schlafenden.....	37
2 Unterscheidung von Realitäts- und Traumraum.....	40
3 Träume in der Bibel.....	45
4 Traumallegorie.....	47
F Bewusstsein der psychologischen Dimension des Traums.....	51
1 Freuds Traumdeutung.....	53
2 Jungs ‚Kollektives Unbewusstes‘.....	55
3 Psychologische Alternativtheorien.....	60
G Austausch zwischen Kunst und Psychoanalyse.....	61
1 Fallbeispiel: Abramovičs wiederkehrender Traum.....	63
2 Grenze zwischen Traum inhalt und Wahnsinn.....	65
III Künstlertraum.....	67
A Angsttraum.....	68
1 Katastrophentraum.....	69
2 Alptraum.....	85
3 Traum vom Fallen.....	107
4 Traum vom Tod.....	112

B	Traummetamorphosen.....	117
1	Gestaltwandlungen.....	118
2	Mischwesen.....	127
C	Wunschtraum.....	135
1	Inspirationstraum.....	136
2	Traum im Atelier.....	145
3	Traum von der Muse.....	159
4	Erotischer Traum.....	165
5	Traum vom Fliegen.....	173
D	Traumlandschaften.....	178
1	Waldstücke.....	178
2	Traumraum.....	182
IV	Resümee.....	197
VI	Quellenverzeichnis.....	201
VII	Literaturverzeichnis.....	203
VIII	Internetquellen.....	217
V	Abbildungen.....	221
V	Abbildungsverzeichnis.....	293

Meiner Familie gewidmet.

Danksagung

Mein herzlichster Dank gilt Herrn Prof. Dr. Augustyn sowohl für seine wohlwollende, unkomplizierte und geduldige Betreuung als auch die Idee für diese Forschungsfrage, die mich nach zwei Themenwechseln nachhaltig begeistert wie beflügelt hat. Nach der Themenfindung meiner Masterarbeit ist es ihm erneut gelungen, mir ein Forschungsfeld zu eröffnen, das mich nicht nur fachlich, sondern auch persönlich weiterentwickeln ließ. In einer Zeit der Lockdowns, in der die Autonomie zunehmend eingeschränkt wurde, gewährte er mir einen Zufluchtsraum maximaler Freiheit. Beim Schreiben verfaß ich – wie im Traum – häufig Raum und Zeit, was ein herrlich erhebendes Gefühl war. Tatsächlich träumte ich auch von einigen Gestalten aus den Gemälden dieser Untersuchung, womit sie zu einem wichtigen Teil meines Unbewussten wurden.

Wertvolle Begleiter dieses Weges waren Brigitte Dialer, Dr.-Ing. Christian Dialer, Lennart Dialer, Dr. rer. nat. Clemens Dialer, Marwin Dialer, Sabine Schäufler, Anna Koppold, Dr. med. Tanja Abawi-Daltrozzo, Daniel Ludwig, Dr. Anna Hofmann, Tanja Lichtenstern, Anika Sossna-Frech, Andrea Langenwalter, Andrea Weiser, Michael Schweiger, Louise Oldenbourg sowie weitere gute Freunde. Für die erfüllende gemeinsame Zeit bin ich Ihnen von Herzen dankbar. Ebenso gilt mein aufrichtiger Dank Herrn Prof. Dr. Fuhrmeister für seine freundliche Übernahme des Korreferats.

Ein positiver Effekt der Corona-Krise war gewonnene Zeit, durch die ich mich neben meiner psychotherapeutischen Aufgabe eingehender der Kunstwissenschaft widmen konnte. All denjenigen, die über die Jahrhunderte das Faszinosum Traum zu ergründen suchten und diese Arbeit erst ermöglichten, bin ich zutiefst verbunden.

München, im Oktober 2021

Corinne Dialer

I Einleitung

Der traumhafte Schwebezustand stürzt wie ein Feuerbach um eine ameisengesteuerte Spiralblume herum, um graduell nach dem Begleiten der Treppe frohen Mutes und geschaukelt anzukommen. Besonders in der Hypnotherapie werden solch unlogisch verschachtelte Sätze à la M. C.-Escher-Treppen benutzt, um den allzu kontrollierenden Alltagsgeist zu überlisten und somit Zugang zu unbewussten Sphären zu erschließen.¹ Womöglich werden in diesen Trancezuständen ähnliche Gefilde wie beim Träumen betreten.

Zeit und Raum spielen keine Rolle, Metamorphosen eines Menschen in einen andern [sic] sind gang und gäbe, die Objekte sind mehrdeutig, durchdringen einander zu Zwitterbildungen, die Kausalität ist aufgehoben.²

Kunst und Kreativität im Traum widerlegen Maslows berühmte Bedürfnispyramide, da dieser davon ausgeht, dass erst die physiologischen, sozialen, Sicherheits- sowie Individualbedürfnisse gedeckt sein müssen, um dann höhere Bewusstseinszustände in Form der Selbstverwirklichung und Potentialentfaltung anstreben zu können.³ Im deutlichen Widerspruch zu dieser Annahme stehen berührende Kriegsgedichte mitten aus den Schützengräben oder eben auch unzählige Künstlerbiographien am Existenzminimum. Künstler⁴ nutzen den Traum „als Inspirationsquelle und als Mittel zur künstlerischen Identitätsbildung“⁵.

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.⁶

1 Zu denken sei hier auch an den berühmten, vielzitierten Ausspruch des Isidore Lucien Ducasse (1846–1870) alias Comte de Lautréamont, der großen Einfluss auf die Surrealisten haben sollte: „Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie“, in: Comte de Lautréamont (Isidore Lucien Ducasse): *Les Chants de Maldoror* [1869], Paris 1963, S. 325–335, hier S. 335 (Chant VI, strophe 3). Zu Deutsch: Schön wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und einem Regenschirm auf einem Operationstisch.

2 Born, Wolfgang: *Der Traum in der Graphik des Odilon Redon*, in: *Graphische Künste* 52 (1929), S. 83–94, hier S. 83.

3 Vgl. Maslow, Abraham: *A theory of human motivation*, in: *People and productivity* (1969), S. 83–103.

4 Aufgrund der einfacheren Lesbarkeit wird das generische Maskulin verwendet, wenngleich bei allgemeinen männlichen Pronomina auch stets die weibliche Seite gemeint ist.

5 Dieckmann, Lisa: *Traumdramaturgie und Selbstreflexion: Bildstrategien romantischer Traumdarstellungen im Spannungsfeld zeitgenössischer Traumtheorie und Ästhetik*, Köln 2016, S. 55.

6 Ebd., S. 3f.

Über Goyas *Capricho 43* schreibt Werner Hofmann zu den Eigenheiten der Künstlerträume:

Die Träume des Künstlers haben folglich eine andere Qualität, denn in ihnen verbindet sich das ‚Bewußtlose‘ der Traumerfahrung mit dem ‚Besonnenen‘ des Gestaltungsaktes, der erhellt, indem er benennt.⁷

Woraus schöpft der Künstler, wenn nicht aus seiner eigenen Phantasie- und Traumwelt? Deshalb ist Kunst wohl immer zum Teil auch Traumdarstellung; auf das explizite Abbilden von Traumgehalten oder den Vorstellungen von eben diesen wird in dieser Untersuchung fokussiert.⁸ Künstler sublimieren den Kontakt zum Unbewussten mehr oder minder bewusst, nähern sich häufig mit kindlicher Leichtigkeit und Neugierde einem unbegrenzten, weiten Feld. Selbst wenn sie auf Gemälden gar nicht die eigene, sondern eine fremde Traumwelt abbilden, ermöglichen sie mithilfe ihrer künstlerischen Mittel Zugang zu Sphären, welche häufig mit Worten gar nicht hinreichend beschrieben werden kann.

Sind anhand der Analyse von Träumen Antworten zur Realitätsbewältigung zu finden? Teilen Künstler durch die kreative Umsetzung ihrer Traumhalte einen Erkenntnisgewinn mit dem Betrachter? Mithilfe des Traumerlebens suchen Künstler Antworten auf die großen Fragen, die auch Gauguin im Titel seines wohl berühmtesten Gemäldes aufwirft: *„Woher kommen wir, was sind wir, wohin gehen wir?“*⁹

Anhand der vorliegenden Untersuchung soll folgenden Fragen nachgegangen werden: Wie bilden Künstler ihre Träume ab? Welche Darstellungsformen entwickeln sie? Gibt es neben der traditionellen Ikonographie einen Bild-Kanon, an dem sie sich orientieren, um sich nach Jung auf das kollektive Unbewusste einzuschwingen, darin abzutauchen und verborgene Schätze zu heben? Ab wann wird das Thema der Träume überhaupt bildwürdig, wer beschäftigt sich damit, wer will diesem Phänomen auf den Grund gehen?

⁷ Hofmann, Werner: *Goya*, München 1981, S. 17.

⁸ Allgemeine Anmerkungen zur Untersuchung: Internetquellen werden dann berücksichtigt, wenn sie von etablierten Institutionen regelmäßig überprüft und gewartet werden und wenn wörtliche Zitate – vor allem von zeitgenössischen Künstlern – nicht anders aufzufinden waren. Die Titel werden nach Möglichkeit in der Originalsprache wiedergegeben, ansonsten auf Deutsch.

⁹ 1897, Öl auf Leinwand, 139,1 × 374,6 cm, Boston, Museum of Fine Arts. Einschlägig zu diesem Gemälde der problematisierende Aufsatz von Wagner, Monika: *„Woher kommen wir – was sind wir – wohin gehen wir“*. Ein Bildtitel Gauguins im zeitgenössischen Kontext, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 9, Berlin 2005, S. 105–129.

Leonardo sagt, ein Künstler male immer sich selbst¹⁰, die Traumfigur müsste dann folglich auch als Stellvertreter des Künstlers begriffen werden.¹¹ Von welchen anderen Traum-erfahrungen sollte der Künstler ausgehen, wenn nicht von den eigenen, da diese stets eine sehr subjektive, persönliche Erfahrungswelt widerspiegeln?

Die Künstler teilen somit offenherzig ihr Traumerleben und laden wie Michael Ende ein, mit ihnen nach Phantasien zu reisen:¹² „Wie der Traum arbeitet auch die Kunst im Reich der Phantasie.“¹³ Hartmann übersetzt ein Diktum von Jean Paul, *Träumen ist unwillkürliche Dichtkunst*¹⁴ frei nach Beuys, dass im Traum jeder ein Künstler sei.¹⁴

In der vorliegenden Arbeit werden über 400 ausgewählte Werke untersucht und grundlegende Aspekte des Künstlertraums und dessen Imagination analysiert. Der Fokus liegt auf der Heterogenität der Beispiele, um wesentliche Kriterien der Darstellungsweise, Inszenierung und Funktion aufzuzeigen.

Zu Beginn wird das Traumbild in der Neuzeit mit dem Forschungsstand, der Eingrenzung des Themenfelds sowie den formalen, inhaltlichen und geistesgeschichtlichen Darstellungsvoraussetzungen besprochen. Psychologische Dimensionen des Traums erfahren eine nähere Erörterung, wobei der dortige Diskurs zur Traumdeutung nachvollzogen und anhand eines Fallbeispiels veranschaulicht wird. Anschließend werden anhand der vier Hauptkategorien Angsttraum, Traummetamorphosen, Wunschtraum und Traumlandschaft zahlreiche Traumbilder eingehend betrachtet, um schließlich Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszustellen.

10 „Ich habe Künstler gekannt, bei denen sah es so aus, als hätten sie sich in allen ihren Figuren nach der Natur selbst dargestellt, und man sieht in diesen Figuren die Haltung und die Art ihres Schöpfers. Ist dieser rasch und lebhaft in seiner Rede und in seinen Bewegungen, so sind seine Figuren von ähnlicher Lebhaftigkeit. Ist der Meister fromm, dann sehen die Figuren mit ihren krummen Hälsen ebenso aus; und scheut er Anstrengung, dann scheinen seine Figuren wie die nach der Natur selbst geschaffene Faulheit; und ist er schlecht proportioniert, sind es seine Figuren desgleichen; und ist er verrückt, so zeigt sich das ausgiebig in seinen Bildern“, siehe Da Vinci, Leonardo: *Das Buch von der Malerei*. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, hrsg. von Heinrich Ludwig, Wien 1882, § 108.

11 Auch die Gestalttherapie deutet jede vorkommende Person im Traum als Repräsentanten von einem inneren Anteil des Träumenden.

12 Vgl. Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte*, Stuttgart 1979. Dessen Vater malte ebenso einen Traum: Edgar Ende, *Der unruhige Schlaf*, 1958, Bleistift auf Papier, 51 × 73 cm, Mailand, Sammlung Mazzotta. In einem mit wenigen Linien konstruierten Raum schläft eine langhaarige Frau im Bett, während von oben eine riesige Maske Tränen auf die Schlafende weint und auf sie einzureden scheint.

13 Gamwell, Lynn: *Die innere Muse*. Die Psyche im Jahrhundert der Wissenschaft, in: Ausst.-Kat. Träume 1900–2000. Kunst, Wissenschaft und das Unbewußte, Historisches Museum Wien, München 2000, S. 13–59, hier S. 31.

14 Hartmann, Ernest: *Die Psychologie und Physiologie des Träumens*. Eine neue Synthese, in: Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 61–75, hier S. 73f.

II Traumbild in der Neuzeit

Über den Mond als Vater der Träume, der auf Traumbildnissen selten fehlt, schreibt der Frühromantiker Novalis:

Der Mond stand in mildem Glanze über den Hügeln, und ließ wunderliche Träume in allen Kreaturen aufsteigen. Selbst wie ein Traum der Sonne, lag er über der in sich gekehrten Traumwelt, und führte die in unzählige Grenzen geteilte Natur in jene fabelhafte Urzeit zurück, wo jeder Keim noch für sich schlummerte, und einsam und unberührt sich verblich sehnte, die dunkle Fülle seines unermesslichen Daseins zu entfalten.¹

Deutlich nüchterner definiert der Duden den Traum als „im Schlaf auftretende Abfolge von Vorstellungen, Bildern, Ereignissen, Erlebnissen.“² Wie fühlt sich also träumen an? Was genau ist ein Traum? Um dies zu beantworten, soll zunächst der Forschungsstand dargelegt werden, um dann konkreter auf das Traumbild in der Neuzeit einzugehen.

A Forschungsstand

„Zu den am wenigsten erforschten Bereichen der Kunst zählen die Träume“³, soll Johann Heinrich Füssli gesagt haben. Ausweiten kann man dieses Diktum auf die Kunstgeschichte: Zwar werden Träume durchaus in eng umrissenen Kontexten betrachtet, doch erwacht das Interesse am bildgewordenen Traum in der Forschung erst vor etwa fünfzig Jahren. Im Vergleich zur Literaturwissenschaft gilt es noch einiges aufzuarbeiten, weshalb Ingrid Schuster-Schirmer folgerichtig statuiert:

Das Traumbild ist für die bildende Kunst wenig erforscht. Dieser Terminus, der nicht nur ein noch unvollständig umrissenes Bildmaterial (religiöse, mythologische, historische Träume) umfaßt, beinhaltet formal einen Bildtyp, der durch die Konfrontation von zwei verschiedenen Bereichen: der Wirklichkeit und des Traumes gekennzeichnet ist.⁴

Obleich der Begriff ‚Traum‘ geradezu inflationär für Ausstellungstitel sowie Ausstellungs- und Werkkataloge herangezogen wird, mangelt es bei näherer Betrachtung zumeist an einer dezidierten Auseinandersetzung mit dem Thema Traum und dessen Bedeutung für den Künstler.⁵ Der Überblick zum Forschungsstand soll wegweisende

1 Novalis (Friedrich L. Fr. v. Hardenberg): *Heinrich von Ofterdingen*, Hamburg 2012, S. 66.

2 O.A.: *Der Traum*, in Duden Online 2021, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Traum> [14.09.2021].

3 Johann Heinrich Füssli, Aphorismus 231, zit. nach Schuster-Schirmer, Ingrid: *Traumbilder von 1770–1900*. Von der Traumallegorie zur traumhaften Darstellung, Diss., Bremen 1975, S.133.

4 Schuster-Schirmer 1975, S. 29.

5 Auch Gehrig und Pfarr merken hierzu kritisch an: „Immer wieder dient im Ausstellungsbetrieb die Bezeichnung ‚Traum‘ als publikumswirksames Etikett für heterogene Sammlungsbestände.“ Siehe Gehrig, Gerlinde und Pfarr, Ulrich: *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft*, in: Alfred Krowoza und Christine Walde

und grundlegende Publikationen für die Forschung des Künstlertraums benennen, wobei die zahlreichen spezifischen und weiterführenden Aufsätze dann an den jeweils relevanten Passagen aufgeführt werden.

Die Habilitationsschrift *Der Traum in der Frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte* (Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, Bd. 143, Berlin 2010) von Claire Gantet untersucht den Traum umfassend, wenngleich nicht kunsthistorisch. Ebenso einen breiten kulturgeschichtlichen Überblick durch die Jahrhunderte hinweg gibt der Literaturwissenschaftler Peter-André Alt in seinem 2011 herausgegebenen Sammelwerk *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. Für einen sehr gut recherchierten und internationalen Literatur-Überblick zur Traumdarstellung seit der Antike sei auf Ruby (2020) verwiesen.⁶

Grundlegend ist der Aufsatz von Horst Bredekamp (1987) zu *Nachtgedanken*, in dem er vor allem auf die Traumbilder der Renaissance eingeht. Mit diesen befassen sich auch die ausführliche Monographie *The Italian Renaissance. Imagery of Inspiration* (2004) von Maria Ruvoldt, der schlanke Ausstellungskatalog *La Renaissance et le rêve* (2013)⁷ sowie die Dissertation *Der Traum des Fürsten. Gemalte Träume in der italienischen Renaissance* (2020) von Hannah Yasmine Chegwin.

Allgemeine Nachtdarstellungen thematisiert der Ausstellungskatalog *Die Nacht* (1998) vom Münchner Haus der Kunst. In einer systematischen Übersicht untersucht Brigitte Borchhardt-Birbaumer mit ihrer Dissertation *Imago noctis* (2003) Nachtdarstellungen anhand ihrer vielfältigen Erscheinungsformen, Attribute und Verknüpfungen im Zeitraum vom Alten Orient bis zum Barock. Spezielle Traum- und Visionsdarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts stellt Marianne Zehnpfennig in ihrer kulturwissenschaftlichen Dissertation an der Universität zu Tübingen zusammen.

Dieselbe Zeit thematisiert der Pariser Ausstellungskatalog *Comme le rêve le dessin* (2005). An die Zeit Watteaus schließt Marlen Schneider in ihrem Aufsatz in *Traum und Inspiration* an.⁸ Zur Traumbedeutung im Werke Caspar David Friedrichs und seiner Zeitgenossen ist die Publikation von Alina Dobrzecki (1982) zu Rate zu ziehen. 1988–92 findet ein interdisziplinäres Forschungsprojekt am Sigmund-Freud-Institut in Frankfurt mit dem Titel *Traumbilder in der Malerei des 19. Jahrhunderts* statt, das sich

(Hrsg.): Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2018, S. 215–221, hier S. 217.

⁶ Ruby, Sigrid: *Outside while Inside. Pictures of Dreams and Dreaming in Early Modern Visual Arts*, in: Bernard Dieterle und Manfred Engel (Hrsg.): *Mediating the dream. Les genres et médias du rêve*, Würzburg 2020, S. 471–487, hier S. 471f.

⁷ Ausst.-Kat. *La Renaissance et le rêve*. Bosch, Véronèse, Greco...Musée du Luxembourg Paris 2013–2014, Issy-les-Moulineaux 2013: Hier sind v.a. gute Abbildungen zu finden, der frz. Text ist knapp und populärwissenschaftlich gehalten.

⁸ Schneider, Marlen: *Disturbing Inventions. Dream, Inspiration and Imagination in the Age of Watteau*. In: Marlen Schneider und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): *Traum und Inspiration. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik*. Paderborn 2018, S. 95–110.

erkenntnisreich mit unterschiedlichen Perspektiven mit dem Thema befasst.⁹ 2005 wird eine Vortragsreihe *Œuvres de rêve* am Musée du Louvre abgehalten, zehn Jahre später kommt es zur Einrichtung eines DFG-Netzwerks *Das nächtliche Selbst*.¹⁰

In der Reihe *Traum – Wissen – Erzählen* werden wichtige interdisziplinäre Beiträge zusammengeführt.¹¹ Die Herausgeberinnen Patricia Oster und Janett Reinstädler sammeln in Band 1 *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft* (2017) stellvertretend für das interdisziplinäre Graduiertenkolleg *Europäische Traumkulturen* der Universität des Saarlandes aus der Wissens-, Literatur- und Mediengeschichte sehr umfassende Konzepte und Zugänge zum Thema Traum.¹² In diesem Forschungskontext entstehen sowohl ein sehr gut strukturiertes, umfangreiches Onlinelexikon zur Traumkultur¹³ als auch eine interdisziplinäre, online zugängliche und umfassende Forschungsbibliografie.¹⁴

Christiane Solte-Gresser und Marlen Schneider geben mit Band 2 *Traum und Inspiration: Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik* (2018) eine fächerübergreifende Zusammenschau der Funktionen und Deutungen des Traums in der europäischen Kulturgeschichte heraus. Sie beleuchten u.a. den kunsttheoretischen und philosophischen Diskurs der Romantik sowie die gesellschaftliche Rolle des Künstlers als Träumer und des Träumers als Künstler. In Band 3 der Reihe untersuchen Stefanie Kreuzer und Uwe Durst *Das Wunderbare: Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur* (2018).

Zum Zeitpunkt der Drucklage dieser Dissertation noch nicht erschienen ist der aktuellste Band der Forschungsreihe *Träumen mit allen Sinnen: Sinnliche Wahrnehmung in ästhetischen Traumdarstellungen* (2021), der die synästhetische Traumerfahrung im Spiegel von Literatur, Film und Kunst erforschen wird.¹⁵

9 Für eine ausführliche Darstellung der Recherche und Ergebnisse der Arbeitsgruppe: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Traumbild> [05.11.2020].

10 Vgl. Gehrig und Pfarr 2018, S. 218.

11 Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive: Höfer, Kristina: *Gespielte Träume und Traumspiele. Traumdarstellungen in der Dramatik des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bd. 4, Paderborn 2019. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive: Samaké, Abdoulaye: *Liebesträume in der deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Erzählliteratur des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Bd. 6, Paderborn 2020; Solte-Gresser, Christiane: *Shoah-Träume: Vergleichende Studien zum Traum als Erzählverfahren*, Bd. 9, Paderborn 2021. Aus literatur-, kulturwissenschaftlicher, philosophischer und psychologischer Perspektive: Laura Vordermayer und Quintes, Christian (Hrsg.): *Zeiterfahrung im Traum*, Bd. 8, Paderborn 2021.

12 Mit diesem ist der europäische Forschungsverbund *The Cultural History of Dreams* vernetzt.

13 Vgl. <http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/Hauptseite> [21.08.2021].

14 Vgl. <https://www.traumkulturen.de/forschung-publikationen/forschungsprogramm.html#acc-2790>, [21.08.2021].

15 Die US-amerikanische Forschungsgemeinschaft *International Association for the Study of Dreams* veranstaltet seit über 20 Jahren weltweit jährlich stattfindende Konferenzen sowie Kunstausstellungen mit reichem Bildmaterial von ‚dream artists‘ von überregionaler, wenngleich nicht internationaler Bedeutung. Künstler malen ihre eigenen Träume und beschreiben dazu ihre zugehörigen nächtlichen Traumerinnerungen. Siehe hierzu deren Homepage: <https://www.asdreams.org> [31.08.2021]. Insgesamt ist der Markt überflutet von populärwissenschaftlichen Zugängen, v.a. z.B. zum luziden Träumen. Einem hohen wissenschaftlichen Standard werden die wenigsten Vereinigungen – mit Ausnahme des Forschungskollegs von Frankfurt sowie des Saarlandes – gerecht.

Schuster-Schirmer, die mit ihrer Dissertation 1975 eine sehr grundlegende Forschungsarbeit liefert, auf deren umfangreiches Material auch die vorliegende Untersuchung aufbauen kann, analysiert die Traumbilder der Künstler, Dichter und Denker von 1770 bis 1900, wobei sie einen Schwerpunkt auf kompositorische Fragen legt. Auf *Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts* blickt Stefanie Heraeus (1998) mit wichtigen Erkenntnissen zu Grandville, Hugo, Meryon, Redon und weiteren Zeitgenossen.

Das darauffolgende Jahrhundert wird anhand des Wiener Ausstellungskatalogs *Träume 1900–2000. Kunst, Wissenschaft und das Unbewusste* mit vielen Beiträgen zur bildenden Kunst, Filmkunst und Performance besprochen. Hervorzuheben ist hier das angegliederte, sorgfältig ausgewählte wie umfassende Traumarchiv von Lynn Gamwell.¹⁶ Mit den Künstlern Kubin, Rauh und Klenner-Otto setzt sich Wolfram Benda anhand des von ihm herausgegebenen Ausstellungskatalogs *Traumbilder – Bilderträume* (2009) auseinander.

Der ähnlich benannte Katalog zur Münchner Ausstellung *Traum-Bilder. Ernst, Magritte, Dalí, Picasso, Antes, Nay* in der Pinakothek der Moderne (2013) beleuchtet das Verhältnis des Surrealismus zum Traum. Die Werke von surrealistischen Künstlerinnen werden im Ausstellungskatalog *Fantastische Frauen* (2020) zusammengestellt, worin auch immer wieder Traumdarstellungen vorkommen.¹⁷ Die Graphik des deutschen Symbolismus und Expressionismus wird im Ausstellungskatalog *Eros, Traum und Tod* (2012) herausgestellt.

Drei Jahre vor seinem Tod schreibt Werner Hofmann die umfangreiche Monographie *Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst* (2010), in welcher er die Voraussetzungen für die Befreiung der Künstlerseele herleitet und den Weg der Phantasie anhand vieler Beispiele aus Malerei und Graphik über die Jahrhunderte hinweg nachzeichnet.

Zusammenfassend gibt es zwar immer wieder Forschungsbeiträge zu den Träumen von Künstlern (v.a. zu Dürer, Füssli, Goya und anderen vielbeachteten Meistern), doch wurden diese bislang noch nicht in der zeitlichen Bandbreite und mit der umfassenden Zusammenschau erfasst und untersucht, wie es Ziel dieser Forschungsarbeit ist. Vor allem mit einem inhaltlich-substantiellen Zugriff auf die Thematik und der Analyse zu den Bildmotiven der unterschiedlichen Traumkategorien soll eine bisher bestehende Forschungslücke geschlossen werden.

¹⁶ Gamwell, Lynn: *Traumarchiv*, in: Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 211–296.

¹⁷ Hier liegt der Fokus jedoch eher auf der Kunstströmung und auf biographischen Fragen; auf den jeweiligen Inhalt des Werkes wird kaum Bezug genommen.

B Abgrenzung des Traums zu Vision und Tagträumerei

Der Dichter Jean Paul unterscheidet noch kaum zwischen Nachträumen und Tagträumen,¹⁸ und auch für Born weisen „Tagträume, Visionen, Halluzinationen: kurz, imaginäre Schöpfungen der eigenen Seele“¹⁹ den gleichen Mechanismus wie der Traum auf, da sie „von der Realität gleich weit entfernt sind“²⁰. Beim Traum als ein im Schlaf auftretendes seelisches Erlebnis ist die Passivität des Träumenden kennzeichnend, während bei der Vision das aktive Schauen erwartet wird.²¹ Im Begriff ‚Traumvisionen‘ verschmelzen dann häufig beide Bedeutungsinhalte, in der Literatur wird der Begriff nicht trennscharf verwendet.

Natürlich war ‚Traum‘ ein Allerweltsbegriff, vor allem zu einer Zeit, als er noch kein Wissenschaftsbegriff war. Man sagte ‚rêve‘ und ‚songe‘ und meinte neben dem nächtlichen Traum, Träumerei, Wunschtraum, Vision, Alptraum, Halluzination, Wahnsinn, Opium- und Haschischrausch oder Somnambulismus. Doch mit der Institutionalisierung der empirischen Traumforschung, die sich speziell mit dem Traummechanismen beschäftigte, rückte der nächtliche Traum in den Mittelpunkt des Interesses.²²

Bei dieser Untersuchung soll der Fokus auf dem Träumen während des Schlafens gelegt werden, um den Stoffumfang einzugrenzen. Bis auf wenige Ausnahmen werden also lediglich Werke in den Hauptkategorien des Künstlertraums analysiert, die das nächtliche Traumerleben des schlafenden Künstlers einfangen.

1 Vision

Visionen erfahren vornehmlich Heilige, Einsiedler und Mönche, denen eine christliche Erscheinung wie etwa die Mutter Gottes oder ein Engel erscheint. Der Unterschied zum Traum liege darin, dass die Vision den Menschen nicht nur im Schlaf überfällt (Traumvision), sondern auch im wachen Zustand, dass sie häufig ein aktives Schauen voraussetze und sie einen höheren bzw. heiligen Gegenstand veranschauliche.²³ Vorbildhaft

18 Vgl. Paul, Jean: *Traumwelten*. Träume – Visionen – Naturmalereien, hrsg. von Karin und Eberhard Schmidt, Joditz 2001, S. 105.

19 Born 1929, S. 84.

20 Ebd.

21 Vgl. Schütz, Lieselotte: *Traumerscheinungen*, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom 1994, Sp. 352–354.

22 Heraeus, Stefanie: *Traumvorstellung und Bildidee*. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts, Berlin 1998, S. 12.

23 Vgl. Schuster-Schirmer 1975, S. 39. Weiterführende, umfassende Untersuchungen der Visionsdarstellungen im Mittelalter: Ganz, David: *Medien der Offenbarung*, Berlin 2008; Dinzelbacher, Peter: *Himmel, Hölle, Heilige*. Visionen und Kunst im Mittelalter, Darmstadt 2002.

für die Darstellungen von Visionen war sicherlich das Werk *Philosophiae Consolationis* von Boethius, das sich im Mittelalter weiter Verbreitung erfreute,²⁴ oder auch die Spiegelvision des Guillaume de Digulleville.²⁵ Des Weiteren ist der heilige Lukas, der die Madonna malt, im späten Mittelalter ein beliebtes Bildmotiv für Visionsdarstellungen.²⁶ Auch die *Vision des Tondalus* (um 1150) mit der Schilderung der Jenseitswanderung eines Ritters, der von einem Engel durch die Hölle zum Paradies geleitet wird, erfreut sich häufiger Darstellung.²⁷

Hildegard von Bingen „sei aus dem Hauch Gottes das Erkennen ihrer Seele eingegangen“²⁸ und grenzt sich in der Vorrede zu ihrem *Liber scivias* (1151–52) ganz bewusst von Traumgesichten ab, „sie habe seit ihrem fünften Lebensjahr Visionen erfahren. Sie verteidigt sich, sie habe diese Schauungen im wachen Zustand erlebt und in öffentlichen Räumen, nicht abgesondert oder als Traumgesichte im Schlaf“²⁹.

Martin Warnke weist darauf hin, dass eine Abgrenzung vom Traumbild zur Vision dann schwerfällt, wenn das Szenario mit einer herabschwebenden Wolke oder einer leuchtenden Lichtbahn in Szene gesetzt wird.³⁰ Den Zustand zwischen Wachen und Träumen charakterisiert die visionäre Wanderung Dantes in der *Divina Commedia* (1307–1321), in der sich Traum und Traumerscheinung, das Phantasieren zwischen Schlaf und Wachen einander ablösen.³¹ Ebenso ähnelt die Darstellung von künstlerischer oder göttlicher Inspiration der Ikonographie des Traums.

Im 17. Jahrhundert taucht die Kontemplation u.a. bei Velázquez, Rembrandt, Salvator Rosa auf. Im 18. Jahrhundert zeigt sich der Künstler wie ein Visionär, der im Traum das Werk sieht, das sein Genius schaffen wird (u.a. Fragonard, *La vision du sculpteur*).³²

24 Z.B. Sammelhandschrift Aldersbacher Kodex, *Boethius Consolatio Philosophiae*, um 1200, München, Bayer. Staatsbibl., cfm. 2599, fol. 106v.

25 Z.B. *Die Spiegelvision des Guillaume de Digulleville*, um 1350, Stadtbibliothek Arras, MS 532, fol. 74 v.; *Die Spiegelvision des Guillaume de Digulleville*, um 1404, Paris, BN, fr. 829, fol. 1 r.

26 Wie z.B. Rogier van der Weyden, *Der heilige Lukas malt die Madonna*, 1440, Öl und Tempera auf Holz, 137 × 110,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts, Kopie u.a. in München, Alte Pinakothek; Jan Gossaert, gen. Mabuse, *Der heilige Lukas malt die Madonna*, um 1520, Öl auf Holz, 109,5 × 82 cm, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Wien. Für weitere Bsp. siehe Dieckmann 2015, Abb. 63–67.

27 Vgl. Zehnpfennig, Marianne: ‚Traum‘ und ‚Vision‘ in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, Diss., Tübingen 1979, S. 13.

28 Augustyn, Wolfgang: *Feuer in der Bildüberlieferung des Mittelalters*, in: Enrico Menestò (Hrsg.): *Il fuoco nell'alto Medioevo*, Spoleto 2013, S. 497–520, hier S. 518.

29 Ebd. Wolfgang Augustyn zitiert in Fußnote 73 den lateinischen Originaltext aus *Liber scivias, Protestifatio: Corpus Christianorum continuatio mediaevalis*, lin. 35–39, 43–47.

30 Vgl. Warnke, Martin: *Traumbilder*. Allerlei Kreatur untereinander gemischt; die Schatten nächtlicher Fantasien in der Malerei, in: Kursbuch 138, Berlin 1999, S. 117–127, hier S. 124.

31 Vgl. Zehnpfennig 1979, S. 24. In Sicht vom Fegefeuer schläft Dante ein und träumt, was sich später bewahrheiten wird: *Miniatur Codice Urbinata* aus der *Divina Commedia*, Edizione Paoline, 1982, figg. 18–22, Abb. z.B. in Mutani, Roberto: *Il sogno e l'arte. Il linguaggio dell'anima*, Turin 2016, S. 51.

32 Vgl. Charles de Tolnay, *Michel-Ange dans son atelier par Delacroix*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 59 (1962), S. 43–49, zit. nach Schuster-Schirmer 1975, S. 128.

Auf dem Gemälde *Die göttliche Inspiration des Bildhauers* (1802, Abb. 15)³³ von Josef Dorfmeister (1764–1814) erscheint dem Bildhauer Phidias, der an der Büste des Zeus meißelt, das Gesicht von eben jenem in der linken oberen Bildecke. Das Antlitz ist von Wolken umhüllt und erscheint gottähnlich. Hierzu sei auch die Vision Chagalls bei seiner *Erscheinung* (Abb. 124) genannt, der sich offen auf El Grecos *Die Verkündigung* bezieht. Er ersetzt Maria durch den Künstler, der vom Engel inspiriert wird, und dadurch seine Vision erhält.³⁴

Eine ähnliche Ausdrucksform benennt Schuster-Schirmer in der ‚Erscheinung‘, bei der ein Mensch von einem seltsamen, irrealen Sinneseindruck überrascht wird. Dabei ist die Person oft bei vollem Bewusstsein und nicht schlafend gezeigt, denn hier ist lediglich das Übernatürliche entscheidend. Im 19. Jahrhundert entsteht eine neue Erscheinungsform der Traumbilder, die durch Rauschgifte (Haschisch, Opium) hervorgerufen werden und somit im Rauschzustand oder in der Halluzination entstehen.³⁵ Für das *Das Recht auf Träume*³⁶ (1987, Abb. 2) setzt sich Friedensreich Hundertwasser (1928–2000) mit seinen Ausführungen im Sinne von Zukunftsvisionen ein.³⁷

2 Tagträumerei

Zum Fin de Siècle sind die Darstellungen von Tagträumereien sehr beliebt und verbreitet. Klassischerweise wird hierzu ein sitzendes Mädchen (u.U. leicht bekleidet) mit nach innen gekehrtem Blick, womöglich beim Pausieren einer Handarbeit, des Lesens oder ähnlichem, gezeigt.³⁸ Der Psychoanalytiker Wolfgang Schmidbauer schreibt zum Tagtraum:

Der Tagtraum ist das größte, kohärenteste Stück des menschlichen Phantasielebens und ein von Freud hoch geschätzter und oft zitierter Beleg für die wunscherfüllenden Aspekte der seelischen Tätigkeit. Lustverzicht fällt dem Menschen schwer; er gibt Wünsche ungerne auf,

33 Josef Dorfmeister, *Die göttliche Inspiration des Bildhauers*, 1802, Öl auf Leinwand, 99 × 74,5 cm, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste.

34 Vgl. hier das diesbezügliche Kapitel III.C.3.e.

35 Vgl. Schuster-Schirmer 1975, S. 39.

36 Japanischer Farbholzschnitt in 25 Farben, 53 × 39,5 cm, Privatsammlung JOMA. Seine Träume sind farbenfroh und gehorchen nicht den üblichen Gesetzen der Perspektive: Zwei gesichtslose Menschen mit stilisierten Augen stehen in Frontalansicht in einem Boot, in das der Betrachter von oben blicken kann. Dahinter baut sich in sechs Ebenen eine bunt gemusterte Landschaft mit für ihn typischen, abstrahierten Bäumen auf.

37 „Träume sind die letzte Zuflucht des Menschen, die letzten Königreiche, die ihm ganz gehören. Träume zerstören ist so, wie wenn man dem Menschen seine Wurzeln und seine Zukunft wegnähme und nichts bleibt, wonach er sich sehnen kann. Der Mensch lebt von Träumen. Wenn Träume ständig vernichtet werden, so wie dies in unserer rationalistischen Gesellschaft geschieht, so ist dies ein Verbrechen, denn die Träume sind die Vorbedingung menschlichen Schöpfertums.“ Fürst, Andrea Christa: *Hundertwasser 1928–2000*, Catalogue Raisonné, Köln 2002, Bd. 2, S. 881 u. 905, zit. nach: Die Hundertwasser gemeinnützige Privatstiftung Wien, https://hundertwasser.com/originalgraphik/851_a_hwg97_das_recht_auf_traeume_894 [29.08.2021].

38 Beispiele zur Tagträumerei: Camille Corot, *Rêverie*, um 1860–65, Öl auf Holz, 49,8 × 36,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art; Dante Gabriel Rossetti, *Rêverie*, 1868, farbige Kreide auf Papier, 81 × 71 cm, Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archeology; Matthys Maris, *Rêverie*, 1875, Öl auf Leinwand, o.M., New York, Metropolitan Museum of Art.

und wenn er es denn tun muß, sucht er sich zu entschädigen – er schafft sich ein Doppel-
leben, eine zweite Existenz, in der ehrgeizige und erotische Wünsche erfüllt werden, ohne
daß die Realitätsprüfung einschreitet.³⁹

Bei Tagträumen entflieht der Träumende in eine andere Wirklichkeit, wirkt entrückt
und befindet sich in einem anderen Bewusstseinszustand. Meist sind die Figuren mit
offenen Augen dargestellt, wie etwa der sitzende *Träumer*⁴⁰ (1922, Abb. 3) von Carry
Hauser (1895–1985), der sich an die Stirn langt und mit geöffneten Augen vor einer
kubistischen Stadtansicht mit stilisierten Bäumen, Bergen und Vollmond träumt.

Für die Summe aller Denk- und Wahrnehmungsvorgänge und deren mentale Ergeb-
nisse scheint der Unterschied zwischen Wachen und Träumen vor allem von der An- und
Abwesenheit der äußeren Realität abzuhängen, [...] denn auch das Wachbewusstsein ist
eine (vom Traum kaum zu unterscheidende) Aktivität unablässiger Bild- und Gedanken-
schöpfung, bei der lediglich die eingeblendeten Daten in hohem Maße mit denjenigen der
wahrnehmbaren Wirklichkeit übereinstimmen. Der träumende Geist gewinnt durch eine
solche Sichtweise schlagartig an Bedeutung, weil die Imaginationskraft hier von der Rea-
litätsabgleichung freigestellt ist und so andere innere Wahrheiten zutage fördern kann.⁴¹

Auf dem neo-expressionistischen Gemälde *Daydreamer*⁴² (2007, Abb. 4) von Dana
Schutz (*1976) liegt ein Träumer mit unter dem Kopf gefalteten Händen im Gras. Wie
zur Verdeutlichung seiner Realitätsentrückung hat der Tintenkugelschreiber in sei-
ner Hemdtasche unbemerkt zwei große dunkle Flecken auf dessen hellblauen Hemd
hinterlassen.⁴³

Für den Pionier der Tagtraumforschung Jerome L. Singer zeichnet sich der Tag-
traum dadurch aus, dass dieser die Aufmerksamkeit von der gerade zu erledigenden
Aufgabe und der Wahrnehmung der Umwelt abziehe und auf eine Folge von inneren
Reizen lenke.⁴⁴ Sowohl durch innere als auch durch äußere Reize angeregt, zeichnen
sie sich „durch einen nicht-intentional gesteuerten Gedankenstrom aus, der von bild-

39 Schmidbauer, Wolfgang: *Die Helden der Tagträume*, in: Kursbuch 138, Berlin 1999, S. 76–87, hier S. 77f.

40 Holzschnitt, 30,5 × 22,5 cm, Wien, Oberes Belvedere, derzeit nicht ausgestellt.

41 Neufert, Andreas: *Erschütterung. Angst und Erscheinung als Topoi in der Malerei Wolfgang Paalens*, in:
Stella Rollig, ders. und Franz Smola (Hrsg.): *Wolfgang Paalen – der österreichische Surrealist in Paris und
Mexiko*, London 2019, S. 13–32, hier S. 13.

42 Öl auf Leinwand, 83,8 × 68,6 cm, o.O.

43 Ruby ordnet das Œuvre von Dana Schutz durchaus der Ästhetik des Traums zu, obgleich sie diesen nicht
konkret adressiert. Konstituierende Elemente seien der Kompositcharakter, die latente Unabgeschlossenheit
und eine mangelnde „Grenzziehung zwischen innen und außen, Subjekt und Objekt, Material und Darstellung“,
siehe Ruby, Sigrid: *Der Traum gebiert Ungeheuerliches*. Überlegungen zu einem Gemälde von Dana Schutz, in:
Mauro Fosco Bertola und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): *An den Rändern des Lebens. Träume vom Sterben
und Geborenwerden in den Künsten*, Paderborn 2019, S. 81–99, hier S. 97.

44 Vgl. Singer, Jerome L.: *The Inner World of Daydreaming*, New York 1975, S. 3, zit. nach Klein, Janina Sara:
Romantik, Surrealismus, Informel. Traum und Inspiration im Werk von Bernhard Schultze, in: Schneider und
Solte-Gresser 2018, S. 147–169, hier S. 151.

haften Vorstellungen und inneren Monologen begleitet wird und eine alternative Realität konstruiert.“⁴⁵

Der US-amerikanische Komponist George Gershwin portraitiert sich im Moment der Inspiration mit geschlossenen Augen selbst am Klavier sitzend und betont seine Mehrfachrolle als Komponist, Pianist und schließlich auch als Maler.⁴⁶ Hier wird der kreative Prozess verbildlicht, der Übergang zum Tagtraum ist fließend.

C Darstellungsvoraussetzungen für subjektive Traum inhalte

Im Ausstellungskatalog *Le rêve* (2016) wird den Künstlern das höchste Potential zum Träumen zugesprochen: „...même pour ceux qui sont sans doute les plus grands rêveurs, les artistes.“⁴⁷ Zum einen geht es um die Visualisierung des Traum-Narrativs, zum anderen um die Darstellung des Traumhaften an sich.⁴⁸ Die mittelalterlichen Traumdarstellungen verwenden dem Darstellungskanon folgend klare Zeichen und konventionelle Bildmuster, „da nicht die Individualität der Darstellung, sondern im Gegenteil Tradition und Identifikation im Vordergrund“⁴⁹ steht. „Die Wiedererkennbarkeit der Ikonographie steht über der künstlerischen Freiheit und hat höchste Priorität, was auch durch die Homogenität der Darstellungen über Jahrhunderte deutlich wird.“⁵⁰

Wenngleich es Beispiele von stehenden Träumern gibt (wie etwa im Triumphbogenmosaik in St. Maria Maggiore in Rom), ist die Darstellung im Liegen deutlich vorherrschend.⁵¹ Traumdarstellungen des Mittelalters beziehen sich, so Joachim Poeschke, ausschließlich auf die Ausgestaltungen literarischer (meist biblischer) Vorbilder, wie etwa die Schilderung des *Traum Jakobs von der Himmelsleiter* (Gen. 28, 10–18).⁵² Exemplarisch nennt der Autor hier das *Mosaner Psalter-Fragment* der Berliner Staatsbibliothek, welches um 1160 datiert wird:

Kennzeichnend für die Darstellungsform und repräsentativ auch für andere mittelalterliche Traumdarstellungen ist hier zweierlei: 1. daß das Traumbild nicht als solches nur, sondern innerhalb seines erzählerischen Kontextes im Bild erscheint, d.h. daß zusammen

45 Langens, Thomas A.: *Tagträume, Anliegen, Motivationen*. Diss., Wuppertal 2001, S. 8, zit. nach Klein 2018, ebd.

46 George Gershwin, *Selbstportrait*, um 1920, o.M., Washington, D. C., National Gallery, Abb. z.B. in Mutani 2016, S. 118.

47 Ausst.-Kat. *Le rêve*. Musée Cantini Marseille, Paris 2016, S. 17.

48 Vgl. Ruby 2020, S. 471.

49 Dieckmann 2016, S. 51.

50 Ebd.

51 Vgl. ebd. Für weitere Beispiele siehe Schütz 1994, Sp. 353.

52 Poeschke, Joachim: *Dürers „Traumgesicht“*, in: Rudolf Hiestand (Hrsg.): *Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1994, S. 187–206, hier S. 188. Vgl. auch das Kapitel zu den biblischen Träumen unter II.F.3.

mit dem Traumbild zumindest auch der Träumende noch dargestellt wird, darüber hinaus oft aber auch die als Folge aus der Vision sich ergebende weitere Handlung, wodurch die Bedeutung der Vision als einer göttlichen Offenbarung nochmals nachdrücklich unterstrichen wird; 2. daß die Darstellungsform in keiner Weise dem Unterschied zwischen Wirklichkeit und Erscheinung, zwischen dem Träumenden und dem Traumbild Rechnung zu tragen sucht.⁵³

Auch bei Giotto di Bondones Fresko *Der Traum des Papstes Innocenz III.* (um 1300) in der Oberkirche von San Francesco in Assisi werden Traumbild und Träumender unmittelbar nebeneinandergestellt.

Profane Traumdarstellungen, „die im Gefolge des literarischen Humanismus um 1500“⁵⁴ vermehrt auftreten, weisen ebenfalls „das ununterschiedene Nebeneinander von Wirklichkeit und Traum, die völlig gleiche körperliche Präsenz von Träumendem und Geträumten“⁵⁵ auf.

Vor allem anhand von Capricci, der launenhaften Regelüberschreitung, werden Experimente vornehmlich auf Papier gewagt, um Träume zu verbildlichen.⁵⁶ In der antiken und neuzeitlichen Groteske bilden sich ebenso Traum Inhalte ab, wie auch der Vitruv-Übersetzer Monsignore Barbaro bemerkt. Für ihn stellt die Groteske die ‚sogni della pittura‘ dar.⁵⁷ Darin wird deutlich, dass noch ein reiches, verborgenes Traummaterial in den Grotesken zu heben ist, was zu weiterer Forschung anregen soll.⁵⁸

1 Selbstverständnis des Künstlers

Eine Analyse von mittelalterlichen Traumbildern führt stets zu politischen, theologischen oder geistesgeschichtlichen Bedingungen ihrer Entstehung, jedoch nicht zu einer subjektiven Erfahrung des gestaltenden Träumers.⁵⁹ Poeschke nimmt an, dass eine

53 Poeschke 1994, S. 189f.

54 Ebd., S. 192.

55 Ebd.

56 Für eine Herleitung der Entstehung des Capriccio siehe Hofmann, Werner: *Phantasiestücke. Über das Phantastische in der Kunst*, München 2010, S. 115–119.

57 Vgl. Hofmann 2010, S. 68. Beispielhaft führt Hofmann hier das Fresko von Orvieto auf: Luca Signorelli, *Der Mann mit dem Turban*, um 1500, Dom, Cappella Nuova.

58 „Der Vitruv-Kommentator Daniele Barbaro (1513–1570) betitelte die Grotesken als ‚picturae somnium‘ – ‚wie die Phantasie im Traum verworrene Bilder produzier[e] und verschiedene Dinge vermisch[e]‘, [...] so funktionieren auch das Gestaltungsprinzip der Grotesken.“, siehe hierzu Chegwin, Hannah Yasmine: *„Bildgewordene Träume“*. Zur Schaffung einer Traum-sphäre in der Druckgraphik Caspar Walter Rauhs, in: Ausst.-Kat. „Sich träumend über die Misere zu erheben“. Das druckgraphische Werk von Caspar Walter Rauh, Saarländische Universitäts- und Landesbibliothek Saarbrücken, Hannover 2017, S. 18–27, hier S. 23. Für die ausgefallene Flora und Fauna auf ernerischen Tempeln und in deren Nachahmung auch auf den Renaissance-Palazzi wird ebendann bezeichnenderweise der Begriff der ‚sogni dei pittori‘ geprägt, vgl. Storr, Robert: *Traum oder Albtraum der Vernunft*, in: Ausst.-Kat. Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit, Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2003, S. 255–265, hier S. 256.

59 Vgl. Gehrig und Pfarr 2018, S. 215.

Unterscheidung zwischen Traum und Wirklichkeit in der Darstellungsweise durchaus möglich gewesen wäre, wenn es dafür antike Vorbilder gegeben hätte. Doch diese Trennung beginne erst, als man sich von den literarisch vorgegebenen oder frei erfundenen Träumen gelöst habe und der selbst erlebte Traum zum Bildgegenstand geworden sei.⁶⁰

Ein Traum dieser Art kann andererseits nur der Traum des Künstlers selbst sein, und das schließt schon aus, daß es dergleichen *vor* der Renaissance gegeben hat, da erst von dieser Zeit an der angestammte Themenkreis sich in der Weise erweitert und zugleich das Selbstverständnis bzw. die Selbsteinschätzung des Künstlers in dem Maß sich wandelte, daß das eigene Traumerlebnis zum Bildgegenstand hat werden können. Allerdings ist es auch dann noch weit davon entfernt, in den Bereich der Auftragskunst vorzudringen. Vielmehr bleibt es – wie neue Themen in dieser Epoche der Kunst fast immer – auf die *kleine* Form beschränkt, auf den Bereich der Zeichnung, der Studie, der privaten Niederschrift. Und auch hier ist es von extremer Seltenheit.⁶¹

Max Dvořák bringt in seinem Bruegel-Aufsatz auf den Punkt, welche Voraussetzungen für die Darstellung des Phantastischen zunächst geschaffen werden mussten: Die „Möglichkeit, den Realitätsgrad subjektiv zu wählen und anzuwenden“⁶² war hierfür unabdingbar.

Bahnbrechend ist Albrecht Dürers *Traumgesicht*⁶³ (1525, vgl. Abb. 34), über das der Kulturtheoretiker Hartmut Böhme schreibt: „Niemals zuvor in der Kunst- und Literaturgeschichte war ein Maler oder Schriftsteller so kühn, seinen höchst eigenen Traum in Kunst zu verwandeln.“⁶⁴ Dies ergänzt Werner Hofmann um den wichtigen Aspekt des Selbstverständnisses des Künstlers, der in der Neuzeit seine bisherigen Fesseln sprengt:

Die inhaltliche und formale Mehrsichtigkeit manieristischer Kunstwerke wird von einem durch und durch künstlerischen Bewußtsein gelenkt, erprobt und korrigiert, das damit seine Selbsterforschung und Selbstdarstellung thematisiert. Der Entschluß, sich seiner selbst zu vergewissern, ist neu. In ihm nimmt die sich autonom wissende Subjektivität Bezug auf ihren Selbstwiderspruch: den Zweifel als Instanz der Kreativität.⁶⁵

60 Vgl. Poeschke 1994, S. 194.

61 Ebd.

62 Dvořák, Max: *Pieter Bruegel der Ältere*, in: Johannes Wilde und Karl M. Swoboda (Hrsg.): *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1928, S. 219–257, hier S. 222.

63 Vgl. die ausführliche Bildbesprechung im Kapitel III.A.1.b.

64 Böhme, Hartmut: *Albrecht Dürers Traumgesicht von 1525*, in: Gerhard Härle (Hrsg.): *Grenzüberschreitungen. Friedenspädagogik, Geschlechter-Diskurs, Literatur – Sprache – Didaktik*; Festschrift für Wolfgang Popp zum 60. Geburtstag, Essen 1995, S. 17–33, hier S. 18.

65 Hofmann 2010, S. 109f.

1562 legt der Universalgelehrte Girolamo Cardano eine umfangreiche Systematik der Traumdeutung vor, wobei er einen seiner Träume „auf der Rückseite seiner Bildnis-medaille über der Inschrift TRAUM (ONEIPON) abbilden ließ“.⁶⁶ Ruby argumentiert schlüssig, dass erst das Bewusstsein seines Selbsts eine Beschäftigung mit der eigenen Bilderwelt ermöglicht.⁶⁷ Das Spiel mit „Fragen ohne Antwort“⁶⁸ wird eröffnet, das aktive Suchen nach mehr Klarheit, Gewissheit, Halt im Selbst und im Außen soll das künstlerische Schaffen antreiben. Nicht zuletzt werden die großen Fragen gestellt: Wer bin ich? Woher komme ich? Wohin gehe ich? Wer bist du? Wer sind wir?

Heraeus beschreibt die unterschiedliche Herangehensweise zwischen Forschern und Künstlern gegenüber den Träumen: Traumforscher hätten den Gesetzen des Traumes habhaft werden wollen, Künstler, wie etwa Hugo und Redon, hätten sich jedoch „dem Ephemeren, dem nicht gesetzmäßig Faßbaren“⁶⁹ nähern wollen. Das nicht Greifbare zu erfassen versucht auch Fernand Khnopff (1858–1921). Ursula Bode schreibt über dessen Imaginationen: „Im Aquarium Khnopffscher Bildwelten ist dies eine Wahrheit mit schimmerndem Glanz.“⁷⁰ Er ist ein Künstler, der eher nach Innen als nach Außen blickt. Wiederholt malt er Hypnos, den Gott des Schlafes.

In der Installation *Dream Event*⁷¹ von Geoffrey Hendricks (1931–2018) schreibt der währenddessen schweigende und fastende Fluxus-Künstler 48 Stunden lang alle Gedanken auf, die ihm in den Sinn kommen. Es ist ein Rückzug vom Außen- ins Innenleben, wenngleich er dabei gesehen werden will. Gaßner fasst zusammen:

Künstler wussten schon immer aus eigener Erfahrung, daß die Polarität von Tag und Nacht, Verstandestätigkeit und Traum, Licht und Finsternis, Gut und Böse nur relativ ist, beide aufeinander bezogen sind und fließende Übergänge zwischen den Polen existieren. [...] Die Brücke zwischen den Traumphantasien und der Kunstproduktion wird weniger durch gemeinsame Bildmotive und Metaphern geschlagen, als durch die Struktur der symbolischen Logik, die als Sinnstifterin in den Träumen und den Bildern der Kunst eine unverzichtbare Alternative zum logisch kausalen Denken darstellt.⁷²

⁶⁶ Bredekamp, Horst: *Nachtgedanken*, in: Ausst.-Kat. Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Künstlerhaus Wien, Wien 1987, S. 62–71, hier S. 62: „In seiner Vision, einer großen Menschenschar, die sich im Vordergrund auf einen Baum mit Weinranken zubewegt, während sich in hügeliger Landschaft rechts ein Mann und ein Junge einer Hütte nähern, erkannte er sein Leben in Kurzform – ein wohl einzigartiger Fall, daß ein Schlüsseltraum den Dargestellten als dessen Kehrseite charakterisieren sollte.“

⁶⁷ Vgl. Ruby 2020, S. 472: „It may also refer to an individual's space in the sense of having a ‚room of one's own‘, [...] i.e. possessing an immaterial realm of the imagination (i.e. personal dreams) as well as real, built chamber (bedchamber, studiolo) for oneself.“

⁶⁸ Hofmann 2010, S. 138.

⁶⁹ Heraeus 1998, S. 64.

⁷⁰ Bode, Ursula: *Kunst zwischen Traum und Alptraum*. Phantastische Malerei im 19. Jahrhundert, Braunschweig 1981, S. 152.

⁷¹ Performance vom 3.–5. Dezember 1971, Apple Gallery, New York.

⁷² Gaßner, Hubertus: „*Der Mond ist aufgegangen...*“. Malen im Dunkeln – Malen des Dunkels, in: Ausst.-Kat. Die Nacht. Haus der Kunst München 1998–99, Wabern-Bern 1998, S. 13–52, hier S. 15.

2 Beleuchtung der Nacht

Wiederholt ist in der Literatur auf die Bedeutung der Erfindung von technischen Möglichkeiten zur Beleuchtung der Nacht hingewiesen worden, da somit auch im übertragenen Sinn mehr Licht in die Welt gebracht wird:

Aus unserer heutigen Sicht können wir uns kaum mehr vorstellen, wie die Menschen das unentrinnbare und durch nichts zu erhellende Dunkle der Nacht erlebten [...]. Mit der beleuchtungstechnischen Erhellung der Nacht, ein Ergebnis der Aufklärung und des industriellen Zeitalters, haben wir weitgehend Sinn und Verständnis für die religiöse und metaphysische Bedeutung des Dunkels verloren, wie sie in früheren Zeiten so selbstverständlich war. Zwar blieb nach der elektrischen Ausleuchtung der Welt der Bereich des seelischen Lebens zunächst noch weitgehend im Dunkel. Doch auch hier begann seit der Romantik, in zeitlicher Koinzidenz mit der Ausleuchtung des künstlichen Beleuchtungslichtes, die forschende Ausleuchtung der dunklen Stellen im menschlichen Seelenleben. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts dringt die Sonde der künstlerisch-literarischen Erforschung und der wissenschaftlichen Analyse in die bisher unbelichteten Territorien und finsternen Abgründe des Unterbewußtseins und in die Schattenwelt der Träume ein.⁷³

Zuvor bietet die Kerzenlichtmalerei mit christlichen und mythologischen Themen Anregung für Nachtstücke. Die Begriffsprägung ‚Nacht-Stücken‘ geht auf Joachim von Sandrart (1606–1688) zurück, der sich an Vasaris Begriffsbildung ‚pittura finto di notte‘⁷⁴ orientiert und damit einer Bildgattung, die bis dato noch keine zusammenfassende Würdigung erfahren hat, einen Namen gibt.⁷⁵ Als Höhepunkt der Nachtmalerei gilt die Mitte des 17. Jahrhunderts, als die Künstler v.a. durch die Bewältigung der schwierigeren Lichtverhältnisse der Nacht ihre technischen Fähigkeiten unter Beweis stellen wollten.⁷⁶

Nach der Mode der Nachtmalerei im 17. Jahrhundert und der Freude an maltechnischen Virtuosenstücken erhält das Nachtstück erst wieder in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, mit Goya und Füssli in der Zeit des Sturm und Drang und in der ihr folgenden Romantik, erneut eine Gefühlstiefe und Bedeutungsschwere, die es über das bloße Virtuosenstück und gefällige oder sensationelle Stimmungsbild hinausheben. [...] Hier wird die Nacht als dunkler Reflexionsraum, bevorzugter Ort der Träume und des Unbewußten, das nun auch in Philosophie und Wissenschaft entdeckt wird, erneut zur Herausforderung für die Maler.⁷⁷

73 Gaßner 1998, S. 13f.

74 Vasari, Giorgio, *Leben der Ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister (1550–1567)*, aus dem Italienischen von Ernst Förster, Stuttgart und Tübingen 1845/56, Bd. 4, S. 433, zit. nach Gaßner 1998, S. 51.

75 Vgl. Gaßner 1998, S. 34.

76 Vgl. ebd., S. 35.

77 Ebd.

Gafner schlussfolgert, „dass die Vorstellung eines gemeinsamen Ursprungs der Welt und des Kunstwerks im lichtlosen Dunkel [...] die Künstler schon immer für die Nachtseiten des Lebens, für den Schlaf und den Traum empfänglich [hat] sein lassen.“⁷⁸

D Beschäftigung mit den Träumen

Über die Traumdeutung in der Antike schreibt der klassische Philologe Bernd Manuwald:

Die Phänomene reichen vom Aberglauben bis zur wissenschaftlichen Theorie, von Wunderheilung durch Inkubationsträume bis zu medizinischer Diagnostik, von der Auffassung des Traumes als Produkt unmittelbaren göttlichen Eingreifens bis zur gelegentlich erreichten Einsicht in den Traum als Spiegel der Seele. Die Griechen haben damit ein Fundament geschaffen, worauf andere – von den Römern an – gründen und in verschiedenster Richtung weiterbauen können.⁷⁹

Die alten Griechen verstehen den Traum zumeist als göttliches Phänomen.⁸⁰ Eine Wende in der Traumdeutung wird zunächst durch Aristoteles eingeläutet, der sich als erster dezidiert mit der Physiologie des Traums auseinandersetzt. Nach Platon drücke sich im Traum eine Bewegung im Blut wie kleine Wirbel, die von Flüssen transportiert werden, aus, welche dann die Traumbilder erzeugen.⁸¹ Cicero hingegen wendet sich klar gegen den Traumaberglauben.⁸²

Einige Jahrhunderte später sammelt Artemidor von Daldis systematisch Träume und deutet eben diese.⁸³ Träume sind nun in der Vorstellung nicht mehr von Gott gesandt (*somnia a Deo missa*), sondern Ausdruck des Seelenlebens während des Schla-

78 Ebd., S. 16. Da der Impressionismus, die Malerei des Lichts schlechthin, und die Nachtmalerei einen Widerspruch in sich bilden, geht Gafner davon aus, dass „die beiden Nachtstücke von Monet, die uns als einzige bekannt sind, [...] wohl eher einer Laune des Künstlers“ (ebd., S. 30) entsprungen seien.

79 Manuwald, Bernd: *Traum und Traumdeutung in der griechischen Antike*, in: Rudolf Hiestand (Hrsg.): *Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1994, S. 15–42, hier S. 42.

80 Vgl. Manuwald 1994, S. 15: „In den homerischen Epen sind die Träume [...] aber nicht bloß gottgesandt in dem Sinne, daß im schlafenden Menschen ohne sein Zutun ein Vorgang ausgelöst wird, sondern sie können ganz konkret, von außen herantretende Wesen sein. Einmal hören wir sogar von einem Wohnort, dem Land der Träume [...], nahe der Unterwelt (od. 24,12), und ganz passend verfügen sie dann bei Hesiod als Abkömmlinge der Nacht auch über eine Genealogie.“ Und ebd. auf S. 16: „Der Vorstellung von der Außenverursachung entspricht der im Griechischen übliche Ausdruck ‚einen Traum sehen‘ [...] statt ‚einen Traum haben‘, wie wir sagen. Als Traumgestalt kann auch die Seele eines Toten kommen, offenbar dann aus eigener Kraft, ohne daß von der Sendung durch einen Gott die Rede wäre.“ Weiterführend mit zahlreichen Beispielen: Demandt, Alexander: *Die Träume der römischen Kaiser*, in: Holzhausen, Jens (Hrsg.): *Psyche – Seele – anima*, Festschrift für Karin Alt, S. 200–224.

81 Vgl. Grötter, Ralf: *Traum*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel 1998, Sp. 1461–1465, hier Sp. 1461.

82 Vgl. ebd.

83 Vgl. Mertens, Wolfgang: *Traum und Traumdeutung*, München 2009, S. 10.

fes und der menschlichen Kreativität.⁸⁴ Hierdurch kommt es nach der schweizerischen Psychoanalytikerin Verena Kast im Verständnis des Traums zu einem Bruch, „nicht mehr das Schicksal ist entscheidend, nicht mehr die Götter, sondern die Person selbst.“⁸⁵ Ein erster Grundstein ist gelegt, damit sich Künstler mit ihren eigenen Seelenvorgängen sowie mit ihren Träumen auseinandersetzen.

Augustinus unterscheidet zwischen trivialen und bedeutsamen Träumen und beschreibt übernatürliche Träume, die sowohl dämonischen als auch göttlichen Ursprungs sein können.⁸⁶ Für Albertus Magnus unterstehen die göttlichen Träume vielmehr astrologischen Einflüssen.⁸⁷ Thomas Aquin unterscheidet äußere Faktoren, wie etwa körperliche Anregungen, die den Trauminhalt beeinflussen, von den inneren Erlebnissen des Träumenden, wie Gedanken und Einflüsse des Temperaments.⁸⁸

Im frühen 17. Jahrhundert beschäftigt sich René Descartes anhand des antiken Traumarguments mit seinen Träumen auf der Suche nach etwas, worauf er sich verlassen könne.⁸⁹ Ende des 18. Jahrhunderts entdecken die Literaten das Faszinosum des Traums und widmen sich deren Darstellung und Ergründung.⁹⁰ Im 19. Jahrhundert wird der Traum dann schließlich auch vermehrt Gegenstand (natur-)wissenschaftlicher Untersuchungen.

1 Traumuntersuchungen im 19. Jahrhundert

Hermann von Helmholtz, deutscher Sinnesphysiologe, Neukantianer und Wegbereiter der experimentellen Psychologie, erforscht im Rahmen seiner Wahrnehmungstheorie das Träumen.⁹¹ Der französische Wissenschaftler Alfred Maury lässt sich von seinem Mitarbeiter wecken, um die Traumhalte besser zu erinnern; seine Erkenntnisse veröffentlicht er 1861 unter dem Titel *Le sommeil et les rêves* (1861).⁹²

Neben Maury gilt Marie Jean Léon le Coq, Baron d'Hervey de Jucherau, Marquis de Saint-Denys, ebenfalls als Pionier der französischen Traumforschung.⁹³ Maury gelangt zu der Erkenntnis, dass der Traum als Antwort auf einen Weckreiz entstehe. Dies gilt jedoch in der heutigen Forschung als widerlegt.⁹⁴

84 Vgl. Näf, Beat: *Traum und Traumdeutung im Altertum*, Darmstadt 2004, S. 60.

85 Kast, Verena: *Träume*. Die geheimnisvolle Sprache des Unbewussten, Düsseldorf 2006, S. 22.

86 Vgl. Grötter 1998, Sp. 146f. Für eine ausführliche Beschreibung der philosophischen Theorien siehe ebd.

87 Vgl. ebd., Sp. 1462.

88 Vgl. ebd.

89 Kast 2006, S. 22.

90 Für einige literarische Beispiele siehe Heraeus 1998, S. 11.

91 Vgl. dessen *Handbuch der Physiologischen Optik*, Leipzig 1867.

92 Vgl. Mertens 2009, S. 11.

93 Vgl. Ellenberger, Henri F.: *Die Entdeckung des Unbewussten*. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung, Zürich 1985, S. 423.

94 Vgl. Schredl, Michael: *Woher die Träume kommen*. Psychologie und Physiologie eines nächtlichen Phänomens, in: Kursbuch 138, Berlin 1999 b, S. 140–150, hier S. 142.

Hervey de Saint-Denys befasst sich dreißig Jahre lang eindringlich mit seinen Träumen und veröffentlicht seine Aufzeichnungen 1867 in anonymisierter Weise. Er soll im Alter von 13 Jahren begonnen haben, ein Traumtagebuch mit knapp 2000 Träumen in Form von Zeichnungen mit schriftlichen Notizen zu führen.⁹⁵ Der Baron geht davon aus, dass man seine Träume nach eingehender Übung und vor allem durch Benutzung gezielter Duftstoffe lenken und in das Traumgeschehen eingreifen könne, was die Psychologie oder vielmehr die Esoterik heute luzides Träumen nennt.

Auf dem Frontispiz seines Buches *Les rêves et les moyens de les diriger. Observations pratiques* (1867) ist in der oberen Blatthälfte eine kleine Tischgesellschaft zu sehen (Abb. 5), die durch einen im Stechschritt eintretenden Mann in Begleitung einer nackten Frau mit Reisetasche aufgeschreckt wird. Dies ist die Illustration eines Traumfetzens des Barons, wobei die Traumbene lediglich durch die unangemessene Nacktheit der Frau impliziert wird.⁹⁶

Um wohl auf eine gewisse Wissenschaftlichkeit hinzudeuten, besteht die untere Bildhälfte aus sechs an Mikroskop-Zeichnungen erinnernde Flächen, wobei stets ein spielerisches Element deutlich wird, wie etwa bei dem von blauen, auseinanderstrebenden Strichen umgebenen Gehirn. Daneben werden farbige Linien nachgebildet, fröhliche Ornamente kreierte, Zellformationen nachgestellt. Auch hier findet eine Abstrahierung statt, das Technische wird ins Träumerische überführt und vom Phantasievollen überlagert.

Im Selbstversuch zeigt Hervey de Saint-Denys, „dass die Konzentration auf den Wunsch, sich seiner Träume zu erinnern, zumindest die Erinnerungsfähigkeit erheblich steigern kann“⁹⁷. Man solle sich direkt nach dem Einschlafen wecken lassen und dann sofort seine Traumerinnerungen und die Begleitumstände, unter denen man träumte, festhalten und dann die Notizen über einen längeren Zeitraum miteinander vergleichen.⁹⁸

Carroy schreibt Herveys anekdotenhafter, in populärwissenschaftlichem Stil verfassten Traumstudie durchaus einen künstlerischen Anspruch zu. Sie weise zwar eine innere Logik auf, orientiere sich aber nicht an der strengen Struktur eines wissenschaft-

95 Vgl. Heraeus 1998, S. 67. Diese bildlichen Traumnotizen, die sich im Laufe der Zeit veränderten und in den ersten Monaten, wie er schrieb, aufgrund fehlender Erinnerung voller Brüche waren, seien nicht mehr auffindbar.

96 Klein, Stefan: *Verstörend, heilsam, steuerbar*. Der Loop in Traum und Trauma., in: Ausst.-Kat. Never ending stories. Der Loop in Kunst, Film, Architektur, Musik, Literatur und Kulturgeschichte, Kunstmuseum Wolfsburg, Berlin, Wolfsburg 2017, S. 196–211, hier S. 196f. Die französische Psychologin und Kulturwissenschaftlerin Jaqueline Carroy erklärt, weshalb Hervey außer seines Titelblatts und Frontispizes seinen Traumbeschreibungen keine weiteren Illustrationen hinzugefügt habe: Nicht nur wegen der hohen Druckkosten, sondern Hervey habe auch nicht mit dem von ihm sehr verehrten Künstler Grandville und dessen Metamorphosen, die er an einigen Stellen zitiert, in Konkurrenz treten wollen, vgl. Carroy, Jaqueline: *La force et la couleur des rêves selon Hervey de Saint-Denys, Rives méditerranéennes*, 44 (2013), S. 53–68.

97 Mertens 2009, S. 12.

98 Vgl. Heraeus 1998, S. 58.

lichen Lehrbuchs.⁹⁹ Die Begründung einer echten Traumwissenschaft wird ebenso vom Philosophen Christoph Türcke kritisch betrachtet:

Und die anderen führenden Traumtheoretiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts – Karl Scherner, Ludwig von Strümpell oder Wilhelm Wundt – verfahren kaum anders. Sie kommen als gewissenhafte Methodiker der Kausalität daher, lassen aber bei ihrer Zurückführung komplexer Traumgebilde auf einfache körperliche Reize eine Deutungswillkür walten, die der von Schamanen kaum nachsteht.¹⁰⁰

Die Konkurrenzsituation zwischen der Psychoanalyse und den Neurowissenschaften in der Traumforschung pointiert Paul Delvaux (1897–1994) auf seinem großformatigen Ölgemälde *L'école des savants*¹⁰¹ (1958, Abb. 6). In mystischer, geradezu unheimlicher Beleuchtung sind die beiden Wissenschaftszweige in einem Raum vereint. Rechts sitzt eine nackte blonde Frau mit nach innen gekehrtem Blick.

Sie hängt wohl gerade noch ihren inneren Bildern des Traumszenarios nach, das sich in der Mitte des Gemäldes in Form einer nächtlichen, verlassenen Stadt mit Straßenslaternen zeigt. Ein Psychoanalytiker steht ihr in zugewandter, erklärender Körperhaltung gegenüber und wird von seinen Kollegen in seiner Traumdeutung unterstützt. Auf der linken Bildseite betrachten zwei Physiologen eingehend ein Gehirn, um das Traumgeschehen besser zu verstehen; dahinter sind zwei Skelette zu sehen. Der Schulen-Streit der Gelehrten ist bis zum heutigen Tage nicht beigelegt.

2 Heutige Traumforschung

„Dreams are my reality“ singt Richard Sanderson in *Reality* (1980) und die Neurowissenschaften belegen in zahlreichen Studien, dass unser Gehirn tatsächlich nicht unterscheidet, obetwas real erlebt oder nur vorgestellt wird.¹⁰² In MRT-Studien kann nachgewiesen werden, dass bei beiden Vorgängen dieselben Gehirnareale aktiviert sind.¹⁰³ Der

⁹⁹ Carroy 2013, S. 59.

¹⁰⁰ Türcke, Christoph: *Philosophie des Traums*, München 2011, S. 21.

¹⁰¹ *Die Schule der Gelehrten*, Öl auf Leinwand, 150 × 221 cm, Wien, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig.

¹⁰² Für eine umfassende Einführung zum Thema Traumforschung siehe: Fink, Norbert: *Lehrbuch der Schlaf- und Traumforschung*. Eine kritische Gegenüberstellung aller psychologischen und physiologischen Ansätze für eine Verwendung des Traumes als Hilfsmittel in Diagnostik, Beratung und Therapie, München 1979; Schredl, Michael: *Die nächtliche Traumwelt*. Eine Einführung in die psychologische Traumforschung, Stuttgart 1999 a; Krovova, Alfred und Walde, Christine (Hrsg.): *Traum und Schlaf*. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2018.

¹⁰³ Als bekanntester deutscher Schlafforscher ist sicherlich der Elektrotechniker und Psychologe Michael Schredl mit zahlreichen Veröffentlichungen zu diesem Thema zu nennen: Schredl, Michael: *Hör auf deine Träume*, Küttigen/Aarau 1996; ders. und Montasser, Alyaa: *Dream Recall: State or Trait Variable?* Part II: State Factors, Investigations and Final Conclusions, in: *Imagination, Cognition and Personality* 16 (1997), S. 239–261; ders. und Piel, Edgar: *Gender differences in dream recall: data from four representative German samples*, in: *Personality and Individual Differences* 35 (2003), S. 1185–1189; ders.: *Experimentell-psychologische Traumforschung*, in: Michael H. Wiegand, Flora von Spreti, Hans Förstl und Brigitte Auothe (Hrsg.): *Schlaf & Traum*.

Schlafforscher Michael Schredl berichtet von einem Experiment, bei der die Probandin von einer lustigen Episode träumte und man durch geeignete Messelektroden zeigen konnte, „daß die Lachmuskeln während des Traumes aktiviert waren.“¹⁰⁴

Die Schlafforschung unterscheidet auf nicht triviale Weise zwischen Träumen und Traum. ‚Träumen‘ meint den physiologischen Vorgang einschließlich eines Erlebens, dessen Realität (im Sinne einer jederzeit unproblematischen, letztinstanzlichen Außenweltrealität) mit dem, was im Labor objektiviert werden kann, korrespondiert. ‚Traum‘ hingegen meint die mehr oder weniger indirekte Traumerinnerung und den Traumbericht.¹⁰⁵

Eine sicherlich sinnvolle Unterscheidung, die im Folgenden dennoch nicht stringent durchgehalten werden wird. Die Kulturhistorikerin Gantet hebt nochmals auf die unzuverlässige Quellenlage des Traums ab: „Denn in einem Traumbericht erscheinen mindestens drei Figuren des Ich: diejenige des Autors bzw. der Autorin der Schrift, des Erzählers bzw. der Erzählerin im Traumbericht, und des Ich im Traum.“¹⁰⁶ Deshalb sollten Traumberichte immer unter Vorbehalt betrachtet werden.

Stephan Hau nimmt an, dass „die Zeichnung näher an der bildhaften Qualität des Traumes verbleibt als der Traumbericht“¹⁰⁷, da hier kein Wechsel der medialen Präsentation erforderlich ist. Anhand von knapp 1000 Traumzeichnungen von Kindern untersucht er mit seiner Arbeitsgruppe besondere Elemente in der Darstellung und findet, dass die Traumbilder im Vergleich zur freien Imagination weniger verständlich, weniger raumfüllend und weniger realistisch gezeichnet werden. Sie wiesen mehr Umklappungen und Symbole sowie weniger Perspektive, Boden- und Himmelslinien, Farben und Bewegungsdarstellungen auf.¹⁰⁸ Dies ist insofern eindrücklich, als diese Ergebnisse – wie zu zeigen sein wird – auch auf die Traumdarstellungen der hier besprochenen Künstler zutrifft.

Schredl berichtet, dass bei einer Traumstudie knapp die Hälfte der Befragten angibt, dass „Träume ihnen ab und zu bei der Lösung von Problemen helfen.“¹⁰⁹ Ziemlich sicher dienen Träume auch der Problembewältigung, doch tappen Wissenschaftler trotz weltweiter Traumforschung noch immer im Dunkeln, weshalb Schredl ernüchternd kon-

Neurobiologie, Psychologie, Therapie, Stuttgart 2006, S. 37–74; ders. und Rüschemeyer, Georg: *Träume*. Die Wissenschaft enträtselt unser nächtliches Kopfkino, Berlin 2007; ders.: *Traum*, München 2008; ders.: *Träume*. Unser nächtliches Kopfkino, Berlin 2013.

104 Schredl 1999 b, S. 140.

105 Gehring, Petra: *Träumen und Wachen im Schlaflabor*, in: Patricia Oster und Janett Reinstädler (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn 2017, S. 155–174, hier S. 166.

106 Gantet, Claire: *Der Traum in der Frühen Neuzeit. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte*, Habil., Berlin 2010, S. 352.

107 Hau, Stephan: *Träume zeichnen*. Über die visuelle Darstellung von Traumbildern, Tübingen 2004, S. 11.

108 Vgl. Hau 2004, S. 235f.

109 Schredl 1999 b, S. 149.

kludiert: „Dennoch bleibt die Funktion des Träumens und die Funktion der erinnerten Träume ein Buch mit sieben Siegeln.“¹¹⁰

In der physiologischen Traumforschung wird v.a. auf die Untersuchung verschiedener Gehirnareale und -wellen sowie auf die Unterschiede zwischen REM- und Non-REM-Schlaf fokussiert, was jedoch für die vorliegende Forschungsfrage nicht unmittelbar relevant ist. Immerhin gibt es dank der Darstellung des Künstlertraums viel Anschauungsmaterial, wie die Welt des Traums von diesen wahrgenommen und erlebt wird und kann somit vielleicht sogar für die eher physiologisch ausgerichtete aktuelle Traumforschung Anregungen und Hinweise geben.

3 Literarische Traumbeschreibungen

In der Literaturgeschichte wurde das Thema des Traums im Vergleich zur Kunstgeschichte bedeutend umfassender erforscht und bearbeitet. Ebenso wie in der bildenden Kunst ist die persönliche Erfahrung des Autors sicherlich maßgeblich für die Ausgestaltung und Verwendung des Traums im schriftstellerischen Werk.¹¹¹ Als kurzer Exkurs sollen ein paar Schlaglichter aus bekannten Romanen zum Thema Traum geworfen werden.¹¹² In Cervantes' Roman *Don Quixote de la Mancha* (1605/1615) wird das „Problem der Trennung zwischen Wirklichkeit und Traum, zwischen Realität und Fiktion“¹¹³ deutlich. Zu Beginn seiner Reise ist Don Quixote noch davon überzeugt, dass seine Wahrnehmung der Realität entspricht, doch muss er im weiteren Verlauf immer weiter erkennen, „daß alle Freuden dieses Lebens dahingehen wie Schatten und Traum und verwelken wie die Blume des Feldes.“¹¹⁴

Jean Paul, der deutsche Schriftsteller der Klassik, der der Romantik den Weg ebnet und der von Albert Béguin als „unbestrittener Meister der Traumwelt“¹¹⁵ bezeichnet wird, sammelt schon lange vor Freud auf der Suche nach Selbsterfahrung seine Träume und ergründet deren Bedeutung. Über sein Traumerleben schwärmt er:

Der Traum ist das Tempe-Tal und Mutterland der Phantasie: die Konzerte, die in diesem dämmernden Arkadien ertönen, die elysischen Felder, die es bedecken, die himmlischen Gestalten, die es bewohnen, leiden keine Vergleichung mit irgend etwas, das die Erde gibt.¹¹⁶

110 Ebd.

111 Zur Beschäftigung mit dem Traum in der Literaturgeschichte siehe: Haag, Guntram: *Traum und Traumdeutung in mittelhochdeutscher Literatur*: theoretische Grundlagen und Fallstudien, Stuttgart 2003; Hauser, Erik: *Der Traum in der phantastischen Literatur*, Heidelberg 1997; Schneider, Marlen/Solte-Gresser, Christiane: *Traum und Inspiration*. Transformation eines Topos in Literatur, Kunst und Musik, Paderborn 2018.

112 Für eine umfassende Sammlung und Analyse weiterer Träume aus der Literaturgeschichte siehe das Lexikon *Traumkultur* des Graduiertenkollegs *Europäische Traumkulturen* der Universität Saarland: <http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/Kategorie:Literatur> [21.08.2021].

113 Barboza, Amalia: *Die „mannigfaltigen Wirklichkeiten“*. Traum- und Phantasiewelt als Experimentierfeld bei Alfred Schütz, in: Oster und Reinstädler 2017, S. 133–153, hier S. 133.

114 Cervantes Saavedra, Miguel de: *Der sinnreiche Junker Don Quixote von la Mancha*, Wien 1840, S. 73.

115 Paul 2001, S. 72.

116 Ebd., S. 44.

Pauls Erkenntnisinteresse gilt dem Nachweis der Analogie zwischen Traum und Poesie, seine intensive Beschäftigung mit der eigenen Traumwelt sucht seinesgleichen.¹¹⁷ Über 17 Jahre hinweg schreibt er jeden seiner Träume nieder, um dann 1816 zu konstatieren: „Ich habe meine tiefsten Freuden und Leiden nur noch im Traum“¹¹⁸.

Bei Dostojewskis phantastischer Novelle *Traum eines lächerlichen Menschen* von 1877 erweckt eine Achtjährige im Traum den erneuten Lebenswillen eines alten Mannes.¹¹⁹ In der Zwischenwelt des Traums kann also zwischen Leben und Tod gewandelt werden, kann Großes für das Diesseits bewegt und sogar das Jenseits für das Hier und Jetzt abgewandt werden.

Anna Seghers beschreibt in ihrem Roman *Das siebte Kreuz* (1942) die Gedanken eines aus dem Konzentrationslager Flüchtenden: „Es gibt einen Grad von Wirklichkeit, der einen glauben macht, daß man träume, obwohl man nie weniger geträumt hat.“¹²⁰ Sie unterstreicht die eskapistische Funktion des Träumens, um sich somit von der allzu schmerzlichen Alltagsrealität zu distanzieren.¹²¹

Über den Traum philosophierend lässt der schottische Schriftsteller John Burnside seinen Hauptcharakter sinnieren, was dessen Mutter gefallen hätte: „[N]icht aufdringlicher als ein Traum zu sein, über jene Freiheit der Bilderwelten zu verfügen, wie sie nur ein Träumer kennt, in einer Welt mit eigener, unbestechlicher Logik zu leben.“¹²² Und an anderer Stelle schreibt Burnside über das Träumen:

Anfangs glaubst du, etwas tun zu müssen [...], doch nach einer Weile gerätst du in einen Schwebeszustand, gleitest in ein Zwischenreich, einen leicht veränderten Zustand nicht nur geistlicher, sondern auch körperlicher Art, der hypnagogischer Tagträumerei nicht unähnlich ist, diesem Zwischenstopp zwischen Schlaf und Wachen, in dem Träume sich für Millisekunden ins Licht des Tages ausdehnen und in eine Wirklichkeit transponieren, die realer ist als alles, was wir kennen.¹²³

Mit solch lyrischer Eleganz wird dort das Träumen eingefangen, dass es sogleich erhebend auf die Seele wirkt. Nun soll noch eine kurze Zusammenstellung der Gedanken wichtiger Denker folgen, um auch die Ideengeschichte zum Träumen besser nachvollziehen zu können.

117 Vgl. ebd., S. 103. Jean Paul schreibt drei wichtige Aufsätze zum Traum: *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*, 1795; *Über das Träumen*, 1799; *Blicke in die Traumwelt*, 1813.

118 Jean Paul zit. nach Kupfer, Alexander: *Die künstlichen Paradiese*. Rausch und Realität seit der Romantik, Stuttgart 2006, S. 135.

119 Vgl. Grön, Ortrud: *„Ich habe einen Traum“*. Was hat er zu bedeuten?, München 2009, S. 116.

120 Seghers, Anna: *Das siebte Kreuz*. Ein Roman aus Hitlerdeutschland, Berlin 2013, S. 24.

121 Zur Zeiterfahrung des Traumes bei Seghers: Solte-Gresser, Christiane: *Traumzeit und Geschichtserfahrung*. Zu Anna Seghers' *Der Ausflug der toten Mädchen*, in: Laura Vordermayer und Christian Quintes (Hrsg.): *Zeiterfahrung im Traum*. Paderborn 2021, S. 177–197.

122 Burnside, John: *Über Liebe und Magie – I Put a Spell on You*, München 2019, S. 163.

123 Burnside 2019, S. 186.

4 Berühmte Denker zum Träumen

Die Geistes- und Ideengeschichte prägt die Kunst von jeher, welche umfassend von Gantet (2010) beschrieben wird. Für Platon stellt der Traum ein „einzigartiges Mittel der Selbsterkenntnis und der Therapie“¹²⁴ dar. Schopenhauer betont die Wichtigkeit des Träumens: „Das Leben und die Träume sind Blätter eines und des nämlichen Buches. Das Lesen im Zusammenhang heißt wirkliches Leben.“¹²⁵ Nach Nietzsche ist der Traum (apollinisch) sogar neben dem Rausch (dionysisch) der Ursprung der Kunst.¹²⁶ Carl Gustav Carus assoziiert frei über den Traum in seinen *Vorlesungen über Psychologie*, in welcher er die Entwicklungsgeschichte der Seele beschreibt:

Träumen gleich Betätigen des Bewußtseins innerhalb der in die Sphäre des bewußtlosen Zustandes zurückgewandten Seele. – Dreifache Form des Träumens. a) Eigentliches Traum, u. zwar)bedeutungsloser,)ähnelnder,)hellsehender Traum. – Die letzteren zeugnisgebend von dem tiefgehenden Zusammenhange des Allebens, in Natur und Menschheit, ein Zusammenhang, welcher bei Unstimmungen innerer Sinnesart nach Seiten wahrgenommen werden kann, von welchem wir im normalen Zustande keinen Begriff haben.¹²⁷

Wie unwissend man also über seine eigenen Seelenregungen sein kann. Auch Goethe schlägt mit seinem Diktum in eine ähnliche Kerbe: „Ich glaube, der Mensch träumt nur, damit er nicht aufhöre zu sehen.“¹²⁸ Es scheint mithilfe des Traums ein Erkenntnisgewinn möglich zu sein, der mithilfe der inneren Augen zu verstehen sei. In seiner physiologischen Untersuchung über den Traum (1826) führt der deutsche Mediziner Johannes Müller aus, sich auf Goethe beziehend, dass sich das Phantasieleben des Künstlers und des vergleichenden Naturforschers im gemeinsamen Gebiet berühren und auch auseinander gehen:

In beiden bewegt sich das plastische Phantasieleben nur innerhalb der Sphäre des Begriffs. Der Naturforscher spricht das Gesetz der Formenbildung und Verwandlung aus, er sieht es nur in dem Wirklichen und Natürlichen verwirklicht. Die Phantasie des Künstlers ist auch nur in diesem Gesetze thätig, aber sie verläßt seine Verwirklichung im Wirklichen

124 Mertens 2009, S. 9.

125 Grön, Ortrud: *Pflück dir den Traum vom Baum der Erkenntnis*. Träume im Spiegel von Naturgesetzen; ein Lehrbuch für die Arbeit mit Träumen, Bergisch Gladbach 2007, S. 19.

126 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872, Reclam 7131/32, S. 21, zit. nach Schuster-Schirmer 1975, S. 71. Vgl. auch das Traumbild von Marco Cingolani: *Il Sogno di Nietzsche*, 1998, Öl auf Leinwand, 100 × 80 cm, Berlin, Galerie Raab, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 190, Tafel 126. In einem blutroten Raum mit wenigen Raumkonstruktionslinien steht Nietzsche als kleiner Mann auf seinem Bett und zeigt mit überlangem Zeigefinger auf sein großes, schlafendes Spiegelbild, das oben links erscheint.

127 Carus, Carl Gustav: *Vorlesungen über Psychologie*, gehalten im Winter 1829/30 zu Dresden, hrsg. von Friedrich Arnold, Darmstadt 1958, zit. nach Schuster-Schirmer 1975, S. 24.

128 Grön 2007, S. 29.

und Natürlichen, und erhebt sich, in denselben Gesetzen sich bewegend und fortschreitend, ohne den Begriff zu verlassen, über das Wirkliche zur idealen Form, die Selbstzweck und nicht mehr ein Ausdruck innerer Functionen und als solcher immerhin durch sie beschränkt ist. Wundern wir uns darum nicht, wenn einer und derselbe das Größte in beiden Richtungen erreicht hat.¹²⁹

Zum Verhältnis des Künstlers zum Traum statuiert der österreichische Soziologe und Philosoph, Bankier und Jurist Alfred Schütz, dass der Dichter und der Künstler einer adäquaten Interpretation der Welten der Träume und der Phantasievorstellungen bedeutend näher seien als der Wissenschaftler und der Philosoph, da sich ihre Kategorien der Kommunikation selbst auf den Bereich der bildhaften Vorstellungen beziehen.¹³⁰ Sie könnten seiner Ansicht nach den zugrunde liegenden dialektischen Konflikt zwar nicht überwinden, jedoch zumindest sichtbar machen.¹³¹

Für den französischen Schriftsteller Charles-Pierre Baudelaire übersteigt der Realitätsgrad der Träume den der eigentlichen Realität: „Die Dinge der Natur haben eine schwache Existenz. Die Wirklichkeit ist allein in den Träumen.“¹³² Er unterscheidet in seinen *Les Paradis artificiels* (1860) zwischen dem natürlichen und dem absurden Traum.¹³³ Ludwig Wittgenstein vergleicht die Traumbilder mit der Sprache:

Es scheint etwas in den Traumbildern zu geben, das eine gewisse Ähnlichkeit mit den Zeichen einer Sprache hat. [...] Es mag kein Zeichen dabei sein, das wir als konventionelles Zeichen irgendeines Alphabets erkennen würden, und doch haben wir das starke Gefühl, daß sie irgendeine Art Sprache sein müssen: daß sie etwas bedeuten müssen.¹³⁴

Wie auch sonst in seiner Philosophie sieht Wittgenstein hier die Grenzen des Ausdrückbaren in dem Finden der Worte für unaussprechliche Erfahrungen.

129 Müller, Johannes: *Ueber die phantastischen Gesichterscheinungen*. Eine physiologische Untersuchung mit einer physiologischen Urkunde des Aristoteles über den Traum; den Philosophen und Aerzten gewidmet, Coblenz 1826, S. 105f.

130 Vgl. Schütz, Alfred: *Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten* (1945), in ders.: Werkausgabe. Bd. V.1: Theorie der Lebenswelt 1. Die pragmatische Schichtung der Lebenswelt, hrsg. von Martin Endreß und Ilja Srubar, Konstanz 2003, S. 177–247, hier S. 221, zit. nach Barboza 2017, S. 143.

131 Vgl. ebd.

132 Bode 1981, S. 152.

133 „Die Träume des Menschen sind von zweierlei Art: die einen sind erfüllt von seinem Alltagsleben, seinen Sorgen, seinen Wünschen und Lastern; sie verbinden sich auf eine mehr oder minder wunderliche Weise mit den tagsüber wahrgenommenen Dingen, die auf der weiten Leinwand seines Gedächtnisses aufdringliche Spuren hinterlassen haben. Das ist der natürliche Traum; er ist der Mensch selber. Aber die andere Art von Traum! der absurde, der unvorhergesehene Traum, ohne Beziehung noch Verknüpfung mit dem Charakter, dem Leben und den Leidenschaften des Schlafers! dieser Traum, den ich hieroglyphisch nennen möchte, verweist offensichtlich auf die übernatürliche Seite des Lebens, und eben weil er absurd ist, hielten die Alten ihn für göttlich.“ Baudelaire, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Darmstadt, München 1989ff., 8 Bde., hier Bd. 6, S. 65, zit. nach Heraeus 1998, S. 61.

134 Wittgenstein, Ludwig: *Gespräche über Freud*, in ders.: Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben, hrsg. von Cyril Barrett, Frankfurt a. M. 2005, S. 60–74, hier S. 66.

Türcke schreibt in seiner Monographie *Philosophie des Traums*, dass selbst geschulten Rhetorikerin häufig die Worte dafür fehlten, um auszudrücken, was sie im Traum erlebt hatten. Die Sprache müsse reif werden für Träume.¹³⁵ Übertragbar ist dies auch auf die Kunst. Die Ausdrucksform muss reif werden für die Träume. Der Kunsthistoriker Joseph Gantner schreibt in seinen Erinnerungen über den Hang des Künstlers, ein unvollendetes Werk dem Vollendeten vorzuziehen, um die Reinheit und Schönheit ihrer künstlerischen Vision zu schützen:

Wahrhaftig, was Burckhardt von Alexander dem Großen meinte, das gilt in einem besonderen Maße vom bedeutenden Künstler: „Man kann ihn nicht ausrechnen. Sein Wandeln ist wie ein Wandeln in einem gottgeführten Traume...“¹³⁶

Wenngleich vielleicht nicht gottgeführt, so erlebt Kafka den Traum dennoch als schicksalsträchtig, besonders den Übergang vom Schlafen zum Wachen als einen Moment der Erkenntnis, der durchaus lebensbestimmend sein kann.¹³⁷ Walter Benjamin bekräftigt diese Ansicht, wie Stadler ausführt:

Benjamin war fasziniert von der starken Suggestivkraft der Träume und räumt ihnen ebenfalls eine zentrale Bedeutung ein [...], aber für ihn sind Träume aufschlußreich vor allem im Hinblick auf die Dinge und deren Erkenntnis. [...] Darüber hinaus dehnt er den Begriff des Traumes als einer entstellten Wahrnehmung ins geradezu Unermeßliche aus: Nicht nur der einzelne Mensch, die ganze Gesellschaft träume, oder genauer: habe bislang geträumt, und in allem Vergangenen seien mehr oder weniger deutlich ausgeprägte [...] Traumbilder aufzufinden, deren Entstellungen zurecht gerückt werden müßten.¹³⁸

C. G. Jung würde diesem wohl beipflichten, zielt doch dessen Begriff vom kollektiven Unbewusstsein in dieselbe Richtung. Seiner ersten Frau Dora berichtet Benjamin, dass in seinen Träumen wiederkehrend das „Motiv des großen, leeren Hauses“¹³⁹ vorkomme, an dessen Fenstern Gespenster vorbeiswebten. Benjamins Biographin Eva Weissweiler deutet das leere Haus als Symbol der Heimats- und Haltlosigkeit.¹⁴⁰

135 Vgl. Türcke 2011, S. 86: „Wenn aber selbst wortgewandte Wesen gelegentlich die Erfahrung machen, daß ihre Worte an das, was sie geträumt haben, nicht entfernt heranreichen, wie mühselig hat da der Homo sapiens auf seinem langen Weg vom Stammeln zum Sprechen erst einmal lernen müssen, Träume als Träume zu benennen und von Wahrnehmungen und Vorstellungen zu unterscheiden. [...] Die Sprache muss reif werden für Träume.“

136 Gantner, Joseph: *Erinnerungen*, in: Martina Sitt und Heinrich Dilly (Hrsg.): *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Berlin 1990, S. 133–168, S. 157.

137 Vgl. Stadler, Ulrich: *Halbschlaf-Szenen bei Kafka und Benjamin*, in: Roger Paulin und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011, S. 205–222, S. 211.

138 Stadler 2011, S. 215.

139 Scholem, Gershom: *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a. M. 1975, S. 45, zit. nach Weissweiler, Eva: *Das Echo deiner Frage. Dora und Walter Benjamin – Biographie einer Beziehung*, Hamburg 2020, S. 111.

140 Vgl. Weissweiler 2020, S. 111.

Den Bogen zum stets wachenden Künstler spannen Finke und von Wiese in ihrem Aufsatz, die Traumbildnisse von Beckmann reflektierend:

Künstler schlafen nicht. Zumindest nicht in ihren Selbstbildnissen. Künstler nehmen vielmehr die Rolle des wachsamem, sehenden Beobachters ein. Schon zu Beginn der Tradition der Künstler selbstbildnisse im Mittelalter wännen wir den oft anonymen Schöpfer in derjenigen Person, deren stechender Blick sich aus der Menge hervortut und sich auf uns richtet.¹⁴¹

Fortlaufend beschäftigt sich Beckmann – wie auch unzählige Künstler vor und nach ihm – mit seinen Träumen, notiert diese und bannt sie zudem auch auf Leinwand. Der britische Schriftsteller Alfred Alvarez schreibt zu den Träumen:

Wir sind nicht nur Eindringlingen und räuberischen Kreaturen schutzlos ausgeliefert, sondern auch unseren Träumen – ihrer hartnäckigen Absurdität, der Irrationalität, die dem Träumenden in diesem Augenblick normal, ja, geradezu zwingend logisch erscheint, den übermächtigen Gefühlen von Angst, Trauer, Wut und Triumph, von denen unser waches Tagesbewußtsein gar nicht ahnte, daß wir sie in uns tragen. Und in der Schicht darunter liegen noch andere, tief verborgene Ängste.¹⁴²

Die deutsche Psychotherapeutin und Traumforscherin Ortrud Grön sagt über das Träumen: „Wir bewegen uns in Träumen wie im Reich der Kunst, denn auch Künstler bedienen sich der Gleichniskraft der Bilder, um ihre Gedanken und Erfahrungen zum Leben zu schildern.“¹⁴³

Abschließend formuliert der Philosoph Türcke das Erleben des Träumenden als einen Rückzug von der Außenwelt, er sei ganz bei sich und doch zurückgezogen: „Was ich gesehen habe, war nicht mein Bild; nicht *ich* träumte, sondern *mir* träumte; das Traumgesicht stieß mir zu, suchte mich heim.“¹⁴⁴

5 Traumvorstellung in der Romantik

Als Gegenbewegung zur Aufklärung, in der die Nachtseite der Psyche, wie sie sich im Schlaf zeigt, als verpönt gilt, wendet sich die Romantik mit frischer Vehemenz diesem

141 Finke, Hedda und Wiese, Stephan von: *Absolut ist nichts und alles nur – Fantasie*. Schlaf und Traum des Künstlers im Atelier: Max Beckmanns zwei Zeichnungen Im Atelier (Holländische Frauen) von 1944 im Kontext seiner Illustrationen zu Faust II, in: Christian Lenz (Hrsg.): Max Beckmann, München 2019, S. 57–74, S. 57.

142 Alvarez, Alfred und Rinne-Goedke, Olga: *Die Nacht*. Von Dunkelheit, Träumen und Nachtschwärmern, Frankfurt a. M. 2000, S. 59.

143 Grön 2007, S. 36.

144 Türcke 2011, S. 87. Hervorhebung vom Autor.

Geschehen zwischen den Welten, zwischen Schlafen und Wachen, zu.¹⁴⁵ Carl Einstein reflektiert die Entwicklung der Geistesgeschichte, die zur romantischen Auffassung des Traums beiträgt, folgendermaßen:

Man kennt zwei seelische Schichten, worin der Mensch hemmungsloser und unbedingter sich äußert: die Bezirke des Traumes und des Unbewussten. Als man diese als entscheidende Kräfte akzeptierte, war die Krise der Latinität eröffnet und die Wendung zur Romantik vollzogen.¹⁴⁶

Rudolf Arnheim beschreibt die Bewegung der Romantik hin zum Phantastischen, weg vom Rationalen, als eine Verteidigung des künstlerischen Schaffens und Empfangens. Hierzu zitiert er Giambattista Vico: „La Fantasia tanto è più robusta, quanto è più debole il Raziocinio‘[...], und in der Nachfolge waren es dann die Romantiker, die sich gegen die lähmende Wirkung von Begrifflichkeit und Gesetzlichkeit wandten.“¹⁴⁷

Der wohl berühmteste Traum der Romantik ist ein mystischer Offenbarungstraum. In Novalis’ Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) leitet der Traum von der blauen Blume den Roman ein; hier wird in symbolischer Gestalt Heinrichs tiefstes Inneres offenbart.¹⁴⁸ Der Romanheld fühlt, dass der Traum in seine Seele „wie ein weites Rad hineingreift und sie in mächtigem Schwunge fortreibt.“¹⁴⁹ Durch den Traum geweckt, steigen „alte Melodien seines Innern“¹⁵⁰ in ihm auf, die ihn fortan auf seiner Reise begleiten und seine Handlungen bestimmen.

In diesem Roman kommt das Wort ‚Traum‘ 70-mal in Variationen vor – allein dadurch wird dessen hoher Stellenwert deutlich.¹⁵¹ Im Unterschied zur dunklen Farbpalette der britischen Alptraum-Darstellungen erklärt sich die helle Farbigkeit der Romantiker im populären Zitat aus *Heinrich von Ofterdingen*, der zum Wahlspruch der Romantik aspiriert, wie folgt:

145 Vgl. auch Dieckmann 2016, S. 7: „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 Potential zugebilligt wurde, erhebt die romantische Generation den Traum zum Medium der wahren Erkenntnis, zur Quelle der Kunst und stellt ihn über das Bewusstsein.“

146 Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1931, S. 120, zit. nach Krämer, Felix: *Schwarze Romantik. Eine Annäherung*, in: Ausst.-Kat. Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst, Städel Museum Frankfurt, Ostfildern 2012, S. 14–29, hier S. 23.

147 Arnheim, Rudolf: *Zur Psychologie der Kunst*, in: Sitt und Dilly 1990, S. 201–220, hier S. 204. Übersetzung des italienischen Textes: Die Phantasie ist um so viel stärker, desto schwächer der Verstand ist.

148 Vgl. Dobrzecki, Alina: *Die Bedeutung des Traumes für Caspar David Friedrich*, Diss., Giessen 1982, S. 57.

149 Novalis (Friedrich L. Fr. v. Hardenberg), *Hymnen an die Nacht*, Heinrich von Ofterdingen, München 1974, S. 45.

150 Ebd., S. 51.

151 Philipp Lersch, *Der Traum in der deutschen Romantik*, München 1920, S. 4., zit. nach Dobrzecki 1982, S. 59. Zum Vergleich zählt eine Textanalyse bei Shakespeare in dessen Werk die Häufigkeit des Wortes ‚dream‘, sowohl als Verb als auch als Nomen verwendet, 226-mal. In der vorliegenden Untersuchung kommt es über 1700-mal vor.

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.¹⁵²

So gut wie alle Autoren der Romantik behaupten, mithilfe ihrer „Träume Zugang zu den Sphären des Irrealen gewinnen zu können.“¹⁵³ Caspar David Friedrich (1774–1840) wird häufig mit der folgenden Aussage zitiert: „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.“¹⁵⁴ Die literarischen Vorbilder der romantischen Traumgestaltung leitet Borchhardt-Birbaumer folgendermaßen her:

Baudelaire, Huysmans, Victor Hugo (der auch als Maler nächtlicher Klecksbilder bis zur Abstraktion gelangte) erfinden ‚die Nachtgesichte‘ als Pendants zu einer schmutzigen und armen Realität des Industriezeitalters in den großen Städten. Die ‚Schwarze Romantik‘ ist aber auch eine Fortsetzung der ‚Notturnismo‘ der Spätrenaissance. ‚Nocturnes‘ in der Malerei (Whistler), der Musik (Chopin) und eben in oben beschriebener Literatur sind anhaltende Interessensgebiete der Künstler. Die mystischen Schriften des Schlesiens Jakob Böhme wirken immer noch weiter – merklich in P. O. Runges Zyklus der ‚Tageszeiten‘, die jene unumwunden positive Behandlung der Nacht und positive Beurteilung der Dunkelheit genauso prägt wie Friedrich, Carus, Dahl und Nachfolger.¹⁵⁵

Für diese Zeit ebenfalls einflussreich gilt Gotthilf Heinrich von Schuberts Buch *Die Symbolik des Traumes* (1814). Dessen Anliegen ist es nicht, eine Theorie des Traums zu entwerfen, sondern vielmehr der Sprache dieses Phänomens auf den Grund zu gehen und somit Deutungshilfen anzubieten. Mithilfe der Analyse seiner eigenen Träume versucht er, sowohl Eigenschaft als auch Bedeutung zu ergründen:

Wir drücken in jener Sprache durch einige wenige hieroglyphische, seltsam aneinandergefügte Bilder, die wir uns schnell nacheinander oder auch nebeneinander auf einmal vorstellen, in wenig Momenten mehr aus, als wir mit Worten in ganzen Stunden auseinanderzusetzen vermöchten.¹⁵⁶

152 Novalis, *Das dichterische Werk*, Bd. 2, hrsg. von Richard Samuel in Zus. mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, in: Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl., Darmstadt 1965, S. 419, zit. nach Dieckmann 2016, S. 7.

153 Gamwell 2000, S. 15.

154 Caspar David Friedrich, *Bekenntnisse*, ausgewählt und hrsg. von Kurt Karl Eberlein, Leipzig 1924, S. 193f., zit. nach Dieckmann 2016, S. 60.

155 Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: *Imago noctis*, Diss., Wien 2003, S. 740f.

156 Schubert, Gotthilf Heinrich von: *Die Symbolik des Traumes*, Bamberg 1814, S. 1f. Von Schubert schreibt an den deutschen Portrait- und Historienmaler Gerhard von Kügelgent, einem Freund von Caspar David Friedrich: „Du weißt doch, daß überhaupt der Traum alles oder fast alles in Bildern zu uns spricht, und daß diese Bilder meist eine eigene Bedeutung haben: z.B. eins bedeutet Verdruß, das andere Freude u.s.w. Nun ist es merkwürdig, daß diese Bedeutung bei allen Völkern und Individuen, bei den Nordamerikanern wie

Auch Carl Gustav Carus nähert sich dem Phänomen des Traums, wobei dessen Einordnung sich mit der modernen Tiefenpsychologie, die den Ursprung der Träume im Unbewussten verortet, überschneidet: „Während die Inhalte aber in der modernen Psychologie innerhalb der psychischen Sphäre des Träumers [...] bleiben, gelten sie in der romantischen Psychologie als Beweise des tiefen Zusammenhanges des Menschen mit dem Weltganzen.“¹⁵⁷ Dobrzecki schreibt über den Traum:

Die Bedeutung des Traumes läuft zur Bedeutung des Schlafes parallel. In dem Maße, wie der Schlaf als eine Vorwegnahme des Todes gesehen wird, gelten Träume als Ausblicke auf das ewige Leben nach dem Tode. Gewisse, als poetisch bezeichnete Fähigkeiten im Traum, wie schwereloses Schweben, die Überwindung der Raum-Zeit-Kausalität und die Metamorphose bestärkten die Anhänger der frühromantischen Theorien in dieser Annahme. In Anlehnung an die Ideen des Mesmerismus waren für sie nur solche Traumkomponenten von Bedeutung, die gleichzeitig ihren Idealvorstellungen entsprachen.¹⁵⁸

Schuster-Schirmer sieht die Hinwendung ins Innere des Menschen zum Unbewussten mit seinen Bildern und Symbolen als kennzeichnend für das 19. Jahrhundert: „So besteht kein Zweifel [...], daß die Traumbilder als Produkte des Unbewußten sehr oft neuartige Gebilde zeigen, die gestaltend auf die Malerei wirken.“¹⁵⁹ Und „das Unbewußte äußert sich im 19. Jahrhundert vor allem im Traume.“¹⁶⁰

6 Traum im Symbolismus und Surrealismus

Nach den Romantikern sind die Symbolisten und Surrealisten wichtige weitere Vertreter der Traumkunst.¹⁶¹ Auch sie gehen davon aus, dass „sämtliche dichterische und malerische Ausdrucksformen auf der Ebene des Lebens und das Leben auf der Ebene der Träume angesiedelt sind.“¹⁶² Heribert Becker erläutert:

bei den Deutschen und Franzosen, *dieselbe* ist... Jene Bilder- und Hieroglyphensprache ist daher die eigentliche Sprache des Schicksals, die eigentliche Sprache der geistigen Region – Sprache Gottes. Nun ist aber das Original dieser Bildersprache: Die uns umgebende sichtbare Natur – alle jene Hieroglyphen sind aus dieser entlehnt. – Die Natur selber eine Offenbarung, eine Sprache der ewigen Liebe an den Menschen...“ Franz Rudolf Merkel, *Der Naturphilosoph Gotthilf Heinrich Schubert und die deutsche Romantik*, München 1913, S. 63f. Hervorhebung wohl von Schubert, zit. nach Dobrzecki 1982, S. 30.

157 Dobrzecki 1982, S. 45.

158 Ebd., S. 184.

159 Schuster-Schirmer 1975, S. 24f.

160 Ebd., S. 81.

161 Zum inneren Zusammenhang von Romantik und Surrealismus: Doorsy, Yasmin: *Tagträume – Nachtgedanken*, in Ausst.-Kat. Tagträume – Nachtgedanken. Phantasie und Phantastik in Graphik und Photographie, Ausstellung Nürnberg 2012/13, Madrid 2013/14, Nürnberg 2012, S. 243–249.

162 Hugnet, Georges: „*In the Light of Surrealism*“, in: Ausst.-Kat. Fantastic art, dada, surrealism. The Museum of Modern Art, New York 1968 [1947], S. 32–52, hier S. 52.

Von der ständigen Kontrolle des Bewußtseins befreit, so stellten die Surrealisten fest, operiert der psychisch-geistige Apparat nicht rational, logisch-kausal, begrifflich-linear usw., sondern – genau wie im Traum – irrational, analogisch, bildlich: er imaginiert, das heißt, er ‚denkt‘ in Bildern, Metaphern, Symbolen.¹⁶³

Der Kunsthistoriker Hofstätter merkt zum Verhältnis der Symbolisten zum Traum an: „Das Phänomen Traum wird selbst zu einem Bildmotiv der Symbolisten, das verschiedene Symbolgehalte vertreten kann.“¹⁶⁴

André Breton (1896–1966), Dichter und wichtigster Theoretiker des Surrealismus, proklamiert 1924 in seinem *Ersten Surrealistischen Manifest* (1924):

Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*.¹⁶⁵

In seiner Definition zum Surrealismus strebt Breton ein hohes Ziel an. Für diese Untersuchung ist vor allem die Apotheose des Traums von Bedeutung:

Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.¹⁶⁶

Breton empfiehlt bereits im ersten Manifest die Methode des automatischen Schreibens, kritisiert jedoch zugleich in seinem *Zweiten Manifest zum Surrealismus* (1930) diejenigen Autoren, die sich dabei nicht selbst reflektieren,

obwohl doch diese Art der Ich-Verdoppelung leichter und interessanter als die des reflektierten Schreibens ist – oder die Traumelemente mehr oder weniger zufällig zu reizvoller Wirkung zusammenzufassen, statt nutzbringende Einsicht zu geben in ihr Zusammenspiel.¹⁶⁷

163 Becker 1998, S. 11.

164 Hofstätter, Hans Hellmut: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen, Köln 1965, S. 181. Dass die Sprache der Seele eine bildhafte ist, bestätigt ebenfalls die Tiefen- und Gestaltpsychologie.

165 Breton, André: *Erstes Manifest des Surrealismus* (1924), in ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 9–44, S. 18. Hervorhebung vom Autor.

166 Ebd., S. 26f.

167 Breton, André: *Zweites Manifest des Surrealismus* (1930), in ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 49–99, S. 78.

So soll zwar das Unbewusste für die Kreativität nutzbar gemacht werden, aber dennoch auch einen Reflexionsprozess in Gang setzen, wie ein merklich echauffierter Breton in seinem Zweiten Manifest fordert. *Was der Surrealismus will* (1953) formuliert er hier ganz dezidiert:

Das große Mittel, das ihm dafür [zur Selbsterkenntnis, Anm. C. D.] zur Verfügung steht, ist die poetische Intuition. Diese, im Surrealismus endlich frei geworden, versteht sich nicht nur rein assimilatorisch im Hinblick auf alle bekannten Formen, sondern kühn als Schöpferin neuer Formen, fähig also, alle Strukturen der Welt, offenbare oder nicht, in sich zu begreifen. Sie allein gibt uns den Faden an die Hand, der zurückführt auf den Weg der Gnosis, weil sie Kenntnis der suprasensiblen Realität ist, unsichtbar sichtbar in einem ewigen Geheimnis.¹⁶⁸

Scharfer Gegenwind kommt u.a. vom holländischen Konstruktivisten Theo van Doesburg, für den „der Traum [...] ein schlechter Führer im Reich der bildenden Kunst“¹⁶⁹ sei:

Malerei in der Art von Macky Messer kann interessant sein für Detektive, Kriminalisten, Psychologen und Irrenärzte. Sie ist und bleibt außerhalb des modernen Lebens, außerhalb unserer sozialen und künstlerischen Bedürfnisse; sie hat keine Beziehung zu unserem architektonischen Geist und unserer konstruktiven Intelligenz.¹⁷⁰

Im berühmten surrealistischen Film *Un Chien Andalou* (1929) von Luis Buñuel und Salvador Dalí untersuchen die Künstler eingehend das Phänomen des Traums, indem sie das Narrativ mit einem „flow of images as open-ended as that of the dream“¹⁷¹ fließen lassen. Sie heben hervor, dass die bewegten Bilder des Films einen erlebten Traum nachvollziehbarer machen kann als es je mit einem Gemälde möglich gewesen wäre.¹⁷²

Nach dem Surrealismus entwickelt sich die Traumdarstellung nach individueller Manier, es gibt keinen gemeinsamen theoretischen Überbau mehr. Künstler beschäftigen sich jedoch nachweislich intensiv mit den Schriften wichtiger Psychiater und Psychologen des 20. Jahrhunderts, wodurch diese die Kunstschöpfung beeinflussen und womöglich sogar auch zur Sexualisierung der Kunstwerke beitragen. Deshalb soll das psychologische Gedankengut im nächsten Kapitel dargelegt werden.

168 Breton, André: *Was der Surrealismus will* (1953), in ders.: Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 131f.

169 Theo van Doesburg, Broschüre von Art concret, zit. nach Neufert, Andreas: *Auf Liebe und Tod*. Das Leben des Surrealisten Wolfgang Paalen, Berlin 2015, S. 209.

170 Ebd.

171 Jiménez, José: *Surrealism and the dream*, in: Ausst.-Kat. Surrealism and the dream. Museo Thyssen-Bornemisza Madrid 2013–14, Madrid 2013, S. 17–54, hier S. 51.

172 Vgl. hierzu z.B. die vorbildhaften, schwarz-weißen Stummfilme von Segundo de Chomón (1871–1929).

7 Gliederungsformen von Traumgehalten

Die verschiedenen Einteilungsmöglichkeiten von Traumgehalten, sollen nun in einem groben Überblick dargelegt werden. So untergliedert der antike christliche (Kirchen-) Schriftsteller Tertullian die Träume in drei Gruppen: natürliche, göttliche und dämonische Träume.¹⁷³ Über die Jahrhunderte sind viele wichtige Schriften zu Aufzeichnungen von Träumen verloren gegangen, weshalb den fünf überlieferten Büchern zur *Oneirokritika* (Traumdeutung) des Artemidor von Daldis aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. umso größere Bedeutung zukommen. Nach eigener Aussage akquiriert der kaiserzeitliche Traumdeuter nicht nur die bisherige Traumdeutungsliteratur in seiner Gesamtheit, sondern verkehrt auch mit Wahrsagern und sammelt Träume und deren Enthüllungen in der ganzen alten Welt.

Als „Sammelbecken antiker Traumdeutung“¹⁷⁴ zeichnet sich Artemidors Werk durch sein Bestreben nach Wissenschaftlichkeit aus: Neben dem Erstellen eines umfassenden empirischen Materials sucht er auch nach einer übergeordneten Klassifikation (z.B. nach Traumarten und Traumsymbolen). Er unterscheidet zunächst grundlegend zwischen Träumen mit Vorbedeutung und solchen ohne Vorbedeutung. Die erste Kategorie untergliedert er nochmals in die drei Arten ‚*somnium*‘, ‚*visio*‘ und ‚*oraculum*‘.

Ein *oraculum* liegt vor, wenn im Traum eine Autoritätsperson (z.B. Vater, Priester oder Gott) erscheint und verkündet, was sein wird oder nicht, was man tun oder lassen muß. Eine *visio* ist ein ‚theoratischer Traum‘, bei dem man unverhüllt sieht, was geschehen wird [...]. Diese beiden Arten divinatorischer Träume bedürfen als solche naturgemäß keiner Deutung, wohl aber die erstgenannte, das *somnium*, der ‚allegorische Traum‘ [...], der die Zukunft in symbolischen Bildern verhüllt anzeigt und darum die Domäne der Traumdeuter bildet.¹⁷⁵

Zu Träumen ohne Vorbedeutung rechnet Artemidor Träume, die Vergangenes oder Gegenwärtiges thematisieren oder die Erfahrungen der Person des Träumenden einbeziehen, wobei die letzte Kategorie für die Traumdeutung uninteressant sei. Diese Einschätzung sollte sich erst mit dem Interesse für die individuelle Person und Seele in der Moderne ändern.¹⁷⁶ René Magritte wird sich bei seinen Bildern *La Clef des songes* auf diese antike Schrift beziehen.¹⁷⁷ Auch Schopenhauer beschäftigt sich eingehend mit Artemidor, welcher dem Traum Allwissenheit, dem Wachzustand Unwissenheit

173 Vgl. Alt, Peter-André: *Der Schlaf der Vernunft*. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit, München 2011, S. 56–58.

174 Manuwald 1994, S. 24.

175 Ebd., S. 25. Hervorhebung vom Autor.

176 Vgl. ebd., S. 26.

177 Vgl. das diesbezügliche Kapitel III.B.2.b.

zuspricht.¹⁷⁸ Aristoteles schließt eine divinatorische Komponente der Träume ausdrücklich aus und untergliedert diese als zufällig, als Indiz oder als Ursache des Künftigen.¹⁷⁹

Der spätantike römische Philosoph und Grammatiker Macrobius, dessen Traumtheorie ab dem 12. Jahrhundert eine deutliche Aufwertung erfährt, unterscheidet in seinem einflussreichen Werk *Commentarii in Somnium Scipionis* (spätes 4./frühes 5. Jh. n. Chr.) fünf Arten von Träumen.¹⁸⁰ Die erste Art, das ‚insomnium‘, bedeute, dass man im Traum die gleichen Sorgen und Freuden erfahre wie im Wachzustand.

Macrobius zählt hierzu die erotischen Träume, die Wunschträume, in denen man z.B. einen Feind besiegt und ebenso die Angstträume, in denen man von einem Feind besiegt wird. Ursache solcher Träume sei der übermäßige oder zu geringe Genuss von Essen oder Wein.¹⁸¹

Die zweite Art des Traums, das ‚visum‘, sei ohne weitere Bedeutung, da diese nur zu bestimmten Zeiten in der Nacht aufträte und zudem aufgrund ihres phantastischen Inhalts, wie er häufig in Alpträumen vorkäme, nicht ernst zu nehmen seien. Bedeutsamer seien die sogenannten Wahrträume, die er nochmals in ‚oraculum‘ (prognostisch durch vertrauenswürdige Personen), ‚visio‘ (divinatorisch) und ‚somnia‘ (allegorische Verschlüsselung einer wichtigen göttlichen Botschaft) untergliedert.¹⁸² Für letztere verweist Macrobius auf enzyklopädische Traumdeutungsbücher, die im Mittelalter weit verbreitet sind.¹⁸³

Der österreichische Kunsthistoriker Hans. H. Hofstätter untergliedert die Träume in vier Gruppen: Alptraum, Quelle der Inspiration, Weltflucht und Metamorphosen.¹⁸⁴ Ähnlich teilt Schuster-Schirmer in ihrer Dissertation diese in vier Traumtypen ein: Morpheus (Traumallegorie), Phantasia (Traum der Künstler), Icelus (Alptraum) und Traummetamorphosen.¹⁸⁵ Des Weiteren unternimmt sie folgende Untergliederung:

1. Allegorie: Zustand des Träumens wird personifiziert.
2. Schlaf oder Tagträumen (Träumerei): die Haltung des Träumenden deutet auf den Schlafzustand hin.
3. Aufzeichnen des Traumgeschehens: Träumender und Traumgeschehen sind
 - a) getrennt; Konfrontation von Traumgeschehen mit der Realität,
 - b) identisch; Hineindringen des Traumgeschehens in die Realität.
4. Darlegen von Traumelementen eines Traumgeschehens: traumhafte Darstellung.¹⁸⁶

178 Kast 2006, S. 24.

179 Vgl. Manuwald 1994, S. 36f.

180 Vgl. Hiestand 1994, S. 15–42.

181 Vgl. Miedema, Nine: *Träume in mittelhochdeutschen Erzähltexten*. Diskurszusammenhänge und Fallbeispiele, in: Oster und Reinstädler 2017, S. 219–248, hier S. 225f.

182 Vgl. ebd., S. 226.

183 Grundlegend zur Gattung der Traumbücher: Speckenbach, Klaus: *Die deutschen Traumbücher des Mittelalters*, in: Nigel F. Palmer und ders.: *Träume und Kräuter. Studien zur Petroneller ‚Circa instans‘-Handschrift und zu den deutschen Traumbüchern des Mittelalters*, Köln 1990.

184 Vgl. Hofstätter 1965, S. 181.

185 Vgl. Schuster-Schirmer 1975, S. 24.

186 Vgl. ebd., S. 41.

Zehnpfennig findet in ihrer Analyse eine Unterteilung in einer Illustration der Traum-erzählung, eines prophetischen Traums, eines symbolischen Traums und eine Kosmos-vision.¹⁸⁷ In einem Brief beschreibt der deutsche Künstler Max Klinger (1857–1920) sein Anliegen, verschiedenste Formen des Innehaltens einzufangen, deutlich lyrischer. Er habe versucht, drei Arten der Beschaulichkeit zu charakterisieren: „das stumpfe Träumen in die abendliche Dunkelheit hinein, das beschauliche Gruseln, bei dem man ins Feuer schaut, und schließlich das weite Aufräumen.“¹⁸⁸

Freud unterteilt Träume in drei große Kategorien: erstens solche, die einen unverdrängten Wunsch unverhüllt darstellen, welche er ‚infantilen Typus‘ nennt und die beim (gesunden) Erwachsenen immer seltener werden. Zweitens die Wunschträume, welche verdrängtes Begehren verhüllt ausdrücken und zum Verständnis einer eingehenden Traumanalyse bedürfen. Und schließlich drittens die Träume, die zwar einen verdrängten Wunsch darstellen, diesen jedoch recht klar oder in ungenügender Verhüllung vermitteln und welche regelmäßig von Angst begleitet werden, welche den Traum auch durchbrechen kann.¹⁸⁹

Im künstlerischen Ausdruck befasst sich das fünf-teilige Ballett *Rhythmen des Unbewußten*¹⁹⁰ mit einer Traumstruktur. Es gliedert sich in Vorspiel, Traum vom Fliegen, Traum vom Begehren, von der Angst und von dem Aufstieg zur Klarheit.¹⁹¹ Es gibt also die unterschiedlichsten Klassifizierungsmethoden.

E Ikonographische Muster

Im Folgenden soll untersucht werden, welche ikonographische Vorlagen bestehen. Nach Pfarr und Gehrig entziehen sich Schlüsselwerke des Traums durch ihre Neuartigkeit meist der traditionellen Ikonographie, weshalb diese dann häufig entweder biographisch oder rezeptionsästhetisch untersucht werden würden.¹⁹² Die Erfolgsgeschichte der Traumdarstellung fasst Vitali anschaulich zusammen:

Die Welt des Traumes entdeckten bereits vor den Romantikern Künstler wie Johann Heinrich Füssli und William Blake; aber auch Francisco Goya oder später Max Klinger loten in ihren Werken die finsternen und die wunderbaren Tiefen der Nacht aus und verleihen damit den schon in Renaissance und Barock beliebten Traumdarstellungen (Guercino) einen neuen Akzent. Noch einmal wurde die Nacht zu einem zentralen künstlerischen Thema, das

187 Zehnpfennig 1979, S. 103.

188 Zit. nach Bode 1981, S. 166.

189 Vgl. Freud 1921, S. 34f.

190 1925, Choreographie von Gertrude Bodenweiser, Dance Collection, The New York Public Library of the Performing Arts.

191 Vgl. Gamwell 2000, S. 34.

192 Vgl. Gehrig und Pfarr 2018, S. 215.

der Helligkeit des aufgeklärten Klassizismus und der Vernunftreligion die dunkle Kehrseite der Nachtgedanken mit ihren Traumvisionen und vieldeutigen Schattengestalten entgegengesetzte. Am weitesten öffnen die mystischen Nachtgesichte und Visionen Odilon Redons und William Blakes die Pforten zum Unbewußten und zum Traum. [...] Die Surrealisten hingegen beschworen als Nachfahren der Romantiker und Symbolisten noch einmal die nächtlichen Traumwelten, bevor die Welt in der Nacht des Zweiten Weltkrieges unterging.¹⁹³

Bei textbasierten Darstellungen beschäftigt sich die Kunstgeschichte jedoch durchaus mit dem verschlüsselten Sinn der Traumdarstellungen. „Daher kann die kunsthistorische Deutung gerade in diesen Fällen als eine Form der Traumdeutung gelten.“¹⁹⁴

1 Darstellung von Schlafenden

Nicht weiter verwunderlich werden Schlafende zumeist mit geschlossenen Augen und in entspannter Körperhaltung gezeigt, um zu verdeutlichen, dass sich diese nicht nur im Zustand innerer Einkehr befinden, sondern tatsächlich in Schlaf versunken sind. Biblische Träumer schlafen jedoch manchmal mit „den geöffneten Augen der Seele, um das Gesehene als wahr zu bezeugen“¹⁹⁵. In der Moderne charakterisieren auch nur halbgeöffnete Augen und ein indirekter Blick den Traumcharakter einer Szene.¹⁹⁶

Um Schlafende von Toten zu unterscheiden, werden diese häufig mit übereinandergeschlagenen Beinen oder einem Arm über dem Kopf abgebildet, womit der „Schlaf als innerlich aktiver, möglicherweise träumender Zustand gezeigt“¹⁹⁷ wird. Darstellungen des Schlafes auf antiken Vasen oder der hellenistischen Plastik sprechen für ein natürliches und positives Verhältnis zu Körperlichkeit und Sexualität,¹⁹⁸ was „für die christliche Kunst zunächst nicht anschlussfähig“¹⁹⁹ ist.

Mit erhöhtem Kopf und vor der Brust verschränkten Armen schläft Poliphilo auf einem Buchholzschnitt in Seitenlage unter einer Eiche.²⁰⁰ Auf dem Ölbild *Traum des*

193 Vitali, Christoph: *Zum Geleit*, in: Ausst.-Kat. Die Nacht. Haus der Kunst München 1998–99, Wabern-Bern 1998, S. 8–11, hier S. 9.

194 Gehrig und Pfarr 2018, S. 215.

195 Pfarr, Ulrich: *Bildende Kunst*, in: Krovoza und Walde 2018, S. 133–141, hier S. 134. Als Beispiele nennt Pfarr eine Wandmalerei in der Katakomba an der Via Latina (300–330) sowie aus der Buchmalerei *Jakobs Traum* im Amesbury-Psalter (13. Jh.). Für eine knappe Zusammenfassung der Geschichte der Schlafdarstellung in der Kunst siehe ebd., S. 133ff.

196 Exemplarisch führt Pfarr (S. 135) das Monumentalgemälde von Anselm Feuerbach auf: *Das Urteil des Paris*, 1870, Öl auf Leinwand, 228 × 443 cm, Hamburg, Kunsthalle, an. Auch Luis Frangella lässt seinen *Träumer* (1983) mit offenen Augen nach innen blicken: Öl auf Leinwand, 274,3 × 343 cm, New York, Hal Bromm Gallery.

197 Vgl. ebd., S. 134.

198 Pfarr nennt hier als Beispiele das „derbe Liebestreben zwischen Satyrn und Mänaden“ (S. 133), die Auffindung der verlassenen Ariadne durch Dionysos, den *Barberinischen Faun* der Münchner Glyptothek, Eros-Knaben oder den Schlafenden Hermaphroditen, vgl. ebd.

199 Pfarr 2018, S. 134.

200 Anonym, *Schlafender Poliphilo unter einer Eiche*, Buchholzschnitt aus Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili*, fol. a v1 v, um 1499, Abb. z.B. in Chegwin 2020, S. 263, Abb. 7.

*Ritters*²⁰¹ (1504–05, Abb. 7 von Raffael (1483–1520) schläft der Ritter auf seinem Schild mit leicht aufgestellten Beinen. In ähnlicher Körperhaltung, jedoch mit entblößtem Oberkörper, träumt die riesige *Ninfa dormiente* (1552–83) von Pirro Ligorio (1512–1583) mit angewinkelten Beinen und zurückgefallenem Kopf in Vicino Orsinis Sacro Bosco zu Bomarzo.

Ein harmlos *Schlafendes Mädchen*²⁰² (um 1656/57) malt Jan Vermeer (1632–1675) in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Hundert Jahre später schafft v.a. Pietro Rotari (1707–1762) viele genrehafte Abbildungen von schlafenden Mädchen mit zumeist geröteten Wangen.²⁰³ Um 1800 ist sodann der Ossian-Mythos sehr beliebt, bei welchem der träumende Dichter „als Reflexionsfigur des Künstlers dient: Das Irrationale von Traum und Dichtung wird mit der Rationalität des Sehens verglichen [...]. Der blinde Barde Ossian und die von ihm evozierten mythischen Figuren sind in der Regel von schläfriger Versunkenheit erfasst.“²⁰⁴ 1860 lässt Franz von Lenbach (1836–1904) einen entspannten Hirtenknaben,²⁰⁵ der mit der linken Hand sein Gesicht vor zu viel Sonneneinstrahlung schützt, selig im Gras dösen.

Von der Kunstgeschichte fasst gänzlich in Vergessenheit geraten, obgleich von Zeitgenossen vielfach rezipiert, ist das Werk des französischen Symbolisten Eugène Carrière (1849–1906). Schemenhaft und verschwommen portraitiert der Maler Schlafende, wobei diese durch die düstere Manier der Darstellung von dunklen Träumen heimgesucht zu sein scheinen:

Betrachtet man Carrières Werk im Kontext der Philosophie Henri Bergsons, so zielten Erdfarben und die Strategie des Schlafes auf eine Dämpfung des Sehnsinns, um auf diese Weise Äquivalenzen einer verborgenen Einheit aller Sinne zu erreichen.²⁰⁶

Des Tanzens müde ist die Schläferin beim *Traum nach dem Ball*²⁰⁷ (1860–84) von Hans Makart (1840–1884) im Sitzen mit vorn übergesunkenem Kopf eingeschlafen, vor ihr

201 Öl auf Holz, 17,5 × 17,5 cm, London, National Gallery.

202 Öl auf Leinwand, 87,6 × 76,5 cm, New York, Metropolitan Museum, Abb. z.B. in Ruby 2020, S. 485, Abb. 7. Ein Mädchen ist in bronzefarbenen Brokatkleid am Tisch sitzend eingeschlafen, hinter ihr sieht man durch eine geöffnete Tür in einen weiteren Raum. Nichts deutet auf ein Traumerleben hin.

203 Vgl. Pfarr 2018, S. 135.

204 Ebd., S. 137.

205 *Ein Hirtenknabe*, Öl auf Leinwand, 107 × 154 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Schack. Speziell zur Darstellung des Schlafs bei Kindern in der Kunstgeschichte siehe: Curzi-Dascalova, Lilia und Curzi, Lucien: *Infant and Child Sleep in the Fine-Arts*, in: *Sleep in Arts*, 2015, S. 1–38, online abrufbar unter: https://www.researchgate.net/publication/283791294_Infant_and_Child_Sleep_in_the_Fine-Arts [31.08.2021]. Ein weiteres träumendes Kind zeigt z.B. Paul Gauguin, *The Little Dreamer*, Öl auf Leinwand, 59,5 × 74,5 cm, Kopenhagen, Ordstrupgaard Kunstmuseum, Abb. z.B. im Prometheus Bildarchiv.

206 Gehrig und Pfarr 2018, S. 218.

207 Öl auf Leinwand, 158,4 × 94,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

spielen zwei Putten. In erhabener Monumentalität bildet Odilon Redon eine schlafende Frau mit *Les yeux clos*²⁰⁸ (1890, Abb. 8) im pastellfarbenen, undefinierten Raum ab.

Oskar Kokoschka (1886–1980) fühlt sich anhand seines expressionistischen Märchenbuchs *Die träumenden Knaben* (1908) „über den Traum in die konfliktbeladene Sexualität adoleszenter Jungen seiner Zeit“²⁰⁹ ein. In runder Gelassenheit schläft die Bronzeplastik *La Muse endormie*²¹⁰ (1909/10) von Constantin Brâncuși (1876–1957).

In intimer Nahaufnahme rückt René Magritte an den abgewandten Kopf der schlafenden Frau auf seinem Ölgemälde *L'Épreuve du sommeil*²¹¹ (1926) heran. Pablo Picasso inszeniert auf *Le rêve*²¹² (1932) eine halb entblößte Schläferin, die sich schlafend in einen roten Stuhl gekuschelt hat und als seine Geliebte Marie-Thérèse Walter identifiziert wurde. Nach Jiménez zeigt das Bild, wer hier in Wahrheit träumt: „Picasso himself, that voyeur, an obsessive ogler, here absent, but who repeatedly lets us see him contemplating, with greater or lesser excitement, women who seem to sleep for his eyes alone.“²¹³

Henri Matisse malt gerne schlafende Frauen, wie etwa auf *Der Traum*²¹⁴ (1935), auf der eine nackte, auf dem Bauch liegende Schläferin ihren Kopf wohligh auf ihre Arme gelegt hat, oder fünf Jahre später auf seinem Ölgemälde *Der Traum*²¹⁵ (1940), der deutlich bunter und expressiver mit kippenden Ebenen ausgeführt ist.

Beeindruckend verrenkt, ja anatomisch unmöglich, schläft *La Rêveuse*²¹⁶ (1943) von Óskar Domínguez. In umgekehrter Körperhaltung kauert sich auf *Dream #1*²¹⁷ (1994) des indisch-nepalesischen Künstlers Lain Sing Bangdel (1919–2002) eine Schlafende auf dem Boden zusammen, während sie ihre Hand schützend um ihren Nacken hält.

In Bauchlage träumt die Schlafende auf *El Sueño*²¹⁸ (1986/87) von Paul Sierra (*1944), wobei der Betrachter nur deren oberen Rücken sieht. Dahinter weitet sich der Blick auf ihr Zimmer mit großem Standspiegel hin zum geöffneten Fenster, durch das die Träume hereinfliegen können. Womöglich kann man durch eben jenes auch auf die Traumlandschaft der Schlafenden blicken. Auf dem Ölgemälde *Verstörender Traum*²¹⁹ (1998)

208 Öl auf Karton, 44 × 36 cm, Paris, Musée d'Orsay. Vorstudie auch als Lithographie: *Yeux clos*, 1890, 31,2 × 24,3 cm, New York, Museum of Modern Art; weitere farbige Versionen in orange-rötlichem Ton: um 1889, Öl auf Papier, 45 × 35 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum; und in grünlich-ockerfarbenem Ton: um 1894, Öl auf Karton, 44,5 × 36,5 cm, Fujikawa Galleries, Tokio.

209 Pfarr 2018, S. 135.

210 Bronzeabguss um 1920–29, 17,8 × 27,9 × 17,8 cm, Los Angeles, Frederick R. Weisman Art Foundation, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Wien 2000, Abb. 1.1.

211 Öl auf Leinwand, 65 × 75 cm, Biella, Museo del Territorio Biellese, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. *Surrealism and the dream*, Madrid 2013, S. 311, Abb. 154.

212 Öl auf Leinwand, 130 × 98 cm, Privatsammlung. Das Gemälde macht im März 2013 Schlagzeilen, als es für 120 Mio. € verkauft wird, vgl. Jiménez 2013, S. 48.

213 Jiménez 2013, S. 48. Hervorhebung vom Autor.

214 Öl auf Leinwand, 81 × 65 cm, Paris, Centre Pompidou.

215 Öl auf Leinwand, 81 × 65 cm, Privatsammlung. Zusammen mit *Nizza*, einer Schülerin von Gustave Moreau, ausgeführt.

216 Öl auf Leinwand, 46,4 × 33,4 cm, Bilbao, Museu de Bellas Artes.

217 Öl auf Papier, 61 × 45,7 cm, o.O.

218 Öl auf Leinwand, 137,2 × 137,2 cm, o.O.

219 Öl auf Karton, 66 × 71,1 cm, New York, Mimi Ferzt Gallery.

von Alexander Petrov (*1957) ist die Schlafende schon beinahe aus dem Bett gefallen. Chris Burden (*1946) bleibt hingegen bei seiner Performance *Bed Piece* (1972) 22 Tage lang im Bett.²²⁰ Tracey Emin (*1963) provoziert mit ihrer Installation *My Bed* (1998) und Marina Abramović schläft in Langzeitaktionen teilweise unter Fastenbedingungen.²²¹

Insgesamt ist jedoch festzuhalten, dass Schlafende häufig ihre Arme schützend um oder an den Kopf legen und Schlafbilder eine friedliche Ruhe ausstrahlen. Den Prozess des Aufwachens zeigt Birgit Jürgenssen (*1949) humorvoll auf ihrer Zeichnung *Die Nacht zieht ab*²²² (1974), wobei ein körperloser Handschuh in einem undefinierten weißen Raum eine riesige, dunkel durchscheinende Stoffhülle von der im Bett Schlafenden hochhebt.

2 Unterscheidung von Realitäts- und Traumraum

Im Mittelalter wird noch kaum zwischen Realitäts- und Traumraum differenziert. Eine zentrale Herausforderung bei der Darstellung eines Traums bringt Martin Warnke auf den Punkt:

Im gemalten Traum ist das, was der Gegenstand des Traumes war, nicht zu unterscheiden von realen Gegenständen. Eine geträumte Frau kann nur als wirkliche Frau gemalt werden; ein Sturz in die Tiefen als wirklicher Sturz. Die Traumqualität als solche ist in das malerische Medium nicht übertragbar.²²³

Häufig erscheinen die Traumdarstellungen mit dem Schlafenden gemeinsam, wodurch mehrere Erzählebenen geschaffen werden und somit ein Bild im Bild entsteht.²²⁴ Lisa Dieckmann weist in ihrer Dissertation nach, dass nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Kunst der Traum des Künstlers als *mise-en-abyme* bezeichnet werden kann. Dieser Begriff stammt aus der Heraldik und beschreibt das Phänomen der Wiederholung desselben Wappens auf einem Schild bis ins Unendliche, in der Kunstgeschichte gebräuchlicher sind Victor Stoichitas Begriff ‚Metamalerei‘ oder Felix Thürlemanns ‚integrierte Spiegelung‘.²²⁵ Dieckmann schreibt: „Der abgebildete Künstlertraum poten-

220 Vgl. Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 222. Die Performance fand vom 18. Februar – 10. März 1972 im kalifornischen Venice in der Market Street statt.

221 Pfarr 2018, S. 135.

222 Bleistift auf Papier, 43,5 × 61,5 cm, Wien, Galerie Hubert Winter.

223 Warnke 1999, S. 117.

224 Le Men, Ségolène: *Courbet als Maler von Albtraum und Schlaf*, in: Ausst.-Kat. Courbet. Ein Traum von der Moderne, Schirn-Kunsthalle Frankfurt 2010–11, Ostfildern 2010, S. 37–42, hier S. 37.

225 Vgl. Dieckmann, Lisa: *Traumdramaturgie und Selbstreflexion*. Bildstrategien romantischer Traumdarstellungen im Spannungsfeld zeitgenössischer Traumtheorie und Ästhetik, Diss., Köln 2015, S. 69. Eine Spiegelebene kommt z.B. bei Valentine Hugo vor: *Rêve du 21 Décembre* 1929, 1929, o.O. Die obere Bildhälfte nimmt ein schönes Frauenantlitz ein, das von den übergroßen Krallen eines Frettchens an der Wange und im Auge verletzt wird, so dass sie sogar blutet. Gespiegelt wird das Gesicht im klaren Wasser, das dann durch eine weitere dunkelhaarige, nackte Frau, die ihren Kopf ins Wasser taucht, multizentrische Kreise zeichnet.

ziert das Bild, indem er *mise-en-abyme* des Kunstwerks, seiner Produktion und Reflexion und letztlich damit auch der Kunst selbst ist.²²⁶ Das Phänomen Traum-im-Traum und die Unfähigkeit zu erkennen, ob man gerade träumt oder wacht, führt Christopher Nolan in seinem hochkarätig besetzten Thriller *Inception* (2010) ad absurdum.

Traditionell wird die Realität und die Traumwelt in zwei Darstellungsebenen untergliedert, wie etwa bei Lucas Cranachs d. J. *Traum des Melanchthons*²²⁷ (1547, Abb. 9), auf dem im unteren Bilddrittel Melanchthon zu sehen ist und sich über ihm sein christlicher Erlösungstraum abspielt. Im Vergleich zu Paul Klees sonstigen Darstellungen verhält sich sein *Starker Traum*²²⁸ (1929, Abb. 10) geradezu überraschend nah an der bisherigen Bildtradition. Im unteren Bildteil liegt ein Träumender mit stilisierten Flügeln vor bräunlichem Hintergrund, während sich über ihm sein Traumerleben vor einer riesigen Mondsichel und einer roten Sonne aufspannt.

Warnke betont die Notwendigkeit für den Betrachter, „daß eine vorgängige schriftliche Mitteilung sagt, es handle sich bei dem dargestellten Zusammenhang um einen Traum.“²²⁹ Am Beispiel einer Illustration des Mittelalters konkretisiert er diese Aussage: „Die Miniatur setzt den Text voraus, dessen Aussageabsicht sie wie zu Chiffren zusammenzieht. Das Zeitkontinuum ist außer Kraft, die Sukzession wird von Simultaneität verdrängt.“²³⁰

Angefangen von der byzantinischen Malerei bis hin zu Blake und Burne-Jones ist *Jakobs Traum von der Himmelsleiter* ein beliebtes, wiederkehrendes Motiv, das wegberaubend für die spätere Ikonographie des Traums ist. Die deutsche Kunsthistorikerin Sigrid Ruby führt dazu aus, dass es sich um Simultanbilder handle, „die zwei gleichzeitig ablaufende Vorgänge zu sehen geben und in denen eine Außen- und eine Innenperspektive kombiniert werden.“²³¹ Es ist dann sowohl der Schlafende als auch sein Traumgesicht, seltener auch die „imaginierte ‚Traumrealität‘“ zu sehen.²³²

Das Ölgemälde *Il Sogno di San Giuseppe*²³³ (1650–1700) von Francesco Bastari gelte als repräsentativ für die Darstellungsweise der Träume in der italienischen Malerei

226 Dieckmann 2016, S. 15. Hervorhebung von ders.

227 Holzstich, 35,3 × 26,6 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

228 Gouache auf Papier, 26 × 21 cm, Privatsammlung.

229 Warnke 1999, S. 117.

230 Ebd., S. 119.

231 Ruby, Sigrid: *Traum und Wirklichkeit in der bildenden Kunst*, in: Oster und Reinstädler 2017, S. 79–108, hier S. 82f. Beispiele für den Traum Jacobs: Ludovico Cardi Cigoli, *Jakobs Traum von der Himmelsleiter*, 1593, Nancy, Musée des Beaux-Arts. Der schlafende Jüngling erhält hier zunehmend Ähnlichkeit mit Endymion; Alonso Berruguete, *Jakobs Traum*, Fresko, o.M., o. J.

232 Ebd. An anderer Stelle beschreibt Ruby das Verhältnis von Innen- und Außenraum folgendermaßen: „For the Early Modern artist, to show dream visions and their process of being dreamt meant demarcating spheres of stasis (the sleeper) and action (the dream narrative), handling different levels of the imagination (the image of the dreamer and of his or her dream vision) involving quality of the interior and the exterior and bringing them to interact and cohere.“ Ruby 2020, S. 473.

233 Öl auf Leinwand, 292 × 195 cm, Fabriano, Oratorium Gonfalon.

des siebzehnten Jahrhunderts.²³⁴ Im klassisch vertikalen Bildaufbau erscheint oben ein Engel von einer Wolke umgeben, unten träumt Joseph.

Nicht nur entzieht die *Wolke* die, die sie trägt, den Gesetzen der Schwere, sondern sie manifestiert auch die Öffnung des profanen Raums auf einen *anderen*, der ihm seine Wahrheit gibt [...] Die Wolke wird, allgemeiner, regelmäßig mit dem Einbruch des *Anderen*, des *Heiligen*, assoziiert.²³⁵

Hundert Jahre später teilt Jean Honoré Fragonard (1732–1806) den Bildraum beim Ölgemälde *Traum von Plutarch*²³⁶ (um 1780) hälftig mithilfe einer ungefähren Bilddiagonale in einen Realitäts- und einen Traumraum, wobei die Grenze fließend erscheint. Die Darstellungsweise des Traums ändert sich im Laufe der Jahrhunderte. Schuster-Schirmer analysiert einige Formalia:

Das Traumgeschehen nach seinen formalen Mitteln zu bestimmen, ist dann möglich, wenn auch die räumliche Darstellung und die Lichtwirkung in den Kreis der Erörterungen mit einbezogen wird. So paßt sich das Traumbild in seiner irrealen Erscheinung jeweils dem gültigen Zeitstil an: um 1800 bis 1900 wird der Traum sowohl von grauen bzw. weißen Wolken eingehüllt [...], als auch linear abgegrenzt [...]. Daneben gibt es Formen mit einem Nebeneinander von irrealen und realen Geschehen ohne besondere Trennung [...]. Die räumliche Gestaltung des Traumgeschehens ist erst am Ende des 19. Jahrhunderts interessant zu beurteilen, wenn die einzelnen Traumteile [...] nach nicht logisch zu erfassenden Gesetzen sich mit der Wirklichkeit zusammenordnen.²³⁷

Traditionellerweise ist der obere Bildraum für den Traum, der untere für die Realität vorgesehen. Typisch ist z.B. der Bildaufbau bei dem monumentalen Ölgemälde *Le Songe d'Ossian*²³⁸ (1813, Abb. 11) von Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867). Unten ist der Träumer an seiner Harfe gelehnt mit deutlich eingesackter Körperhaltung eingeschlafen, wobei sich über ihm vor schwarzem Nachthimmel das Traumgeschehen aufspannt, das durch Wolken und eine farbreduzierte, doch gleichzeitig überirdisch leuchtende Lichtdramaturgie verdeutlicht wird. Das Traumerleben ist so mächtig, dass es sogar noch Licht auf das Haupt von Ossian wirft. Soweit gestaltet sich die herkömmliche Bildstruktur, doch gibt es auch überraschende Ausnahmen.

234 Vgl. Zajdela, Clara: *Il Sogno di San Giuseppe* (Francesco Bastari), in: Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs *Europäische Traumkulturen*, Saarbrücken 2021. [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/II_Sogno_di_San_Giuseppe_\(Francesco_Bastari_\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/II_Sogno_di_San_Giuseppe_(Francesco_Bastari_)) [12.09.2021].

235 Damisch, Hubert und Jatho, Heinz: *Theorie der Wolke*. Für eine Geschichte der Malerei, Zürich 2013, S. 68f., Hervorhebung vom Autor, zit. nach Zajdela 2021 [12.09.2021].

236 Öl auf Holz, 22 × 31 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

237 Schuster-Schirmer 1975, S. 42. Für einige Bildbeispiele, auf denen Traum und Träumer deutlich voneinander abgegrenzt sind vgl. ebd. S. 71–131.

238 Öl auf Leinwand, 348 × 275 cm, Montauban, Musée Ingres.

René Magritte (1898–1967) verdreht die herkömmlichen Traumräume auf *Le Dormeur ténéraire*²³⁹ (1927) und lässt den Schläfer im oberen Bilddrittel in einer roten Decke eingehüllt im Holzkasten seine Ruhe finden, während unten ein felsentypisches Gebilde Ma-gritte-typische Symbole wie eine Melone oder einen Apfel aufweist. Derselbe Schläfer wird knappe 40 Jahre später dann doch in der unteren Bildhälfte schlafen, wobei hinter ihm ein großer grauer Felsen liegt, der auf den ersten Blick wie über ihm schwebend erscheint.²⁴⁰

Charles-Amable Lenoir (1860–1926) definiert auf seinem Gemälde *Rêve d'Orient*²⁴¹ (um 1913, Abb. 12), bei dem eine nackte, auf Wolken schwebende junge Frau vom Orient träumt, den unteren Bildraum in Form einer orientalischen Stadt auf einem Hügel als Traumbene. In ähnlicher Manier stellt Marc Chagall seinen im Liegen schlafenden Rückenakt²⁴² (Abb. 13) von einem Laken umgeben dar. Unter ihr wird das erträumte Witebsk mit sich aufwerfendem Horizont sichtbar. Mit fliehenden Linien, die nicht mehr der strengen Zentralperspektive folgen, spielt Chagall häufig, wodurch dessen Bilder viel häufiger als Träume interpretiert werden, als er es für diese intendiert hat.

Schon beim *Traumhaus*²⁴³ des Sacro Bosco von Bomarzo wurde das Stilelement der schiefen Ebenen eingesetzt: Von außen kippt das Gebäude nach hinten, beim Betreten werden dem Besucher durch die schiefen Wände und Böden, welche eine Störung des Gleichgewichtssinns verursachen, die Realitäts- und Wahrnehmungsverzerrung – wie im Traum – unmittelbar erfahrbar. Für Warnke generieren „die Schiefelage, die exzentrische Position, die Rutschgefahr und das Taumelgefühl“²⁴⁴ die Momente des Traums. Bredekamp äußert sich zu diesem Traumgarten:

Francesco Colonnas berühmte ‚Hypnerotomachia Poliphili‘ (‚Liebeskampftraum des Poliphil‘) [übte] eine nicht zu unterschätzende Wirkung auf die Gartenkunst des Manierismus aus [...]. Von Colonnas Traumroman besonders inspiriert ist der zwischen 1550 und 1580 errichtete Garten von Bomarzo, der sein gesamtes Areal als Traumgesicht ausgibt: Am schiefen Haus des alten Garteneinganges ließ der Erbauer in einer Variation von Aristoteles' Spruch über die Erkenntniskraft der Träume als Motto einmeißeln: SCHLAFEND WIRD DER GEIST FOLGLICH KLÜGER (ANIMUS QUIESCENDO FIT PRUDENTIOR ERGO). Aus den schiefgestellten, die Koordinatensysteme des Wachzustandes verwirrenden Fenstern fiel der Blick auf eine in tiefem Schlaf verfangene Frauengestalt, die in ihrer inneren Verunkenheit das unantastbar kostbare Reich des Traumes vorführte.²⁴⁵

239 Öl auf Leinwand, 116 × 81 cm, London, Tate Gallery.

240 René Magritte, *Le Cap des tempêtes*, 1964, Öl auf Leinwand, 100,3 × 81,2 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Madrid 2013, S. 313, Abb. 155.

241 57 × 76 cm, Öl auf Leinwand, New Jersey, Collection of Fred and Sherry Ross.

242 *Akt über Witebsk*, 1933, Öl auf Leinwand, 87 × 133 cm, Privatsammlung.

243 Park Sacro Bosco des Fürsten Orsini, *Casa Pendente*, 1550–80, Bomarzo.

244 Warnke 1999, S. 121.

245 Bredekamp 1987, S. 63. Eine ebenfalls auf individuellen Träumen basierende Architektur findet sich in Südostfrankreich im begehbaren *Palais idéal* des Landpostboten Ferdinand Cheval. Des Weiteren sind der *Parque Güell* (ab 1900) von Antonio Gaudí in Barcelona sowie der *Parco dei Tarocchi* (ab 1979) von Niki de Saint-Phalle im toskanischen Capalbio zu nennen, vgl. Pfarr 2018, S. 138.

Eine bemerkenswerte Sonderform des kollektiven Traums stellt das monumentale querformatige Werk *Der Traum*²⁴⁶ von Édouard Detaille (1888, Abb. 14) dar. Auf einer weiten Ebene schlafen französische Soldaten, die von aneinander gelehnten Bajonetten, die das Auge weit in die Ferne des Bildinneren ziehen, umzäunt sind und von Lagerfeuern erwärmt werden. In der oberen Bildhälfte ziehen von pastellfarbenen Wolken umrahmt frühere, erfolgreiche Feldzüge vorbei, als ob dieser kollektive Traum die Soldaten zu neuen Siegesmärschen anspornen könne.

Unter deutlich angenehmeren Bedingungen träumen auch acht Frauen auf Helene Funkes (1869–1957) Ölgemälde *Träume*²⁴⁷ (1913, Abb. 15). Sie haben sich um einen Tisch mit Picknickgaben im Freien versammelt, manche sind schon sanft eingeschlafen, manche haben zwar die Augen noch geöffnet, doch ist ihr Blick nach innen gerichtet.

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts verschwimmen die Ebenen zwischen Traum und Realität zunehmend in der Darstellungsweise, wie etwa auf Marie-Cécile Boogs (*1925) Ölgemälde *Traum*²⁴⁸ (1968), auf dem ein Ägypter im Profil vor Pyramiden wie eine Statue schreitet, wobei Figur und Hintergrund verschmelzen und ineinandergreifen. Dennoch finden sich auch noch in der Moderne mehrere Beispiele einer klaren Bildraum-Aufteilung, bei denen die eine Bildhälfte dem Traum, die andere dem Schläfer vorbehalten ist, zuweilen auch in einer Aufteilung von ‚links/rechts‘²⁴⁹, anstelle von ‚oben/unten‘. Bei Juan González trennt auf *El Señador*²⁵⁰ (1982) eine klare Linie den schlafenden Männerakt vor dunklem Sternenhimmel von der oberen, güldenen Folie als Projektionsfläche für den Traumraum.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Traum durch die Gegenüberstellung der zwei Ebenen Realität und Traum verbildlicht wird. Der Traumraum befindet sich häufig im oberen Bildbereich und wird bis zum *Fin de Siècle* in aller Regel durch Rauch oder Wolken abgegrenzt und häufig durch erklärende Bildtitel oder Textstellen verdeutlicht. In anderen Werken sind Träume, so vor allem im Mittelalter ohne Text

246 Öl auf Leinwand, 300 × 400 cm, Paris, Musée d'Orsay.

247 Öl auf Leinwand, 114,5 × 134,5 cm, Wien, Oberes Belvedere. Dem Titel nach träumt auch diese Schafherde auf weiter Flur gemeinsam: Gabriel Orozco, *Gemeinsamer Traum*, 1996, Cibachrome-Abzug, Auflage 5 Stück, 31,1 × 46,4 cm, o.O.

248 Öl auf Leinwand, 125 × 95 cm, Wien, Oberes Belvedere, derzeit nicht ausgestellt. Der Träumer ist hier gar nicht mehr abgebildet. Oder träumt der Ägypter?

249 Exemplarisch: Margaretta Gilboy, *Maybe There's Only Dreaming*, 1987, Öl auf Leinwand, 91,4 × 233,7 cm. Links ist ein fröhlich schwimmender Delphin zu sehen, rechts die eingekuschelte Träumerin mit Katze neben einer Lilienvase auf einem Tisch mit Vermeer-Tischdecke. Siehe auch das Kapitel III.A.2.h zu Pollocks *Portrait and a Dream*. Hierzu auch: Jacques Monory, *Rêve II*, 1972, Öl auf Leinwand, 146 × 228 cm, Paris, Sammlung Michel Naett. Rechts übergibt sich eine nackte Frau über der Toilettenschüssel kniend, während im linken, klar abgegrenzten Bildraum ein bewegtes Meer mit düsteren Wolken zu sehen ist. Bis auf den Titel weist nichts auf ein Traumerleben hin.

250 Öl auf Leinwand, 103,6 × 97,4 cm, Privatsammlung. Bei Nicholas Marsicano ist in expressionistischem Pinselduktus unten ein Schläfer, darüber eine nackte Schwebende zu erkennen, es fehlt eine klare Trennung der Räume, doch entspricht dies dem traditionellen Bildaufbau: *The Dream*, 50er Jahre, Öl auf Leinwand, 127 × 132 cm, o.O.

weitere Informationen überhaupt nicht mehr als solche zu erkennen, wie etwa das ikonohafte Beispiel von Jasper Johns (*1930) zeigt. Auf seinem Bild *Flag*²⁵¹ (1954) malt er einen Einfall, der ihm im Traum gekommen ist: „Eines Nachts träumte ich, daß ich eine große amerikanische Flagge malte, und am nächsten Morgen stand ich auf, ging hinaus und kaufte die Malmaterialien, um gleich damit zu beginnen.“²⁵² Ohne diese Zusatzkenntnis besteht für den Betrachter keine Möglichkeit, diese Abbildung als ein Traumerlebnis einzuordnen, weshalb Erklärungsschlüssel zur Deutung von Traum-bildnissen vonnöten sind.²⁵³

3 Träume in der Bibel

In der Bibel werden Traumerscheinungen am häufigsten durch einen Engel, Gottvater oder Christi vermittelt, die Befehle, Warnungen, Antworten auf Gebete, Stärkung im Glauben oder Ankündigungen kommender Ereignisse ausdrücken.²⁵⁴ In erster Linie dienen Träume und Visionen als Mittel der göttlichen Offenbarung oder als Überbringungsmöglichkeit von göttlichen Weisungen: „Der Rat des Engels an Josef, aus Ägypten zu fliehen, die Warnung an die drei Könige, nicht zu Herodes zurückzukehren oder das Versprechen Gottes an Salomo, ihm Weisheit, Reichtum und Ehre zu geben“²⁵⁵.

Formal befinden sich die Träumer zumeist im Bett oder in wilder Landschaft und der Trauminhalt wird entweder als getrennte Szene wiedergegeben oder als – meist kreisförmiges – Bild im Bild.²⁵⁶ Der *Traum Adams*²⁵⁷ (1824) von Moritz von Schwind bildet paradiesische Zustände ab. Der *Traum des Pharaos*²⁵⁸, der von Joseph mit den sieben fetten und den sieben dünnen Jahren gedeutet wird, hat prophetische Kraft und wendet das Unheil zwar nicht ab, doch kann sich das Volk zumindest auf die kommende Herausforderung vorbereiten.²⁵⁹

251 Enkaustik, Öl und Collage auf Stoff und Sperrholz montiert, 107,3 × 154 cm, New York, Museum of Modern Art.

252 De Antonio, Emile und Tuchman, Mitch: *Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene*, New York 1983, S. 97, zit. nach Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 181.

253 Ähnlich verhält es sich mit der überdimensionalen Walskulptur, die ohne Vorkenntnisse nicht als Traum-bild zu erkennen ist: Gil Shachar, *The Cast Whale Project*, 2021, Walskulptur in Epoxidharz gegossen und gefärbt, 14 m × 3 m, München, Pinakothek der Moderne, Ausstellung 2021/22.

254 Schütz 1994, Sp. 352. Die Autorin zählt hier einige Beispiele auf. Zur Deutung und Bedeutung des Traums im Alten Testament sei folgende Dissertation empfohlen: Resch, Andreas: *Der Traum als Heilsplan Gottes*, Freiburg 1964.

255 Zehnpfennig 1979, S. 21.

256 Vgl. ebd. Umfassend zu u.a. biblischen Träumen: Bagliani, Agostino Paravicini/Stabile, Giorgio (Hrsg.): *Träume im Mittelalter, Ikonologische Studien*, Stuttgart und Zürich 1989.

257 Aquarell und Tusche, 42,7 × 35 cm, Halle a. d. Saale, Staatliche Galerie Moritzburg.

258 Z.B. Lübecker Arndes-Bibel, 1494, Papier, Abb. z.B. in Dieckmann 2015, Abb. 13.

259 Weitere Träume sind z.B.: *Nebukadnezars Traum von der Statue* (Bamberger Kommentare, Msc. Bibl. 22, fol. 31 v.), um 1000, Bamberg, Staatsbibliothek: Mit nach hinten überstrecktem Kopf träumt der liegende König, ein Engel wacht über seinen Schlaf, während sich neben und über ihm das Traumgeschehen abspielt, Abb. z.B. in Dieckmann 2015, Abb. 12; Giotto di Bondone, *Der Traum des Joachim*, um 1303/05, Fresko, ca. 185 × 200 cm, aus dem Zyklus mit Szenen aus dem Leben Mariä und Christi, Padua, Cappella degli Scrovegni, rechte Wand,

Allen voran *Jakobs Traum*²⁶⁰ (z.B. Abb. 16 von Ludovico Carracci) erfreut sich häufiger Darstellung, wobei es gängig ist, diesen unten mit dem Kopf auf einem Stein schlafend darzustellen und über ihm die Himmelsleiter mit Engeln zu entwerfen. „Während er schlief, hatte er einen Traum: Er sah eine Treppe, die auf der Erde stand und bis zum Himmel reichte. Engel Gottes stiegen hinauf und herab.“ (Gen. 28,12).²⁶¹ Bei der Version von *Jakobs Traum*²⁶² (1557–58, Abb. 17) von Giorgio Vasari (1511–1574) ist dies eine Renaissance-Treppe mit Anleihen aus den vatikanischen Fresken von Michelangelo wie von Raffael.

Auch der *Traum der heiligen Ursula*²⁶³ aus der *Legenda aurea* (um 1260) wurde unzählige Male abgebildet. Ebenfalls großer Beliebtheit erfreut sich der *Traum Josephs*, bei dem der heranfliegende Engel seine Botschaft überbringt.²⁶⁴ Der göttlich verbindende Strahl zwischen dem Engel und dem schlafenden Joseph ist beim *Traum*

obere Reihe, 5. Bild; Gaddi, Taddeo, *Der Traum des Papstes Innozenz III* (Der Heilige Franziskus stützt die wankende Lateranbasilika), um 1333/34, Tempera auf Holz, 41 × 36 cm, aus einer Serie von 22 Vierpasstafeln mit Szenen aus dem Leben Christi und des Heiligen Franz von Assisi, Florenz, Galleria dell'Accademia; 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*, Buch der Beispiele, Cod. Pal. germ. 466, fol. 208 v., 1471–77, Feder auf Papier, 27,7 × 20 cm, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Abb. z.B. in Dieckmann 2015, Abb. 10. **260** Z.B. Mosaik um 1240/50, Florenz, Baptisterium; Evangelistar-Perikopenbuch, Anfang 13. Jahrhundert, Goslarer Evangeliar, 1240; *Traum Jakobs von der Himmelsleiter* (Wenzelsbibel), 1390, Abb. z.B. in Dieckmann 2015, Abb. 24 und 25; Raffael, *Der Traum Jakobs von der Himmelsleiter*, um 1514, Fresko, Rom, Vatikan, Loggia di Raffaello; Ludovico Carracci, *Der Traum Jakobs*, um 1605–08, Öl auf Leinwand, o.M., Bologna, Pinacoteca Nazionale. Reiches Bildmaterial zu diesem v.a. im Mittelalter und in der frühen Neuzeit beliebten Bildmotiv bietet z.B. Kaufmann, Eva-Maria: *Jakobs Traum und der Aufstieg des Menschen zu Gott*. Das Thema der Himmelsleiter in der bildenden Kunst des Mittelalters, Tübingen 2006. Für einen epochenüberspannenden Überblick vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert siehe Putscher, Marielene, *Über Träume*, in: *Medicinae et Artibus*, Festschrift für Wilhelm Katner, Düsseldorf 1965, S. 121–145. Ortrud Grön deutet den Traum aus psychotherapeutischer Sicht: „Der Stein, auf dem Jakob ruht, ist ein Symbol für eine Versteinerung in ihm selbst, eine Versteinerung von Leben, das in ihm schläft. Die Leiter reicht von der Erde in den spirituellen Raum. Dazwischen gibt es ständige Bewegung, denn auf der Leiter, von der er träumt, steigen die Engel auf und nieder. Eine Leiter ist im Traum stets ein Weg zu höheren Stufen der Bewusstwerdung.“ Siehe Grön 2009, S. 160. Ein Beispiel aus der Moderne: Marc Chagall, *Jakobs Traum*, 1930–32, Abb. z. B. in Chagall, Marc: *My life – my dream*, Berlin and Paris, 1922–1940, hrsg. von Susan Compton, Munich 1990, Abb. 123 und 124.

261 Zehnpfennig konkludiert zum *Traum Jakobs*: „Das Motiv der Leiter als Aufstiegsmöglichkeit von der Erde zum Himmel entsprach auch der neuplatonischen Auffassung des schrittweisen Erkennens, das zum Aufstieg der menschlichen Seele in die jenseitige Welt führt.“ Siehe Zehnpfennig 1979, S. 105.

262 Öl auf Leinwand, 224,6 × 237 cm, Mount Vernon-Belvedere, Walters Art Gallery.

263 Z.B. Vittore Carpaccio, *Sogno di Orsola*, 1495, Öl auf Leinwand, 273 × 267 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia, Abb. z.B. in Ruby 2020, S. 478, Abb. 4a.

264 Z.B. Giovanni Battista Pace, *Der Traum Josephs*, 2. Hälfte 17. Jh., Öl auf Leinwand, 61 × 74 cm, Stockholm, Nationalmuseum. Hier ist wieder eine klassische diagonale Verteilung der Himmel- und Erdsphäre zu sehen; einer gespiegelten Diagonale bedient sich Sebastiano Ricci bei seiner mythologischen Darstellung *Äskulap erscheint den Kranken im Traum*, Anfang 18. Jh., Öl auf Leinwand, 80 × 98 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia. Eine erwähnenswerte, jetztzeitliche Sonderform: Paula Rego, *Josephs Traum*, 1990, 183 × 122 cm, Acryl auf Leinwand und Papier, Privatsammlung. Man sieht ein Selbstportrait der Künstlerin, wie sie breitbeinig in Rückenansicht mit wallendem, ironisch ihren Hintern betonenden Rock malend an der Staffelei sitzt; vor ihr ist das Modell für Joseph in einem 60er-Jahre Sessel tatsächlich eingeschlafen. Den Verkündigungengel hat sie bereits auf die Leinwand skizziert. Eine weitere Sonderform: Emil Nolde, *Joseph erzählt seine Träume*, 1910, Öl auf Leinwand, 86 × 106,5 cm, Wien, Österreichische Galerie Belvedere. Mittig mit geschlossenen Augen und Zeigegestus berichtet Joseph mehreren interessiert zuhörenden Männern von seinem Traum.

*Josephs*²⁶⁵ (Abb. 18) von Luca Giordano (1634–1705) deutlich ausgeführt. Paolo Veronese (1528–1588) zeigt den *Traum der Heiligen Helena*²⁶⁶ (Abb. 19) durch den Blick aus einem Fenster, wo zwei Putten ein schweres Kreuz heranfliegen. Insgesamt folgen die biblischen Träume einer strengen Ikonographie, bei der nur minimalste künstlerische Freiheiten gegeben sind. Etwas freier werden die Darstellungsmöglichkeiten bei allegorisch überhöhten Traumbildnissen.

4 Traumallegorie

Die Allegorie als „Erbe der Antike“²⁶⁷ verdeutlicht ihre Funktion leicht abstrahiert und oft personifiziert. Durch Andeutung, Anspielung, Verschlüsselung bringt sie in bildlicher Form etwas zum Ausdruck „das der Art einer Traumerscheinung entspricht“²⁶⁸. Viele Künstler greifen bei ihren Traumbildern auf die Form der Allegorie zurück, da sie sich hier zwar auf eine bestehende Bildgattung und -überlieferung beziehen können,²⁶⁹ aber insgesamt einem weniger strenger Kanon unterworfen sind, als dies für biblische Träume gilt.

In der griechischen Mythologie ist die Nacht (Nyx) die Mutter der Zwillingbrüder Schlaf (Hypnos) und Tod (Thanatos). Traumsöhne des Hypnos sind neben 1000 weiteren Brüdern Morpheus (Gestalt), Phantasos (Phantasie) und Phobetor (Schrecken), die auch als Oneiroi (Träume) bezeichnet werden. Karl Philipp Moritz erläutert in seiner Götterlehre das mütterliche Prinzip der Nyx:

Die Nacht ist reich an mannigfaltigen Geburten, denn sie hüllt alle die Gestalten in sich ein, welche das Licht des Tages vor unserem Blick entfaltet. Das Finstere, Irdische und Tiefe ist die Mutter des Himmlischen, Hohen und Leuchtenden.²⁷⁰

Zu Bild geworden ist diese Beschreibung auf Léon Frédéric's *Die Nacht*²⁷¹ (1891, Abb. 20), auf der eine nackte Allegorie der Nacht unter einem hauchdünnen, dunklen Sternensstoff nach links aus dem Bild herausblickt. Sie wacht, während ihre beiden Söhne an sie gekuschelt schlafen. Pompös tritt diese auf dem Bühnenbild *Die Sternenhalle der Königin der Nacht*²⁷² (1818–24, Abb. 21) für die Zauberflöte von Karl Friedrich Schinkel

265 Um 1696, Öl auf Leinwand, 97×187 cm., Wien, Kunsthistorisches Museum.

266 Um 1570–75, Öl auf Leinwand, 197,5×115,6 cm, London, National Gallery.

267 Held, Julius: *Allegorie*, in RDK online 2021 [1934], <https://www.rdklabor.de/wiki/Allegorie> [10.09.2021].

268 Zehnpfennig 1979, S. X.

269 Vgl. ebd.

270 Moritz, Karl Philipp: *Götterlehre oder die mythologischen Dichtungen der Alten*, Werke Bd. 2, Frankfurt a.M. 1981, S. 617, zit. nach Gaßner 1998, S. 31.

271 Öl auf Leinwand, 70×54,5 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten, Abb. z. B. in Ausst.-Kat. *Dekadenz und dunkle Träume*. Der belgische Symbolismus, Nationalgalerie Berlin, München 2020, S. 172.

272 Gouache, Zirkelspuren auf Vergépapier, o.M., Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

(1781–1841) auf einer liegenden Mondsichel²⁷³ unter einer riesigen Himmelskuppel mit geordnetem Sternennraster auf.²⁷⁴

Die bisherige Traumikonographie zeichnet sich durch Schlafende im unteren Bildfeld und Himmelsleitern (vor allem bei biblischen Träumen) oder Wendeltreppen aus. Gaßner bezeichnet den krähen Hahn als „das Kulttier der Insel der Träume und ihr Hüter“²⁷⁵, der bereits im griechischen Mithraskult auftaucht und den auch Cesare Ripa in seinem Emblembuch aus dem 17. Jahrhundert als Allegorie des Studiums bei Nacht einführt.²⁷⁶

Ovid erwähnt Mohnblumen als Attribute der Nacht. Seit Michelangelo gehört zur ikonographischen Grundausrüstung der Nacht u.a. die Maus und die Nachteule. Michele Tosini, gen. Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (1503–1577), zeigt auf seiner *Allegorie der Nacht*²⁷⁷ (Abb. 22), die in ihrer Körperhaltung direkt der berühmten Statue *Notte*²⁷⁸ von Michelangelo in der neuen Sakristei der Medici-Kapelle von San Lorenzo zu Florenz nachempfunden ist, einen schlafenden Frauenakt. Neben der Träumenden liegen Masken, vor ihr blickt eine Eule direkt den Betrachter an und hinter ihr spielt ein Putto. Die *Allegorie der Nacht*²⁷⁹ von Joachim von Sandrart (um 1650, Abb. 23), auf dem die Nacht über ihre Kinder wacht, beschreibt Gaßner wie folgt:

Auch bei Sandrarts Allegorie der Nacht bleibt der Knabe ‚Tod‘ nicht ohne das Licht der Laterne. Schließlich ist er nur als die Kehrseite des Knaben ‚Schlaf‘ wiedergegeben. Sie liegen Rücken an Rücken, weil der Schlaf ein ‚kleiner Tod‘ mit zeitlicher Beschränkung ist, während der endgültige Tod nur die Verlängerung des Schlafes in die Ewigkeit ist. In beiden Zuständen wechselt das menschliche Bewußtsein in einen anderen Zustand über: beim Schlaf tritt es in die Welt des Traumes ein und beim Tod in das ewige Leben, wie es das Christentum verheißt. Die Verheißung der beiden, eng verbundene Formen der Erlösung von irdischer Mühsal und Pein symbolisiert Sandrart durch den Mond und die brennende Laterne als Abglanz des göttlichen ewigen Lichtes, in das die Seelen letztendlich eingehen werden.²⁸⁰

273 Gaßner weist darauf hin, dass der Halbmond lediglich als Gefährt dienen soll, wodurch er die Deutungen in Anlehnung als das apokalyptische Weib oder als Maria immaculata als falsch zurückweist, siehe Gaßner 1998, S. 562.

274 Erwähnt sei ebenfalls Schinkels Rundbild *Die Nacht, in ein weites Tuch gehüllt, über dem Golf von Neapel schwebend*, 1834, Gouache, 35,1 × 35,1 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. Er setzt hier Erinnerungen aus seiner Italienreise zusammen, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. *Die Nacht*. Haus der Kunst München 1998–99, Wabern-Bern 1998, S. 563, Abb. 356.

275 Gaßner 1998, S. 25.

276 Vgl. ebd.

277 Um 1553–55, Öl auf Holz, 135 × 196 cm, Rom, Galleria Colonna. Das Gemälde wird auch häufig als Venus und Cupido bezeichnet, doch sprechen die Attribute der Nacht gegen diese Deutung.

278 Um 1526–1531, Marmor, 155 × 150 cm.

279 Öl auf Leinwand, 149 × 124 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

280 Gaßner 1998, S. 28.

Von kleinen, träumenden Putten getragen fliegt die Allegorie der Phantasie²⁸¹ (1863, Abb. 24), gemalt von Hermann Wislicenus (1825–1899), über den Erdkreis dem Licht entgegen.²⁸² Im starken Kontrast zum hoffnungsvollen Elan der Phantasie dient das nächste, eher ernüchternde Beispiel. Dürers Kupferstich *Die Versuchung des Müßiggängers* (Der Traum des Doktors)²⁸³ (um 1498, Abb. 25) wird als Abbildung einer Traumvorstellung betrachtet.²⁸⁴ An einen Kachelofen gelehnt ist der Doktor auf bequemem Kissen eingeschlafen, während ihm der Teufel durch ein Schilfrohr unsägliche Gedanken einflößt. Zur Hilfe kommt vorne rechts prominent im Bild die nackte Venus, die mit ihrer Hand auf das rechte Denken verweist. Unten links versucht Cupido, auf Stelzen zu gehen. Erwin Panofsky deutet den Kupferstich als eine Allegorie der Trägheit (*acedia*),

welche die mittelalterliche Bildtradition des ungerechten, teuflischen Anfechtungen hingegebenen Schlafs aufgreift und über die Adaption einer antikisierenden weiblichen Idealfigur mit Legenden verdichtet, die vor dem Bildzauber antiker Venus-Statuen warnen.²⁸⁵

Lediglich das winzige Detail des Fingerrings am linken kleinen Finger offenbart die „heidnische Dämonie“²⁸⁶ der „Venus carnalis“²⁸⁷, wie Panofsky sie bezeichnet. Die „Kugel neben dem auf Stelzen gehenden Putto [läßt] die Assoziation zu, wie wankelmütig das von der Erscheinung der Frauengestalt vorgegaukelte Liebesglück ist.“²⁸⁸ Einen durchaus ermahnenen, erzieherischen Charakter nimmt die Darstellung zwar an, doch bietet sie dennoch den Genuss der Sichtbarmachung eines erotischen Traums.

Deutlich züchtiger inszeniert Lucas Cranach d. J. auf seinem Holzschnitt *Traum des Melanchthons* (1547, vgl. Abb. 9) eine Traumallegorie. Der dreiteilige Bildaufbau zeigt im unteren Drittel den Träumenden mit Schild, Lanze und offenen Augen, darüber berühren drei Engel ein Kreuz auf einem Grashügel, auf dessen Gipfel wiederum der auferstandene Christus als Erlöser erscheint. Als Traum wird das Geschehen lediglich durch den beigefügten Text erkennbar.²⁸⁹ Zehnpfennig sieht im Holzschnitt eher „eine bewußt kompliziert konstruierte Allegorie [...], als eine Traumerscheinung.“²⁹⁰

281 Öl auf Leinwand, 221,5 × 145,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Schack.

282 Graf Schack sagt über dieses Bild: „Einen großartigen Vorwurf wählte H. Wislicenus, als er die ‚Phantasie, von den Träumen getragen, darzustellen unternahm. Es war gewagt, in unserer Zeit, in welcher so vielfach der Realismus als Kunstprinzip gepredigt wird, ein nur im Reiche der Einbildungskraft lebendes Idealwesen zu verkörpern... Seine ‚Phantasie‘ ein hohes, ideal geformtes Weib, die Lyra in der Rechten, die Augen begeisterungstrunken nach oben gerichtet, schwebt vor uns wie eine Traumerscheinung, und in den geflügelten Genien, welche sie geschlossenen Auges umkreisen und den Himmel tragen, sehen wir das unbewußte, aus einer inneren Naturkraft unabhängig vom Willen hervorquellende Walten der Phantasie verbildlicht.“ Mus.-Kat. *Schack-Galerie*. Vollständiger Katalog, München 1969, Bd. 1, S. 440f.

283 18,9 × 12,1 cm, z.B. Wien, Albertina oder Frankfurt, Städelmuseum.

284 Weiterführend siehe Makowski, Claude: *Albrecht Dürer. Le songe du docteur et la sorcière*, Genf 1999.

285 Gehrig und Pfarr 2018, S. 215.

286 Ebd.

287 Erwin Panofsky: *Zwei Dürerprobleme*, in: Münchner Jahrbuch 1931, Bd. VIII, S. 1–18, zit. nach Zehnpfennig 1979, S. 54.

288 Zehnpfennig 1979, S. 55.

289 Zur Analyse der Beziehung des Begleittexts mit dem Bild sei auf Zehnpfennig 1979, S. 17ff., verwiesen.

290 Ebd. S. 19.

Auch Giorgio Vasari schafft eine *Allegoria di un sogno*²⁹¹ (um 1566–70), wobei er sich auf Motive Michelangelos bezieht. Taddeo Zuccaro (1529–1566) gestaltet ein Fresko *Casa del sonno* (1562) für das Zimmer der Morgenröte im Palazzo Farnese von Caprarola.²⁹² Giovanni Battista Naldini (um 1535–1591) kreiert für das Studiolo des Francesco I. de' Medici im Palazzo Vecchio zu Florenz eine *Allegoria dei Sogni*²⁹³ (um 1572, Abb. 26), wobei sich die Inhalte „synkretistisch aus verschiedenen theoretischen Diskurselementen der Antike und Renaissance zu Schlaf und Traum“²⁹⁴ zusammensetzen.

Gérard de Lairesse (1641–1711), der in seinem Leben unzählige allegorische Themen bearbeitet, lässt einen Schlafenden von Träumen bedrängt werden (Abb. 27).²⁹⁵ In der Mitte des Bildes gemahnt eine allegorische Hüterin des Schlafes, die Unruhestifter zur Ruhe, welche daraufhin widerwillig das Bildgeschehen nach rechts verlassen. Eine weitere Frau hält einen geflügelten Löwen mit Menschenkopf davon ab, auf das Bett des Träumenden zu springen. Über diesem ist von Wolken umgeben ein wasserausgießender Putto, ein Drache sowie ein großer Engel zu sehen, der die Personifikation des Neides abwehrt.²⁹⁶ Das Bild trägt die Virgil-Unterschrift: „Somnia fallaci ludunt temeraria nocte: Et pavidas mentes falsa timere jubent“²⁹⁷. Das Werk wurde auch als Diana, die Endymion besucht, gedeutet. Üppig ausgeführt ist das Ölgemälde *Allegorische Szene* (Alles nicht mehr als ein kurzer Traum)²⁹⁸ (um 1690, Abb. 28) von Dominicus van Wijnen (1658–1700), das Hofmann mit seinem „Tenor der ostentativen Lieblichkeit“²⁹⁹ zum Prototyp dieser spezifisch englischen Bildtradition ernannt. Rechts unten ist ein schlafender Jüngling zu sehen, über dem sich ein bombastisches Traumspektakel aufbaut: Unendliche Putten-Reigen, eine lasziv auf Wolken heranschwebende Nackte, ein Gewitter im Hintergrund bei bewegtem Wasser sowie zwei Seifenblasen, die ebenso schnell zerplatzen könnten wie die Traumrealität, sind Teil des Traumgeschehens.³⁰⁰

291 Braune Tusche und Feder auf Papier, 19,2 × 39,4 cm, Chatsworth, Devonshire Collection. Für eine eingehende Analyse siehe: Zagoury, David: *Ut pictura somnium*. On a Hieroglyphic Dream by Vasari, in: Schneider und Solte-Gresser, S. 57–74. Gelegentlich wird die Zeichnung auch als *Allegorie auf das menschliche Leben* gesehen; wie auch bei Michelangelos Traum werden die Szenen und Hieroglyphen im Hintergrund als Darstellung der Todsünden diskutiert.

292 Weiterführend vgl. die Dissertation von Chegwin, Hannah Yasmine: *Der Traum des Fürsten*. Gemalte Träume in der italienischen Renaissance, Diss., Saarbrücken 2020, hier S. 122–169.

293 Öl auf Leinwand, 117 × 68 cm, Florenz, Palazzo Vecchio, Studiolo.

294 „Dem personifizierten Morgen mit der Linse wird insofern eine herausragende Signifikanz zugestanden, als zum einen dem morgendlichen Traum große Wertschätzung beigemessen wurde und zum anderen die Linse auf das zu der Zeit unter den Medici florierende Glasgewerbe hindeuten könnte.“ Siehe Chegwin, Hannah Yasmine: *Allegoria dei Sogni* (Giovanni Battista Naldini), in: Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs *Europäische Traumkulturen*, Saarbrücken 2021, [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=%22Allegoria_dei_Sogni%22_\(Giovanni_Battista_Naldini\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=%22Allegoria_dei_Sogni%22_(Giovanni_Battista_Naldini)) [12.09.2021]. Weiterführend vgl. die Dissertation von Chegwin 2019, hier S. 170–215.

295 *Des Songes tourmentant un homme couché*, 1685–89, Radierung, 30,4 × 50,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

296 Vgl. die Werkbeschreibung des Prometheus Bildarchivs [06.09.2021].

297 Voreilige Träume werden des Nachts von Betrügnern gespielt: Und sie befehlen dem verängstigten Geist, Falsches zu fürchten, Übersetzung von C. D.

298 Öl auf Leinwand, 74 × 72,5 cm, Privatsammlung Zürich.

299 Hofmann 2010, S. 156.

300 Auch auf van Wijnen, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, um 1680, Öl auf Leinwand, 72 × 72 cm, Dublin, National Gallery, entspringen die Versuchungen riesigen, durchscheinenden Kugeln.

Das Motiv von Seifenblasen als Symbol für die Träume wird der Präraffaelit Sir Edward Coley Burne-Jones (1833–1898) 200 Jahre später auf seiner Zeichnung *Cupidon envoyant des rêves*³⁰¹ (um 1890, Abb. 29) aufgreifen, bei der ein stehender Cupido vier auf dem Boden schlafenden Menschen die Träume in Form von weiß schillernden Kugeln schickt. Hans Thoma (1839–1924) verbildlicht den allegorisch überhöhten Traum³⁰² (1897) über Jahre hinweg in mehreren Versionen. Stets ist ein nackter Jüngling mit (fast) geschlossenen Augen mit großen ausgebreiteten Flügeln und zarten weißen Blumen in der Hand zu sehen. In der Körperhaltung erinnert er mit seinem angewinkelten Bein an Bronzefiguren des Götterboten Merkur.³⁰³ Die Flügel des Traums wachsen diesem jedoch nicht wie bei Merkur aus den Fersen, sondern wie bei den Engeln aus dem Rücken. Er naht auf einer kleinen Weltkugel, die von einer Wolke umgeben ist, und bringt den Traum zu den Schlafenden.

Auf einem russischen, neoklassizistischen Aquarell³⁰⁴ träumt ein junges Mädchen von ihrer Familie. Über der Träumenden erscheint in diffuser Manier ein Elternpaar, das erneut Nachwuchs erwartet, mit einem an sie geschmiegt Kind. Über der Traumscene schwebt ein in ein blaues, durchscheinendes Gewand gehülltes, allegorisches Blumenmädchen, das schützend ihre Hände über der Schlafenden ausbreitet, sodass sich Frieden und Geborgenheit über die Szenerie legen.³⁰⁵

F Bewusstsein der psychologischen Dimension des Traums

Der deutsche Psychoanalytiker Wolfgang Mertens zitiert in seinem Buch *Traum und Traumdeutung* den Talmud: „Ein nicht gedeuteter Traum ist wie ein nicht gelesener Brief.“³⁰⁶ Doch welche Informationen und Fähigkeiten benötigt man zur Traumdeutung? Weshalb ist es so essentiell, den Schlüssel zur tieferen Bedeutung zu finden, weshalb kann der Traum nicht einfach für sich selbst stehen?³⁰⁷

Unfraglich wird durch den Malprozess viel unbewusstes Material des Künstlers auf die Leinwand gebannt, was eine Vielfalt an psychoanalytischen Deutungen von Kunstwerken ermöglicht. Besonders für psychologische Fragestellungen mag hier ein

301 Secret Book of Designs, S. 371f., o.M., London, British Museum, Abb. in Anderlini, Tina: *La place du rêve dans l'œuvre d'Edward Burne-Jones*, in: Schneider und Solte-Gresser 2018, S. 261–278, hier S. 275, Abb. 6.

302 Farbige Algraphie, 50 × 36 cm, Privatsammlung.

303 Zu denken ist v.a. an Giambologna, *Merkur*, 1580, Bronze, Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

304 Karl Pawlowitsch Brjullow, *A Dream of a Girl Before a Sunrise*, 1830–1833, Aquarell, o.M., Moskau, Pushkin Museum.

305 Noch mehr Generationen sind auf Brjullows Gemälde *Traum der Großmütter und Enkelinnen* (1829, o.A. A.) vertreten. Wieder schwebt die Allegorie des Traums über den Schlafenden, in ihren Schwingen sind die Gesichter der vorangegangenen Generationen schemenhaft zu erahnen.

306 Mertens 2009, S. 2.

307 Passend dazu malt Joseph Goldyne eine ganze Bücherwand voller Traumbücher: *The Books of My Numberless Dreams II*, 1989, Prismacolor und Graphit auf Papier, 53,3 × 26 cm, o.O.

Erkenntnisgewinn verborgen sein, um über das in Form und Farbe ausgedrückte Unbewusste Rückschlüsse auf Seelenwünsche und Seelenkrisen sowohl des Kunstschaffenden als auch des Betrachtenden treffen zu können.

Der deutsch-US-amerikanische Medienwissenschaftler, Kunstpsychologe und Mitbegründer der modernen Kunstpädagogik Rudolf Arnheim postuliert eine Konvergenz zwischen Kunstgeschichte und Psychologie, da beide Bereiche voneinander profitieren können:

Was sich über das Seelenleben aussagen lässt, wird immer mehr zum Handwerksmittel für das Verständnis der Künste in Raum und Zeit, und die Psychologie nähert sich ihrerseits einer Reife, die es ihr ermöglicht, aus dem künstlerischen Denken einen willkommenen Nutzen zu ziehen.³⁰⁸

Einen frühen Grenzübertritt zwischen den Disziplinen wagt Freud mit seinen Schriften zu Michelangelos *Mose*, Jensens *Gradiva* und seine vielen weiteren Gedanken zu den Dichtern.³⁰⁹ Jenseits dieser Möglichkeiten gibt es jedoch auch deutliche Grenzen, die beachtet werden sollten und welche zum Beispiel in der Deutung von Leonardos unvollendeter Londoner *Anna selbdritt* (um 1500) des französischen Psychoanalytikers André Green kulminieren. Dieser will zwischen dem Jesuskind und Johannes dem Täufer „Problemereiche der Homosexualität“³¹⁰ dargestellt sehen und im linken Bein der Mutter Maria die „symbolische Repräsentation des imaginären Mutterpenis.“³¹¹ Einige Seiten später fragt sich der Autor selbstläuterisch: „Aber hatte ich mich nicht etwa doch verrannt?“³¹² Doch verteidigt er im weiteren Verlauf die stark sexualisierende Deutung, die der Psychoanalyse noch immer häufig die Methode der Wahl zu sein scheint und verfestigt seine etwas befremdliche Deutung noch weiter.³¹³

Der Kunsthistoriker Bradley Collins verteidigt die psychoanalytische Bildbetrachtung: „Die Psychoanalyse ergänzt dann nicht die zusammengetragenen Erklärungen

308 Arnheim 1990, S. 217.

309 Freuds Arbeit zu Leonardos *Anna selbdritt* wird von Meyer Schapiro heftig kritisiert und dekonstruiert. Wenngleich Schapiro argumentativ beizupflichten ist, stellte sich Freuds Sichtweise auf eine Verarbeitung von Leonardos eigener Biographie von zwei Müttern, wofür vor allem die jugendlich dargestellte Anna spreche, im Nachhinein trotz falscher Annahmen von Freud als möglich dar, vgl. Collins, Bradley I.: *Leonardos Heilige Familien*. Besondere Geburten, Ambivalenz und das Lächeln der *Mona Lisa*, in: Gerhardt Schneider, Gisela Greve, Herta E. Harsch und Bettina Meissner (Hrsg.): *Psychoanalyse und bildende Kunst*, Tübingen 1999, S. 75–110.

310 Green, André: *Beim Betrachten von Leonardos Londoner Karton*. Nebst einem methodologischen Anhang: Die Strukturen des Subjekts zwischen Endopoiese und Exopoiese, in: Schneider et. al. 1999, S. 37–74, hier S. 45. Anzumerken ist hierzu, dass bereits der US-amerikanische Kunsthistoriker Meyer Schapiro in seinem Aufsatz *Leonardo and Freud* (1956) auf eine homosexuelle Beziehung zwischen Jesus und Johannes als projektive Wunscherfüllung von Leonardo schließt: Schapiro, Meyer: *Leonardo and Freud: an art-historical study*, in: *Journal of the History of Ideas* 17 (1956), S. 147–178.

311 Green 1999, S. 49.

312 Ebd., S. 53.

313 Hier besonders ebd., S. 51.

von Bildern oder Skulpturen, sondern klärt deren Wesenskern auf.³¹⁴ Ein wechselseitiger Einfluss von Kunst und Psychologie ist sicherlich nicht zu leugnen, wichtige psychologische Erkenntnisse werden anhand der Analyse des künstlerischen Ausdrucks erst ermöglicht. Die psychologischen Traumtheorien, welche die Künstler inspirieren und zur Änderung der künstlerischen Herangehensweise an den Traum beigetragen haben mögen, sollen nun knapp zusammengefasst werden.

1 Freuds Traumdeutung

Eine gelungene Collage zielt das Titelblatt des Sammelwerks *Mediating the dream*³¹⁵ (2020, Abb. 30), auf der Sigmund Freud (1856–1939) sitzend und zigarrenrauchend auf einer Wolke schwebt, rechts unter ihm träumt Nausicaa im großen Himmelbett von der Begegnung mit Odysseus, die in der linken Bildhälfte zu sehen ist.

Dem Freud-Forscher Thomas Köhler zufolge, bleibt die Traumtheorie der konstanteste Theorieteil des Begründers der Psychoanalyse. Bereits 1886 sind die grundlegenden Argumentationslinien der *Traumdeutung* abgesteckt, doch schreibt Freud diese erst im Spätsommer 1899 nieder, die offizielle Veröffentlichung erfolgt dann im November 1899³¹⁶, später auf 1900 nachdatiert.³¹⁷ Zwar verkauft sich diese nicht so erfolgreich wie Charles Darwins Werk *Über den Ursprung der Arten* (1859)³¹⁸, doch wird sie in der Intellektuellenschicht sowie unter Psychologen und Medizinern durchaus – wenngleich hauptsächlich kritisch – diskutiert. In Folge einer Legendenbildung als unumstrittenes Genie wird dieser Umstand sowohl von Freud als auch von seinem Biographen Ernest Jones vernachlässigt.³¹⁹

314 Collins 1999, S. 77. Seine pointierte Analyse des Wechselspiels zwischen Kunsthistorikern und Psychoanalytikern lautet: „Die Psychoanalytiker untersuchen ein Bild und behaupten, daß dieser oder jener Aspekt sich aus der Kindheit des Künstlers erschließen lasse. Die Kunsthistoriker schieben dann jede psychoanalytisch gedeutete Einzelheit durch eine kunsthistorisch begründete Erklärung beiseite. In der nächsten Phase der Debatte rufen die Analytiker üblicherweise den Begriff der Überdeterminierung zu Hilfe. Unbewußte Motive und kunsthistorische Kräfte, meinen sie, würden sich nicht ausschließen, sondern sich in der Entstehung des Kunstwerks vielmehr ergänzen. Die Debatte bricht dann meistens mit diesem Schlußakkord ab. Auch wenn sich die Kunsthistoriker gegen den Begriff der Überdeterminierung nicht wehren, tragen die Analytiker dennoch keinen wirklichen Sieg davon. Wenn nämlich die Kunsthistoriker im Rahmen ihres Faches ein Problem bereits lösen können, fragt es sich, warum sie sich zusätzlich noch mit einer psychoanalytischen Erklärung herumplagen sollten.“ (ebd., S. 82.)

315 Collage von coverart, basierend auf Jean Boulanger, *Nausicaas Vision*, um 1646, Öl auf Leinwand, 117,5 × 148 cm, Residenzgalerie Salzburg, Abb. z.B. in Ruby 2020, S. 482, Abb. 6. Für eine ausführliche Besprechung des Bildprogramms von Boulanger siehe ebd., S. 482ff.

316 Vgl. Köser-Rudolph, Martina: *Traum und Schlaf*, in: Ausst.-Kat. Eros, Traum und Tod. Zwischen Symbolismus und Expressionismus; das grafische Frühwerk von Karl Hofer, Wilhelm Laage und Emil Rudolf Weiß, Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz und Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, Petersberg 2012, S. 83–90, hier S. 86.

317 Mertens 2009, S. 15f. Der Verlag wählt bewusst die Jahrhundertwende als Veröffentlichungsjahr, um dem Buch somit noch mehr Durchschlagskraft zu verleihen.

318 Der Künstler Alexander John interpretiert einen Traum Darwins auf seinem Gemälde *Darwin's Dream*, 1983, Öl auf Leinwand, 228,6 × 254 cm, Privatsammlung, auf dem ein Chaos aus hellen Tierkritzelen vor dunklem Grund zu sehen ist.

319 Mertens 2009, S. 19.

Nach Freud gaukele der Traum als Hüter des Schlafes die Wunscherfüllung vor, wodurch eine Abfuhr von Triebspannung ermöglicht werde; für ihn war der Traum das Fenster zum Unbewussten,³²⁰ die Deutung der Träume „die Via regia zur Kenntnis des Unbewussten im Seelenleben“³²¹. Diesen Königsweg beschreiten v.a. die Surrealisten. Angstträume subsumiert Freud laut Türcke wie folgt unter seine Theorie:

Angstträume, so Freud, beweisen also nicht das geringste gegen die Wunscherfüllungsfunktion des Traums. Im Gegenteil: Je mehr Angst mit einem Trauminhalt verbunden ist, desto verbotener der Wunsch, der sich darin ausdrückt, desto mehr hat der Wunsch nötig, sich zu tarnen, verleugnen, dementieren, desto wahrscheinlicher, daß er auf jene oralen, analen, inzestuösen Regungen der frühen Kindheit zurückgeht, die Freud unter dem Terminus ‚libidinös‘ zusammenfaßt. Kurzum, Traumangst ist nichts anderes als Verwandlung verbotener Libido und insofern geradezu ein Kronzeuge für die These vom Traum als Wunscherfüllung.³²²

Als einzige Ausnahme zur Wunscherfüllung sieht Freud die Wiederholungsträume, die meist einem traumatischen Ereignis folgen, wie er sie bei einem Kriegsveteranen beobachtet hat.³²³ Als dann schließlich reihenweise Kriegstraumatisierte von überaus belastenden Träumen berichten, „musste er einräumen, daß es neben der Traumangst, die eine Verschlüsselung libidinöser Wünsche darstellt, noch eine andere Art von Traumangst gibt, und zwar eine ganz unverschlüsselte Todesangst.“³²⁴ Mit eben dieser wird sich Freud noch viel in seiner weiteren Karriere beschäftigen.

Die Traumarbeit formuliert nach Freud die Gedanken in Bilder um, wodurch der große Sog für visuell arbeitende Künstler wie Maler, Bildhauer und Filmemacher zu erklären sei.³²⁵ So handeln vor dem ersten Weltkrieg über 200 Filme aus den USA und Frankreich von Träumen.³²⁶ Der Künstler versteht Freud zufolge, „seine Tagträume so zu bearbeiten, daß sie das allzu Persönliche, welches Fremde abstößt, verlieren und für die anderen mit genießbar werden.“³²⁷

Freud distanziert sich jedoch vom Surrealismus und verbringt nur wenige Minuten mit Breton, der ihn in der Hoffnung einer Allianz zwischen Kunst und Psychiatrie auf-

320 Vgl. ebd., S. 30; S. 88.

321 Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Frankfurt a. M. 1991 [1900], S. 595. Nicht jeder ist begeistert von Freuds Theorie, wie das Bild eines fallenden Pferdes anhand des Titels zeigt: Tom Wudl, *Portrait of Sigmund Freud*, 1993, Acrylfarbe auf Leinwand, Venice (Kalifornien), Louver Gallery.

322 Türcke 2011, S. 55f.

323 Vgl. Gamwell 2000, S. 22.

324 Türcke 2011, S. 56. Z.B. träumt ein Mann von einem über Berlin herabstürzenden Bomber bei: Maina-Miriam Munsky und Peter Sorge, *Alptraum in Charlottenburg*, 1977, Bleistift und Pastellkreide auf Papier, 140 × 100 cm, Privatsammlung Berlin.

325 Vgl. Gamwell 2000, S. 13.

326 Vgl. ebd., S. 25, Nachweis: Verzeichnis der Filme bis 1914 im dortigen Traumarchiv, S. 297–300.

327 Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1991 [1916–17], GW XI, S. 391.

gesucht hat.³²⁸ Nach einem Treffen mit Dalí soll Freud – so die Beschreibung in Dalís Autobiographie – gesagt haben: „In klassischen Gemälden suche ich das Unbewusste – in einem surrealistischen Bild das Bewusste.“³²⁹ Der britische Schriftsteller Alfred Alvarez stellt einen etwas plakativen Bezug her:

Nach der physischen Eroberung der Nacht ging die Expedition weiter, in die innere Dunkelheit hinein, in das Dunkel der Seele. Freud definierte das Ziel der Psychoanalyse mit den Worten ‚Wo Es war, soll Ich werden‘ und wiederholte damit auf seine eigene Weise Gottes erstes Edikt: ‚Es werde Licht!‘³³⁰

Allerdings widerspricht Alvarez der Ansicht Freuds, dass die Funktion der Träume sei, den Schlaf zu bewachen: „Freud hatte das Problem auf den Kopf gestellt; die Träume sind nicht die Wächter des Schlafs, sondern der Schlaf ist der Wächter der Träume.“³³¹

2 Jungs ‚Kollektives Unbewusstes‘

Die Deutung Freuds, dass Träume die Erfüllung verdrängter Wünsche seien,³³² lehnt Jung ab. Das Unbewusste, die Matrix der Träume, hat nach Jungs Aussagen eine selbstständige Funktion, die er als die „Autonomie des Unbewußten“³³³ bezeichnet, worauf er den Begriff auch auf das kollektive Unbewusste, „in dem sich kulturelle Archetypen, Vor- und Leitbilder der Menschheit über Äonen von Generationen hinweg immer wieder Geltung verschaffen“³³⁴, ausweitet. Für C.G. Jung sind Träume der direkteste Weg zum kollektiven Unbewussten, ihre Symbole sind Archetypen, die in Beziehung zum Leben des Träumers auftreten und unter-repräsentierte Persönlichkeitsanteile emporsteigen lassen.³³⁵

Aggressionsträume eines im Alltag sanftmütigen Menschen deutet Jung nicht wie Freud als Wunscherfüllungstraum, sondern als Kompensationsversuch der Psyche, die jene Teile der Persönlichkeit im Traum auslebt, die keinen Platz im Wachleben finden.³³⁶ Therapeutisch betrachtet sei deshalb auf einen größeren Ausgleich der verschiedenen Anteile zu achten.³³⁷ Jung unterscheidet unbedeutende und bedeutende Träume. Letztere werden häufig „ein Leben lang im Gedächtnis bewahrt, und nicht selten bilden

328 Vgl. Gamwell 2000, S. 38f.

329 Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, New York 1942, S. 397, zit. nach Gamwell 2000, S. 39.

330 Alvarez 2000, S. 42.

331 Ebd., S. 170.

332 Freud, Sigmund: *Über den Traum*, München (u.a.) 1921, S. 12.

333 Jung, C. G.: *Vom Wesen der Träume*, München 1996, S. 17.

334 Mertens 2009, S. 69f.

335 Vgl. Gamwell 2000, S. 41.

336 Vgl. Warnke 1999, S. 148.

337 Vgl. Gamwell 2000, S. 24.

sie das Kernstück in der Schatzkammer seelischer Erlebnisse.³³⁸ Am Züricher See erforscht der Psychoanalytiker über Jahre hinweg seine eigenen Träume, malt oder zeichnet diese und sammelt sie schließlich in seinem berühmten *Liber Novus*:³³⁹

Aber Träume sind die häufigste und allgemein zugänglichste Quelle für die Erforschung des menschlichen Symbolisierungsvermögens, wenn man vom Inhalt der Psychosen, Neurosen, Mythen und der Erzeugnisse der verschiedenen Künste absieht. [...] Träume sind, in der Tat, die Quelle all unseres Wissens um die Symbolik.³⁴⁰

Deshalb kommt man womöglich dem Unbewussten ein Stück näher, wenn man sich den Traumdarstellungen berühmter Künstler zuwendet. Neben den Träumen gebärden sich für Jung auch Phantasien und Visionen als Manifestation des Unbewussten.³⁴¹ Er benennt einige Motive, die v.a. bei den Surrealisten gehäuft vorkommen:

Daneben gibt es *typische* Traumotive, die auch dem Laien bekannt sind, wie zum Beispiel das Fliegen, das Treppen- oder Bergsteigen, das Herumgehen mit ungenügender Bekleidung, das Zahnausfallen, die Volksmenge, das Hotel, den Bahnhof, die Eisenbahn, das Flugzeug, das Automobil, die beängstigenden Tiere (Schlangen) und so weiter.³⁴²

Neben der Biographie und der aktuellen Lebenssituation des Träumenden sei auch eine Kenntnis der Mythologie und Religionsgeschichte zur Deutung der Träume essentiell.³⁴³ Durch den Traum hat man seines Erachtens Kontakt zu einer transzendenten Quelle: „Dem Menschen wird nie geholfen durch das, was er selbst denkt, sondern durch Offenbarungen einer Weisheit, die größer ist als die seinige.“³⁴⁴

C. G. Jung baut sich seine gänzlich eigene Traumwelt auf. Nach einer tiefgreifenden spirituellen Erfahrung in einem Baptisterium von Ravenna konkludiert Jung: „Seit-

338 Jung 1996, S. 24.

339 Vgl. Jung, C. G.: *Das Rote Buch – Faksimile*, in ders.: *Das Rote Buch. Liber Novus*, hrsg. von Sonu Shamdasani, Düsseldorf 2009, S. 15–191.

340 Jung 1996, S. 49f.

341 „Sie sind dem Traum verwandt und treten bei herabgemilderten Bewußtseinszustand hervor. Sie weisen einen manifesten sowie einen latenten Sinngehalt auf, entstammen dem persönlichen oder kollektiven Unbewußten und ergeben daher für die psychologische Deutung einen dem Traum ebenbürtigen Stoff. Von den gewöhnlichen Tag- und Wunschträumen angefangen bis zu den bedeutungsschweren Visionen der Ekstater ist ihre Variabilität unbegrenzt“, Jacobi, Jolande: *Die Psychologie von C. G. Jung*. Eine Einführung in das Gesamtwerk, Zürich 1959, S. 107.

342 Jung 1996, S. 10.

343 „Die Erforschung der Träume im Allgemeinen ist an sich schon eine Lebensarbeit. [...] Der Traum ist ein Stück *unwillkürlicher* psychischer Tätigkeit, das gerade so viel Bewußtheit hat, um im Wachzustand reproduzierbar zu sein. [...] In der Regel ist der Traum ein sonderbares und fremdartiges Gebilde, das sich durch viele ‚schlechte Eigenschaften‘ wie Mangel an Logik, zweifelhafte Moral, unschöne Gestaltung und offensichtliche Widersinnigkeit oder Sinnlosigkeit auszeichnet.“ Jung 1996, S. 7f. Hervorhebung vom Autor.

344 Zit. nach Fromm, Erich: *Märchen, Mythen, Träume*. Eine Einführung zum Verständnis von Träumen, Märchen und Mythen, Zürich, Konstanz (u.a.) 1989 [1957], S. 91.

dem weiß ich, daß ein Innen aussehen kann wie ein Außen und ebenso ein Außen wie ein Innen. [...] Was war in jenem Augenblick real?³⁴⁵ Mit dieser Frage stellt er sich in die Tradition unzähliger Philosophen und auch (Traum-)Künstler. Wo ist die Grenze zwischen Traum und Realität, auf welcher Seite befinden wir uns, wenn wir meinen, dass wir wachen?

In seinem Buch *Erinnerungen, Träume, Gedanken* resümiert C. G. Jung seine persönliche Ideengeschichte vom Jahre 1912:

Damals stellte ich mich in den Dienst der Seele. Ich habe sie geliebt und habe sie gehaßt, aber sie war mein größter Reichtum. Daß ich mir ihr verschrieb, war die einzige Möglichkeit, meine Existenz als eine relative Ganzheit zu leben und auszuhalten. Heute kann ich sagen: ich habe mich nie von meinen anfänglichen Erlebnissen entfernt. Alle meine Arbeiten, alles, was ich geistig geschaffen habe, kommt aus den Initialimaginationen und -träumen. [...] Alles, was ich in meinem späteren Leben getan habe, ist in ihnen bereits enthalten, wenn auch erst in Form von Emotionen oder Bildern.³⁴⁶

Und an anderer Stelle noch deutlicher zur Strahlkraft seiner Träume:

Die ersten Imaginationen und Träume waren wie feurig-flüssiger Basalt, aus ihnen kristallisierte sich der Stein, den ich bearbeiten konnte. Die Jahre, in denen ich den inneren Bildern nachging, waren die wichtigste Zeit meines Lebens, in der sich alles Wesentliche entschied. [...] Es war der Urstoff für ein Lebenswerk.³⁴⁷

Trotz dieser überwältigenden Urgewalt räumt Jung ein, dass er zuweilen durch eine zu eingehende Beschäftigung mit dem Unbewußten „außer Rand und Band“³⁴⁸ gerät und lediglich dank seiner Familie und seines Berufs essentiellen Halt und Bodenhaftung behält: „Es war mir vital notwendig, auch ein selbstverständliches rationales Leben zu führen, als Gegengewicht zu der fremden Innenwelt.“³⁴⁹ Über die Kraft der Bilder schreibt Jung:

Wer die Welt besitzt, nicht aber ihr Bild, besitzt nur die Hälfte der Welt, denn seine Seele ist arm und besitzlos. Der Reichtum der Seele besteht aus Bildern. [...] Wer das Bild der Welt besitzt, besitzt die Hälfte der Welt, auch wenn sein Menschliches arm und besitzlos

345 Jung 1992, S. 291.

346 Ebd., S. 196.

347 Ebd., S. 203.

348 Ebd., S. 193.

349 Ebd. Über die Phantasie schreibt Jung: „Es ist jene Welt unbewußter Bilder, die den Geisteskranken in fatale Verwirrung setzt, aber zugleich auch eine Matrix der mythenbildenden Phantasie, die unserem rationalen Zeitalter entschwunden ist. Die mythische Phantasie ist zwar überall vorhanden, aber sie ist ebenso sehr verpönt wie gefürchtet, und es erscheint sogar als riskiertes Experiment oder als zweifelhaftes Abenteuer, sich dem unsicheren Pfad, der in die Tiefen des Unbewußten führt, anzuvertrauen. Er gilt als ein Pfad des Irrtums, der Zweideutigkeit und des Mißverständnisses.“ Ebd. S. 192.

ist. [...] Der Hunger aber macht die Seele zur Bestie, die Unzuträgliches verschlingt und sich daran vergiftet. Meine Freunde, [...] es ist weise, die Seele zu nähren, sonst züchtet ihr Drachen und Teufel in eurem Herzen.³⁵⁰

Mit diesem letzten Satz fasst er das schulenübergreifende Ziel einer jeder Psychotherapie zusammen. Er selbst fand seine Mitte am besten durch das Malen von Mandalas:

Erst als ich die Mandalas zu malen anfing, sah ich, daß alles, alle Wege, die ich ging, und alle Schritte, die ich tat, wieder zu einem Punkte zurückführten, nämlich zur Mitte. Es wurde mir immer deutlicher: das Mandala ist das Zentrum. Es ist der Ausdruck für alle Wege. Es ist der Weg zur Mitte, zur Individuation.³⁵¹

Im Jahr 1913, einem wichtigen Wendepunkt in seinem Leben, beginnt Jung mit einem Selbstexperiment, das er bis 1930 verfolgen wird. Er überträgt seine Phantasien zunächst in schwarzen Notizbüchern, dann „schließlich kalligraphisch und zusammen mit Illustrationen in ein ‚LIBER NOVUS‘ betiteltes rot gebundenes Buch“³⁵². 1916 empfindet der Seelenforscher einen vermehrten „Drang zur Gestaltung“³⁵³, 1918–20 sei ihm klar geworden, dass das Ziel der psychischen Entwicklung das Selbst sei. Thomas Arzt schreibt über C. G. Jungs *Liber novus*, dass es das neue Meta-Narrativ der Postmoderne sein könne, „oder etwas gewagter: das ‚mythopoetische Manifest‘ einer postchristlichen Spiritualität.“³⁵⁴ Für Alexander Kluger ist das *Rote Buch* ein

schillerndes, stellenweise ungeheuer dichtes Reden in Bildern das in nuce bereits viele von Jungs späteren Konzepten enthält und in dem sich Einflüsse von Dante, Goethe, Nietzsche und nahezu der gesamten Bandbreite westlicher und östlicher Mythologie von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert zeigen.³⁵⁵

Dessen *Liber Novus* ist sicherlich auch ein künstlerisches Werk, doch wird es innerhalb der Kunstgeschichte noch nicht als solches wahrgenommen. Der Literaturwissenschaftler Alexander Kluger konstatiert diesbezüglich:

Zwar können seine Bilder gewiß nicht mit den großen der Malerei konkurrieren, aber gerade in den sprachlichen Schilderungen der Phantasien finden sich immer wieder Pas-

350 Jung, C. G.: *Das Rote Buch*. Liber Novus, hrsg. von Sonu Shamdasani, Düsseldorf 2009, S. 232. Drachen illustriert Jung häufig in seinem *Liber Novus*, z.B. auf S. 117, S. 119 und S. 129.

351 Jung 1992, S. 200.

352 Hoerni, Ulrich: Vorwort, in: Jung, C. G.: *Das Rote Buch*. Liber Novus, hrsg. von Sonu Shamdasani, Düsseldorf 2009, S. 9–10, hier S. 9.

353 Jung 1992, S. 193.

354 Arzt, Thomas (Hrsg.): *Das Rote Buch*. C. G. Jungs Reise zum „anderen Pol der Welt“, Würzburg 2015, S. 9.

355 Kluger, Alexander: *C. G. Jung, das Rote Buch und die hypnagogen Bilder*, in: Roger Paulin und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011, S. 223–248, hier S. 247.

sagen, die sich ihrer Bildgewaltigkeit und Wortgewandtheit durchaus sehen lassen können. In jedem Fall ist es ungerechtfertigt, zu behaupten, man könne sich beim Anblick des *Roten Buches* ‚des Eindrucks nicht erwehren, daß Jung gut daran tat, seine artistischen Ambitionen nicht zu Ernst zu nehmen‘, wie es Paul J. Stern in seiner Jung-Biographie behauptet.³⁵⁶

Zu Beginn des Erzählstrangs begegnet Jung seiner Seele und bricht daraufhin zu phantastischen Abenteuern auf, bei denen er verschiedenartige Gestalten trifft. „Ihm wurde deutlich, dass er bis dahin dem Zeitgeist gedient hatte, der von Nutzen und Wert bestimmt ist. Doch daneben existierte auch noch der Geist der Tiefe, der zu den seelischen Dingen führte.“³⁵⁷ Hervorzuheben sind die fein ausgemalten Initialen, die an die mittelalterliche Buchmalerei erinnern. Von einem göttlichen Speer eines Engels mit Schild getroffen, ist eine rot-schwarze Figur mit Heiligenschein vor einem ornamentalen Spiel aus Bronze und Blau zu sehen. Symbolträchtig reißt eine schwarz-weiße Schlange ihr Maul auf.³⁵⁸

Wie bei Redon ist auch bei Jung das Ei ein beliebtes Traummotiv, als er z.B. auf seiner inneren Reise den Gott Izdubar in ein Ei verwandelt und somit Heilung erfährt.³⁵⁹ Vor einem strahlenden, mandala-artigen Stern faucht ein wilder Drache den Betrachter an, darunter sind nächtliche Häuser zu erkennen.³⁶⁰ Einen starken Baum des Lebens mit kurzem Stamm und vielen Zweigen malt Jung vor einem Nachthimmel, der von einem hellen, leuchtenden Stern erstrahlt wird (Abb. 31).³⁶¹ Deutlich prächtiger erscheint der Baum des Lebens vom 22. November 1922 innerhalb der Form eines Regentropfens.

Seiner Bildbeischrift zufolge wird durch das Verbrennen des Baums ein Kreislauf geschlossen und aus der Asche entsteht neues Leben.³⁶² Vergleichbar mit einem Traum-bild schwebt auf S. 125 des *Liber Novus* (Abb. 32) in der Mitte des Bildes ein Mann in Meditationshaltung mit geschlossenen Augen und hebt ein rotes Gefäß über seinen Kopf, um von dem strahlenden rot-goldenen griechischen Kreuz in einem Kreis Energie in Form von Tropfen abzuschöpfen. Göttlich strahlt dieses Symbol in bunten Farben über den gesamten Himmel und lässt die darunterliegende Industrie-Hafenstadt ernüchternd kalt und lebensfeindlich erscheinen. Wie anziehend doch im Vergleich die obere Traumwelt wirkt.

Zusammenfassend schreibt Jung im Nachwort, dass er sich mit seinem Unterfangen zwar an der Grenze der Verrücktheit bewegt habe, doch mithilfe der Alchemie seine Erfahrungen integrieren konnte: „Ich wusste immer, dass jene Erlebnisse Kostbares enthielten, und darum wusste ich nichts Besseres, als sie in einem ‚kostbaren‘, d.h.

356 Kluger 2011, S. 243f.

357 Arzt, Thomas: „*Der Weg des Kommenden*“. Das *Rote Buch* und Jungs *Ecclesia Spiritualis*, in ders. (Hrsg.): *Das Rote Buch*. C. G. Jungs Reise zum „anderen Pol der Welt“, Würzburg 2015, S. 13–38, hier S. 23.

358 Vgl. Jung 2009, S. 109.

359 Vgl. Arzt 2015, S. 25. Siehe den dazugehörigen Text von Jung bei Jung 2009, S. 285.

360 Jung 2009, S. 129.

361 Ebd., S. 131.

362 Ebd., S. 135.

teuren Buch aufzuschreiben und die beim Wiederdurchleben auftretenden Bilder zu malen – so gut es eben ging.³⁶³

3 Psychologische Alternativtheorien

Der österreichische Psychoanalytiker Otto Rank schreibt als früherer Freudschüler dem Traum ebenfalls eine Wunscherfüllungs-Funktion zu und betont, dass Wünsche auch Bedingung für gute Kunst seien:

Jedes Kunstwerk ist, ebenso wie der Traum und alle psychoneurotischen Symptome, die verkleidete Erfüllung eines unterdrückten, verdrängten Wunsches; und die Wünsche sind es, die das ideale Moment des Kunstwerks ausmachen.³⁶⁴

Alfred Adler, österreichischer Arzt und Psychotherapeut sowie Begründer der Individualpsychologie, postuliert, dass sich der Lebensstil des Individuums im Traum spiegeln und somit keine universellen Traumsymbole zu entwickeln seien, da hierbei stets höchst persönliche Probleme zum Ausdruck kämen.³⁶⁵

Der deutsch-US-amerikanische Psychoanalytiker, Philosoph und Sozialpsychologe Erich Fromm unterstützt die These Adlers, indem er dem Träumenden die Traumgedanken und Gefühle selbst zuspricht und nicht einem kollektiven Unbewussten.³⁶⁶ Im Gegensatz zu Freud, der die Symbolsprache des Traums auf primitive, triebhafte Wünsche begrenzt, welche sich vornehmlich aus der sexuellen Natur speisen, drückt sich Fromm folgendermaßen aus: „Meine Annahme ist, daß Träume der Ausdruck sowohl der niedersten und irrationalsten als auch der höchsten und wertvollsten Seelentätigkeit ist.“³⁶⁷ Fromm fordert, dass die Symbolsprache eine sei, die jeder lernen sollte:

Ihr Verständnis bringt uns in Beziehung mit einer der bedeutendsten Quellen der Weisheit, mit der des Mythos, vermittelt uns die Kenntnis der tieferen Schichten unserer eigenen Persönlichkeit.³⁶⁸

In Mythen sieht Grön ähnlich wie Fromm den Spiegel einer Gesellschaft: „Mythen sprechen in Metaphern, um uns Leben bewusst zu machen, genau so wie Träume. Darum

³⁶³ Ebd., S. 357. In ähnlicher Ornamentik, doch ungleich beklemmender, ist das folgende Werk gestaltet: Scherer und Ouporov, *Labyrinth*, 1998, Eitempera und Blattgold auf Pappelholz, 33 × 43,2 cm, New York, Courtesy Mimi Ferzt Gallery, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 93, Tafel 6. Im Stil einer russischen Ikone umgibt ein erklärender Text das goldene Labyrinth, das einen nackten, eingekauerten Schläfer wie ein gefangenes Tier zeigt.

³⁶⁴ Rank, Otto: *Der Künstler*. Ansätze zu einer Sexual-Psychologie, Leipzig, Wien (u.a.) 1918, S. 75.

³⁶⁵ Vgl. Mertens 2009, S. 69.

³⁶⁶ Vgl. Fromm 1989, S. 91.

³⁶⁷ Ebd., S. 47.

³⁶⁸ Ebd., S. 11.

werden zuweilen Mythen als ‚öffentliche Träume‘ beschrieben.³⁶⁹ Sie schreibt jedem Traumbild eine sachliche und sehr häufig auch eine persönliche Bedeutung zu und stellt die These auf: „Die Evolution der Natur wiederholt sich in der geistigen Evolution des Menschen. Und so auch in unseren Träumen.“³⁷⁰

Die Psychoanalytikerin Bettina Meissner schreibt über Picasso, nachdem sie dessen Variationen zu *Las Meninas* von Velázquez analysiert hat:

Zum Zeitpunkt oder kurz vor der Entstehung eines Kunstwerks ist der Künstler [Picasso, Anm. von C. D.] sehr häufig einer Katastrophensituation mit traumatischer Wirkung ausgesetzt, die ihn selbst oder auch andere, ihm nahestehende Personen betrifft. [...] Er kann sich aus der Katastrophe retten, indem er – außerhalb der Katastrophe und sich selbst – etwas Drittes erschafft, sein Kunstwerk.³⁷¹

Hier wird also die Sublimierung betont, welche als Abwehr-, jedoch durchaus auch als Bewältigungsmechanismus zur Integration traumatischer Inhalte fungieren kann. Dem österreichisch-US-amerikanischen Psychoanalytiker und Schlaf Forscher Ernest Hartmann zufolge können mithilfe von Träumen im Vergleich zum Wachzustand bessere zervikale Verbindungen hergestellt werden:

Der Traum kontextualisiert die Emotion oder das emotionale Thema des Träumenden. Ich glaube, dass diese Auffassung neue Möglichkeiten bietet, das Verhältnis zwischen Träumen und künstlerischer Kreativität zu untersuchen.³⁷²

G Austausch zwischen Kunst und Psychoanalyse

Der Psychoanalytiker Gaertner führt die Psychoanalyse und die moderne Kunst in Baudelaires Ausspruch ‚mon cœur mis à nu‘ (1887) zusammen, da sich bei beiden die nackte Herzqualität offenbare.³⁷³ In der Tat ergänzen sich Kunstbetrachtung und Psychoanalyse. Wie die Kunsthistorikerin Gamwell ausführt, hat sich die „die Beziehung zwischen dem Darstellungsinhalt des Kunstwerks (analog zum manifesten Trauminhalt) und seiner Interpretation (dem latenten Trauminhalt)“³⁷⁴ aus der Kunst/Traum-Analogie entwickelt und dadurch auch die psychoanalytische Kunstkritik mitbegründet.

369 Grön 2007, S. 86.

370 Grön 2009, S. 38.

371 Meissner, Bettina: *Picassos Variationen zu Las Meninas von Velázquez – Triangulierung als Bedingung für den kreativen Prozeß*, in: Schneider et al. 1999, S. 311–335, hier S. 332f.

372 Hartmann 2000, S. 72.

373 Vgl. Gaertner, Adrian: ‚Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer‘ – vom Traumbild zur Bildidee von Goya, in: Schneider et al. 1999, S. 191–221, hier S. 200. Zur Einführung siehe: Förstl, Hans: *Träumen in der Kunst – von der Vorgeschichte zur Psychoanalyse*, in: Wiegand et al. 2006, S. 227–243.

374 Gamwell 2000, S. 31.

Der Psychoanalytiker Gerhard Schneider postuliert sowohl eine Regressionsdimension als auch eine Progression für Kunstwerke,

weil im Traum die Verkleidung über die Entschleierung vorwaltet, blickt er eher nach rückwärts, in die Vergangenheit, in die Kindheit. Und weil im Kunstwerk die Entschleierung dominiert, ist es eher ein prospektives Symbol der persönlichen Synthese und der Zukunft des Menschen und nicht nur ein regressives Symptom seiner ungelösten Konflikte.³⁷⁵

Für C. G. Jung gibt es zweierlei Richtungen des Traumes, die retrospektive und die pro-spektive. Der schweizerische Psychotherapeut Alphonse Maeder entwickelt die Traumdeutung Freuds in seiner Schrift *Das Traumproblem* weiter und unterstreicht im Gegensatz zu dessen retrospektiver Deutung die vorausschauende Funktion des Traumes. Er sieht aufgrund der schon vorhandenen Problemlösefähigkeiten und Ressourcen und deren kreativen Neuordnung anhand eines aktuellen Problems eine hohe Problemlösungskapazität im Traum.³⁷⁶

Eckart Rüther erforscht aus psychiatrischer und psychotherapeutischer Sicht die Manier des Traums. In seinem siebenbändigen Übersichtswerk durchschreitet er gemeinsam mit Ingemarie Manegold die Jahrhunderte und analysiert Träume der Literaturgeschichte.³⁷⁷ Seine Erkenntnis daraus ist, dass sich Menschen mithilfe ihrer Träume einen neuen Umgang mit ihren Affekten erschließen und alternatives Verhalten erproben. Er betrachtet im Widerspruch zu Freud, der den Zweck der Träume in der Bewältigung der Vergangenheit sieht, den Traum als Hilfestellung für zukünftiges Erleben und Verhalten.³⁷⁸ Verena Kast schreibt dem Traum sogar eine sinnstiftende Erfahrung des Lebens zu.³⁷⁹ Gamwell postuliert genau 100 Jahre nach Veröffentlichung der *Traumdeutung*, dass „zwei zentrale Themen der Kunst des 20. Jahrhunderts – das Unbewusste und Kunst über Kunst, d.h. Kunst, die Kunst reflektiert – nicht denkbar sind ohne die Psychoanalyse und ihre grundlegende Ikone, den Traum.“³⁸⁰

Aktuell wird der Traum von der Psychoanalyse als Gedächtniskonsolidierung gewertet, der unbewusste Wünsche, Emotionen und Erinnerungen vorbewusst machen kann. Jede Person benutzt ihre jeweiligen Abwehrmechanismen, um mit den konflikthaftern, durch den Alltag aktivierten Gefühlen und Wünschen umzugehen.

375 Schneider, Gerhard: *Zum psychoanalytischen Verstehen bildender Kunst – Fragmente einer Annäherung*, in ders., Gisela Greve, Herta E. Harsch und Bettina Meissner (Hrsg.): *Psychoanalyse und bildende Kunst*, Tübingen 1999, S. 11–32, hier S. 25.

376 Vgl. Mertens 2009, S. 68. Für eine Überblicksdarstellung weiterer psychoanalytischer Haltungen im 20. Jahrhundert vgl. ebd.

377 Vgl. Manegold, Ingemarie und Rüther, Eckart (Hrsg.): *Vom Barock bis zur Klassik*, Höxter 2000.

378 Vgl. Manegold und Rüther, 2000.

379 Vgl. Kast 2006, S. 10.

380 Gamwell 2000, S. 14.

Wichtige Belege für diese Integrationsaufgabe des Träumens findet die Arbeitsgruppe um Ramon Greenberg im Jahr 1970.³⁸¹ „Ein Traum wird erst dann zum Traum, wenn man aus ihm erwacht“³⁸², schreibt Kast. Notwendig ist also ein Prozess, den der Erwachende bewusst vollzieht, um das soeben Erlebte als Traum zu erkennen.

Der Soziologe und Psychoanalytiker Reimut Reiche beschreibt eine Möglichkeit zur Kunstanalyse jenseits von biographischem oder anderem Kontextwissen mithilfe einer Strukturhomologie zwischen Traum und Kunstwerk:

Kurz gesagt, betrachtet man dabei aus heuristischen Gründen ein Kunstwerk vorübergehend wie einen manifesten Traum, von dem man nur den Traumtext und sonst nichts kennt – und verläßt sich dann darauf, daß man analog zu den Regeln der Traumarbeit [...] Regeln der Strukturiertheit des Kunstwerks auffinden kann, die vom manifesten Kunstwerk zur latenten oder unbewußten Sinnstruktur des Kunstwerks führen.³⁸³

Reiche setzt Traum und Bild in Beziehung und verdeutlicht, wie sehr die Kunstwissenschaft und die Psychoanalyse von einem gegenseitigen Austausch profitieren können.³⁸⁴ Dass nicht jeder Künstler über Traumdeutungen hocheifrig ist, zeigt das Bild *Eight Interpreters of the Dream*³⁸⁵ (1940) der Surrealistin Edith Rimmington (1902–1986), die acht Traumdeuter, deren abgetrennte Tierköpfe daneben herumliegen, kopfüber als leere Hüllen in einem Bogengang aufhängt.³⁸⁶ Wie fruchtbar dennoch eine Zusammenarbeit zwischen einer Psychoanalytikerin und einer Künstlerin sein kann, soll das folgende Fallbeispiel aufweisen.

1 Fallbeispiel: Abramovičs wiederkehrender Traum

Nicht nur der Künstler erkundet seine eigenen Traumwelten im kreativen Prozess, auch beim Betrachter werden beim Ansehen von Kunst nachweislich Gehirnnetze wie das Default-Mode-Netzwerk aktiviert, welches üblicherweise für Tagträume, Kindheitsepisoden oder Zukunftspläne zuständig ist.³⁸⁷ Durch die Betrachtung von Kunst geschieht also auch beim Rezipienten ein Zugang zur Welt des Phantastischen, das rational nicht zu fassen ist. Wie hilfreich die Bearbeitung von Träumen mithilfe der Kunst im Sinne

381 Vgl. Mertens 2009, S. 68.

382 Kast 2006, S. 31.

383 Reiche, Reimut: *Mutterseelenallein von Reinhard Mucha – eine Formanalyse*, in: Schneider et al. 1999, S. 337–366, hier S. 340.

384 Ebd., S. 341.

385 Gouache, 36 × 54 cm, Collection Michel und Susie Remy, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 144f.

386 Zum psychoanalytischen und surrealistischen Diskurs siehe: Schneider, Lars: *Aus der Traum: zum psychoanalytischen und surrealistischen Diskurs*, in: ders. (Hrsg.): *Die page blanche in der Literatur und bildenden Kunst der Moderne*, Paderborn 2016, S. 247–250.

387 Vessel, Edward A., Starr, G. Gabrielle und Rubin, Nava: *Art reaches within. Aesthetic experience, the self and the default mode network*, in: *Frontiers in neuroscience* 7 (2013), S. 1–9, hier S. 3.

der Sublimierung ist, zeigt die Begegnung der Künstlerin Marina Abramović (*1946) mit der schweizerischen Psychoanalytikerin Jeanette Fischer, der sie einen wiederkehrenden Traum erzählt:

Ich habe diesen sich wiederholenden Traum, wie ich meine Mutter töte. Sie sieht, wie ich einen Jungen küsse. Dann zieht sie mich von ihm weg. Sie zieht mich an meinen Haaren zu Boden. Dabei lacht sie hysterisch. Ich schaue sie an und verstehe, dass sie verrückt ist. Sie lacht und schaut mich an und ich begreife, dass sie versucht mir zu sagen, dass diese Verrücktheit zu mir übergehen wird und auch ich verrückt sein werde. Sie hat mich sehr oft an den Haaren zu Boden gerissen.³⁸⁸

Die Analytikerin geht davon aus, dass die Künstlerin ohne ihre Fähigkeit, Kunst zu kreieren, wohl in die „Verrücktheit der Mutter“³⁸⁹ hineingezogen worden wäre:

Die normale Entwicklung des Kindes mündet in seiner Ablösung von der Mutter und die Hinwendung zu einem selbst gewählten und begehrten Liebespartner. Marinas Traum offenbart Realität: Eine bis zur Gewalttätigkeit missgünstige Mutter versuchte Marina den Weg zu den eigenen Wünschen und Bedürfnissen zu verwehren: Sie zieht sie weg vom Mann, sie will sie alleine für sich, um sich zu füllen mit ihr, um nicht alleine zu sein. Marina erfindet die Performance. Es ist der gelungene Versuch, sich von der Verrücktheit und der Schuld fernzuhalten. Sie rettet Marina das Leben.³⁹⁰

An späterer Stelle spitzt die Psychoanalytikerin die zugrundeliegende Dynamik dieses wiederkehrenden Traums wie folgt zu: „Die Wiederholung der Gewalt in all den Performances von Marina ist nicht zuletzt eine Suche nach der gewaltlosen Mutter.“³⁹¹ Abramović nutzt ihre Kunst als Ausdruck von seelischer Not und somit als Schutz vor dem Wahnsinn, die Analyse ihrer Träume helfen ihr, die Beziehung zu ihrer Mutter innerlich zu klären, besser zu verstehen und sich in der Folge dann auch vermehrt ablösen zu können.

Insgesamt mag die Beschäftigung der Künstler mit ihren eigenen Träumen ein Versuch sein, ihren Wünschen und Ängsten bewusster zu begegnen und abgespaltene, unbewusste Anteile zu integrieren, um ein kohärenteres Selbstbild zu schaffen. Wenn sich herausstellt, dass der Geist nicht resilient genug für herausfordernde Umweltbe-

388 Abramović, Marina und Fischer, Jeanette: *Psychoanalytikerin trifft Marina Abramović*. Künstlerin trifft Jeanette Fischer, Zürich 2018, S. 92.

389 Ebd.

390 Ebd., S. 92f.

391 Ebd., S. 102. Vgl. zum Thema der übergroßen Mutter auch das Ölgemälde: Natalie Becker, *My Mother Haunts My Dreams*, 1998, Öl auf Leinwand, 76,2 × 76,2 cm, New York, Privatbesitz der Künstlerin, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 122, Tafel 43.

dingungen ist, kippen die Gedanken und Vorstellungen teilweise in den Wahnsinn, der dem Traumerleben in einigen Gesichtspunkten ähnelt.

2 Grenze zwischen Trauminhalt und Wahnsinn

Der französische Schriftsteller Gérard de Nerval beschreibt in seinem phantastischen Traumbericht *Aurelia oder Der Traum und das Leben* (1855) die Beziehung zwischen Traum und Wahnsinn:

Der Traum ist ein zweites Leben. Ich habe nie ohne zu schauern durch die Elfenbein- oder Horntore dringen können, die uns von der unsichtbaren Welt scheidet. Die ersten Augenblicke des Schlafes sind das Bild des Todes. Eine nebelhafte Erstarrung ergreift unsern Gedanken und wir können den genauen Augenblick nicht feststellen, wo das Ich in einer andern Form die Tätigkeit des Daseins fortsetzt. Ein ungewisses unterirdisches Gewölbe erhellt sich allmählich und aus dem Schatten der Nacht lösen sich in erster Unbeweglichkeit die bleichen Figuren, welche den Vorhof der Ewigkeit bewohnen. Dann nimmt das Bild Form an, eine neue Helligkeit erleuchtet diese Erscheinungen in wunderlichem Spiel: – es öffnet sich uns die Welt der Geister. [...] Ich will nach ihrem Beispiel versuchen, die Eindrücke einer langen Krankheit niederzuschreiben, die sich ganz in den Mysterien meines Geistes abgespielt hat.³⁹²

Es gebe also eine elfenbeinerne Trennwand zwischen der Realität und der Traumwelt, hinter der sogleich das Antlitz des Todes warte, sich schließlich aber auch die Welt der Geister auftue. Es bleibt unklar, ob hier das Träumen, oder nicht doch der Wahnsinn beschrieben wird. 1924 berufen sich die Surrealisten ganz dezidiert auf Nerval als ihren Ahnherrn.³⁹³

Als einer von vielen setzt auch der emeritierte Psychiatrie-Professor Allan Hobson den Traum mit dem Erleben eines Wahnsinnigen gleich. Freud zählt in seiner *Traumdeutung* einige weitere auf:

„Der Verrückte ist ein Träumer im Wachen“ (Kant), „Der Wahnsinn ist ein Traum innerhalb des Sinnenwachseins“ (Kraus), „Der Traum ist ein kurzer Wahnsinn und der Wahnsinn ein langer Traum“ (Schopenhauer), „In der Tat können wir im Traum fast alle Erscheinungen, die uns in den Irrenhäusern begegnen, selber durchleben“ (Wundt).³⁹⁴

Alvarez betont, dass die Verrücktheit von Träumen seit Jahrhunderten eine permanente Quelle des Unbehagens für jeden sei, der je schweißgebadet erwacht sei und

392 Gérard de Nerval, *Aurelia ou le rêve de la vie*, übers. von Hedwig Kubin, Frankfurt a. Main 1961, S. 7, zit. nach Schuster-Schirmer 1975, S. 163.

393 Vgl. Schuster-Schirmer 1975, S. 163.

394 Zit. nach Alvarez 2000, S. 147, jedoch ohne genaueren Quellenverweis.

darüber nachgedacht habe, wo er gerade in seinen Träumen gewesen sei und was er getan habe.³⁹⁵ Otto Rank sieht den Kunstschaffenden im Bereich zwischen Traum und Neurose: „Der Künstler steht also in psychologischer Beziehung zwischen dem Träumer und dem Neurotiker; der psychische Prozeß in ihnen ist dem Wesen nach gleich, er ist nur graduell verschieden...“³⁹⁶ Doch dieser graduelle Unterschied ist essentiell, da dadurch eine Verhaftung in der Welt möglich bleibt und somit bewusst mit dem Wechsel der Realitätsebenen umgegangen werden kann.³⁹⁷

Da Traum und Wahnsinn ähnliche Bezugspunkte und Grundlagen zu haben scheinen, ist es nur folgerichtig, dass sich auch die Psychoanalyse, die sich ja dediziert mit der Erforschung und Heilung der erkrankten Seele beschäftigt, und die Kunst als häufige Ausdrucksform von eindrucklichen Traumbildern begegnen.

395 Vgl. ebd.

396 Rank 1918, S. 53.

397 Schuster-Schirmer 1975, S. 161, zur Interaktion zwischen Traum und Wahnsinn schreibt sie dort: „Denn eine enge Beziehung zwischen beiden, Traum und Wahnsinn, besteht und ist bekannt. Schon die Antike sah im Traum eine vorübergehende Form des Wahnsinns. Diese Vorstellung wird um 1800, wie Foucault es sieht, umgekehrt; nicht mehr der Traum entlehnt beim Wahnsinn seine beunruhigenden Kräfte, wodurch er zeigen konnte, wie zerbrechlich oder beschränkt die Vernunft sei, sondern es ist der Wahnsinn, der im Traum seine Urnatur annimmt und in dieser Verwandtschaft enthüllt, daß er in der ‚Nacht der Wirklichkeit‘ eine Befreiung vom Bild sei. Traum und Wahnsinn stehen in Bezug zueinander, weil sie in den Erscheinungsformen der Phantasmen weitgehend übereinstimmen.“

III Künstlertraum

Mit leidenschaftlichen Worten hält Amos Oz den Leser in seinem Roman *Eine Geschichte von Liebe und Finsternis* dazu an, sich auf sich selbst zu konzentrieren, seine eigenen Gefühle beim Lesen wahrzunehmen und nicht klatschsüchtigen Autor zu schauen: „Der Raum, den der gute Leser sich bei der Lektüre erschließt, ist nicht der zwischen Text und Autor, sondern der zwischen dem Text und ihm selbst.“¹

Analog hierzu soll das folgende Kompendium verschiedenster Traumdarstellungen dazu einladen, eigene Assoziationen bewusst wahrzunehmen. Gleichzeitig kann es an einigen Stellen wertvoll sein, sich die biographische Situation des Künstlers zu vergegenwärtigen, um etwaige Deutungen der Traum Inhalte durchzuspielen – doch begibt man sich damit wissentlich auf ein teilweise sehr subjektiv geprägtes Deutungsterrain. Am Ende sagt die Interpretation zuweilen mehr über den Deuter als über den Urheber selbst aus. Der Psychoanalytiker Gerhard Schneider gesteht dem Rezipienten zwar eine intensive Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk zu, die jedoch „nicht, wie im Verhältnis des Künstlers zur Kunst, die Qualität ‚zeugender Gezeugtheit‘“² für sich beanspruchen kann.

Da es herausragende Beispiele von Künstlerträumen sowohl in der Malerei als auch in der Graphik gibt, sollen beide Bereiche betrachtet werden.³ Denn Goethes Diktum „Von der bildenden Kunst verlangt man deutliche, klare, bestimmte Darstellungen“⁴ verdeutlicht womöglich eine unbewusst hemmende Wirkung auf die Künstler, Träume in der Malerei ‚auszuformulieren‘, weil sich Klarheit und Traum fast wie Antagonisten gegenüberstehen. Besonders das Spiel mit Gestaltwandlungen im Traum findet sich v.a. in der Graphik, da diese das Spontane, Spielerische, Leichte am besten abzubilden vermag.

Für die folgende Untersuchung der Traumbildnisse von Künstlern sind nach der Analyse des Anschauungsmaterials folgende vier Hauptkategorien mit Unterkategorien gefunden worden: Angsttraum, Traummetamorphosen, Wunschtraum und Traumlandschaften. Diese sind jedoch durchaus nicht trennscharf, da der Angsttraum oft kaum vom Alptraum zu trennen ist, ein Landschaftstraum ebenso alptraumartige Züge annehmen kann wie umgekehrt und ein erotischer Traum z.B. auch zum Inspirationstraum werden kann. Zu Beginn der jeweiligen Hauptkategorien werden wenige Werke exemplarisch aufgeführt, um anschließend anhand einiger Schlüsselwerke mehr in die Tiefe einzutauchen.

1 Oz, Amos: *Eine Geschichte von Liebe und Finsternis*, Frankfurt a. M. 2016, S. 57.

2 Schneider 1999, S. 24.

3 Auf die Traumdarstellung im skulpturalen Bereich wurde zur Stoffeingrenzung bis auf wenige Ausnahmen verzichtet.

4 Goethe, Johann Wolfgang von: *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* [1797]. Schriften zur Kunst, Gedenkausgabe Bd. XIII, Zürich 1965, S. 122, zit. nach Hofmann 2010, S. 11. Hofmann argumentiert, dass Phantasiestücke von diesen Kunstrichtern nicht gefragt worden seien.

A Angsttraum

Schwitzend erwacht aus einem Angsttraum beschäftigen uns die Bilder teilweise noch über den folgenden Tag hinaus, markante Traumsequenzen bleiben manchmal sogar ein ganzes Leben lang präsent und prägend. Besonders Träume der Kindheit, die damals nagten und jagten, können von Erwachsenen späterhin teilweise noch detailgetreu wiedergegeben werden. Kein Wunder also, dass sich kreative Geister wie bildende Künstler mit diesen kraftvollen Bildern, welche die Seele in einer Weise aufzurütteln vermögen, wie sie seinesgleichen suchen, intensiv auseinandersetzen und die verschiedensten Darstellungsformen entwickeln. Nicht zuletzt kann dies auch als Bewältigungs- und Verarbeitungsversuch zur Integration der belastenden nächtlichen Traumerlebnisse verstanden werden. Zu nennen sind die Angst vor Katastrophen, vor dem Tod, vor dem Fallen, vor dem Wahnsinn.

Galt im Mittelalter ein Alptraum noch als göttliche Botschaft oder wurde gar als Bestrafung von Fehlhandlungen interpretiert, ändert sich der Blick auf die nächtlichen Abenteuer im Laufe der Jahrhunderte. Je bewusster die Menschen sich ihrer Subjektivität werden, desto stärker gerät das eigene Erleben, der eigene Alltag in den Fokus. In Zeiten der Aufklärung werden als Ursache für Alpträume eine falsche Ernährung sowie eine Blutansammlung im Kopf angenommen,⁵ es werden also rein physiologische Erklärungsmodelle herangezogen. Leicht beschämt vergleicht René Descartes sein Traumerleben mit der Welt von Wahnsinnigen:

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.⁶

Wie angsterfüllt die Beschäftigung mit den eigenen Abgründen der Seele zuweilen ist, wird verständlich, wenn die berüchtigte Schwelle zur Geisteskrankheit so nah erscheint. Angst vor Verrücktheit ist auch damals schon weit verbreitet und wenn man sich die damaligen Verhältnisse der Einrichtungen für Geisteskranke vor Augen hält, ist dies nur zu gut nachzuvollziehen. Doch ebenso wie eine vermeintliche geistige Krankheit ein nicht abzuebbendes Faszinosum auf uns Menschen ausübt, zieht einen auch immer wieder die Beschäftigung mit den seelischen Tiefen, mit dem Unbewussten, in seinen Bann. Für die vorliegende Untersuchung wurden Beispiele gewählt, in denen es als sehr wahrscheinlich anzunehmen ist, dass es sich tatsächlich um Traumdarstellungen handelt. Schwierig ist eine Abgrenzung der Alpträume z.B. zu Höllenphantasien, wie sie etwa

⁵ Alt 2011, S. 168.

⁶ René Descartes: *Meditationen*. Mit sämtlichen Einwänden und Erwiderungen (*Meditationes de prima philosophia*), übers. und hrsg. von Christian Wohlers, Hamburg 2009, S. 20, zit. nach Dieckmann 2016, S. 41.

bei Hieronymus Bosch⁷ als „Via demonica zur Unterwelt“⁸ zu finden sind. Dessen apokalyptische Bildmotive prägen sich unvergesslich ein, doch dienen diese Höllenvisionen programmatisch einem anderen Zweck (Weltengericht, Höllendarstellung) als der Darstellung von Angstträumen. Dennoch besteht natürlich die Möglichkeit, dass diese Eindrücke auch aus eigenen Traumgehalten gespeist wurden.

Manche Alpträume hinterlassen derart schauerliche Bilder, wie sie etwa André Masson (1896–1987) auf *Dans la tour du sommeil*⁹ (1938) entwirft, dass sie sich direkt in die Netzhaut einbrennen. Umso verständlicher ist es, dass sich die Seele, wenn der Traum allzu unaushaltbar erscheint, vor dem Traum flieht, wie es auf dem Bild *Alma que huye de un sueño*¹⁰ (1930) der spanischen Malerin Ángeles Santos Torroella (1911–2013) zu sehen ist. Wie in einer Out-of-Body-Experience verlässt hier eine nackte Seele, vergleichbar mit mittelalterlichen, aus dem Körper entweichenden Seelendarstellungen, den mittig halbierten nackten Körper, der als leere Hülle zurückbleibt und rettet sich vor dem Traum, der von links kommend als blauer Rauch herangeweht wird, in die willkommen heißenden Arme zweier elterlicher Gestalten, die sich von Wolken umgeben am Himmel auftun. Bei der nun folgenden Besprechung der Angstträume werden die Begriffe ‚Alptraum‘¹¹ und ‚Angsttraum‘ im weitesten Sinne austauschbar verwendet.

1 Katastrophentraum

Der Mensch scheint zu katastrophisierenden Gedanken zu neigen, die sich in bildgewaltigen Ohnmachtsphantasien zusammenbrauen. Besonders beliebt ist das Motiv des Katastrophentraums zu Beginn der Neuzeit. Als häufiges Traumelement benennt Bredekamp das Wasser:

Ob als Erzeuger oder Produkt von Träumen, ob in Form stiller oder bewegter Gewässer, ob als universale Sintflut oder Regenbogen, als Himmelskatastrophe oder Zeichen kosmischer Versöhnung trat Wasser in allen Bewegungs- und Aggregatformen in Traumdarstellungen auf. Ins Bild gesetzt, konnten die Wasser der Träume begrifflichem Denken zugeführt werden, ohne ihre Unergründlichkeit zu verlieren.¹²

7 Hieronymus Bosch, *Der Garten der Lüste*, 1503–1515, Öl auf Eiche, 220 × 389 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado; ders., *Weltgerichtstriptychon*, um 1504–08, Öltempera auf Eiche, Mitteltafel 164 × 127 cm, Flügel je 164 × 60 cm, Wien, Akademie der bildenden Künste.

8 Rheinz, Hanna: *Dunkle Wasser, lästige Chimären*. Über Alpdruck und Traumgespinste, in: Kursbuch 138, Berlin 1999, S. 19–28, hier S. 20.

9 Öl auf Leinwand, 81,3 × 100,3 cm, Baltimore, Museum of Art. Ein kopf- und hautloser, sehr muskulöser Mann wütet in scheinbar blinder Raserei, wobei er sich selbst an den abstrahierten, mit Spikes versehenen Beinen einer nackten Frau verletzt. Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Madrid 2013, S. 315, Abb. 156.

10 Öl auf Leinwand, 61 × 48 cm, Javier Santos Collection. Abb. z.B. bei <https://elgeneracionalpost.com/cultura/2021/0402/23268/angeles-santos-vanguardista-mujer-artista-ultima-hora.html> [12.09.2021].

11 Im Sinne der Einheitlichkeit wird die Schreibweise Alptraum verwendet, da die meisten Zitate diese Schreibweise benutzen. Der Duden empfiehlt die Schreibweise ‚Albtraum‘, erkennt jedoch beides als richtig an.

12 Bredekamp 1987, S. 64.

Karen Barth malt sogar einen ganzen *Lake of Dreams*¹³ (1996). Wie zu zeigen ist, spielt das Wasser vor allem bei Renaissance-Darstellungen eine essentielle Rolle.

a Raimondi, *Der Traum*

Marcantonio Raimondi (1475–1534) verfasst um 1508 den fragenevozierenden und vielgedeuteten Kupferstich *Der Traum* (Abb. 33), der auch *Traum Raffaels*¹⁴ genannt wird. Darauf ist eine nächtliche Flusszene zu sehen, bei der sich auf der linken Bildseite im Vordergrund zwei nackte Frauen¹⁵ wie Zwillinge spiegelbildlich gegenüberliegen, gerade so, als ob sie sich im Wasser spiegelten.

Auf dem Flussbettsand im rechten Vordergrund tummeln sich eigentümliche kleine Mischwesen, die an Insekten, Schalentiere und Bosch'sche Phantasiekreaturen erinnern.¹⁶ Durch den düsteren Fluss zieht sich eine starke Diagonale von rechts unten nach links oben durch das Bild, welche das Bild in Hell (unten) und Dunkel (oben) teilt, wodurch der dramatische Effekt des unheilbringenden Gewitters noch verstärkt wird.

In der glatten Wasseroberfläche spiegeln sich die architektonischen Linien der Stadt. Als häufig berichtetes Traummotiv erscheint eine Treppe, die direkt ins Wasser mündet. Einen starken Gegensatz zur Ruhe des Wassers bildet der Himmel mit seinen schweren, dunklen Wolken und gezackten Blitzen; am rechten Flussufer brennen bereits ein runder Turm und ein weiteres Gebäude, aus dessen Inneren die Flammen wild nach oben wüten.¹⁷ Nackte Menschen fliehen zu Fuß vor der Feuerbrunst, einige haben sich schon auf Kähne retten können.¹⁸ Im hinteren Bildraum ist eine befestigte Stadt mit erleuchteten Fenstern auszumachen, wodurch die Radierung deutlich zur Nachtszene wird.¹⁹ Eine weitere Lichtquelle ist das Fenster oberhalb der beiden ruhenden Frauen. Aus diesem ergießen sich zwei stilisierte Lichtstrahlen über das Mauerwerk und bilden somit kompositorisch eine Diagonale in entgegengesetzter Richtung zum Fluss.

13 Polymer auf Leinwand, auf Karton kaschiert, 142,2 × 208,3 cm, Privatsammlung.

14 Zum künstlerischen Verhältnis zwischen Raffael und Raimondi sei auf folgende, umfangreiche Dissertation verwiesen: Bloemacher, Anne: *Raffael und Raimondi*. Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael, Berlin, München 2016. Ruby wirft die Frage auf, ob der Titel nicht erst in der Retrospektive ergänzt worden sei, vgl. diess. 2020, S. 475.

15 Vorbildhaft wird hier die Venus von Giorgione genannt: *Schlummernde Venus* (1510, Öl auf Leinwand, 108,5 × 175 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister), die nach dessen Tod von Tizian vollendet wird. Sollte diese als Vorbild gedient haben, müsste der Kupferstich von Raimondi jedoch womöglich auf nach 1510 datiert werden. Vgl. Ruvoldt, Maria: *The Italian Renaissance imagery of inspiration*. Metaphors of sex, sleep, and dreams, Cambridge 2004, S. 126f.

16 Warnke differenziert jedoch, dass bei Bosch „diese Wesen nicht Gegenstände eines Traumes, sondern Fabelwesen in einer religiösen Erzählung“ seien, siehe ders. 1999, S. 122.

17 Das Bildmotiv des brennenden Hauses, von Wasser umgeben, wiederholt sich u.a. knappe 450 Jahre später bei Félix Labisse, *Hommage à Gilles de Rais*, 1957, Öl auf Leinwand, 130,5 × 162,8 cm, Privatsammlung.

18 Zur Herleitung der Bildüberlieferung des Feuers, das häufig stilisiert dargestellt wird, vgl. Augustyn 2013 mit zahlreichen Beispielen aus der Buchmalerei.

19 Für eine surrealistische Interpretation eines brennenden Hauses: Greta Knutson, *Feu dans la maison*, 1976, Öl auf Leinwand, 100 × 81 cm, Privatsammlung, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. *Fantastische Frauen*. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo, Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2020, S. 309.

Raimondi demonstriert hier die technischen Möglichkeiten des Kupferstichs bei der Visualisierung unterschiedlicher Lichtquellen, -grade und -effekte im Kontexte einer Nachtszene mit abziehendem Sturm, mithin bei einem Bildthema, das schon in der Antike als eine besondere künstlerische Herausforderung galt.²⁰

Borchhardt-Birbaumer geht davon aus, dass der Stich wohl von einem gebildeten Sammler in Auftrag gegeben worden ist, der ihn in seinem Studiolo zum Zwecke gelehrter Diskussionen heranzuziehen gedachte.²¹ Dazu konstatiert Bredekamp: „Anlaß und Auftraggeber, Vorlage und Inhalt beider Blätter sind rätselhaft geblieben und diese Ungewißheit konnte sich beruhigen im Bewußtsein der Unerklärbarkeit gemalter Träume schlechthin.“²² Sicher ist für Ruby, dass der Kupferstich keinen selbst geträumten, sondern einen prototypischen Traum abbildet.²³

Die stilistische Nähe zu Giorgione benennt Franz Wickhoff als Erster und schreibt das Werk Raffael ab und Giorgione zu. Gustav Friedrich Hartlaub bringt dann die heute geschätzte Deutung als Traum der Hekuba ein.²⁴ Bredekamp ergänzt zur Entstehungsgeschichte und ikonologischen Interpretation des Stichs:

Vermutlich liegt dem Stich ein verloren gegangenes Bild Giorgiones zu Grunde, das 1705 in der Sammlung Gambatto unter der Bezeichnung ‚incendio con diverse figure‘ geführt wurde. [...] Es gibt diverse Spekulationen über eine konkrete Geschichte, die dem Blatt unterlegt sei – Servius’ Kommentar zur Aeneis, Hekubas Vision von der Zerstörung Trojas u.ä. (Wickhoff, Hartlaub) –, doch keine weiß sich selbst als zufriedenstellend. Obwohl Hartlaub 1953 von seiner früheren, 1925 gegebenen Interpretation abrückt, scheint sie, die eine Verbindung aus mythologischen und vor allem alchemistischen Quellen zieht, diejenige zu sein, die dem Blatt als Traumvision am nächsten kommt. So läßt sich die Doppelgestalt der Liegenden sowohl mit der sich selbst im Traum sehenden Hekuba erklären, aber auch mit der okkulten Seinstheorie, die Seele und Körper als getrennt agierend begreift, wobei die Seele als ‚anima corporalis‘, als eben jene figürliche Gestalt interpretiert werden kann, wie es in dem Stich geschieht.²⁵

20 Ruby 2017, S. 89. Ruby verweist auf Bezüge zur Malerei Giorgiones und Giulio Campagnolas, der eben diesen in Venedig rezipiert. Auch an *La Tempesta* von Giorgione, eines der noch zu lösenden Rätsel der Kunstgeschichte, sei zu denken (ebenso um 1508, Öl auf Leinwand, 82 × 73 cm, Venedig, Accademia). Der architektonische Aufbau der Stadt, die Lage des Flusses sowie die Linienführung der Komposition sind sehr ähnlich, das Gewitter als Grundthema ist bei beiden vorhanden. *La Tempesta* ist jedoch im Hochformat, *Der Traum* im breiten Querformat ausgeführt.

21 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 312.

22 Bredekamp 1987, S. 64.

23 Ruby 2020, S. 475: This picture is „no ego document, but an imagined prototypical dream vision hardly to be distinguished from a mere fantasy image.“

24 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 311.

25 Bredekamp 1987, S. 322f. Für zahlreiche weiterführende Literaturhinweise sei ebendorthin verwiesen.

Bredekamp betont die eigentümliche Verbindung der „Monstren des Hieronymus Bosch mit der Welt Giorgiones“²⁶:

Offenbar hervorgerufen durch den Schlaf, entstiegen dem Wasser boschverwandte Ungeheuer in Richtung der beiden Ruhenden. Die narzißhafte Spiegelung des Selbst, der die Frau im Schlaf unterworfen ist, findet ein schreckliches Echo in den Tieren, die der Oberfläche des Flusses als Seelenwesen entsteigen: Im Schlaf gebiert das Wasser Ungeheuer.²⁷

Die dunklen, wohl eher unbewussten Abgründe der Seele könnten auf dem Stich also als kleine insektoide Fabelwesen ausgedrückt worden sein, während die Spiegelung, die dem Bewusstsein nahe und zugänglich ist, in der schönen Nackten verkörpert ist. Für Bredekamp ist aufgrund der spiegelbildlich getreuen Haltung der Frauen zu schließen, dass hierbei nur *eine* Frau gemeint sei, die sich im Schlaf als Träumende begegne. „Die Erträumung des Träumens gehörte seit jeher zu den aussagekräftigsten Motiven des Traumes selbst, sodaß für die Verdoppelung der Schläferin nicht notwendig ein bestimmtes Ereignis wie der Traum Hekubas zugrunde liegen muß.“²⁸

Für Stewart deutet die Verknüpfung der beiden Nackten mit apokalyptischen Ereignissen „auf die Angst-Lust-Konstellation des erotischen Alptraums“²⁹ hin. Auch im weit verbreiteten und einflussreichen Roman *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) von Francesco Colonna kommt ein Traum vor. Diese Traumerzählung vom Wiederfinden und dem endgültigen Verlieren zweier Geliebter geht teilweise auf Dante zurück und spielt unter ägyptisch-griechischen Denkmälern.³⁰ Darin heißt es: „Das menschliche Leben ist nichts als ein Traum (Humana omnia non nisi somnium esse).“³¹ Für Maria Ruvoldt lädt Raimondi zum Dialog ein, in dem er einerseits sein künstlerisches Inspirationsmoment in den Ring wirft und gleichzeitig Fragen aufwirft, womit er die Phantasie des Betrachters herausfordert.³²

Das Bewusstsein für verschwimmende, unklare Grenzen zwischen Realität und Traum existiert also schon zu Zeiten der Renaissance. Ruvoldt argumentiert auf einsamem Posten für eine Deutung als Traumerfahrung. Hierdurch weise sich der Künstler mit göttlicher Inspiration aus und beschwöre auch den Paragone zwischen den Künsten herauf:

26 Ebd., S. 64.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Stewart, Charles: *Erotic Dreams and Nightmares from Antiquity to Present*, in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 8/2 (2002), S. 279–309, zit. nach Pfaff 2018, S. 137.

30 Vgl. Schrader, Ludwig: *Joachim Du Bellays ‚Songe‘ (1558) – eine Vision des Untergangs*, in: Rudolf Hiestand (Hrsg.): *Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf 1994, S. 85–110, hier S. 85.

31 Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499, zit. nach der Ausgabe von Ciapponi, Lucia A. und Pozzi, Giovanni, 2 Bde, Padua 1980, Bd. 1, S. VII, zit. nach Bredekamp 1987, S. 64. Vgl. auch den Titel des Ölgemäldes *Nil nisi somnium* von Aldechi-Riccardo Mantovani, siehe dazu Kapitel III.C.4.g.

32 Vgl. Ruvoldt, Maria: *The Italian Renaissance imagery of inspiration. Metaphors of sex, sleep, and dreams*, Cambridge 2004, S. 123.

The imagery of the *Dream of Raphael* mimics dream experience, bringing together contrasting elements, presenting startling juxtapositions, resulting in a visual experience of seemingly unrelated episodes that nevertheless cohere into an enigmatic whole. Marcantonio's work demands to be read as a dream, rather than as a visualization of a preexisting narrative.³³

Nichtsdestoweniger wirft Raimondis *Traum* ein großes Maß an Ungewissheit und unbeantworteten Fragen auf, wodurch es trotz des strengen Symbolkatalogs der damaligen Zeit etwas höchst Individuelles auszudrücken vermag.³⁴ So kann sich ein jeder in der oberen Frau spiegeln oder zur unteren Nackten werden, die durch ihre abgewandte Haltung ohnehin zur Identifikation einlädt. Dadurch wird der Alptraum eines feuerbringenden Gewitters unmittelbar erlebbar. Ob dies nun der Traum der Hekuba vom Untergang Trojas, des Künstlers selbst oder eines unbekanntes Dritten ist, bleibt der Interpretation des Betrachters überlassen.

b Dürer, *Traumgesicht*

Albrecht Dürer (1471–1528) kreiert mit seinem *Traumgesicht*³⁵ (1525, Abb. 34) das bedeutendste Werk dieser Untersuchung.³⁶ Es wird „gewöhnlich als Vision des Weltuntergangs, aber hauptsächlich als persönlicher Angsttraum gedeutet“³⁷. Heute befindet sich das Aquarell im Kunsthistorischen Museum in Wien, wohin es aus der Ambraser Kunstsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol im 19. Jahrhundert gelangt.³⁸ Im oberen Viertel eines Blattes setzt Dürer eine Zeichnung seines Traums von Wassermassen, die er in Form einer gigantischen Wassersäule und 13 kleineren auf die Erde prallen lässt. In der Bildunterschrift seines Aquarells erläutert Dürer, wie er in „der

33 Ebd., S. 139.

34 Ähnlich ungeklärt ist die Deutung von Rodolphe Bresdins (1822–1885) *Mein Traum* (1883, Radierung, 18,5 × 12,2 cm, o.O.), der in zwei Fassungen vorliegt. Auch hier sind Boote auf einem Fluss zu sehen, die Atmosphäre wirkt düster und bedrückend, vor der Stadtsilhouette fliegen schwarze Vögel unheilschwanger auf. Für eine ausführliche Besprechung siehe Schuster-Schirmer 1975, S. 181ff.

35 (Traum von den Wassern), Aquarell auf Papier, 30,5 × 42,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer.

36 Insgesamt zu Dürers Kunstanpruch und eigener Seelenbetrachtung führt Poeschke (1994, S. 200f.) aus: „Einerseits bemühte er sich sein Leben lang, anknüpfend an die italienischen Kunsttheoretiker, um die Lehre von den richtigen Proportionen und um eine rationale Begründung der Schönheit, andererseits fesselte ihn, und das ist der Punkt, der in unserem Zusammenhang von besonderem Interesse ist, nicht weniger als die *äußere* Gestalt das *innere* Wesen des Menschen. Daraus wiederum erklärt sich, daß seine Werke in einem für die damalige Zeit ganz ungewöhnlichen Maße einen starken Hang zur Selbstbeobachtung, einen ungewöhnlich scharf diagnostizierenden Blick auf sich selbst verraten. So beginnt auch mit dem frühen Dürer erst das *Künstlerselbstbildnis* modernen Typs sich herauszubilden, d.h. dasjenige Bildnis, das nicht so sehr auf eine repräsentative und an äußerlichen Konventionen orientierte Darstellung seiner selbst abzielt, sondern das in erster Linie die intime Zwiesprache mit sich selbst sucht, das sich selbst erforschend in den Blick nimmt, um mit den eigenen Gesichtszügen zugleich den in ihm sich spiegelnden inneren Zustand zu beschreiben.“ Hervorhebung vom Autor.

37 Dieckmann 2016, S. 54.

38 Vgl. Poeschke 1994, S. 194.

Nacht auf Donnerstag nach Pfingsten des Jahres 1525 [...] Zeuge einer wie ein himmlisches Bombardement hereinbrechenden Sintflut³⁹ wird und zitternd daraus erwacht:

Im Schlaf habe ich dieses Gesicht gesehen, wie viele, große Wasser vom Himmel fielen. Und das erste traf das Erdreich ungefähr vier Meilen von mir mit einer solchen Grausamkeit und einem übergroßen Rauschen und Zerspritzen und ertränkte das ganze Land. Darüber erschrak ich so schwer, daß ich daran erwachte, ehe dann die anderen Wasser fielen. Und die Wasser, die dann fielen, die waren fast ebenso groß und fielen teils näher, teils weiter entfernt, und sie kamen von so hoch oben herab, daß sie wie in Gedanken langsam fielen. Aber als das erste Wasser, das das Erdreich traf, schier herankam, da fiel es mit einer solchen Geschwindigkeit und einem solchen Wind und Brausen, daß ich derart erschrak, als ich erwachte, daß ich am ganzen Körper zitterte und lange nicht zu mir selbst kam. Aber als ich am Morgen aufstand, malte ich hier oben, wie ichs gesehen habe. Gott wende alle Dinge zum besten.⁴⁰

Diese Kombination aus gezeichnetem Traum und textlich beschriebenem Trauminhalt ist einmalig. Die Bedeutung dieses Werkes kann kaum hoch genug eingeschätzt werden.⁴¹ Für die Deutung dieser Darstellung mögen auch die zeitgeschichtlichen Unwetterprognosen von Relevanz sein.

Ähnlich zu Dürers Bildunterschrift schreibt der deutsche Astrologe und Mediziner Johannes Virdung in seiner *Practica deutsch* (1522, Abb. 35) von großen Wassermassen, die mit Winden und Donnerstürmen über das Land ziehen werden. Er endet mit den bittenden Worten, dass Gott alles zum Guten wenden möge.⁴² Zu diesem Zeitpunkt sind Pamphlete, welche Erdüberflutungen durch große Wassermassen ankündigen, weit verbreitet (Abb. 36).⁴³

39 Ebd.

40 Winkler, Friedrich: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Bd. 4: 1520–1528, Berlin 1939, S. 103f., zit. nach Hara-simowicz, Jan: *Traum und Politik in der Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Traum und res publica: Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock*, Berlin 2008, S. 183–199, hier S. 187. Traumtext in *Altdeutsch bei Böhme* 1995, S. 22: „Im 1525 Jor nach dem pfinxstag zwischen dem Mitwoch und pfintztag in der nacht im schlaff hab ich dis gesicht gesehen wy fill großer wassern vom himmell fillen Und das erst traff das erthrich ungefer 4 meill fan mir mit einer solchen grausamkeit mit einem uber großem räuschn und zersprütn und ertrenckett das gannz lant In solchem erschrack ich so gar schwerlich das ich doran erwachett e dan dy andern wasser filn Und dy wasser dy do filn dy waren fast gros [= sehr groß, H. B.] und der fill ettliche weit etliche neher und sy kamen so hoch herab das sy im gedanken gleich langsam filn. aber do das erst wasser das das ertrich traff schir herbey kam do fill es mit einer solchen geschwindigkeit wy{n}t [= mit Wind] und braüsen das ich also erschrack do ich erwacht das mir all mein leichnam [= Körper] zittrett und lang nit recht zu mir selbs kam Aber do ich am morgen auff stund molet ich hy oben wy ichs gesehen het. Got wende alle ding zu{m} besten.“

41 Vgl. hierzu auch II.D.1 (Selbstverständnis des Künstlers) in dieser Untersuchung.

42 Rosenthal 1936, S. 85. Auf einem Holzschnitt sind im Vordergrund schwimmende und um ihr Leben ringende Menschen in großen Wasserfluten, im Mittelgrund ein kenternes Schiff sowie im oberen Bildbereich bedrohlich aufgetürmte Wolken, die beständige Regenschauer auf die überflutete Stadt heruntersenden, zu sehen.

43 Eine komplette Bibliographie der umfangreichen Literatur ist nach Rosenthal zu finden bei: Hellmann, Gustav: *Beiträge zur Geschichte der Meteorologie*, Berlin 1914. Erhard Schoens Titelholz des großen Regens, auf dem ein überdimensionierter Fisch eine Sintflut, die für das Sternzeichen Fische prophzeit wird, über die

Besonders der Almanach von Johannes Stöfler und Jacobus Pflaum (1499)⁴⁴, der für Februar 1524 eine große Sintflut vorhersagt, hat einen großen Einfluss, in dessen Folge einige Leute sogar ihre Häuser verkaufen, um in die Berge zu fliehen. Arthur Rosenthal führt aus, dass Dürer seit seiner Jugend von apokalyptischen Visionen heimgesucht wird und diese ihre Wirkung zeit seines Lebens nicht verlieren sollten. Der Kunsthistoriker leitet sogar Dürers gesamte künstlerische Inspiration aus diesen ungewöhnlichen Umständen seiner Zeit ab: „The belief in the imminent end of the world, the deeply rooted fear of supernatural powers and forebodings which spread a general gloom over the age are reflected in Dürer’s dream.“⁴⁵ Doch wer von den Zeitgenossen wird dieses Aquarell eines nächtlichen Alptraums überhaupt zu Gesicht bekommen haben?

Offenbar geht es Dürer hier nicht um ein künstlerisches Meisterwerk, sondern um den Ausdruck eines seelischen Zustands. Wenn überhaupt, werden es wohl lediglich Dürers Freunde gesehen haben, da es vom Intimitätsgrad doch mit einem Tagebucheintrag zu vergleichen ist. Dass Dürer seine Träume gerne seinen Freunden erzählte, geht aus einem Brief Pirckheimers hervor, den dieser am 26. Februar 1522 an Ulrich Varnbühler schreibt. Darin erinnert er sich, wie Dürer ihnen einst begeistert von einem ‚somnia suavisimum‘ erzählt habe, der, wenn er in Erfüllung gegangen wäre, ihn – Dürer – zum glücklichsten Menschen gemacht hätte.⁴⁶

Im Umkehrschluss zum allerschönsten Traume, könnte dann dessen Alptraum verheerende Auswirkungen auf dessen Seele gehabt haben, hätte sich dieser tatsächlich so verwirklicht. In der Kunstgeschichte findet das Werk einigen Nachhall, der – wie Wassersäulen herniederstürzend – dargelegt werden soll. Poeschke hebt das Alleinstellungsmerkmal des Traumgesichts zunächst durch einen Vergleich mit einem anderen Aquarell des Künstlers hervor:

Allein schon die Flachheit sowie die Fahlheit und farbliche Monotonie des Landschaftsbildes sind ganz ungewöhnlich für eine Landschaftsdarstellung in jener Zeit, sind ungewöhnlich auch für ein Landschaftsaquarell Dürers, wie ein Blick auf das in seinem betonten Breitformat vergleichbare Aquarell *Landschaft bei Kalchreuth* im Berliner Kupferstichkabinett, das in Form und Farbe ungleich differenzierter ausgearbeitet ist, zeigt.⁴⁷

Erde und deren Dörfer ergießt, erscheint 1523 auf Johann Carions *Prognosticatio und erklerung der grossen wesserung* und auf Leonhard Reynmanns *Practica vber die grossen vnd manigfeltigen Coniunction der Planeten* (Nürnberg), Abb. z.B. auch in Böhme 1995, S. 27.

⁴⁴ Stoeffler, Johannes und Pflaum, Jacobus: *Almanach nova plurimis annis venturis inservientia; per Joannem Stoefflerinum Justingensem & Jacobum Pflaumen Ulmensem accuratissime supputata: & toti fere Europe dextro sydere impartita*, Ulm 1499.

⁴⁵ Rosenthal, Arthur: *Dürer’s Dream of 1525*, in: *The Burlington Magazine* 69 (1936), S. 82–85, hier S. 82.

⁴⁶ Dürer, Albrecht: *Schrifilicher Nachlass*, hrsg. von Hans Rupprich, Berlin 1956, Bd. I, S. 268, zit. nach Poeschke 1994, S. 198. Hierzu auch Rosenthal 1936, S. 85, der hier einen Brief von Pirckheimer an dessen Freund Varnbühler ein paar Tage später vom März 1522 zitiert aus Reicke, Emil: *A. Dürers Gedächtnis im Briefwechsel Willibald Pirckheimers*, in: *Dürer Festschrift des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 43 (1928), S. 378.

⁴⁷ Poeschke 1994, S. 196.

Warnke betont, dass man erst, sobald man wisse, dass es sich um einen Traum handle, „den Alp dieses ersten authentischen Künstlertraums“⁴⁸ erahnen könne. Während die Sintflutvisionen von Leonardo ihren ‚traumatischen Effekt‘ aus einer Steigerung von bewegenden Kräften zu zerstörender Gewalt bezögen, erscheint nach Poeschke in Dürers Aquarell alles im Stillstand begriffen und von phantomer Wirkung zu sein.⁴⁹ Darin zeige sich das neue Selbstverständnis des Künstlers in der Renaissance.⁵⁰ Auch der Kulturtheoretiker Böhme hebt hervor:

Wie nur wenige andere Bilder Dürers bezeugt sein Traumgesicht eine Wende in der Geschichte des subjektiven Ausdrucks, weil Dürer hier den Phantomen des Unbewußten ein unmittelbares ästhetisches Recht einräumt. Man muß bis zur modernen Kunst vorrücken, um eine solche Verbindung von bild- und wortästhetischen Vermögen mit dem Unbewußten wiederzufinden. Die romantischen Visionen zuvor waren eine Kunst der Träume; hier wird der Traum zur Kunst.⁵¹

Poeschke stellt die Einzigartigkeit der Darstellung heraus und hebt ebenso auf das Besondere des prophetischen Traums ab.⁵² Für Bredekamp nimmt die Zeichnung eine Sonderstellung ein, da sie ein individuelles Traumgesicht bezeuge, das sich vom geläufigen Standard weit abhebe. Zwar habe Dürers Traumbild eine Vorgeschichte in den Sintflutängsten von 1524 und ebenso in den Bauernkriegen, doch bliebe das Besondere in der Verbindung von Schrift und Bild zur „Entlastung von einem zunächst unmittelbar persönlichen Alptraum“.⁵³ Hofmann betrachtet die Illustration des Traums eher kritisch und widerspricht den enthusiastischen Deutungen seiner Kollegen:

Was Dürer von dem Traum wiedergibt, ist weit entfernt von der Niederschrift, in der er ihn am nächsten Tag festhielt. [...] Das Aquarell hat einen anderen, summarischen Duktus: es ist weder ausführliches Protokoll (wie die Sintflut-Zeichnungen von Leonardo) noch abstrakte Paraphrase, sondern ein [sic] dunkel drohende Entladung, die noch inne hält. Für dieses anscheinend regungslose Stadium des Geschehens hat das sachlich orientierte Repertoire der illusionistischen Sprachmittel keine Entsprechung. So ist das Aquarell weder Deskription noch Abstraktion – ein Phantasiestück eben, aber kein vermischtes ‚Traumwerk‘.⁵⁴

48 Warnke 1999, S. 120.

49 Vgl. Poeschke 1994, S. 205.

50 Vgl. Hiestand 1994, S. 12.

51 Böhme 1995, S. 18.

52 Poeschke 1994, S. 197: „Das Blatt in Wien ist damit nichts anderes als das Protokoll eines Angsttraumes – ein ungewöhnlich detailliertes Protokoll darüber hinaus, ein bildliches Protokoll, das ergänzt und erläutert wird durch ein schriftliches. Es ist nicht nur das erste, sondern – soweit ich sehe – überhaupt das einzige Dokument seiner Art. Bezeichnend und wichtig ist freilich, bei aller Neuartigkeit einer solchen Aufzeichnung, daß Dürer hier keinen beliebigen Traum festhielt, sondern einen prophetischen Traum, jene Spezies von Traum also, die seit jeher die einzige war, die überhaupt als darstellungswürdig erachtet wurde.“

53 Bredekamp 1987, S. 62.

54 Hofmann 2010, S. 62f.

Nach einer Diskursanalyse kommt Jean Wirth zu dem Schluss, dass Dürer hier wohl eher persönliche Konflikte in Zusammenhang mit den Ereignissen der Reformation und des Bauernkrieges verarbeitet.⁵⁵ Auch Böhme sieht Dürers Schuldgefühle im Trauminhalt manifestiert, da dieser sich nicht offen zu seiner Weltsicht bekannte.⁵⁶

Die Kunsthistorikerin Marielene Putscher hingegen deutet das Bild autobiographisch als Vorsehung von Dürers eigenem nahenden Tod, der ihn drei Jahre nach der Erstellung des Werkes ereilt: „Dürers Traum zeigt nach Putscher die ‚Bedrohung der inneren Landschaft‘ als Ausdruck seiner schon in ihm steckenden Krankheit und als Ahnung von seinem nahen Tode.“⁵⁷ Derartige Deutungen bewegen sich auf sehr dünnem Eis, da man – ohne mediale Fähigkeiten zu haben – seinen eigenen Tod wohl nicht vorhersehen kann.⁵⁸

Zur Rezeption ist zu sagen, dass der österreichische Zeichner Augustin Anton Pfaundler 1821 eine leicht vergrößerte Kopie⁵⁹ verfasst und an seinen Auftraggeber schreibt: „Ich gab mir Mühe, selbe dem Original im Kolorite ganz gleich zu [...] fertigen, doch nicht in der gleichen Größe mit dem Original.“⁶⁰ Eigentümlich ist, dass nicht mehr Künstler im Nachhall zu Dürers Vorbild Traumbilder in Verbindung mit Traumtexten schaffen.

c Dosio, *Un sogno*

Als relativ zeitnahe Ausnahme sei hier *Un Sogno*⁶¹ (1564, Abb. 37) von Giovanni Antonio Dosio (1548–1609) genannt. Zu sehen ist eine Szene vor einer Mauer mit Toröffnung, in der sechs nackte Figuren, die jeweils namentlich benannt sind, miteinander interagieren. Vier wütend schnappende Schlangen sorgen für eine bedrohliche Stimmung. Auch hier ist das Geschehen mittels einer Bildunterschrift als Traumszenario ausgewiesen, das der Maler „in der zweiten Sonntagsnacht nach Ostern, am 16. April 1564“⁶² erlebt hat. Zum genauen Inhalt des dargestellten Alptraums ist in der Inschrift jedoch nichts

55 Wirth Jean, *Le rêve de Dürer*, in: *Symboles de la Renaissance*, Paris 1980, S. 105–113, vgl. Gehrig und Pfarr 2018, S. 216.

56 Böhme 1995, S. 33: „Und wenn er der einzige ist, der an ihm selbst die Schatten der Schuld bemerkt, so weiß er, daß es das Gefühl dieses Dunkels ist, das ihn den vielen Toten nahe sein läßt. Vielleicht ist es wirklich das Reich des Antichrist, in dem er lebt. Und seine träumende Seele vermag in den Wirrnissen nicht mehr den Weg zum Himmlischen Jerusalem zu erkennen, sondern nur noch die brausenden Wasser, in denen die Schöpfung ertrinkt.“

57 Schuster-Schirmer 1975, S. 33.

58 Als Vorahnung auf den damals bevorstehenden Weltkrieg wird C. G. Jungs Vision von der Überschwemmung Europas in ähnlich halbseidener Manier gedeutet, vgl. Jung 2009, S. 230.

59 *Traumgesicht nach Albrecht Dürer*, Aquarell mit Handschrift in schwarzer Tinte, 19,7×17,9 cm (Blatt, beschnitten), Bamberg, Staatsbibliothek. Abb. z.B. auf der Homepage der Staatsbibliothek Bamberg.

60 O.A.: *Traumgesicht nach Albrecht Dürer*, Werkbeschreibung auf der Homepage der Staatsbibliothek Bamberg, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/A36BXSFACUIYR2KWHXJVRFGO2VLWY75> [25.09.2021].

61 Feder und braune Tinte auf Papier, 16,2×21,4 cm, London, The British Museum.

62 Schneider, Marlen: *Zum Verhältnis von Traum und künstlerischer Kreativität*, in: Schneider und Solte-Gresser 2018, S. 11–29, S. 14.

weiter ausgeführt. Matthias Winner deutet die „fesselnde Federskizze“⁶³ als eine Szenerie von drei Männern, die zweimal vorkommt, was auch aus den beige-schriebenen Namen hervorgeht. Er identifiziert die Namen als Giovanni scultore, Gio:anto (Giovannantonio) und Raffaello da Sangallo. „Daneben steht: *La serpencte ejnavia usci per qui*. ‚Die Schlange Faulheit‘ – wenn *ejnavia* als verderbtes *ignavia* richtig interpretiert ist – ‚kommt hier heraus‘.“⁶⁴

Das Tor im Hintergrund bringt Winner mit Dantes Höllentor in Verbindung;⁶⁵ er deutet die Skizze als ein Traumerleben von Dosio selbst, der mit zwei Künstlerfreunden von der Faulheit in Versuchung geführt wird.⁶⁶ Dadurch wird sie neben dem Traumgesicht Dürers ebenso in die Nähe von dessen Kupferstich *Die Versuchung des Müßiggängers* (1498, Abb. 25) gerückt.

Dominique Cordellier deutet die beiden Schlangen im Gebüsch der linken oberen Ecke als Metamorphosen von Phobotor.⁶⁷ Für ihn repräsentiert die Skizze ebenfalls ein persönliches Traumerleben in mehreren Szenen, er stellt heraus, dass Dosio – wie Dürer – Worte zum Verständnis hinzufügt, um das Erlebte zu verdeutlichen.⁶⁸

d Michelangelo, *Il sogno*

Im Gegensatz zum eigenen Traumerleben bei Dürer und Dosio wird die Traumwelt von seinen Zeitgenossen häufig sehr bewusst konstruiert. Borchhardt-Birbaumer schreibt in ihrer umfangreichen Dissertation *Imago noctis* über Michelangelo, Raffael und Giorgione: „Fest steht, dass alle drei Hauptmeister ein Traumbild offenbar nur konzipiert haben und es nur in Zeichnung, Druckgrafik oder Kopie überliefert ist.“⁶⁹ Dennoch soll an dieser Stelle *Il sogno*⁷⁰ (1533–35, Abb. 38) von Michelangelo Buonarroti (1475–1564)

63 Winner, Matthias: *Berninis, Verità'*. (Bausteine zu Vorgeschichte einer ‚Invenzione‘), in ders. und Tilmann Buddensieg: *Munuscula Discipulorum*. Kunsthistorische Studien Hans Kaufmanns zum 70. Geburtstag 1966, Berlin 1968, S. 393–413, hier S. 409. Die Zuschreibung an Dosio erfolgt von Tilmann Buddensieg und Winner bekräftigt dies anhand der „intermittierenden, kurvigen Umrisse der Gestalten“ sowie einer Analyse der Handschrift der Bildunterschriften, siehe ebd.

64 Ebd., Hervorhebung vom Autor.

65 Der Raum hinter dem Tor ist jedoch in keiner Weise anders inszeniert, weshalb die Deutung eines Höllentors – ohne Flammen, Drachen etc., etwas weit hergeholt erscheint.

66 Ebd.

67 Vgl. Cordellier, Dominique: *Esquisse d'un portrait de l'artiste maniériste en génie du sommeil*, in: Ausst.-Kat. *Comme le rêve le dessin: dessins italiens des XVIIe et XVIIIe siècles du Musée du Louvre, dessins contemporains du Centre Pompidou, Musée du Louvre*, Paris 2005, S. 136–153, hier S. 146.

68 „Dosio, comme Dürer, donne une représentation synoptique de son rêve. Toute la progression du songe est rendue en un seul dessin, au cadre unique. Dosio, comme Dürer, a besoin de l'écriture, du langage, pour compléter la représentation, l'image du rêve. Dosio, comme Dürer, prend soin de situer la date de l'évènement en fonction du calendrier religieux.“ Siehe Cordellier 2005, S. 147.

69 Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 307.

70 Graphit auf Papier, 27,8 × 39,8 cm, London, Somerset House, The Courtauld Institute Gallery. Der Titel *Il sogno* stammt von Giorgio Vasari, vgl. Zehnpfennig 1979, S. 31. Es ist durchaus über die Authentizität des Blattes diskutiert worden, vgl. ebd. Für eine umfangreiche Analyse des Blattes sei auf eben diese Dissertation verwiesen.

besprochen werden, da er weitreichend rezipiert und kopiert wurde und die nach ihm kommenden Künstler in deren Traumdarstellungen inspirieren wird.⁷¹

Auf der Graphitzzeichnung ist ein nackter Jüngling vom bekannten Michelangelo-Typus zu sehen⁷², wie er sich auf einem Kasten sitzend auf einer Weltkugel abstützt und von einem herbeifliegenden Engel mittels einer Trompete göttliche Inspiration eingeflößt bekommt. Im hohlen Quader unter ihm sind einige Masken zu erkennen.⁷³ Um ihn herum sind Szenerien von sich balgenden, küssenden und weiteren Lastern frönenden Menschen zu beobachten. Sie sind von Wolken umgeben.

Michelangelo fertigt die Zeichnung anscheinend als Geschenk für seinen jungen römischen Geliebten Tommaso de' Cavalieri an; Giorgio Vasari erwähnt sie in der *Vita Marcantonio und andere Kupferstecher* in der zweiten Auflage seiner *Lebensbeschreibungen* von 1568.⁷⁴ Erwin Panofsky geht hier nicht nur wegen des Titels, sondern auch wegen des persönlichen Geschenks und des Motivs des Jünglings von einer Traumdarstellung aus.⁷⁵

Ebenso sprechen die Masken in dem hohlen Würfel für diese These, da diese in der griechischen Mythologie traditionelle Attribute des Traumgottes Morpheus sind. Nach Ruby stünden die Masken für die „plurale Identität oder Nicht-Einheit des Menschen, die sich im Traum offenbart bzw. im Traum erfahrbar wird und verschieden ist von einer von außen gestifteten Identität und sozialen Funktion des Einzelnen.“⁷⁶ Die Körpertorsion und das nach oben gewandte Gesicht erinnere sie an eine Komposition von *Jakobs Traum* aus der Raffael-Werkstatt, die um 1509 im Zuge der künstlerischen Ausgestaltung der Loggien im päpstlichen Palast in Rom entstanden ist.⁷⁷ Schuster-Schirmer fasst zusammen:

71 Beispielsweise Allori mit seiner farbigen Interpretation auf der Rückseite eines Portraits: Alessandro Allori, *Bildnis der Bianca Cappello und Der Traum, nach Michelangelo*. Öl auf Kupfer, um 1570, 37 × 27 cm, Florenz, Uffizien, Abb. z.B. in Ruby 2017, S. 93 oder im Prometheus Bildarchiv. Hierbei wurde die große Kugel eindeutig als Welt und die Szenen der Todsünden klarer herausgearbeitet. Die Traumebene wird durch graue Wolken inszeniert. Über Alloris Adaptation schreibt Ruby 2017, S. 98: Ohne theatralische, um Aufmerksamkeit haschende Effekte „scheint es den Betrachter und sein eigenes Betrachtet-Werden zu ignorieren und Autonomie behaupten zu wollen gegenüber der Bildlichkeit der realen Welt und ihrer flüchtigen Erfahrung.“ Anleihen finden sich auch bei Taddeo Zuccharo, *Haus des Schlafes*, 1562, Paris, Musée du Louvre. Im Medaillon gruppieren sich Mischwesen, ein Liebespaar schwebt in Wolken und ein Engel langt neugierig auf eine Maske. Auch bei Tosini (Abb. 22) findet sich anhand der Masken eine Anspielung auf Michelangelos *Il sogno*.

72 Ruvoldt (2004, S. 166ff.) leitet offensichtliche Bildanleihen von Michelangelos *Aurora* her, 1524–26, Florenz, San Lorenzo, Sacrestia Nuova, Abb. z.B. Ruvoldt 2004, S. 168. Gleichzeitig zitiert sie Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo*, Florenz 1998, S. 64: Dieser bekundet, dass Michelangelo niemals dieselbe Figur zweimal abbildet.

73 Die Würfelgestalt, die der Erde zugeordnet wird, wird als Zeichen der Standfestigkeit und später der Beständigkeit gedeutet, vgl. Zehnpfennig 1979, S. 36. Im Zusammenhang mit der beweglichen (Erd-) Kugel entspricht das geometrische Gegensatzpaar der Deutung von Statik und Dynamik, vgl. ebd., S. 42.

74 Vgl. Ruby 2017, S. 92, die aus folgendem Aufsatz zitiert: Françoise Viatte: „To show him his hand“: Michelangelo's Drawings for Tommaso de' Cavalieri, in: Ausst.-Kat. Michelangelo's Dream, Courtauld Gallery, London 2010, S. 10–25.

75 Vgl. die neoplatonische Deutung von Panofsky in ders.: *The Neoplatonic Movement and Michelangelo*, Studies in Iconology, 1939, S. 223–225.

76 Ruby 2017, S. 94.

77 Vgl. ebd. Ruby benennt hier die Vorzeichnung von Gianfrancesco Penni, London, British Museum sowie Alonso Berruguete, *Jakobs Traum*, Fresko, o.M., o. J.

Inhaltlich handelt es sich um ein in Sünde und Schuld verstricktes Leben, aus dem der Mensch durch einen Ruf aus höherem Reiche erweckt wird. [...] Um den Schlafenden sind Szenen der Kardinalssünden in einem Halbkreis angeordnet: die Schlemmerei, die Wollust, die Trägheit und der Zorn u.a., von denen der Jüngling durch den Engelsruf befreit wird.⁷⁸

Weitere dargestellte Todsünden sind Hoffart, Neid und Geiz.⁷⁹ Dieckmann vermutet zum Traumbild, das „im Allgemeinen als Allegorie der Tugend- und Lasterhaftigkeit“⁸⁰ gedeutet wird, dass die Zeichnung anhand eines Traumes die Kunstfertigkeit, die sich aus der melancholischen Persönlichkeit (Figurenwolke), Produktivität (Werkzitate) und Kreativität (Traumlandschaft) zusammensetzt, aufzeige.⁸¹ *Il Sogno* wird „als komplexe Allegorie göttlich inspirierter, jedoch melancholischer Kreativität im Traum“⁸² diskutiert. Weitere Deutungen trägt Dussler zusammen.⁸³ Michelangelo zeigt die Traumebene durch Wolken an.

e Dossi, *Die Nacht (Der Traum)*

Battista Dossi (1510–1548) schafft mit seinem Ölgemälde *Die Nacht (Der Traum)*⁸⁴ (1544, Abb. 39) eine der berühmtesten Traumdarstellungen, auf welcher die Traum- und die Realitätsebene verschmelzen und nicht mehr klar voneinander abgegrenzt werden können. Gemeinsam mit seinem älteren und weitaus berühmteren Bruder Dosso Dossi (1469–1542) ist dieser am Hof der Este in Ferrara tätig.

Auf Dossis Gemälde ist in einer Diagonale eine am Ufer Träumende zu sehen, die ihren Kopf erhöht auf einem Kissen abgelegt hat und ihre Arme schützend vor die Brust hält. Oben rechts wacht der Vollmond über ihren Schlaf, zudem sind Hahn und Eule als Attribute der Nacht zugegen. Hinter der Liegenden hält der graubärtige Schlafgott Somnus einen Zweig mit beträufeltem Schwamm über deren Kopf, um einen geschützten Schlaf zu ermöglichen. Umgeben ist die Schlafende von vielen kleinen Mischwesen und Monstren, die sowohl an die Phantasiegestalten von Hieronymus Bosch als auch an diejenigen von Raimondi erinnern.⁸⁵ Im Hintergrund ist eine lodernd brennende Stadt im Katastrophenzustand zu sehen. Die Schlafende wird häufig als die Allegorie

78 Schuster-Schirmer 1975, S. 104.

79 Vgl. Hofmann 1981, S. 20.

80 Dieckmann 2016, S. 55.

81 Vgl. ebd.

82 Pfarr 2018, S. 136.

83 Siehe Dussler, Luitpold: *Die Zeichnungen des Michelangelos*, Berlin 1959, Nr. 589, S. 268f.

84 Öl auf Leinwand, 82 × 149,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

85 Zu nennen sei hier auch ein 17 Jahre später entstandenes, anonymes Flugblatt in Paris, das *Guillot le Songeur* als Holzschnitt (1561) an einen Baum gelehnt im Schlaf zeigt, der von Bosch'schen Kreaturen gepeinigt und gar bedroht wird, Abb. z.B. in Zehnpefnig 1979, Abb. 73; eine Besprechung siehe ebd. S. 61.

der Nacht und des Traums gewertet.⁸⁶ Bredekamp zitiert die dazugehörige Textpassage zu diesem Bildmotiv aus Vergils *Aeneis*.⁸⁷ Laut Hofmann gibt Dossi

dem Geschehen eine atmosphärische Dichte, die bei den Feuersbrünsten und Überschwemmungen des Hintergrundes kühl anhebt und sich im Oberkörper der liegenden ‚Nacht‘ ruhig und warm abrundet, um von dort wieder in das Dunkel zu versickern, in dem der bärtige Somnus regiert. Mit dem in das Wasser der Lethe (des Vergessens) getauchten Wedel versetzt er den michelangellesken Leib in den Traumschlaf, aus dem die Menagerie ihrer Geschöpfe hervorgehen wird: herumstolzierende Kreaturen, von denen keine Bedrohung ausgeht. Sie muten wie aus Vitrinen geholte anatomische Präparate an. Mond, Eule und Hahn runden dieses kuriose Aufgebot ab.⁸⁸

Die Körperhaltung der Nacht greift nach Hofmann die des Schlafenden von Goya vor. „Das Unbewußte als Ursprungszone des Gestaltungsaktes fand bei Battista Dossi eine seiner frühesten Pathosformeln.“⁸⁹ Stilbegründend für spätere Zeiten, führt das Bild dennoch auch berühmte Bildzitate der damaligen Zeit zusammen – allen voran die Bildmotive des bekannten und schon besprochenen Stichs von Raimondi. Die Mischwesen können entweder als Verbildlichung des Traum inhalts der Träumenden gedeutet werden oder, wie von Chegwin vermutet, „unter anderem die Traumgötter darstellen, die bereits in den *Metamorphosen* Ovids beschrieben werden.“⁹⁰ Durch diese Zusammenstellung der unwirklichen Gestalt wird für Warnke eine „eigene Wirklichkeitsform eingerichtet.“⁹¹: „Der Traum wurde unterscheidbar gemacht durch Verfremdung. Die Wirklichkeit wird entwirklicht, um einen Traum zu kennzeichnen.“⁹²

f Ghisi, *Il sogno di Raffaello*

Giorgio Ghisis (1520–1582) Hang zu allegorischen Sujets und enigmatischer Symbolik kulminiert im *Traum Raffaels*⁹³ (Abb. 40), der in verschiedenen Fassungen existiert und noch immer Fragen aufwirft. „Der Stich wurde als Allegorie des menschl.

⁸⁶ Vgl. z.B. Ruby 2020, S. 475. Nach Ruby wird hier die ansonsten recht unspezifische Traumebene durch die monströsen Kreaturen und die sinistren Lichteffekte evoziert (ebd.).

⁸⁷ „Dieses Motiv spielt auf das fünfte Buch in Vergils ‚Aeneis‘ an, in dem der Schlafgott Tautropfen der beiden Unterweltflüsse Lethe und Styx mit einem Zweig auffängt und über Aeneas‘ Steuermann Palinurus ausschlägt, um einen widerstandslosen Schlaf zu gewährleisten.“ Bredekamp 1987, S. 65 mit einem Verweis auf die passende Textstelle bei Vergil, *Aeneis*, Buch 5, 854–856.

⁸⁸ Hofmann 2010, S. 78.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Chegwin 2017, S. 24.

⁹¹ Warnke 1999, S. 122.

⁹² Ebd.

⁹³ *Isis/Aurora vor Somnus*, 1561, Kupferstich, 23,6 × 33,5 cm, Minneapolis, Institute of Arts. Verschiedene Fassungen zusammengestellt in Ausst.-Kat. *Engravings of Giorgio Ghisi*, New York 1985, S. 114f. Weiterführend zu Ghisi: Augustyn, Wolfgang: *Sibyllen*. Zu einem antiken Thema in der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. II, Passau 2019, S. 1030–32.

Lebens gedeutet und trägt das Dat. 1562, wahrsch. wurde er jedoch über längere Zeit vorbereitet⁹⁴.

Auf seinem fein ausgearbeiteten Kupferstich gilt es auf eine abenteuerliche Entdeckungsreise zu gehen. Im Zentrum steht ein bärtiger Mann an einen Baumstumpf gelehnt, an welchem unten ein Schild mit dem Virgiltext ‚Sedet, aeternumque sedebit Infoelix⁹⁵‘ angebracht ist. Über ihm hat eine Fledermaus ihre Flügel ausgebreitet. Vor ihm in der unteren Bildmitte zeugt ein Holzruderboot im turbulenten Wasser von einem Schiffbruch, weiter vorne schwimmt noch ein Ruder oben auf. Das Skelett am linken Bildrand, in dessen Auge ein Vogel einhackt, zeigt an, wie die Reise auch hätte enden können. Unterhalb von diesem schnappt ein spitzzahniges Seeungeheuer nach einem fliehenden Chimären, dessen nackter Oberkörper noch menschlich ist, dessen Beine aber bereits aus Schlangen bestehen. Daneben tummeln sich ein Krokodil sowie ein Otter, der an Land strebt.

Diese surreal anmutende Komposition wird noch ergänzt durch die an Land lebenden wilden Tiere, wie der sich aufbäumende Löwe, der fauchende Bär, der Drache in Drohgebärde, das beflügelte Mischwesen, der Adler mit ausgeweiteten Flügeln, der Jagdhund, ein keifender Eber sowie ein sich gerade umdrehender Leopard mit erschrockenem, offenem Maul. Hinter dem Leoparden schlägt gerade tosend ein Blitz ein.

Anfangs schlängelt sich der Blitz noch in weiter Linie mit kleiner werdender Amplitude an einem dünnen Baumstamm entlang, um sodann mit gleißenden Strahlen in die Erde einzufahren. Dieses Naturphänomen mag den massiven Aufruhr unter den Tieren erklären. Das ganze linke obere Bildsegment ist von hellen Punkten, die an Sterne erinnern, durchsetzt, die wohl Regentropfen verkörpern sollen. Ganz oben links ist noch die Hälfte eines zunehmenden Mondes zu erkennen, daneben leuchten einige Sterne. Ein sternenförmig aufleuchtender Blitz schlägt in weiter Ferne ein. Insgesamt wirkt diese Szenerie wie aus einer anderen Welt und scheint die Nachtseite bei Gewitter zu symbolisieren.

Im oberen Bildrand sind mittig drei Eulen auszumachen, die den Übergangsbereich zwischen dem Nachtraum und dem Tagraum des Bildes markieren. Darunter erhebt sich die Ruine eines Amphitheatere, dem ein sanfter Wasserfall entspringt. Ein prächtiger Regenbogen spannt sich über die Wolkenschwaden des Himmels auf, nun kann sich das Auge etwas beruhigen. Daneben geht am Horizont bereits die Sonne auf, die in weiten Strahlen die vor ihr liegende Stadt erhellt.

Am rechten Bildrand streift ein friedlicher Elefant durch eine karge Ebene, ganz hinten ist ein schneebedeckter Berg zu erkennen. Im rechten Bildvordergrund ist eine

94 Aldovini, Laura: *Ghisi, Giorgio*, in: AKL online 2021, https://www-1degruyter-1com-100105dmuo46d.emedia1.bsb-muenchen.de/database/AKL/entry/_00189288T/html [05.09.2021].

95 Hier sitzt und wird für immer unglücklich sitzen (bei Virgil Theseus). „Die eingefügten Texte sind Zitate aus Virgils Aeneis (IV, 617 und 95), der Beschreibung des Abstiegs in die Hölle, doch scheinen sie erst nachträglich hinzugefügt worden zu sein, da der erste Zustand des Stiches nur eine Inschrift-Tafel vorsah, vermutlich für das Monogramm und Datum Ghisis.“ Siehe Bredekamp 1987, S. 67f.

allegorisch überhöhte Frau mit körpergroßem Pfeil zu sehen, die sich an einer efeu-umrankten Palme abstützt und ihren Blick auf den in Gedanken versunkenen Mann richtet. Unter ihr steht geschrieben: ‚Tu ne cede malis: sed contra audentior ito‘ (Weiche den Übeln nicht, geh mutiger ihnen entgegen).

Kleine Puten scheinen ihr den Weg zu weisen: Ein kleiner mit Palmwedel in der Hand zeigt mit der Anderen auf den Mann, in der Krone der Palme spielt ein weiterer und schließlich ist ein anderer Amor im Begriff, seinen Pfeil auf den sinnierenden Mann abzuschießen. Weitere symbolisch aufgeladene Tiere sind ein Rad schlagender Pfau, eine kraxelnde Kröte, drei herabstürzende Tauben, ein sitzender Kranich, eine kriechende Schnecke und einige mehr.

Im kunsthistorischen Diskurs erfährt das Werk unterschiedliche Deutungen. Anhand des alternativen Bildtitels *Isis/Aurora vor Somnus* wird die Frau als Aurora, der Göttin der Morgenröte identifiziert, die auf Somnus⁹⁶ zutritt, der sie aber noch abwehrt. Noch ist seine Zeit nicht gekommen, er möchte das Feld nicht räumen. Schlüssig leitet Bredekamp eine Verbindung zu Ovids Metamorphosen her: Die Götterbotin Iris sucht den Schlafgott auf, „um ihn dazu zu bewegen, der Alkyone den Schiffbruch ihres Mannes im Traum zu offenbaren. Um zu Somnus zu gelangen, schlägt Iris zunächst einen riesigen Regenbogen vom Himmel zur Erde.“⁹⁷

Das Gewitter könnte somit die Sphäre der Alpträume, wie sie auch bei Raimondi und Dossi vorkommt, symbolisieren. Bredekamp argumentiert jedoch, dass die Zuschreibung und der Traumcharakter in jüngerer Zeit bestritten werden, da der sich anlehende Mann nicht schlafe, sondern hilfeschend zu der heraneilenden Frau schaue.⁹⁸ Bei genauerer Prüfung fällt aber auf, dass der Mann die Frau nicht direkt anschaut. War dies künstlerisch nicht besser darstellbar oder trägt es eine andere Bedeutung?

Die gesamte Körpersprache zeugt jedenfalls nicht von einem hilfeschendenden Verhalten. Der Mann steht verschlossen mit überkreuzten Beinen da und schützt sein Herz mit der rechten Hand. Jemand, der in Not ist, ‚öffnet‘ sich körpersprachlich und versucht mit allen Mitteln, die Aufmerksamkeit seines Umfelds für sich zu gewinnen. Will er sie vielleicht eher warnen, seine Hälfte der Bildfläche nicht zu betreten? Sein Gewand wird durch den Blitzeinschlag hinter ihm deutlich aufgewirbelt, doch er selbst scheint davon völlig unbeeindruckt zu sein und Ruhe zu bewahren. Anscheinend solle die Frau die klare Grenze der Realität vom Traumerleben, wie sie die starke Senkrechte der Palme symbolisiert, nicht überschreiten und sich weiterhin Halt in der ‚echten‘ Welt suchen. Einmal in den Sog des wirbelnden Wassers hereingeraten, gibt es wohl kein Entkommen mehr, überall lauern Gefahren, wie es der Schiffbrüchige am eigenen Leib erfahren hat und die Seeungeheuer mahnend verdeutlichen.

⁹⁶ Bredekamp identifiziert diesen durch sein Eulenattribut sowie durch den heiligen Hahn der Insel der Träume.

⁹⁷ Bredekamp 1987, S. 66, der sich auf Ovid, *Metamorphosen*, 11,590, bezieht.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 65. Die Frau wurde auch als Ruhm, Standhaftigkeit oder Vernunft gedeutet und galt als Retterin des schiffbrüchigen Mannes, vgl. ebd. S. 66.

Psychologisch gedeutet mag die Frau mit ihrer Leichtigkeit, morgendlichen Aufbruchstimmung und jugendlichen Vitalität den Wahnsinn und die Depression des älteren Mannes, der auf alle Ewigkeit dem Unglück ausgeliefert zu sein scheint, zu vertreiben. Mit ihrem Pfeil ist sie für die Herausforderung gut gewappnet. Das bebende Wasser würde somit für die Untiefen der Seele stehen, die Ungeheuer dysfunktionale, negative Gedankenschleifen und destruktive Verhaltensweisen anzeigen. Noch wehrt der Mann das Eindringen in seine Welt ab, doch wünscht er sich insgeheim wohl doch auch Austausch und Nähe.

Insofern ist eine Deutung als Allegorie auf das Leben mit seinen Licht- und Schattenseiten durchaus nachvollziehbar. Möglich ist auch, alle Teile des Bildes im Sinne der Gestaltpsychologie als persönlichkeitsinhärente Anteile des Mannes zu deuten, wodurch die Tiere die seelischen Abgründe, die Frau jedoch die Selbstheilungskraft symbolisieren könnten. Dazu passend, bemerkt Hofmann ironisch, dass „manchmal eine falsche Lesart mehr von der Poesie der Bildidee als die korrekte Entschlüsselung“⁹⁹ enthält. Bredekamp vergleicht die Traumbilder naheliegenderweise mit Raimondi und Dossi:

Die nächtliche Stimmung der linken Bildhälfte und die aus dem Fluß drängenden Wesen legen auch hier nahe, von einem gemalten Traum zu sprechen. Der Hinweis auf Raffael war durch eine in der zweiten Fassung des Blattes links eingelassene Schrifttafel provoziert: VON RAPHAEL AUS URBINO ERFUNDEN (RAPHAELUS URBINATIS INVENTUM).¹⁰⁰

Mit letzter Sicherheit wisse man eben nicht, wer der entwerfende Künstler gewesen sei: „Die Forschung hat seit jeher bezweifelt, daß der Entwurf von Raffael stammt, wie es die Inschrifttafel angibt.“¹⁰¹ Neben der Deutung des Bildprogramms ist auch die Entstehungsgeschichte nebulös. Obgleich der Name des Auftraggebers bekannt ist, weiß man zu diesem nichts Näheres.¹⁰² Hofmann kommentiert zur Titelgebung des Sticks und zu einer Deutungsmöglichkeit:

Seit Jahrhunderten galt ein großer Stich von Giorgio Ghisi (nach Luca Penni) 1561 als *Melancholie Michelangelos* oder als *Traum Raffaels* [...]. Diese Titel kamen nicht von ungefähr. Sie spielen auf die Rivalität der beiden Zeitgenossen an und charakterisieren ihre Weltbilder in Gestalt eines einleuchtenden Gegensatzes. Für Michelangelo steht der bärtige Mann, von Schreckgestalten umkreist und in schöpferische Nachdenklichkeit versunken. Er enthält zwei Zitate: eine Erinnerung an den *Moses* von Michelangelo und eine andere an eine Gestalt in Raffaels *Schule von Athen*. Die am rechten Rand auftauchende weibliche Gestalt wäre demnach eine visuelle Metapher für Raffaels Kunstbotschaft. Sie

99 Hofmann 2010, S. 75.

100 Bredekamp 1987, S. 65.

101 Ebd., S. 321. Weiterführende Literaturhinweise siehe ebd.

102 Vgl. ebd., S. 67f.

bringt den erwachenden Tag und mit ihm eine blühende Vegetation in die apokalyptische Weltlandschaft.¹⁰³

Nach Bredekamp zeigt Ghisis Stich wie Iris, die auf einem Regenbogen herniederfährt, Somnus, den Schlafgott, grüßt.¹⁰⁴ Robert Klein deutet das Bild als eine Interpretation von Aeneas' Hadesfahrt aus Vergils Epos.¹⁰⁵ Bredekamp widerspricht dieser Deutung, da bei näherer Betrachtung doch „ein weiter Abstand zum Vergilschen Geschehen“¹⁰⁶ bestehe. Bredekamp führt weiter aus:

Ein nochmaliger Durchgang durch sämtliche Bildmotive erkannte in den Monstern der linken Bildhälfte mitsamt der spiralförmig aufsteigenden, dämonischen Lichterscheinung ein Kaleidoskop traditioneller Versuchungen eines gestrandeten Menschen, denen die ‚Standhaftigkeit‘ in Form der kämpferischen Frau von rechts entgegentritt. Daß die Erlösung gewiß sei, werde deutlich an der aufgehenden Sonne und dem Regenbogen, der von ferne her die Versöhnung zwischen Gott und Mensch anzeige.¹⁰⁷

Für Bredekamp bringt die heraneilende Göttin keine Rettung, da die Körperhaltung beider Gestalten einer derartigen Lesart widerspreche.¹⁰⁸ Zusammenfassend konstatiert er, dass Ghisis Stich eine Reihe „wassererfüllter Traumdarstellungen“¹⁰⁹ abschließe.

2 Alptraum

Für die kommenden Beispiele ist nun ein Zeitsprung von etwa 200 Jahren notwendig. Um 1800 ist die Inszenierung des Alptrausms in England ein häufiges Sujet, was interessanterweise in Deutschland ausbleibt, da der Traum hier deutlich positiver konno-

103 Hofmann 2010, S. 75ff.

104 Vgl. Bredekamp 1987, S. 67.

105 Vgl. ebd., S. 65.

106 Ebd.

107 Ebd.

108 Vgl. ebd., S. 66: „Die Göttin schreitet mit gesenkter Lanze voran. Ihr rechter Arm ist zu einer Geste der Begrüßung erhoben, die der Mann gemäß der zeitgenössischen Gebärdensprache gelassen wiederholt. Diese eigenartige Form der gegenseitigen Zuwendung läßt als ausgeschlossen erscheinen, daß in der Person des Mannes der durch Versuchungen gepeinigte Mensch einer Erlösung harrt. Vielmehr macht ein Vergleich mit Dossis Nachtbild deutlich, daß hier nicht ein Mensch, sondern Somnus, der Nachtgott des Schlafes gemeint ist.“

109 Ebd., S. 71: „Ghisis Stich schließt eine Reihe wassererfüllter Traumdarstellungen ab, die das Interesse des Manierismus für alles Obskure und Tiefgründige bestätigen, ohne damit in eine antirationale Esoterik zu verflachen. Vielmehr liegt ihre Rationalität gerade darin, daß sie vermeiden, vor der nächtlichen Kehrseite durch Verdrängung zu kapitulieren. Der eingangs erwähnte Girolamo Cardano, der als ein unerbittlicher Analytiker von den Abgründen in seiner eigenen Existenz auf die gesellschaftliche und die äußere Natur zu schließen vermochte, formulierte im Jahr nach Ghisis Stich: ‚Wir sehen im Sonnenlicht nicht besser als im Schatten, sondern schlechter.‘“ Bredekamp übersetzt hier den Originaltext: „Neque enim magis in luce solis quam in umbra videmus, sed deterius“, Somniorum Synesiorum, 1,1, den er aus Kutschmann, Werner: *Der Naturwissenschaftler und sein Körper*, Frankfurt a. M. 1986, S. 336ff., übernommen hatte.

tiert ist.¹¹⁰ Die Ikonographie des Alptraums im 19. Jahrhundert wird durch die Werke von Füssli und Goya stark geprägt, die aufgrund ihrer häufigen Rezeption auch in Form von Persiflagen einige Berühmtheit erlangen. Augen und Klauen nehmen in der künstlerischen Darstellung des Alptraums eine wichtige Rolle ein: „Hervorquellend zumeist, blutunterlaufen, ein böser Blick, vor dem nur Gegenzauber bewahren könnte. Wo Hände erwartet werden, wachsen Klauen und Krallen, die jede Berührung zur blutrünstigen Attacke werden lassen.“¹¹¹

Um das Moment des Grauens und Gruselns zu intensivieren, wird hauptsächlich mit Schwärze im Bildraum gearbeitet.¹¹² Doch welche weiteren Merkmale gibt es für die Darstellung von Alpträumen? Von welchen Gestalten werden die Künstler des nachts heimgesucht?

a Jordaens, *Nächtliche Erscheinung*

In dramatischer Barockmanier inszeniert ist die *Nächtliche Erscheinung*¹¹³ (um 1650, Abb. 40) des flämischen Malers Jacob Jordaens (1593–1678), der mit seiner reduzierten Wahl der Farbpalette (Nuancen von Schwarz, Weiß, Rot und Ockergelb) womöglich nicht nur den Eindruck der Nacht verstärkt, sondern sich auch ganz bewusst in die Tradition des Apelles stellt. Im rechten Bildvordergrund erscheint dem wild gestikulierenden Träumenden ein hell erleuchteter Frauenakt, wie er häufiger in Jordaens' Werk zu finden ist. Soeben hat der Schlafende durch seine hektischen Bewegungen den Schemel und die Öllampe umgeworfen; mit erhobenen Armen versucht er die Qualen der Nacht auf Abstand zu halten. Der wolkenverhangene Mond blitzt durch die Butzenscheiben, am linken Bildrand treten zwei vom Kerzenschein erleuchtete, einen gruseligen Schatten auf die Wand werfende Zeugen ins Blickfeld. Die Kulisse und die Lichtinszenierung schaffen eine „unheimliche, aber zugleich auch reizvolle Atmosphäre“¹¹⁴.

Nach Dieckmann ist die Quellengrundlage noch nicht geklärt. Es könnte sich einerseits um Philinion handeln, die dem Machates in der Nacht als Vampir erscheint, andererseits um Cleonice, die sich ihrem Mörder Pausanias im Traum zeigt.¹¹⁵ Wenn gleich es sich hier nicht um einen autobiographisch motivierten Alptraum handelt, so vermittelt Jordaens *Nächtliche Erscheinung* dennoch einen Eindruck, wie Alptraum-

110 Vgl. Dieckmann 2016, S. 7.

111 Rhein 1999, S. 21.

112 Zum Einsatz der Farbe Schwarz siehe: Heraeus, Stefanie: *Zur künstlerischen Eroberung des Traums im 19. Jahrhundert*: Von der äußeren zur inneren Nacht, in: Ausst. Kat. München 1998, S. 109–118, hier S. 111.

113 Öl auf Leinwand, 133 × 146,5 cm, Schwerin, Staatliches Museum. Weiterführend: Büttner, Nils: *Jordaens's Reading*, in: Lange, Justus/Münch, Birgit Ulrike (Hrsg.): *Reframing Jordaens*, Petersberg 2018, S. 92–107, hier S. 100f.

114 Dieckmann 2016, S. 55.

115 Vgl. ebd. Lange Zeit galt das Bild als eine Darstellung der Maria Magdalena, weshalb es wohl auch von den Säuberungsaktionen der Schweriner Kunstsammlung durch den Erbprinzen Friedrich des Frommen, der von der Aktbild-Sammlung des Vaters empört gewesen ist, verschont bleibt, siehe Selig, Gero: *Schwerin und seine Sammlung niederländischer Gemälde*, in: Ausst.-Kat. Nationalmuseum Stettin, Szczecin 2015, S. 42 u. Fußnote 32.

szenen zu dieser Zeit dargestellt werden: Zwar erscheinen Traumfigur und Schlafender nebeneinander im Raum, doch schwebt der Akt von grauen, mystischen Wolken umspielt. Eine übernatürliche, dramatisch inszenierte Lichtführung steigert die Szene zum Traumhaften.

b Piranesi, *Carceri*

Eine vergleichsweise gastliche Alptrauumszenerie in Form der 16 großformatigen *Carceri*-Radierungen inszeniert Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), der sowohl als Kupferstecher, Graphiker, Archäologe, Verleger als auch als Architekt und Architekturtheoretiker tätig ist.¹¹⁶ Die bewegte Radierfolge (Abb. 42 und 43) erscheint erstmalig 1749/50 in Rom und wird 1761 nochmals um zwei Kreationen erweitert und durch stärkere Lichtkontraste dramatisiert.¹¹⁷ Zu sehen sind düstere architektonische Innenräume mit frei schwebenden Treppen und riesigen Holz- und Bogenkonstruktionen. Hofmann stellt zu diesen Radierungen fest:

1750 erschien die erste Serie der *Carceri*, deren Raumverschachtelungen die Begehbarkeit negieren, indem sie deren rationales Instrument, die Zentralperspektive, in ihr Gegenteil verkehren: die linearen Raumachsen führen in lauter Abbrüche, in kalkulierte Ausweglosigkeiten. [...] Die Faustregel des *Capriccios* – der Zusammenhang des Zusammenhanglosen – wird in dieser Radierung mit dem Größenwahn eines Besessenen gekoppelt.¹¹⁸

Nach Hofmann enthielten Piranesis Phantasiestücke „das polyfokale Labyrinth, das keinen in sich ruhenden Baukörper anstrebt, sondern eine Erlebnisarchitektur darstellt, die aus dem kontemplierenden Betrachter einen fragenden Einwanderer macht, den Initiationen erwarten.“¹¹⁹ Piranesi imaginiert unterirdische, mystisch wirkende Gefängnisarchitekturen, deren Brücken traumähnlich ineinandergreifen, „wechselnde Perspektiven und Größenverhältnisse sorgen für fortwährende Irritationen; Innen- und Außenräume sind nicht mehr voneinander zu unterscheiden.“¹²⁰

Ob Piranesi nun alptraumhaftes oder intellektuell Überhöhtes abbildet, ist divers diskutiert worden. Der Text zu dessen Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle schlägt verschiedene Deutungen seiner Druckgraphiken vor: „Man interpretierte sie als zu Architektur geronnene, alptraumhafte Angstzustände, als blasphemische

¹¹⁶ Zeitgenossen schrieben den *Carceri* eine alptraumhafte Atmosphäre zu. Vgl. Grötz, Susanne und Kieven, Elisabeth: *Piranesi, Giovanni Battista*, Allgemeines Künstlerlexikon Online 2021, https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00123418/html [31.07.2021].

¹¹⁷ Z.B. *Die Zugbrücke, aus Carceri*, Blatt 7, 1760, Radierung auf Papier, 55,3 × 41,2 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett; *Der runde Turm, aus Carceri*, um 1761, Radierung auf Papier, 54,7 × 41,4 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

¹¹⁸ Hofmann 2010, S. 139f.

¹¹⁹ Ebd., S. 141.

¹²⁰ Beschreibung der Homepage der Staatlichen Museen zu Berlin zur Ausstellung *Kerker der Phantasie*, 2019; o.A.: <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/kerker-der-phantasie> [31.07.2021].

sche Abkehr von der göttlichen Weltordnung oder etwa als Inbegriff labyrinthischer Schreckensvisionen.¹²¹

Zu zeitgenössischen Deutungen schreibt der Kunsthistoriker und Kurator Felix Krämer im Frankfurter Ausstellungskatalog zur Schwarzen Romantik:

Schon Piranesis erste Biografen sahen in den Verliesen bedrohliche Szenerien, die sie als dämonische Fantastereien einer bizarren Künstlerpersönlichkeit beschrieben. [...] Zu den Autoren, die diese Architekturvisionen als die Gestalt gewordenen Alpträume ihres Schöpfers deuteten, gehörten E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire sowie Horace Walpole.¹²²

Die alpträumhafte Deutung wird jedoch als ‚unhistorisch‘ kritisiert, da Piranesi mit seinen Studien intendiert habe, seine „Verliese als Raumvariationen in einem wesentlich breiter angelegten Konzept zur Verherrlichung des antiken Roms“¹²³ verstanden zu wissen. Was Piranesi nun tatsächlich motiviert, diese geisterhaften Treppen und das ureigene Weltgefühl der *Carceri* zu erschaffen, wird wohl Spekulation bleiben.

Gewiss ist, dass die Eindrücklichkeit der Radierungen viele nachfolgende Kunstschaffende inspiriert und zur Rezeption und Weiterentwicklung anregt. Zu nennen seien hier die Illusionsgraphiken von M. C. Escher¹²⁴ (1898–1972) aus der Kunstgeschichte oder die beweglichen Treppendarstellungen in Buch und Film von J. K. Rowlings *Harry Potter* aus der Pop-Kultur.

Auch im Sacro Bosco di Bomarzo wurde zum Stilmittel der Aufhebung von fixierten Linien und Ebenen gegriffen, um im schiefen und krummen Traumhaus das Traumhafte erlebbar zu machen. Bei Alberto Savinio (1891–1952), dem jüngeren Bruder von Giorgio Di Chirico, scheint es bei seinem Werk *L'Annunciazione*¹²⁵ (1932, Abb. 44) geradezu so, als ob die schlafende Riesin des Gartens erwacht sei und nun mit stechenden, bernsteinfarbenen Augen durch das schiefe Fenster auf das träumende Wesen im bunten Kleid, dem ein langer Entenschnabel aus der Nase wächst, blicken würde. Die verzerrten Linien werden durch die obere, abgeschnittene linke Ecke des Gemäldes noch verstärkt und untermalen so das Oneirische.

c Füssli, *Der Nachtmahr*

Johann Heinrich Füssli (1741–1825) revolutioniert die Art und Weise der künftigen Alpträumdarstellungen mit seinem Ölgemälde *Der Nachtmahr*¹²⁶ (1781, Abb. 45), das in

121 Beschreibung der Homepage der Hamburger Kunsthalle zur Ausstellung Piranesi, 2016: o. A.: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/piranesi> [28.03.2020].

122 Krämer 2012, S. 16.

123 Ebd., S. 27. Vgl. hierzu auch den Ausst.-Kat. *Giovanni Battista Piranesi*. Die poetische Wahrheit, Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1999.

124 Beispielsweise *Relativität*, 1953, Lithografie, 27,7 × 29,2 cm, Den Haag, Escher Museum.

125 Öl auf Leinwand, 99 × 75 cm, Mailand, Civiche Raccolte d'Arte, Abb. z.B. in Mutani 2016, S. 88.

126 Öl auf Leinwand, 101,7 × 127,1 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts; Johann Heinrich Füssli, *Der Nachtmahr*, 1790/91, Öl auf Leinwand, 75,7 × 64 cm, Frankfurt a. M., Goethe-Museum.

verschiedenen Versionen vorliegt. Rheinz spricht dem Nachtmahr zu, „das Spannungsverhältnis zwischen Grauen, Lust, Grotteske, Ohnmacht und Hinterhältigkeit in nicht wieder erreichter Dichte“¹²⁷ festzuhalten. Obleich die Londoner Ausstellung mit einer Warnung versehen wird, die Besuchern mit schwachen Nerven von einer Betrachtung des Bildes abrät, lässt sich Freud nicht davon abhalten, eine Reproduktion eben dieses Bildes in seiner Ordination aufzuhängen und somit eventuell seine Patienten zu verschrecken.¹²⁸

Beim ersten Entwurf für das Gemälde von 1782 in London (British Museum, Sammlung Knowles) sitzt ein grinsender Kobold auf der Brust einer schlafenden Frau, deren Oberkörper mit überstreckten Armen vom Bett herabfällt.¹²⁹ Bei dieser Version fehlt noch der wahnsinnig blickende Pferdekopf, der in späteren Versionen im Hintergrund erscheinen wird. Die Farbgebung ist natürlich, fast schon in Rembrandtscher Manier reduziert, die Komposition übersichtlich.

In der späteren Frankfurter Version (1790/91, Abb. 46) wird das Sujet im Hochformat als Dreieckskomposition dramatisiert und verschärft, die Farbgebung deutlich kühler und mystischer durch eine Erhöhung der Blautöne erreicht, gespenstisch wirkt der Pferdekopf, unschuldig hell erleuchtet die in weiß gewandete Schlafende. Häufiger wird das Bild auch als Bewältigungsversuch eines Liebesunglücks des Malers gedeutet, wie auch Hofmann über den Nachtmahr schreibt:

Füssli erfindet eine einmalige Formel für den Gegensatz der körperlichen Preisgabe der jungen Frau und dem triumphierenden Dämon. Der Maler bewahrt zwar die Umrise der traditionellen Dreieckskomposition, doch seine Pyramide ist ein Stückwerk aus Hilflosigkeit und Bedrohung, das in der Mitte von einer horizontalen Leere durchlaufen wird. Sie unterstreicht die gewaltsame Hinrichtung der körperlichen Unversehrtheit. [...] Doch dieses Ritual in der Tradition der Hexensabbate verarbeitet einen sehr persönlichen Alptraum: Füssli nimmt darin Bezug auf seine unerfüllte Leidenschaft für Anna Landolt. Ein Portrait der ihm Versagten befindet sich auf der Rückseite der Fassung in Detroit.¹³⁰

So ist das Leid der jungen Frau vielleicht ebenso sein eigenes und Füssli findet somit zumindest auf der Bildebene eine Möglichkeit, eine gemeinsame Erlebnisebene zu generieren, die Seelen verschmelzen zu lassen. An anderer Stelle wurde der Inkubus als externalisierte innere Konflikte der Träumerin gedeutet.¹³¹

127 Rheinz 1999, S. 20.

128 Krämer 2012, S. 22.

129 Die das Bild analysierenden wesentlichen Aufsätze sind: Helen Comstock, ‚*Fuseli's Nightmare*‘ (1955) und H.W. Janson, *Fuseli's Nightmare*‘ (1963), die das Bild als persönliche Enttäuschung der Liebeserlebnisse Füßlis deuten und die persönlichen Zustände dieser Zeit um 1780 wiedergeben, vgl. Schuster-Schirmer 1975, S. 134.

130 Hofmann 2010, S. 152.

131 Vgl. Pfarr 2018, S. 136.

Schuster-Schirmer geht davon aus, dass sich Füssli in seiner Darstellungsweise auch auf den bereits besprochenen Kupferstich von Raimondi, den sogenannten *Traum Raffaels*, bezieht: „Allgemein gehört Füsslis Frauengestalt in den Komplex der erotischen Traum-bilder, die im 19. Jahrhundert häufiger auftreten, sich aber schon vorher, seit dem 16. Jahrhundert ankündigen.“¹³² Exemplarisch führt sie den englischen Kupferstich *Verliebte Träume* (um 1830) an, bei welchem zwei nackte Frauen schlafend im Bett liegen. Im Fenster hebt Amor an, seinen Pfeil abzuschließen. Diese erotisierende Darstellung verdeutlicht, „wie Füsslis Alptraumthema von den Zeitgenossen eindeutig auf erotische Träume übertragen wurde.“¹³³

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 Blutstau im Kopf durch horizontale Rückenlage oder durch ein Übermaß an sexueller Energie bei Jungfrauen erklären [...]. Er selbst sieht den Traum als ein noch wenig erforschtes Gebiet in der Kunst und isst rohes Fleisch als Hilfsmittel, um Träume herbeizuführen.“¹³⁴

Hofmann bezeichnet Füssli als den „zum Engländer gewordene[n] Schweizer“¹³⁵, „ein[en] Meister des ‚Durcheinanderarbeitens‘, wobei er sich mit Vorliebe kurvilinearer Rhythmen bedient, die auf die *linea serpentinata* der Manieristen zurückgehen“.¹³⁶ Auch Goethe schreibt über Füssli am 2. Mai 1800 in einer Tagebuchnotiz, dass dieser ein genialer Manierist sei, der sich selber parodierte.¹³⁷ Es wird dem Künstler also eine gewisse Ironie zugesprochen, wenngleich eine vielschichtige, emotionale Reaktion beim Betrachten des Nachtmahrs sicherlich nicht zu leugnen ist. Goethe schreibt weiter über ihn:

Die Sujets, die er wählt, sind sämtlich abenteuerlich und entweder tragisch oder humoristisch; die ersten wirken auf Einbildungskraft und Geist... Bei Füssli sind Poesie und Malerei immer in Streit und sie lassen den Zuschauer niemals zu ruhigen Genuß kommen.“¹³⁸

Für Ute Helduser verweist die Darstellungsweise der Gestalt des Alb in der „Mischung aus Animalischem und Diabolischem, das sich in den Satyr-Ohren zeigt, sowie in ihrer

132 Schuster-Schirmer 1975, S. 141.

133 Ebd., S. 140.

134 Dieckmann 2016, S. 56.

135 Hofmann, Werner: *Nachtgedanken*, in: Ausst.-Kat. Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Künstlerhaus, Wien 1987, S. 444–447, hier S. 444.

136 Ebd., S. 445.

137 Vgl. Hofmann 2010, S. 149.

138 Ferdinand Denk, *Goethe und die Bildkunst des Sturms und Dranges*, DVjS, 8 (1930), S. 109–135, hier S. 119, zit. nach Schuster-Schirmer 1975, S. 138.

boshaft-lüsternen Mimik [...] direkt auf Füsslis Caliban-Darstellungen¹³⁹, welche Füssli für Shakespeares *Tempest* illustriert hatte. Einerseits habe Füssli mit „dem Zusammenwirken von Aberglauben und Schlaf und den erotischen Merkmalen des Geschehens“¹⁴⁰ zwar sein Publikum verwirrt, andererseits jedoch genau den Geschmack seiner Zeitgenossen getroffen, so dass es eine weite, europäische Verbreitung finden konnte. Für die Deutung des Bildes führt Helduser die Beziehung zwischen der mythologischen Figur des Albs und dem Wechselbalg-Glauben an:

Der Alb ist mythologisch mit dem für die Wechselbälger verantwortlichen Incubus verwandt. Das dämonische Wesen steht für die Bedrohung der ‚Frucht‘, des noch ungeborenen oder des gerade geborenen Menschenkindes, das von den Dämonen gestohlen und gegen ein hässliches eigenes (Dämonen-)Kind ausgetauscht wird. [...] Mit der Assoziation von Zeugung und Schwangerschaft wird zugleich die Vorstellung einer monstrengebärenden Imagination evoziert.¹⁴¹

Hierbei schlägt Helduser sowohl die Brücke zu Goyas *Capricho 43* als auch zu Shakespeares Drama. Wenngleich das Werk bei Zeitgenossen gemischte Reaktionen hervorruft, bleibt der große Erfolg für Füssli aus. In den folgenden Jahren wird der Nachtmahr häufig persifliert, u.a. von Honoré Daumier (1808–1879, Abb. 47),¹⁴² auf dessen Lithographie anstelle des Albs eine riesige Birne auf einem dickbauchigen General sitzt.

Zudem entstehen zahlreiche Karikaturen mit politischem Gehalt, wie etwa die anonyme Zeichnung, bei der Admiral Nelson als Alb auf seiner Maitresse Lady Hamilton sitzt.¹⁴³ Eine umfangreiche Ausstellung zur Würdigung der Wirkungsgeschichte von Füsslis Werks zeigt, wie viele Künstler dieser dann tatsächlich anhand seiner Bildschöpfung inspirierte.¹⁴⁴ Eine dramatisierte Rezeption und Weiterentwicklung des Motivs ist bei Eugène Thiviers (1845–1920) Marmorskulptur *Le cauchemar*¹⁴⁵ zu finden. Eingang in die Popkultur findet das Gemälde beispielsweise in James Whales *Frankenstein* (1931).

139 Helduser, Ute: *Das Monster als Reflexionsfigur des Wunderbaren*. Shakespeares Caliban in Literatur und bildender Kunst um 1800, in: Stefanie Kreuzer und Uwe Durst (Hrsg.): *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*, Paderborn 2018, S. 194–207, hier S. 203.

140 Schuster-Schirmer 1975, S. 148.

141 Helduser 2018, S. 204f.

142 *Der Alptraum*, Lithografie auf Chinapapier, 23,2 × 29,5 cm, 1832, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung. Auf dem dicken Bauch des schlafenden Generals Marie-Joseph Motier Lafayette, der ein beliebter Held im US-amerikanischen Unabhängigkeitskrieg und der Französischen Revolution gewesen ist, lastet eine überdimensionierte Birne als Alb.

143 Abb. z.B. bei Schuster-Schirmer 1975, S. 429, Abb. 134.

144 Zur Strahlkraft der Bildidee findet 2017 im Frankfurter Goethe-Haus eine umfassende Ausstellung zu Füsslis *Nachtmahr* statt, die das Bildprogramm anhand von über 150 Exponaten in den ideengeschichtlichen Kontext bettet und auch Bezüge zur Karikatur und anhaltenden Rezeption des Nachtmahr-Motivs in Kunst, Literatur und Film macht: Ausst.-Kat. *Füsslis Nachtmahr: Traum und Wahnsinn*, Goethe Haus Frankfurt, Petersberg 2017. Für eine Rezeption in der Moderne seien besonders Horst Janssens Radierungsfolge *Alp* oder Ausschnitte aus Friedrich Wilhelm Murnaus expressionistischem Meisterwerk *Nosferatu* genannt.

145 1894, Marmorskulptur, Toulouse, Musée des Augustins.

d Goya, *Capricho 43*

Seit 1789 ist Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828) zwar Hofmaler und somit eine offizielle Persönlichkeit, doch lebt der freie Denker und Sozialkritiker in ihm fort, was er vor allem in seinen *Caprichos*¹⁴⁶ auszudrücken vermag. Diese kreiert er ohne Auftrag und erschafft sie aus seinen eigenen Bildideen.¹⁴⁷ „Er nutzt die Heftigkeit, mit der sie ihn heimsuchen, zur schöpferischen Therapie, zur bannenden Gegenwehr, aber auch zur Selbstbehauptung gegenüber anderen ‚Versuchungen‘ seines Künstlertums: den offiziellen Verpflichtungen.“¹⁴⁸

Neben seiner Taubheit, die ihn 1792 befällt, wird auch eine unerfüllte Liebe zur Herzogin von Alba als lebensgeschichtliche Krise identifiziert, „die die weitreichende Veränderung der Persönlichkeit Goyas von einem ehrgeizigen Hofmaler zu einem Kritiker der Maskeraden und einem Visionär der inneren Verfassung hervorgebracht haben.“¹⁴⁹ Lange vor Freud untersucht Goya die unbewussten Sphären der Träume und hebt somit zahlreiche verborgene Schätze. Der Psychoanalytiker Gaertner schreibt dem Künstler folgende Motivation zur Erforschung seiner Träume zu:

Die Traumzustände ermöglichen Wahrnehmungen, die über die bewußte Realität hinausgehen. Dieser surrealistische Charakter ist es, der Goya anzieht, weil er spürt, daß darin eine Möglichkeit der Dechiffrierung des psychischen Erlebens liegt. [...] Die Traumchimären erlauben den Blick hinter die Masken; und was wir dort entdecken, ist weder das Kunstschöne noch das Erhabene, sondern es sind die teils verborgenen, teils banal inszenierten Triebwünsche des Menschen. Wie kein anderer Bereich des menschlichen Denkens repräsentieren Träume jene Paradoxie, zu der Goya mit den *Caprichos* vorzustoßen trachtete: die Realität des Irrealen und die Irrealität des Realen.¹⁵⁰

Vor der Endfassung seines wohl meist rezipierten Werkes *El sueño de la razón produce monstruos* (1797), auch bekannt als *Capricho 43*¹⁵¹, entstehen zwei Entwürfe, die

146 Es entstehen insgesamt 80 Werke unter dem Namen *Los Caprichos*.

147 Vgl. Gaertner 1999, S. 191.

148 Hofmann 1981, S. 20.

149 Gaertner 1999, S. 199.

150 Ebd., S. 198. Neben seinem berühmten *Capricho 43* stellt er z.B. noch den Traum von Lüge und Wankelmüt dar, auf dem in der unteren Bildhälfte ein verrohender Menschenhaufen zu sehen ist: *Sueño de la mentira y la yonconstancia*, 1797/98, Radierung und Aquatinta, 18 × 12 cm, aus der Folge *Los Caprichos*, Madrid, Calco-grafia nacional. Im Vergleich zwischen Goya und Freud stellt Gaertner fest: „Beide beschäftigen sich mit den Abgründen, den dunklen Seiten der Subjektivität, mit der Irrationalität des menschlichen Handelns und den unbewußten individuellen und gesellschaftlichen Strebungen. Sie thematisieren in höchst unterschiedlicher Weise Traum und Imagination, Sexualität und Destruktivität und eröffnen damit eine vom Vernunfts- und Fortschrittsglauben der Aufklärung verlegnete Perspektive. Damit sind sie zugleich Wegbereiter und Interpreten des Projekts der Moderne, jenes großen kulturellen Entwurfs, der im Zeitraum zwischen 1799 und 1899 Gestalt annimmt und dessen Nachklänge bis in die Gegenwart hinein vernehmbar sind.“ Ebd., S. 191f.

151 Radierung/Aquatinta, 21,6 × 15,2 cm, Madrid, Biblioteca Nacional de España; Radierung/Aquatinta, 31,7 × 21,7 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

heute im Museo del Prado in Madrid zu sehen sind. Eine Tuschezeichnung (1796–97, Abb. 48)¹⁵² wird als die erste Fassung für die später so berühmte Bildidee verstanden:

Die aus dem Kopf des Mannes hervorsprühenden Traumgestalten bilden ein Gemenge, das sich grell von der Dunkelzone abhebt, in der die Nachtgeschöpfe hausen. In den Köpfen hat Goya zwei Selbstbildnisse untergebracht. Mit den Leuchtstrahlen scheint er das Prinzip der produktiven, erhellenden Einbildungskraft veranschaulichen zu wollen. Die zuckenden Grimassen, die aus dem Liniengewirr hervortreten, haben vielleicht eine apotropäische (bannende) Funktion. Dann wären sie von den Nachtvögeln provoziert, die sie abwehren sollen.¹⁵³

Fahrig wirkt der Strich, wie ein Schnappschuss in die nächtliche Traumwelt des Künstlers. Starke Hell-Dunkel-Kontraste dramatisieren die Vehemenz des Erlebten, fügen dem Narrativ Dynamik hinzu. Fast comic-haft verdeutlichen Linien vom Kopf ausgehend die unterschiedlichen Impressionen des Schlafenden. Dringend scheint der Wunsch nach Ruhe, doch die Verwirklichung dieses Wunsches aufgrund der Nachtgestalten umso unmöglicher.

Die zweite Federzeichnung *Sueño I*¹⁵⁴ (Abb. 49) wirkt im Vergleich zur ersten Tuschezeichnung deutlich klarer und geordneter. Wieder ist ein schlafender Mann in der Goya-typischen Körperhaltung zu sehen. Über ihm breitet sich ein Wall an Dunkelheit aus, eine übergroße Fledermaus mit weit ausgebreiteten Flügeln ist im Begriff, sich auf den Träumenden zu stürzen. In freier Handschrift steht auf dem Tischblock links unten geschrieben: „Ydioma universal. Dibujado y grabado por Francisco de Goya. Año 1797.“¹⁵⁵ Unterhalb der Federzeichnung ist folgende Inschrift zu lesen:

„El autor sonando. Su yntendo sólo es desterrar bulgaridades perjudiciales y perpetuar con esta obra des caprichos el testimonio sólido de la verdad.“¹⁵⁶

Hofmann sieht darin eine Neuformulierung des Gegensatzes zwischen Tag und Nacht und folgert, dass die Helligkeit der Vernunft zum abstrakten Prinzip wird, sobald

152 *Fledermäuse, menschliche Gesichter und Pferd*, 1796–97, Tuschezeichnung, 22,9 × 15,5 cm, Madrid, Prado.

153 Hofmann 1981, S. 26.

154 Zeichnung für *Capricho 43*, 1797, Feder und Sepia, Hintergrund leicht laviert, 23,0 × 15,5 cm, Madrid, Prado. Abb. z.B. in Hofmann 1981, S. 27. Hier die Bildbeschreibung von dems., S. 28: „In dieser Zeichnung schneidet ein helles, nicht konturiertes Kreissegment in das Dunkel des Raumes ein. Das erste Mal verwendet Goya einen Kunstgriff, dem später seine aperspektivische Flächen- und Raumgliederung ihre Spannung und das Nebeneinander von Fülle und Leere verdanken wird [...]. Die körperlose Helligkeit kontrastiert mit der von Eulen und Fledermäusen dicht bevölkerten Dunkelzone. Die Vögel meiden das Kreissegment. Das könnte bedeuten, daß das Licht der Vernunft mit der Nacht der Unvernunft zusammenprallt.“ Besondere Bedeutung: Ausst.-Kat. Goya. Das graphische Werk. Kunstämter Schöneberg, Reinickendorf und Kulturamt Offenbach/Main, Berlin o. J. (ca. 1965).

155 Univeselle Sprache. Gezeichnet und gestochen von Francisco de Goya. Jahr 1797.

156 „Der träumende Autor. Seine einzige Absicht ist es, den weitverbreiteten Wahn auszurotten und mit diesem Werk der Launen ein zuverlässiges Zeugnis der Wahrheit abzulegen“, zit. und übers. nach Gaertner 1999, S. 206.

sie von den „wuchernden Gebilden der Einbildungskraft“¹⁵⁷ gesäubert ist. Zwei Jahre später vollendet Goya sein *Capricho 43* (Abb. 50). Ein nobel gekleideter junger Mann stützt sich schlafend (oder träumend?) auf seinem Schreibtisch ab. Im Vergleich zu den vorhergehenden Fassungen wirkt dieser noch mehr in sich zusammengesunken; der Füllfederhalter ist ihm scheinbar soeben erst aus der Hand gefallen. Hinter ihm breiten schreiende Eulen ihre Flügel aus, im steilen Hochformat verwandeln sich diese immer mehr in dunkle, unheimliche Fledermäuse, die unheilschwanger ihre Kreise ziehen.

Die weißen, geweiteten Flügel direkt hinter dem Schläfer können auf einem flüchtigen Blick sogar als die des Schläfers missinterpretiert werden, so als ob er wie im Traum seine Flügel ausbreiten könne. Am rechten unteren Bildrand blickt ein Luchs mit weiten, großen Augen zu seinem Meister auf. Heraeus deutet den Luchs als Verkörperung der Phantasie, wodurch Goya den Schläfer als bildenden Künstler ausweist.¹⁵⁸ Zu den Tieren schreibt Manfred Engel in seiner kultur- und mediengeschichtlichen Untersuchung zum Thema Traum:

Und die Eulen – die traditionell ja ein Sinnbild der Vernunft sind – scheinen nicht nur hellwach, sondern zudem mimisch stark vermenschlicht zu sein: Die Zweite von links stößt den Schläfer mit einem Malwerkzeug an, wohl um ihn aufzuwecken und zu künstlerischer Tätigkeit anzutreiben. Auch die Mittlere scheint den Schläfer wecken zu wollen, während die Rechte, etwas Dunklere, von seinem Schlaf geradezu angeekelt wirkt. Der wachsame Luchs blickt ebenfalls kritisch drein.¹⁵⁹

„Sueño“ bedeutet bekanntlich im Spanischen sowohl Schlaf als auch Traum. Peter Klein übersetzt dies mit Schlaf, dem aufklärerischen Gedankengut Goyas folgend,¹⁶⁰ doch plädiert Hofmann für eine Übersetzung mit Traum u.a. deshalb, weil Goya geplant habe, eine Serie von Traumbildern zu veröffentlichen.¹⁶¹ Auch Robert Storr argumentiert für eine Übersetzung mit Traum:

Dem Wortlaut des spanischen Originals entspräche eher die Formulierung: ‚Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer.‘ Sie fügte sich zudem in Goyas Position als Wegbereiter der Moderne und Zeitzeugen einer blutigen Verfinsterung der Aufklärung während der Napoleonischen Kriege – einer historischen Umbruchsphase, in der das Interesse am Unbewussten erwachte, das später von Romantik, Symbolismus und Surrealismus systematisch ausgelotet wurde.¹⁶²

157 Hofmann 1981, S. 28.

158 Heraeus 1998, S. 46.

159 Engel, Manfred: *Reise durch die Kultur- und Mediengeschichte des Traumes in elf Stationen*, in: Oster und Reinstädler 2017, S. 17–45, hier S. 32.

160 Klein, Peter K.: *Programm und Intention der Caprichos*, in: Francisco José de Goya y Lucientes: Der Schlaf der Vernunft. Originalradierungen von Francisco de Goya, hrsg. von Mario Terés, Zaragoza 2001, S. 14–22, hier S. 15.

161 Hofmann 1981, S. 23.

162 Storr 2003, S. 257.

Sabine Heiser trägt drei Übersetzungsmöglichkeiten zusammen.¹⁶³ In einem einflussreichen Beitrag zu Goyas *Caprichos* beschreibt Charles Baudelaire eine Atmosphäre des Phantastischen und vergleicht die Glaubhaftigkeit der Monstrositäten mit „jenen periodisch oder chronisch auftretenden Träumen“¹⁶⁴. „Im Cap. 43 schlägt Goya diese Brücke vom Bewußtlosen zum Besonnenen, von der Traumerfahrung zu ihrer Gestaltung.“¹⁶⁵ Es sind wohl in Goyas *Capricho 43* sowohl Traum- als auch Wahnvorstellungen vereinigt.¹⁶⁶ Der Künstler stelle sich den „Gefährdungen, die ihm seine Einbildungskraft beschert: Kunst wird zu einem befreienden und zugleich bannenden Akt, der ständig den Abgrund aufsucht, in dem die destruktiven Triebe ihre Herrschaft ausüben.“¹⁶⁷

Heraeus arbeitet in einem Vergleich zu Piranesi die unterschiedlichen Methoden zur Evokation eines Traumgeschehens heraus:

Während man bei Piranesis Kerkerdarstellungen den Eindruck des Traums – zumeist des Alptraums – stärker auf die perspektivischen Verzerrungen und die labyrinthartige Anordnung dieser ‚architektonischen Halluzinationen‘ zurückführte, waren es bei Goyas Arbeiten die scharfen Helldunkel-Kontraste.¹⁶⁸

Um dies schließlich ebenfalls auf den Zeitgeist abzustellen und auf eine gesamte Epoche auszuweiten, heißt es: „Die Epoche der Aufklärung ist in ihrer Bildlichkeit geprägt vom Gegensatz zwischen *lumières* (Licht) und *tenèbres* (Schatten), zwischen Schwarz und Weiß – ein Gegensatz, der auch wesensbestimmend ist für das Medium der Druckgraphik.“¹⁶⁹ Als Zeitgenosse schreibt Jean Paul:

Fürchterlich tief leuchtet der Traum in den in uns gebauten Epikurs- und Augias-Stall hinein; und wir sehen in der Nacht alle die wilden Grabtiere oder Abendwölfe ledig umherstreifen, die am Tage die Vernunft in Ketten hielt.¹⁷⁰

163 „Der Schlaf *der* Vernunft erzeugt Ungeheuer; Der Traum der Vernunft erzeugt Ungeheuer; Der Traum *von* der Vernunft erzeugt Ungeheuer.“ Siehe Heiser, Sabine: *Der Traum des Künstlers*. Zu Francisco Goyas *Capricho 43* ‚El sueño de la razón produce monstruos‘, in: Bodo Brinkmann (Hrsg.): *Aus Albrecht Dürers Welt*. Festschrift für Fedja Anzelewsky, Turnhout 2001, S. 153–161, hier S. 154.

164 Baudelaire, Charles, *Quelques caricaturistes étrangers* (1857), in: *Œuvres compl.*, hrsg. von Claude Pichois, Paris 1975f., Bd. 2, S. 568, zit. nach Heraeus 1998, S. 89.

165 Hofmann 1981, S. 24.

166 Vgl. Schuster-Schirmer 1975, S. 161.

167 Hofmann, Werner: *Traum, Wahnsinn und Vernunft*. Zehn Einblicke in Goyas Welt, in: *Ausst.-Kat. Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789–1830*, Kunsthalle Hamburg 1980–1981, München 1980, S. 50–238, hier S. 51. Hofmann legt dar, dass Goya an bildliche Darstellungen des heiligen Antonius anknüpft und diese säkularisiert, vgl. *Ausst.-Kat. Ossian und die Kunst um 1800*, Kunsthalle, Hamburg 1974, S. 47.

168 Heraeus 1998, S. 89.

169 O.A.: *Am Rande der Vernunft*. Bilderzyklen der Aufklärungszeit, Ausstellungstext auf der Homepage der Staatlichen Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett 2012, <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/am-rande-der-vernunft.html> [28.03.2020].

170 Paul 2001, S. 104.

Hofmann deutet das *Capricho* als Kritik der gottesfernen, zeitgenössischen Gesellschaft: „Von dieser Gottferne ist auch der träumende Künstler betroffen. Er ist mit seinen Gesichtern allein.“¹⁷¹ Und wie bedrohlich diese Einsamkeit mit den Ungeheuern der Nacht empfunden werden kann, wird dem Betrachter bei längerer Kontemplation durchaus erfahrbar. Als Vorläufer der formalen Gestaltung führt Hofmann Murillos *Traum des römischen Patriziers*, Giuseppe Mitellis *Alfabeto in sogno*, Salvator Rosas *Traum des Aeneas* sowie Marc Antonio Raimondis *Pest* auf.¹⁷² Zur Einordnung ins Goyas Lebenswerk bemerkt er:

In seinem sechs Jahrzehnte umfassenden Lebenswerk greift der Capriccio-Gedanke über die Lizenzen der widervernünftigen Bizarrerien hinaus und konstituiert das zentrale Problemfeld der Epoche: die Fragwürdigkeit aller menschlichen Sinngewebungen, der Religion wie der Kunst, der Ratio wie der Phantasie. Alte Bildideen, radikal erneuert, sprengen die auf Gewißheit setzende Syntax der Oberklasse, sie eröffnen den künstlerischen Aussagen die Zonen einer metaphysischen Ungewißheit, deren Fragen ohne Antwort bleiben.¹⁷³

Können schon keine Antworten auf diese großen letzten Fragen gefunden werden, so stellt Gaertner zumindest in seiner Analyse der drei Fassungen fest,

daß die Entwicklung von einer traumnahen Umsetzung der subjektiven nächtlichen Innenwelt zu einer sie reduzierend-strukturierenden ästhetischen Konstruktion und schließlich zu einer den Traum-Schock und die ihn fokussierende ästhetische Konstruktion aufhebenden künstlerischen ‚Universalsprache‘ führt.¹⁷⁴

Der Psychoanalytiker postuliert, dass Goya schon Jahrhunderte vor Freud „analoge Entdeckungen zum Traum“¹⁷⁵ gemacht habe und betont den Mut Goyas, mit dessen Bildideen an die Öffentlichkeit zu treten.¹⁷⁶ Es spreche für den „antikontventionalistischen Wagemut und die Modernität des ‚Autors‘, wenn er die Traumelemente, jenes

171 Hofmann 1981, S. 20. Und an anderer Stelle (S. 18): „Entscheidender als der Traumgestus sind die Gesichter, vor denen er Schutz gewähren soll, ist das Risiko, das dieser Träumer eingeht. Goya [...] ist der Erwecker dieser Nachtwelt, ehe er zu ihrem Erhellter wird.“

172 Vgl. Hofmann 1981, S. 18.

173 Hofmann 2010, S. 138.

174 Schneider 1999, S. 14.

175 Gaertner 1999, S. 217.

176 Ebd.: „Ausgangspunkt scheinen Traumelemente zu sein, die ins Bild gesetzt werden. Sie entsprechen dem manifesten Traumtext und sind, analog zum Freudschen Verfahren, das Rohmaterial für die Aufdeckung latenter Bedeutungen. Intuitiv geht Goya dabei so vor, daß die Traumelemente in verschiedene Richtungen assoziativ expandiert und zu visuellen Konstruktionen, Bild-Ideen, verdichtet werden. Die interpretative Folie, mit der Goya die Träume bearbeitet, entstammt der Wahrnehmung einer bedrohlichen, vom Willen kaum zu steuernden Welt sexueller, morbider und gewalttätiger Obsessionen. Lange vor Freud war sich Goya bewußt, daß im Traum unbewußte Wünsche, vor allem die verdrängten sexuellen und aggressiven Impulse, virulent werden.“

ebenso subjektive wie intime Material, zum Gegenstand der Darstellung gemacht hat.¹⁷⁷ Wohl sei hierfür die schwere psychische Krise, die durch seine Krankheit und durch zahlreiche Kränkungen ausgelöst worden sei, Voraussetzung gewesen.¹⁷⁸ Gaertner deutet das Kunstschaffen von Goya als den höchsten Abwehrmechanismus unerwünschter Gefühle, nämlich als Sublimation:

Der Weg vom Traumbild zur Bildidee erscheint in diesem Zusammenhang als Sublimationsversuch, ohne allerdings die Triebstruktur, wohl aber Machtmißbrauch und Ignoranz zu denunzieren. In diesem Punkt geht Goya über Freud hinaus: Seine Trauminterpretationen resultieren aus einem politischen Weltverständnis, seine Bilder sind immer auch politische Stellungnahmen.¹⁷⁹

Hundert Jahre später gestaltet Valère Bernard (1868–1941) einen eindrücklichen Alptraum *Cauchemar*¹⁸⁰ (1895, Abb. 51), der unmittelbar in seinen Bann zieht. Mit vor Schreck geweiteten Augen blickt ein Männergesicht den Betrachter mit geöffnetem Mund an – entweder hält er gerade vor lauter Schreck den Atem an oder er schreit vor Angst.¹⁸¹ Auf seinem Kopf sitzt eine fratzende, herausfordernd blickende Kröte vor einem hellen Stern, darunter ranken sich Schlangenleiber und ein weiterer Krötenkörper.

Der Stern erinnert an die gestischen Striche der ersten Zeichnung vom *Capricho* 43, es verdeutlicht das Blitzen der Gedanken, aber auch die Unmittelbarkeit der Not. Die mit Alpträumen assoziierten Tiere sind in dieser Radierung deutlich ekelregen-der gewählt, menschliche Urinstinkte lassen viel direkter Angstgefühle aufsteigen, als noch die eher vergeistigt wirkenden Eulen und der durch Deutung überhöhte, doch sehr friedfertig erscheinende Luchs. Es wiederholen sich die starken Hell-Dunkel-Kontraste, neu ist die direkte, geradezu hilfeschuchende Kontaktaufnahme zum Betrachter.

Bei Goya kann der Rezipient noch ungehemmt beobachten und sich an den Seelenqualen als Voyeur beteiligen, ohne dabei selbst gesehen zu werden. Dies ist bei Bernard nicht mehr möglich, der Betrachter kann sich nicht weiter verstecken, er wird Teil eines Dialogs, ob er will oder nicht. Die Jahre der Aufklärung, die zwischen der Entstehung dieser beiden Radierungen liegen, zeugen deutlich vom Wandel des Menschenbilds.

Eine noch modernere Rezeption ist bei Constant Nieuwenhuys (1920–2005) auf seinem Gemälde *Le Cauchemar*¹⁸² (1988, Abb. 52) zu finden. Ähnlich hilfeschuchend wie

177 Ebd., S. 212.

178 Vgl. ebd.

179 Ebd., S. 217.

180 Radierung und Aquatinta auf Velinpapier, 17,6 × 13,0 cm, Washington, D.C., National Gallery of Art. Zweite Fassung 1895 in Marseille, Musée des Beaux-Arts.

181 Die weit aufgerissenen Augen erinnern stark an das Selbstportrait von Gustave Courbet, *Der Verzweifelte*, 1844–45, Öl auf Leinwand, 45 × 55 cm, Privatsammlung. Des Weiteren ist an Rembrandt van Rijns Selbstportrait zu denken: *Selbst mit aufgerissenen Augen*, 1630, Radierung, 51 × 46 mm, Frankfurt, Städelmuseum.

182 Öl auf Leinwand, 112 × 107 cm, Privatsammlung. Es existieren mehrere Versionen in unterschiedlichen Techniken (Öl, Tusche).

bei Bernard blickt ein schreiender Mann über seine Schulter direkt den Betrachter an. Auch hier erscheinen Tiere als Verbildlichung der lauernden nächtlichen Dämonen.

Als eine weitere von vielen Hommagen an Goya sei die Video-Klang-Installation *The Sleep of Reason* (1988) von Bill Viola genannt, die 2004 im Grand Palais in Paris zum Anlass einer Retrospektive gezeigt wird. Die Installation setzt sich aus drei Videoprojektionen und einem Schrank, auf dem ein Fernseher, ein Wecker, eine Lampe und eine Blumenvase stehen, zusammen. Sie wiederholt die klassische Raumaufteilung der Traumdarstellung: „Die Träume verlaufen oben, der Alltag ist unten“¹⁸³. In einem hell erleuchteten Raum werden immer wieder alptraumartige Sequenzen von Raubvögeln, einem brennenden Haus und einem dunklen Wald gezeigt. Gamwell sieht hier auch einen Spiegel für den Wandel der Zeit: Während Goya noch auf die Vernunft vertraute, um die Monster zu vertreiben, stellt sich Viola fast 200 Jahre später seinen Ängsten, begegnet diesen und schaut ihnen ins Gesicht.¹⁸⁴

Beim belgischen ‚Maskenmaler‘ James Ensor (1860–1949) sind die *Dämonen, die mich quälen*¹⁸⁵ (1895, Abb. 53) wieder deutlich näher an der Ikonographie der Dämonendarstellung, wie sie von der Versuchung des heiligen Antonius bekannt sind.¹⁸⁶

Ebenso gruselig, wenngleich weniger bedrohlich mutet die Atmosphäre auf Ensors Gemälde *Das malende Skelett*¹⁸⁷ an, auf dem ein Künstler im hellblauen Anzug an seiner Staffelei in seinem Atelier malt. Anstelle des Kopfes des Künstlers, malt Ensor einen greinenden Totenkopf mit tiefliegenden Augen, die den Betrachter fixieren. Weitere Totenköpfe liegen auf dem Boden oder lugen hinter Leinwänden hervor, der Tod ist immer und überall.

e Redon, *Dans le Rêve*

Als Grenzgänger zwischen den Naturwissenschaften und der unsichtbaren Welt, „als Randfigur von zentraler Bedeutung“¹⁸⁸, beschäftigt sich Odilon Redon (1840–1916), der für viele später kommende Kunstschaaffende wegbereitend werden wird, folgerichtig auch mit den Träumen:

183 Barboza 2017, S. 135. Für tiefgreifende Erläuterungen sei auf diesen Aufsatz verwiesen.

184 Vgl. Gamwell 2000, S. 28.

185 Radierung, handkoloriert, auf Papier, 28,5 × 38,5 cm, Berlin, Kupferstichkabinett des Museums der Graphischen Künste.

186 Ensor klagt hier umgeben von gruseligen Dämonen mit leidendem, hilfesuchendem Blick den Umgang der Kunstkritiker mit ihm an. Er stellt also kein Traumerleben dar, sondern seine innere Seelenqual; vgl. die Werkbeschreibung von Sigrid Achenbach, in: Alexander Dückers (Hrsg.): *Das Berliner Kupferstichkabinett*. Ein Handbuch zur Sammlung, Berlin 1994, S. 416f. Der Arzt Hans Birkhäuser deutet Ensors Bilder als Zeichen für dessen Schizophrenie, wobei „der Zerfall der Grenzlinie zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit deutlich wird“, siehe Schuster-Schirmer 1975, S. 171. Ähnlich gequält werden Kleriker von übergroßen Muscheln und Krabben auf: André Masson, *Le Rêve des ecclésiastiques*, 1935–36, Öl auf Leinwand, 74 × 130 cm, Privatsammlung Chicago.

187 1896, Öl auf Holz, 37,3 × 45,3 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

188 Stoffmann, Margret: „*J’ai fait un art selon moi seul*“. Zur Ausstellung, in: Ausst.-Kat. *Wie im Traum*. Odilon Redon. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2007, S. 15–25, hier S. 15.

Redon [...] gehörte schon zu jener neuen Generation, mit welcher der Paradigmenwechsel im Umgang mit dem Traum greifbar ist. Bei ihm – wie schon bei Grandville, Hugo und Meryon – erweist sich jener Zusammenhang von Traumvorstellungen und Bildideen als produktiv, der weit ins 20. Jahrhundert führt.¹⁸⁹

Mit über 3000 Arbeiten generiert Redon ein Werk der „Mehrdeutigkeit, Vielseitigkeit und ausgeprägte[n] Subjektivität“¹⁹⁰, er gilt neben Manet als „bedeutendster Lithograf seiner Generation.“¹⁹¹ Born schreibt über Redon: „Impressionist von Anlage und Zeitstil, Gefährte der Monet, Renoir, Pissarro, malt und zeichnet er gerade das nicht, was ihnen alles ist: die Wirklichkeit.“¹⁹² Für Joris-Karl Huysmans war der Künstler sogar der „Prinz geheimnisvoller Träume“.¹⁹³ In einem wichtigen Brief an seinen Freund und Sammler Bonger in Amsterdam schreibt Redon über die Welt des Traums und wie er sie zu beherrschen lernt:

Auch die Natur schreibt uns vor, den Gaben, die sie uns verliehen hat, zu folgen. Meine haben mich in die Welt der Traumwelt geführt; ich habe die Folterungen der Phantasie und die Überraschungen, die sie mir unter dem Zeichenstift bescherte, über mich ergehen lassen, aber ich habe sie geleitet und gelenkt, diese Überraschungen, nach künstlerischen Gesetzen, die ich kenne, die ich empfinde, allein zu dem Zwecke, um das Ungewisse, das an den äußersten Enden des Denkens liegt, in seinem ganzen Umfange und in seiner ganzen Anziehungskraft durch einen spontanen Reiz bei dem Beschauer hervorzurufen.¹⁹⁴

Einer dieser Beschauer, Gustave Geffroy, zeigt sich geradezu gequält von einer Lithographie-Folge Redons: „Die sechs lithographischen Platten ziehen an den Augen vorüber wie die voneinander abgegrenzten Phasen eines Traums, der uns eine ganze Nacht lang leiden ließ.“¹⁹⁵ Besonders in seiner schwarzen Phase widmet sich Redon eingehend den Schattenseiten des menschlichen Daseins,¹⁹⁶ wohingegen er in seiner zweiten

189 Heraeus 1998, S. 149.

190 Hollein, Max: *Vorwort*, in: *Ausst.-Kat. Frankfurt 2007*, S. 8–10, hier S. 8.

191 Ebd.

192 Born 1929, S. 83. Born bezeichnet den Künstler im psychiatrischen Sinne als schizoiden Charakter, vgl. S. 88.

193 Huysmans, Joris-Karl, *Le nouvel album d'Odilon Redon*, in: *La Revue indépendante*, Februar 1885, wiederabgedruckt: Genf 1970, S. 291–296, zit. nach Heraeus 1998, S. 23. Huysmans verfasst ausdrucksstarke Beschreibungen der alptraumhaften Stimmung von Redons Werken.

194 Born 1929, S. 88.

195 Heraeus 1998, S. 40.

196 Zu nennen sei hier beispielsweise: Odilon Redon, *Die weinende Spinne*, 1881, Kohlezeichnung, 49,5 × 37,5 cm, Privatsammlung Niederlande. Für Kerstin Thomas steht das Schwarz bei Redon, Matisse, de Chirico und Magritte sowohl für die kreative Kapazität, die sowohl für Träume als auch für die künstlerische Kreativität symptomatisch seien („for the creative capacity symptomatic to dreams as well as of artistic creativity“). Siehe Thomas, Kerstin: *Dreaming in Pictures – Picturing the Dream*. Black as Oneiric Strategy in 19th and 20th Century French Art, in: Dieterle und Engel 2020, S. 489–509, hier S. 489.

Werkphase deutlich bunter, leichter und abstrahierter malen wird.¹⁹⁷ 1879 veröffentlicht er seine erste lithographische Folge *Dans le Rêve*¹⁹⁸, für die Emile Hennequin Goyas *Capricho 43* als eine Art Leitmotiv anführt:¹⁹⁹

Während sich auf den Caprichos die hellen und dunklen Partien als eigene Formen lesen lassen, in die der Raum zerfällt, und das Blatt als strukturierte Fläche erscheinen lassen, entsteht auf Redons Zeichnungen häufig durch die Materialität des Schwarz der Eindruck unergründlicher Tiefe.²⁰⁰

Es entsteht eine regelrechte Sogwirkung, es fehlt an Halt, Orientierung und Geborgenheit. Nachdem Redon dem Dichter Mallarmé seine Sammlung *Songes* geschickt hat, schreibt ihm dieser 1891 zum Dank: „Vous agitez dans nos silences le plumage du Rêve et de la Nuit.“²⁰¹ Die tief schwarze Palette Redons, wie sie sich z.B. auf Blatt 8 seiner 10-teiligen Lithographie-Folge *Tentation de saint Antoine*²⁰² (Abb. 54) zeigt, löst vielschichtige Empfindungen bei seinen Zeitgenossen aus. So schreibt etwa der Literat Arthur Symons 1890 in *The Art Review*:

Odilon Redon hat es geschafft, mit bloßem Schatten mehr auszudrücken als man für möglich gehalten hatte. Man starrt in eine Masse der Schwärze, aus der sich nach und nach etwas offenlegt, sich mit der Langsamkeit eines Alptraums näher und näher drängt.²⁰³

Das Schwarz assoziiert Thomas nicht nur mit Träumen und dem Unbewussten, sondern auch mit einer Matrix der Vorstellung, die direkt aus dem Leben stammt, weshalb sie das Potential für höhere Einsichten birgt.²⁰⁴ Redon versteht sich auch als Interpret mystischer Zirkel, die zu seiner Zeit immer mehr in Mode kommen.²⁰⁵ Der belgische Schriftsteller und Kunstkritiker Jules Destrée kommt 1886 bei einem Vergleich zwischen Goya und Redon zu einem klaren Urteil: „Die Halluzinationen [Redons] sind viel eindringlicher und künstlerisch schöner. Goya ist oft matt und schwer, sein Hori-

197 Vgl. das Kapitel III.D.2.a zu Redon und seinem Fresko *La Nuit* (Abb. 172).

198 Edition von 10 Lithografien auf Chinapapier, je 30,2 × 22,3 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. Die Folge wird 25-mal gedruckt.

199 Vgl. Heraeus 1998, S. 93.

200 Ebd., S. 96.

201 Bergez, Daniel: *Peindre le rêve. Des rêves bibliques au Surréalisme*, Paris 2017, S. 186, Übersetzung: In unserer Stille schwingt ihr im Federkleid zwischen Traum und Nacht.

202 *Und allerlei grässliche Wesen tauchen auf*, 1888, 31,2 × 22,4 cm, Brüssel, Privatsammlung. Eine gruselige Chimäre faucht den Betrachter aus einer dunklen Welt an, in der nur schemenhaft weitere Ungeheuer erkennbar sind.

203 Symons, Arthur, *A French Blake: Odilon Redon*, in: *The Art Review*, 1890, Bd. 1, S. 206–212, hier S. 206, zit. nach Heraeus 1998, S. 86. Heraeus widmet der Farbe Schwarz in ihrer Dissertation eine empfehlenswerte Erörterung, siehe S. 73–102.

204 Vgl. Thomas 2020, S. 504: „matrix for imagination, but an imagination which stems from life and therefore has the potential for insight.“

205 Vgl. Stuffmann 2007, S. 23.

zont hart, undurchsichtig, ohne Tiefe; die Träume Redons sind immer von Unermesslichkeit umgeben.“²⁰⁶

Eben jenes Unkontrollierbare scheint diese fesselnde Faszination der Werke Redons auszumachen. Dies spiegelt sich auch in seiner Arbeitsweise: Wie es ihm später die Surrealisten nachmachen werden, bedeckt Redon die Papierfläche „mit scheinbar zufälligen Strichlagen, Flecken und Schwärzen [...], aus denen sich unter seinen Händen wie von selbst Figuren und Landschaften entwickeln.“²⁰⁷

Deutlich humoristisch ist das frech aus dem Eierbrecher schauende *Ei*²⁰⁸ (1879) der *Traum*-Serie, deutlich tiefgründiger und mystischer jedoch der *CEil-Ballon*²⁰⁹ (1878), der mit großem, zum Himmel blickenden Auge mit langen Wimpern gemächlich durch eine weite Öd-Landschaft zieht.²¹⁰

Übergroß wird der leuchtende Augapfel auf Blatt 8 der *Traum*-Serie²¹¹ (1879, Abb. 55), auf dem ein Paar eine riesige Vision in einem monumentalen Säulengang erfährt. Innen- und Außenraum verschränken sich ineinander, sodass „der Eindruck einer seltsamen unkörperlichen Schwerelosigkeit entsteht.“²¹² Auch Heraeus leitet die traumhafte Wirkung seiner Werke vom Raumgefühl ab:

Mit dem Verlust des Raums als Kontinuum eröffnet sich der Imagination des Betrachters ein ungeahnter Freiraum: Nichts ist greifbar, nichts sichtbar zu verorten, Eindrücke von Nähe und Ferne werden zugleich erweckt. Es gehörte zum allgemeinen Konversationswissen, daß Verunsicherungen der Wahrnehmung durch veränderte Raum- und Distanzverhältnisse eine Eigenart des Traums waren.²¹³

206 Destrée, Jules: *Odilon Redon*, in: *Le Jeune Belgique*, 1.2.1886, Bd. 5, S. 131–145, hier S. 144, zit. nach Heraeus 1998, S. 97.

207 Born 1929, S. 85.

208 Lithographie, 29,3 × 22,6 cm, New York, Museum of Modern Art, Abb. z.B. bei Bode 1981, S. 193. Das ‚Ei‘ steht in der Psychoanalyse für den Mutterleib, vgl. Born 1929, S. 89. Zu nennen sei hier auch William Harveys zugeschriebenem Leitsatz ‚Omne vivum ex evo‘, das im Populärwissen der Zeit bekannt war, vgl. Thurmair, Katharina: *Traum und Transformismus bei Odilon Redon*. Zu den Anfängen imaginativer Prozesse auf der ‚échelle des être‘, in: Mauro Fosco Bertola und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): *An den Rändern des Lebens. Träume vom Sterben und Geborenwerden in den Künsten*, Paderborn 2019, S. 53–80, hier S. 59f.

209 *Augen-Ballon*, Kreide und Holzkohle auf Papier, 42,2 × 33,3 cm, New York, Museum of Modern Art. Das Motiv des Ballons wird bei Caspar Walter Rauh erneut aufgegriffen: *Träumerei*, 1951, Radierung, Kaltnadel, 11,3 × 8,5 cm, Privatsammlung.

210 Hierzu schreibt Thomas 2020, S. 502f: „In these plates Redon uses the techniques of the dream: condensation – as the eye stands for the human being as such, its quest for elucidation – and displacement [...]. The eye-balloon therefore not only points at the capacity of the artist for imagination but also at the human desire to look at the world, to know reality, and, likewise, the impossibility for these disembodied eyes to see anything, which is a deeply felt, real human experience. [...] His use of the technique of the dreams was not intended to lead to fantastic worlds but to the unknown in reality.“

211 *Vision*, Blatt 8 der 10-teiligen Lithographieserie *Im Traum*, 27,4 × 19,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France. Augen durchziehen das gesamte Werk von Redon, mal gänzlich losgelöst von einem Körper, mal bedrohlich schauend: *Vielleicht gab es eine erste Vision, die in der Blume erprobt wurde*, Blatt 2 der 8-teiligen Lithographiefolge *Die Ursprünge*, 1883, 22,3 × 17,2 cm, Winterthur, Kunstmuseum; *Überall sind Augäpfel in Flammen*, 1888, Blatt 9 der *Tentation*-Lithographiefolge, 20,5 × 15,9 cm, Brüssel, Privatsammlung.

212 Stuffmann 2007, S. 23.

213 Heraeus 1998, S. 101.

Und an späterer Stelle: „Redon erklärte die psychischen Energien von Traum und ‚Unbewußtem‘ explizit zum Ausgangspunkt des eigenen Schaffens und bedachte die rezeptionsästhetische Wirkung seiner Werke als ‚Ausstrahlung von Traumvorgängen‘ mit.“²¹⁴ Diese These wird durch Redons eigene Beschreibung zum Prozess der Bildfindung, wie er sie an seinen ersten Biographen schreibt, gestützt:

Sie [die Phantasie] ist außerdem die Botin des ‚Unbewußten‘, dieser sehr hohen und geheimnisvollen Persönlichkeit. [...] Sie kommt zu ihrer Stunde, gemäß ihrer Zeit, ihrem Ort und ihrer Jahreszeit. [...] Denn in diesem fatalen Schmelztiegel, in dem sich das Produkt der Kunst entwickelt, ist alles bestimmt von den kostbaren Capricen dieses Unbekannten. Kleiner, banaler Aphorismus: Nichts kommt in der Kunst durch den Willen allein zustande. Alles entsteht durch die gefügige Unterwerfung bei Erscheinen des ‚Unbewußten‘.²¹⁵

Anhand seiner kreativen, vielfältigen und stets originellen Bildsprache wird deutlich, dass er sich der Phantasie als Botin des Unbewussten stets vollumfänglich hingibt. Er orientiert sich nicht mehr an literarischen Vorbildern, sondern schöpft direkt aus seiner Seele und findet ungewöhnliche Titel für seine Werke („not descriptive but poetically open“²¹⁶). Hofmann bezeichnet Redons Kunst als Befreiungsakt, dessen gemalte Hommage an Goya von tiefem Dank an diesen zeugten. Für die Bildideen von Redon gäbe es keine literarischen Vorbilder, die eine Würdeformel mit sich gebracht hätten. „Dem schwebenden Kopf fehlt zwar ein Körper, doch nicht als Fragmentierung, sondern als Befreiung zu einer geistigen Souveränität, die über einen klaren, festen Blick verfügt.“²¹⁷ Born ordnet im Vergleich zu Hofmann Redons *Œuvre* deutlich düsterer ein:

Redons Werk ist eine einzige ‚Hymne an die Nacht‘, das Bekenntnis zum ‚Land, das Tristan meint‘, die Entscheidung für das Negative in dem dualistischen Zwiespalt der Epoche. Trägerisch verstellt durch einen seltsam umdüsterten Eros lockt hinter allen Wundern und Gesichtern der offene Abgrund, die große Auflösung, der Tod.²¹⁸

Dass Redons Werk jedoch durchaus auch lichtere Nuancen annehmen kann, wird in den weiteren Traumkategorien deutlich werden.²¹⁹

214 Ebd., S. 104.

215 Redon, Odilon: *Brief an Mellerio*, 16.8.1898, in: *Lettres d’Odilon Redon, 1878–1916*, Paris 1923, S. 33f., zit. nach Heraeus 1998, S. 143.

216 Thomas 2020, S. 494. Sie bezieht sich hier auf das Buch von Gamboni, Dario: *La Plume et la pinceau: Odilon Redon et la littérature*. Paris 1989, S. 25ff. Zu den Titeln von Redon schreibt Born: „Die Absage an die Wirklichkeit ist so entschieden wie möglich.“, Born 1929, S. 84.

217 Hofmann 2010, S. 190.

218 Born 1929, S. 94.

219 Vgl. z.B. Kapitel III.D.2.a.

f Klinger, Ängste

Max Klinger (1857–1920) zeichnet mit Anfang Zwanzig den zehnteiligen Zyklus *Paraphrase über den Fund eines Handschuhs*²²⁰ (1881), der scheinbar zusammenhangslos sowohl innere Zustände als auch Traumbilder aufzeigt. Zunächst verliert eine feine Dame ihren Handschuh auf einer Rollschuhbahn. Ein zuvorkommender, junger Mann bückt sich, hebt diesen auf und nimmt ihn mit. Sobald er in Schlaf versunken ist, entspinnen sich abenteuerliche Träume rund um das Fundobjekt und dessen zentrale Themen Liebe, Tod und Phantasie. Einige autobiographische Elemente fließen in diesen Zyklus ein, wie z.B. das Kennenlernen einer Kubanerin auf einer Berliner Rollschuhbahn, mit der er eine Liebesaffäre beginnt.²²¹ Zunächst verarbeitet Klinger seine Erfahrungen in einer Reihe von Federzeichnungen, die er schließlich im *Handschuh-Zyklus* erweitert.

Darum geht es im *Handschuh* [...], dieser Traumerzählung, die ihre Antriebe, Abstürze und Verwicklungen von einem leblosen Ding bezieht. Klingers Phantasie hat eine fabulierende Ader, in der die spielerische Leichtigkeit der Arabeske weiterlebt. [...] Die Handlung verteilt sich auf zehn Radierungen, die eine inkohärente Kette von Bruchstücken bilden. [...] Anfangs ist er ein belangloses Fundstück auf einer Rollschuhbahn, das zufällig von einem Läufer wahrgenommen wird. Danach droht dieser ‚Abfall‘ im Meer unterzugehen, ruht sich in einem Muschelwagen aus, wird, gigantisch aufgebläht, vom Meer in einen kahlen Schlafraum und den Alptraum eines Schläfers gespült; nimmt vor einer dekorativen Scheinwand aus lauter Handschuhen wieder die diskrete Eleganz eines weiblichen Attributes an, wird von einem monströsen Vogel davongetragen und beendet seine Abenteuer als achtlos hingeworfener Stoffrest unter den Augen eines listigen Eros. Wer wird ihn demnächst aufheben und sich seiner Zauberkraft anvertrauen? Ist er in diesem Spektakel Subjekt oder Objekt? Gibt es überhaupt das Gegeneinander von Täter und Opfer?²²²

In dieser Radierfolge verknüpfen sich freie Assoziationen zu einem Erzählstrang, der seiner eigenen Logik mit wiederholten sexuellen Anspielungen folgt. Besonders auffallend ist eine Traumsituation auf dem siebten Blatt *Ein Handschuh – Ängste*²²³ (1882, Abb. 56). Im extremen Querformat kauert sich ein Schlafender schützend in die Kuhle der Wand, während sich hinter ihm ein massiver Handschuh aufwölbt²²⁴, dahinter geht ein frisch geborener Neumond auf – oder unter?

220 Radierungsfolge, 45 × 63 cm, New York, Museum of Modern Art.

221 Dietrich, Conny: *Klinger, Max*, in: Allgemeines Künstlerlexikon online 2021, https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00174861/html [19.08.2021].

222 Hofmann 2010, S. 204f.

223 Radierung und Aquatinta, 34,5 × 52,6 cm, Washington, D.C., National Gallery of Art, Abb. z.B. in Bode 1981, S. 174.

224 In einer modernen, surrealistischen Traumadaptation von Mimi Parent spielt wieder ein Handschuh eine zentrale Rolle in der Bildgestaltung: *Ève rêve*, Öl auf Leinwand, 1973, 93 × 62 cm, Privatsammlung. Ebenso bei Gerhard Gepp, *Träume*, Zeichnung, o.A.A.

Der Träumende greift sich schützend aufs Herz, krallt dabei seine Finger in sein Kissen, den Kopf wirft er voller Seelenqual hin und her. Von links kommt eine Welle, die Nachkerze steht schon unter Wasser, wie um Alarm zu schlagen, steigt deren Rauchfahne nach oben auf. Ein schiffbrüchiger nackter Mann möchte den Schlafenden wecken und zeigt mit der Rechten auf den monströsen Handschuh, mit der Linken auf die aufgespreizte Hand am linken Bildrand, die an Hugos *Traum* (Abb. 63) erinnert. Wie Dämonen brechen die Wellen der Träume über den Helden herein. Bode schreibt über Klingers Graphikzyklen: Es sind „meisterhafte Steigerungen der Wirklichkeit, des überschaubaren Erlebnisses in schwankende, bestürzende Traumgesichte hinein.“²²⁵

Der phantastische Realist Klinger kreist um den Eros, den Tod und die Einsamkeit des Künstlers. Er entnimmt seine Traumgesichte der damals schon bekannten Traumsymbolik (Rosen stehen da für Liebesglut) und ist in seinen Zeichnungen Freuds Erkenntnissen durchaus benachbart. Damit ist eine Brücke geschlagen zu den Surrealisten des 20. Jahrhunderts, auch zu de Chirico, der ihn als wichtigen Wegbereiter für sich reklamiert.²²⁶

Klinger sollte auch die Surrealisten, die deutschen Expressionisten und Käthe Kollwitz nachhaltig beeinflussen.²²⁷ Für Claude Keisch zeugen Klingers Traumvisionen von einer schweren Melancholie, die „immer wieder die Person des Künstlers bekennerhaft ins Spiel bringen und alle Lebensmächte zugleich unter dem Zeichen der Inspiration problematisieren“.²²⁸ Diese schlossen an Gedanken der ‚schwarzen Romantik‘ an, die zunächst in Frankreich (und Belgien) in Text und Bild unmittelbare Überlieferung geblieben sind und schließlich nahtlos in den Symbolismus mündeten.

g Dalí, *Le Rêve*

Ebenso symbolüberfrachtet generiert sich die Darstellung von Salvador Dalí (1904–1989) auf seinem Ölgemälde *Le Rêve*²²⁹ (1931, Abb. 57). Im Vordergrund ist eine große schwarzgraue Büste mit verschlossenen Augen, nicht existentem Mund und wehenden Haaren zu sehen. Nach links hinten öffnet sich der Raum, wo ein trauernder Mann auf einer großen Schnörkelskulptur sitzt und drei spärlich bekleidete, athletische Männer miteinander interagieren, während antike Säulen im fernen Hintergrund vor weiter Ebene geduldig wachen. In der Werkbesprechung des Museum of Art in Cleveland heißt es:

225 Bode 1981, S. 205.

226 Ebd., S. 174.

227 Vgl. Hess, Heather: *German Expressionism: Works from the Collection*, in: German Expressionist Digital Archive Project, 2011, https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-64064.html [19.08.2021]. Weiterführend: Shanes, Eric: Dalí, New York, 2014; De Rycke, Jean-Pierre: *La vida es sueño*. Dalí – Pitxot, une amitié au cœur du surréalisme, Brüssel 2017.

228 Claude Keisch, *Symbolistische Phantasien*, in: Ausst.-Kat. Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990, Haus der Kunst, München u.a., Stuttgart 1995, S. 546–549, hier S. 547.

229 Öl auf Leinwand, 96 × 96 cm, Cleveland, Museum of Art.

The man at the far left – with a bleeding face and amputated left foot – refers to the classical myth of Oedipus, who unwittingly killed his father and married his mother. The column that grows from the man's back and sprouts into a bust of a bearded man refers to the Freudian father, the punishing superego who suppresses the son's sexual phantasies. In the distance, two men embrace, one holding a golden key or scepter symbolizing access to the unconscious. Behind them, a naked man reaches into a permeable red form, as if trying to enter it.²³⁰

Den metaphorischen Schlüssel zu den Träumen versuchen die Surrealisten demnach durchaus zu finden. Bei diesem Frühwerk von Dalí erahnt man bei der schlafenden Büste förmlich, wie sich deren Augenbälle wie im REM-Schlaf hin- und herbewegen. Die über den nicht vorhandenen Mund krabbelnden Ameisen spielen auf Dalís und Buñuels Film *Un Chien Andalou* (1929) an.

Dalí verbindet Ameisen mit Tod, Verfall und intensivem sexuellen Verlangen.²³¹ Es scheint zur Urerfahrung des Alptraums zu gehören, dass man etwas nicht machen kann, einem die Alltagsfähigkeiten verloren gehen. Häufig kann man nicht flüchten, den Zug nicht erreichen, nicht sprechen²³² oder sich anderweitig nicht bemerkbar machen.

Auf Dalís Gemälde *Le Sommeil*²³³ (1937) wird eine riesige, ockerfarbene Maske auf goldenen Stützen vor weiter Landschaft getragen. Im Hintergrund ist ein Berg aus Häusern, ein gestrandetes Boot, ein Hund mit Herrchen, ein paar Felsen sowie der Mond auszumachen. Schmerzhaft bohren die Stempfen in die Augenbrauen, die Nasenlöcher und die Lippen, der Schlaf wird hier als unangenehm und schmerzhaft interpretiert.²³⁴

h Pollock, *Portrait and a Dream*

Jackson Pollock (1912–1956) stellt in *Portrait and a Dream*²³⁵ (1953, Abb. 58) im großen Querformat sein Traumerleben einem Selbstportrait gegenüber. Dabei fällt sogleich eine starke Zweiteilung des Bildraums ins Auge, auf der linken Seite sind stark expres-

230 O.A.: *The Dream*, Werkbesprechung auf der Homepage des Museum of Art, Cleveland 2021, <https://www.clevelandart.org/art/2001.34> [22.08.2021].

231 Das Motiv der Insekten auf dem Mund wird auf der Photographie von Emila Medková, *Vajíčko (Mikuláš) – (Ei [Mikuláš])*, 1949, 39 × 34 cm, Privatsammlung, aufgegriffen, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 215. Dem auf dem Boden liegenden Jüngling, der dem jungen Dalí sehr ähnlichsieht, krabbeln Käfer über den Mund, wobei auf dessen Stirn ein Ei im Eierbecher steht, aus dem ein erschrockenes Auge herausblickt (was wiederum an Redons Ei denken lässt).

232 Das Motiv des zugehaltenen Mundes findet sich z.B. auch bei Man Rays Tintenzeichnung *The Turning Point* (1936, 25 × 19,5 cm, Privatsammlung des Künstlers), bei dem eine Küstenstraße in einer Kurve um einen Felsen führt, der wie ein Profil aussieht und dessen imaginierter Mund von einer gruselig-knöchernen, über-großen Hand verschlossen wird.

233 Öl auf Leinwand, 50 × 77 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Abb. z.B. im Prometheus Bildarchiv.

234 Ein weiteres Gemälde mit ‚Traum‘ im Titel ist z.B. *Der Traum kommt näher*, Öl auf Leinwand, 65,1 × 54,3 cm, New York, Perls Gallery, Abb. z.B. im Prometheus Bildarchiv. Das Bild zeugt von unendlicher Weite bei gleichzeitig deutlich spürbarer Einsamkeit.

235 Öl auf Leinwand, 147,6 × 341,6 cm, Dallas, Museum of Art.

sionistisch, gestische Pinselbewegungen zu sehen, die an die *drip-paintings* von Pollock erinnern. In Schwarz-Weiß generiert sich eine kaum zu entziffernde Szene, die Pollock selbst als Traumdarstellung bezeichnet. Ursprünglich hatte er das Bild *Portrait with a Dream* genannt.²³⁶ Auf der rechten Seite ist ein kubistisch anmutendes, vom Betrachter aus leicht nach links sehende Gesicht in Schwarz, Gelb, Orange und Rot zu sehen.

Auffallend ist dessen leer blickendes, ohne Pupille dargestelltes linkes Auge, das kunsttherapeutisch als dissoziatives Element interpretiert werden würde. Die Lippen sind geschlossen, beinahe zusammengekniffen, um den Kopf herum entstehen gestische Wirbel.

Ging es den Surrealisten bzw. ihrem prominentesten Sprachrohr André Breton um eine ‚Auflösung [der] scheinbar gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität‘ [...], so vereint Pollock 1953 in *Portrait and a Dream* zwar eben diese Gegensätze auf einer Leinwand, separiert sie aber in deutlich voneinander getrennten, nahezu gleich großen Raumkompartimenten.²³⁷

Entstanden ist das Gemälde nach einer Phase voller existenzieller Krisen des Malers, der kreativen Einengung auf dessen *drip-paintings*, intensiver Alkoholexzesse und emotionaler Tiefschläge. Danach wendet er sich wieder vermehrt der Gegenständlichkeit zu, experimentiert mit Mischtechniken und verwendet häufiger die auch hier auffallende starke Zweiteilung des Bildraums. Diese Aufteilung entspricht einer Deutung C. G. Jungs, der bei einer Traumanalyse den linken Raum dem Unbewussten, den rechten Raum dem Bewussten zuordnet:

Wie das ‚Rechts‘ des Bewußtseins dessen Welt und deren Prinzip darstellt, so soll durch ‚Spiegelung‘ eine Umkehrung des Weltbildes nach links vorgenommen werden, so daß eine Entsprechung im umgekehrten Sinn entstünde. [...] ‚Links‘ erscheint darum als gleichberechtigt mit ‚Rechts‘, respektive das Unbewußte und seine größtenteils unverständliche Ordnung werden zur symmetrischen Ergänzung des Bewußtseins und seiner Inhalte, wobei es erst noch dunkel bleibt, was sich spiegelt und was Spiegelbild ist.²³⁸

Seinem Biographen Naifeh zufolge setzt sich Pollock in der Entstehungszeit des Bildes intensiv mit seiner Mutter auseinander und träumt sogar mehrfach von dieser.²³⁹ Bei genauer Betrachtung ist auch ein Frauenkörper in dem abstrakten Wirrwarr auszuma-

236 O'Connor, Valentine, Thaw, Eugene Victo und Pollock, Jackson (Hrsg.): *A catalogue raisonné of paintings, drawings and other works*, New Haven 1978, S. 200.

237 Ruby 2017, S. 99. Ruby zitiert hier aus André Breton, *Erstes Manifest des Surrealismus*, 1924, in ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, Hamburg 2004, S. 9–44, hier S. 18.

238 Jung, C. G.: *Traumsymbole des Individuationsprozesses* (1935), in: Helmut Barz, Ursula Baumgardt und Rudolf Blomeyer (Hrsg.): *Grundwerk C. G. Jung*, Olten, Freiburg im Breisgau 1985, S. 180f.

239 Vgl. Naifeh, Steven und Smith, Gregory White: *Jackson Pollock. An American saga*, London 1990, S. 729.

chen, der durch Pollocks Weiterbearbeitung zunehmend unkenntlich gemacht wurde. Zum Verhältnis Realität und Imagination schreibt Ruby:

Demnach zeigt sich uns der Künstler hier als Träumender mit seinem Traumgesicht – ein in der Tradition der [...] Simultanbilder zu stehen scheinendes Arrangement. [...] Bei *Portrait and a Dream* nimmt das Traumgesicht die Stelle der Bildwerdung ein, wird als ein Produkt der künstlerischen Imagination positioniert, der die Realität des Künstlers im Mittel des Bildnisses gegenübersteht.²⁴⁰

Ruby verstärkt die Aussage noch um eine weitere Dimension:

Jackson Pollock nutzte den Traum nicht nur zur Exploration etablierter Bildthemen und -anlagen, sondern auch als Anklage seiner Situation als gefeierter Künstler, der sich seitens der Kritik und ihrer Institutionen auf die Formlosigkeit des gestisch-abstrakten Bildes festgelegt empfand.²⁴¹

Pollock nutzt also sein konkretes Traumerleben und dessen Darstellung, um gegen zu enge Grenzen, die ihm von außen aufoktroziert werden, aufzubegehren, nutzt seine Traumrealität, um diese nicht mehr abstrakt wahrzunehmen, sondern gegenständlich auf Leinwand zu bannen. So verarbeitet er wohl nicht nur sein Verhältnis zu seiner Mutter, sondern positioniert sich auch politisch gegen den ihn in seiner künstlerischen Freiheit eingrenzenden Zeitgeist. Hier wird der Traum zum Mittel der Rebellion und zur Hilfestellung einer Ich-Werdung und Selbstbehauptung.

3 Traum vom Fallen

Freud beklagt sein mangelhaftes Material bezüglich der doch so häufigen Träume des Fallens wie des Fliegens; er hält es für wahrscheinlich, dass diese Träume Erinnerungsfetzen an die körperlichen Sensationen des hochgeworfen Werdens aus Kindheitstagen darstellen.²⁴² Da es ein wiederkehrender Traum bei vielen Menschen ist, nimmt es nicht weiter Wunder, dass sich auch Künstler mit diesem Archetyp des Traums auseinandersetzen.

a Goya, *Pesadilla*

Goya setzt das Motiv des Fallens eindrucksvoll ehrlich um. Zunächst stellt er den Trepfensturz eines alten Mannes auf seinen *Valentias? Quenta con los años*²⁴³ (1803–12) eindrücklich dar: Im Schreien begriffen stürzt der Mann kopfüber mit weit ausgebreiteten

²⁴⁰ Ruby 2017, S. 100f.

²⁴¹ Ebd., S. 103.

²⁴² Vgl. Freud 1991, S. 279f.

²⁴³ Francisco Goya, *Valentias? Quenta con los años* (Heldentaten? Denk an dein Alter), 1803–12, Tuschlavis, 26,5 × 18,7 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

Armen die Treppe hinab, der Boden wird ihn bald auffangen. In Träumen fehlt jedoch häufig der stoppende Schutz des Treppenedes, der den Stürzenden doch irgendwann aufzufangen vermag. Der Träumende stürzt ins Bodenlose, so auch auf Goyas *Pesadilla*²⁴⁴ (um 1819–23, Abb. 59). Kopfüber stürzt ein Mann, den Betrachter noch hilfesuchend anblickend, mit ausgestreckten Armen den Felsabgrund herab. Links unten steht ‚pésadilla‘, um wohl die alptraumhafte Ohnmacht und Ausweglosigkeit noch weiter zu verdeutlichen.

b Courbet, *Selbstbildnis am Abgrund*

Das Thema des Fallens greift auch Gustave Courbet (1819–1877) mit seinem *Selbstbildnis am Abgrund*²⁴⁵ auf (um 1846–48, Abb. 60). Mit weit aufgerissenen Augen und hilfesuchend ausgestreckter Hand, sich beim Fall noch die Haare raufend, stürzt Courbet einen nicht bis zu Ende gemalten und somit auch einen unbekanntem, undefinierten Abgrund herab. Seine Stirn ist in tiefe, verzweifelte Falten gelegt, seine Pein wird unmittelbar spürbar. Courbet drückt seine inneren seelischen Abgründe häufig mithilfe seiner Kunst aus.

Zunächst fühlt sich der Künstler in Paris nicht wohl, erfährt sich als Außenseiter, empfindet sich als haltlos. „Daher der Wunsch zu fliehen, sich in einen Abgrund zu stürzen, die endlose Weite der Straße zu suchen, in die Finsternis der Wälder zu flüchten.“²⁴⁶ Auf dem Bild ist eine Urrang der Träumenden, der haltlose Sturz in die Tiefe, zu sehen, es wird auch als *Der vor Angst Wahnsinnige* genannt. Für Pfarr sind in diesem Selbstbildnis „die verborgenen Schichten des Ichs als Quelle der Schrecken identifiziert.“²⁴⁷

Für den Courbet-Experten Klaus Herding beschreibt dieser auch die Stellung des Künstlers zwischen Himmel und Erde, zwischen bürgerlicher Welt und Phantasie. Szenen des Abgrunds werden somit überhöht wie auch „in den Illustrationen zu Victor Hugos Notre Dame de Paris ab 1844, in den angsterfüllten Visionen Charles Meryons 1852 oder auch in Daumiers Mann am Seil um 1858–60.“²⁴⁸

In verzweifelter Körperhaltung dreht sich der Fallende auf der Lithographie *Nightmare*²⁴⁹ (1941) von Rockwell Kent (1882–1971) dem Abgrund entgegen. Sidney Good-

244 *Alptraum*, Tinte, Tusche und Kohle auf Papier, 23 × 14,6 cm, Marseille, Musée des Beaux-Arts. Weiterführend: Marchal, Stephanie: *Gustave Courbet in seinen Selbstdarstellungen*, Paderborn u. München 2012; dies.: „*Mon masque appartient à tous*“. Die selbstdarstellerischen Praktiken Gustave Courbets, in: Fleckner, Uwe/Hensel, Titia (Hrsg.): *Hermeneutik des Gesichts*, Berlin u. Boston 2016, S. 391–409.

245 Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 60,5 × 50,5 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design.

246 Le Men 2010, S. 40. Die Autorin legt dar, dass Courbet sich auch in mittelbaren Bildern in Form eines Selbstportraits darstellt, wie etwa in der *Forelle* (1871, Öl auf Leinwand, 52,5 × 87 cm, Privatsammlung), da er in Briefwechsellern einige Träume von einer gefangenen Forelle beschreibt.

247 Pfarr 2018, S. 137.

248 Ausst.-Kat. Frankfurt 2010, S. 112.

249 27,6 × 20,3 cm, New York, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library, Rockwell Kent Papers.

man (1936–2013) lässt auf *Night Burn*²⁵⁰ (1986/87, Abb. 61) einen brennenden Mann herabstürzen, der in eigentümlicher Manier die Bilder der herabstürzenden Menschen des World Trade Centers vom 11. September 2001 vorwegnimmt. Eine expressionistische Version des Alptraums vom Fallen malt Rainer Fetting mit seinem Ölgemälde *Traum x 76*²⁵¹ (1991, Abb. 62), auf dem eine rote Gestalt vom oberen rechten Bildrand vor der Skyline von Lower Manhattan hilflos in die Tiefe stürzt.

c Hugo, *Der Traum*

Auch Victor Hugo (1802–1885), der sich nicht nur als Schriftsteller und Politiker, sondern auch als Zeichner hervortut, beschäftigt sich mit der Urangst des Fallens. Künstlerisch drückt er diesen Horror auf seinem Blatt *Der Traum*²⁵² aus (Abb. 63), bei dem ein hochgestreckter Arm fallend nach Halt sucht, wobei die Handinnenfläche hell illuminiert ist. Im Hintergrund zeigt sich verwaschen ein Traumgesicht. Es ist ein Bild voller Ohnmacht und Hilflosigkeit.

Um sowohl in seinem Wohnsitz *Hauteville House* als auch auf seinen nächtlichen Kutschfahrten und Spaziergängen eine traumähnliche und somit inspirierende Atmosphäre zu schaffen, verdunkelt Hugo sein Anwesen mit Eichenholz, Samt, Teppichen, Kacheln und Spiegeln.²⁵³ In seinem Roman *Notre Dame de Paris* (1831) bezieht er sich sogar einmal explizit auf die Hell-Dunkel-Kontraste von Goya:

Es war eine jener halb dunkeln, halb lichten Erscheinungen, wie man sie in Träumen und auf dem wunderlichen Werke Goyas sieht: bleich, starr, finster, auf ein Grab gekauert oder an das Gitter eines Gefängnisses gelehnt.²⁵⁴

Nach Heraeus lässt sich am Beispiel Hugos gut zeigen, mit welchen Mitteln man während der romantischen Bewegung der 1820er Jahre den Träumen zu begegnen sucht, nämlich „durch schriftliche Aufzeichnungen nächtlicher Träume, durch spiritistische Sitzungen oder Versenkung in die Natur.“²⁵⁵

Théophile Gautier vergleicht die „unheimliche Stimmung der verfallenen Burgen und Schlösser auf dessen Blättern mit der beklemmenden Atmosphäre eines ‚Alp-

250 Öl auf Leinwand, 228,9 × 170,5 cm, Kansas, Wichita Art Museum, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 106, Tafel 23.

251 Öl auf Leinwand, 152 × 122 cm, Privatsammlung, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 105, Tafel 22. Vgl. hierzu auch Dieter Hacker, *Fliegen*, 1982, Öl auf Leinwand, 192 × 286 cm, Berlin, Privatbesitz. Einen Absturztraum inszeniert Günter Brus, *Absturztraum*, 1988, Bleistift und Kreide auf Papier, 46 × 32,5 cm, Wien, Galerie Heike Curtze, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 103, Tafel 20.

252 O. J. (Exilzeit), Feder, braune Tinte, laviert, frottierte Partien, 27,0 × 17,3 cm, Paris, Maison Victor Hugo. Abb. z.B. in Heraeus 1998, Abb. 21.

253 Vgl. Heraeus 1998, S. 81.

254 Hugo, Victor: *Der Glöckner von Notre Dame*, Marburg 2019, S. 227.

255 Heraeus 1998, S. 80.

traums.²⁵⁶ Hugo selbst beschreibt in einem Brief an seinen Verleger Castel seine Blätter als „Zeichenversuche, die ich in träumerischen Stunden fast unbewußt gemacht habe, mit der in der Feder verbliebenen Tinte auf den Rändern und Deckeln meiner Manuskripte.“²⁵⁷

Gautier und Baudelaire feiern das wiederentdeckte Medium der Radierung „als ein persönliches und direktes Ausdrucksmittel, mit dem das innerste Wesen des Künstlers zum Ausdruck komme.“²⁵⁸

Es war vor allem das Motiv der Wendeltreppe, mit dem man den endlosen, unheimlichen Abstieg in das eigene Ich immer wieder auf eine Formel brachte. Hugo bezeichnete das Ich des Träumers als ‚schwindelerregende Spirale‘. Es sei ‚das ewige Abenteuer des Träumers, daß er nie an ein Ende kommt, daß er von einer Spirale zur anderen gelangt.‘²⁵⁹

Hier ist in Worte gefasst, was Piranesi mithilfe seiner *Carceri* drei Generationen zuvor in seine ureigene Bildsprache übersetzt hat. Hugo schreibt in einem Essay über die Gefahren des Traums:

Der Träumer muss stärker sein als der Traum. Sonst droht Gefahr. Jeder Traum ist ein Kampf. [...] Vor allem der Abstieg ist eine bedenkliche Tat. [...] Wenn sich der Träumer zu weit vorwagt, verliert er die Fassung. [...] Die Träumerei hat ihre Todesopfer: die Wahnsinnigen.²⁶⁰

Einige seiner Zeitgenossen, die sich intensiv mit den Träumen auseinandersetzen, verbringen tatsächlich auch geraume Zeiten in Irrenanstalten. So hat z.B. der französische Radierer Charles Meryon (1821–1868), der aufgrund seiner Farbenblindheit hauptsächlich in Schwarz-Weiß arbeitet, zeitlebens mit Wahnvorstellungen zu kämpfen und verstirbt schließlich verfrüht im Asyl. Seine Symptomatik wird heute als Schizophrenie gewertet,²⁶¹ wenngleich derartig retrospektive Diagnosen im Nachhinein äußerst kritisch zu betrachten sind. Häufig wird Meryons Werk dem Kontext des Traums zuge-

256 Gautier, Théophile: *Vente du mobilier* (1852), in ders., *Ceuvres compl.*, Genf 1978, Bd. 11, S. 126–133, hier S. 130f., zit. nach Heraeus 1998, S. 34.

257 Hugo, Victor am 5.10.1862, in: Massin, Jean (Hrsg.), *Victor Hugo*, *Ceuvres compl.*, Paris 1967ff., 18 Bde, hier Bd. 12, S. 862, zit. nach Heraeus 1998, S. 120.

258 Heraeus 1998, S. 91.

259 Ebd., S. 51.

260 Hugo, Victor: *Pormontorium somnii* (1863) in: Massin, Bd. 12, S. 451–480, hier S. 465, zit. nach Heraeus 1998, S. 76.

261 Lundström, Lars-Ingemar: *Charles Meryon* (1821–67). *Peintre-graveur schizophrène*, in: *Acta Psychiatrica Scandinavica* 39 (1964), S. 159–165, hier S. 159. Erstaunlich dabei ist jedoch die klare Komposition und Ordnung der Radierung, auf der vielmehr eine funktionale psychische Kontrolle sichtbar wird, denn ein desorganisierter und strukturschwacher Geist schafft in der Regel deutlich wirrere Bildstrukturen, wie sie etwa in der Sammlung Prinzhorn zu sehen sind.

ordnet,²⁶² obwohl seine Stadtansichten auf den ersten Blick eher realistisch anmuten. Erst auf den zweiten Blick wirken die Gebirgszüge hinter Paris, das Meer und die prustenden Wale etwas befremdlich.

Das divers interpretierte Werk *Vampir*²⁶³ (1853) aus der Folge *Eaux-fortes sur Paris* (Blatt 6, num. 1) zeigt eine Stadtansicht der französischen Hauptstadt, die in eine ovale Grundform eingebettet ist. Im rechten Vordergrund stützt ein beflügelter Wasserspeier über den Dächern von Paris seinen Kopf in die Hände und streckt scheinbar tief in Gedanken versunken seine Zunge heraus. Er sieht zugleich nach innen, wie auch nach außen auf die unheilschwanger kreisenden, häufig mit dem Tod assoziierten, schwarzen Vögel um ihn herum.²⁶⁴ Die inneren Geister werden so auch im Außen sichtbar. Auch Philippe Burty schreibt über die Radierung, die aufgrund von Meryons Geisteskrankheit auch als dessen innere Dämonen gedeutet wird:

[...] dieses ungewöhnliche Monster, seltsame Ansammlung von Kraft und Laster, von Idiotie und Raserei, beherrscht Grimassen schneidend und schwermütig in seiner steinernen Erstarrung die Leere, die sich unter ihm auftut. Dort, wo sich wirt die Stimmen kreuzen, die von der Erde durch die Wogen der Luft hinaufgetragen werden, scheint es selbst nachzudenken. All dies, sage ich, wirft den Geist, ohne daß man es verhindern kann, in die unendliche Domäne der Träume und der Meditation.²⁶⁵

Meryon erforscht nolens volens die Gratwanderung zwischen Wahnsinn und Traum, doch war sich auch Hugo der Gefahr des unvermittelten Einbruchs in den Wahn durchaus bewusst. Hugos Werk wird von Heraeus dem Werk von Grandville, das unter den Gestaltwandlungsträumen besprochen werden wird,²⁶⁶ folgendermaßen gegenübergestellt:

Grandville und Hugo schenkten zwar ihrem persönlichen nächtlichen Traumleben große Aufmerksamkeit, und ihre Blätter nehmen nicht zuletzt bei dieser Faszination ihren Ausgang. Doch läßt sich bei ihnen eine Verselbständigung einmal gefundener Gestaltungsmittel beobachten, so bei Grandvilles Blättern die Assoziationsketten sich verwandeln der Gegenstände oder bei Hugos Papierarbeiten ein sich wiederholendes Repertoire an Abdruck-, Klecks- und Faltechniken.²⁶⁷

262 Hier wird auf Heraeus (1998) verwiesen, die in ihrer Dissertation detailliert herleitet, weshalb Meryons Werk auch in die Nähe der Traumdarstellungen gerückt werden solle.

263 Radierung, 46,8 × 32,6 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste; ein weiteres Exemplar befindet sich z.B. in New York, Metropolitan Museum. Es existieren zehn verschiedene Versionen, da Meryon die Radierung über zehn Jahre hinweg immer wieder überarbeitet.

264 Knappe 40 Jahre später erscheinen diese auch auf dem letzten Ölgemälde von Vincent van Gogh: *Weizenfeld mit Krähen, Auvers-sur-Oise*, 1890, 50,2 × 52,5 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum.

265 Meryon, 13.1.1863, Zeile 40–51, Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, zit. nach Heraeus 1998, S. 37.

266 Vgl. Kap. III.B.1.a: Grandville, *Der Träumer*.

267 Ebd., S.149.

4 Traum vom Tod

„The dreams in which I'm dying, are the best I ever had“ heißt es im Lied *Mad World*.²⁶⁸ So positiv konnotiert sind die Träume vom eigenen Tod jedoch zumeist nicht, sondern ungleich schauderhafter und Angst evozierend. Träume vom eigenen Sterben sind weit verbreitet. Wohl noch häufiger sind Träume, in denen wichtige Angehörige sterben und somit eine bewusste oder unbewusste Verlustangst adressiert wird.

Auf seinen *Scherzi di fantasia*²⁶⁹ (um 1743) lässt Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770) auf einem Blatt der Serie einen Soldaten, einen Magier und weitere Personen auf einen brennenden Schädel schauen. „Die magische Szene zeigt die Verbrennung eines Schädels vor einem Obelisk und verweist damit auf die Welt des Todes.“²⁷⁰ Alptraumhaft werden hier Dingen rätselhaft zusammengefügt, die keinen logischen Zusammenhang erschließen lassen, doch ist der Blick kollektiv auf den Tod gerichtet.

Mit einer dezidierten Todesangst des Menschen, die des Ertrinkens, beschäftigt sich der Präraffaelit Sir Edward Coley Burne-Jones (1833–1898) in seinem Aquarell *Die Tiefen der See*²⁷¹ von 1887. Umfängen von einer Meeresnymphe wird ein nackter, wohl ohnmächtiger oder lebloser Jüngling in die Tiefen des Meeres gezogen, im Hintergrund wird die Figurengruppe von antikisierten Felssäulen eingerahmt. Ein Alptraum wird wahr, der junge Mann muss sich wehrlos in sein Schicksal fügen. Max Klinger thematisiert diese archetypische Urangst auf *Untergang*²⁷² (1884, Abb. 64), bei dem man den Kopf eines Ertrinkenden vor Gewitterschwaden sieht.²⁷³ Nüchtern realisiert Redon auf seiner Lithografie *Der Traum vollendet sich im Tod*²⁷⁴ drei Jahre später den Selbstmord eines Geschworenen, der in einem See schwimmend dem in einer starken Bilddiagonale einfahrenden Tod als lichtumhülltes Skelett begegnet.²⁷⁵

Auf *Rêve et pressentiment*²⁷⁶ (1947, Abb. 65) zeigt die Mexikanerin Maria Izquierdo (1902–1955) sich selbst aus einem Fenster schauend, wie sie ihr verdoppeltes Haupt,

268 Die bekannteste Version ist die Coverversion von Gary Jules und Michael Andrews (2003), ursprünglich war dies ein Song der britischen Band *Tears of Fears* (1982).

269 Es handelt sich um 23 Radierungen in einer Welt der Phantasie. Hier *Soldat, Magier und andere Personen betrachten einen brennenden Schädel*, um 1743/50–57, Radierung auf elfenbeinfarbenem Papier, 22,5 × 18 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung.

270 O.A.: *Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770): Soldat, Magier und andere Personen betrachten einen brennenden Schädel (Scherzi di fantasia)*, um 1743/50–57, Werkbesprechung auf der Homepage der Staatsgalerie Stuttgart, <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/F8D3328594F8430C97553094CF2291E8.html> [05.09.2021].

271 Aquarell, Gouache, 76 × 169,5 cm, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.

272 Radierung und (wenig) Kaltnadel, Blatt 12 aus der 15-teiligen Folge *Ein Leben*, Opus VIII, 60,0 × 44,6 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Abb. z.B. in Köser-Rudolph 2012, S. 85. Weitere Darstellungen des Untergangs: Emil Rudolf Weiß, *Untergang*, 1898, Lithographie, o.M., o.O., Abb. ebd.; Emil Rudolf Weiß, *Untergang* Karl Hofer, *Untergang*, Radierung, 20,1 × 16,8 cm, Rathenau, Museum Ettlingen, Abb. ebd., S. 89.

273 Psychoanalytisch gedeutet, bemächtigt sich beim Sinken ins Wasser „der gewaltige Akt der Geburt“ über uns, siehe Born 1929, S. 87.

274 1887, Lithografie auf Chinapapier, 23,7 × 18,7 cm, o.O.

275 Vgl. Schuster-Schirmer 1975, S. 186.

276 Öl auf Leinwand, 45 × 59 cm, Sammlung Esthela D. de Santos.

doch nun geköpft und weinend, am Haar packt und um sie herum eine düstere, bedrohliche Gewitterstimmung herrscht. Abgestorbene Bäume, in deren Ästen Masken hängen, beginnen mitsamt deren Wurzeln zu schweben. Eine rote, kopflose Figur läuft verzweifelt mit den Armen nach oben gestreckt an Kreuzen vorbei weiter in den Bildraum hinein. Doch dort wartet nichts Gutes, die vor ihre rennenden Figuren verlieren zunehmend an Körpermaße, bis irgendwann nur noch die Füße übrigbleiben. Tod, Ohnmacht und Verzweiflung sprechen aus diesem Traumbild der Vorahnung.

Den Tod in seinen vielen Facetten stellt auch Markus Lüpertz (*1941) auf seinem neun Meter langen, monumentalen, 54-teiligen Kunstwerk *Traum des Künstlers*²⁷⁷ dar. In düsteren Farben in bedrohlicher Atmosphäre sind Erschießungsszenen, Skelette, Masken, Totenköpfe, Tierkadaver, Einsamkeit und Menschen in Not abgebildet. Es ist ein Symbolvokabular, das einem Konglomerat von vielen Alpträumen zu entsprechen scheint. Die konkrete Begegnung mit dem Tod thematisieren außerdem die folgenden, zu analysierenden Werke.

a Hodler, *Die Nacht*

Ferdinand Hodler (1853–1918) interpretiert seinen eigenen Traum vom Tod 1889–90 auf seinem monumentalen, symbolistischen Ölgemälde *Die Nacht*²⁷⁸ (Abb. 66), welches sieben schlafende Menschen in auffallend paralleler Anordnung im extremen Querformat, wie es schon Klingser *Ängste* (Abb. 56) aufwies, zeigt.

In der Mitte des Bildes schreckt ein bärtiger Mann mit ähnlichen Gesichtszügen wie der Künstler im Schlaf auf, da sich ein großes, in sich zusammengesacktes, in schwarzes Gewand gehülltes Wesen auf dessen nacktem Körper niedergelassen hat. Hodler schreibt dazu an Bürzberger: „Das Phantom, das sie Traumphantom nennen, stellt für mich den Tod dar, oder die zeitweilige Erscheinung des Todes, welche uns aufschreckt.“²⁷⁹ Hodler selbst kommentiert das schwarze Tuch folgendermaßen: „Schwarzes Tuch, Zeichen, Symbol der Dunkelheit, Traurigkeit, Unglück, Übel, geheimnisvoll, Geheimnis, Schmerz.“²⁸⁰

Nach Gamwell hat der Tod „die Haltung eines Inkubus, eines bösen Geistes, der sich auf Schlafende legt und auch Frauen zum Beischlaf zwingen soll.“²⁸¹ Das Gemälde wird als Spiegel der Todesangst Hodlers interpretiert, da sich seit seiner Kindheit viele

277 *Traum des Künstlers oder Malermoritat*, 1991/92, Öl auf Leinwand, 54-teilig, je 80 × 100 cm, Gesamtmaß 480 × 900 cm, Bonn, Kunstmuseum, Dauerleihgabe Sammlung Grothe, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. *Markus Lüpertz*. Malerei, Plastik, Zeichnung. Ausstellung als Konflikt und Traum des Sammlers, Kunstmuseum Bonn, Köln 1993, S. 59.

278 Öl auf Leinwand, 116 × 299 cm, Bern, Kunstmuseum. Weiterführende Literatur: Ausst.-Kat. *Ferdinand Hodler und die Berliner Moderne*, Berlinische Galerie, Köln 2021; Bättschmann, Oskar: *Ferdinand Hodler – die Nacht, der Tag, die Wahrheit*, Bern 2019; Brunner, Monika: *Ferdinand Hodler*, Catalogue raisonné der Gemälde, in: Jahresbericht des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 2017, S. 17–23.

279 Hodler, o.A. A., zit. nach Tavel, Hans Christoph von: *Die Nacht*. Ferdinand Hodler, Stuttgart 1969.

280 Tavel 1969, S. 14.

281 Gamwell 2000, S. 25. Auch Adorno träumt häufig vom Tod, vgl. seine gesammelten Träume: Adorno, Theodor W. u.a. (Hrsg.): *Traumprotokolle*, Frankfurt a. M. 2012.

Todesfälle in seiner Familie ereigneten. Auf der Rückseite der Leinwand steht in dessen Handschrift: „Manch einer, der des Abends sich zur Ruhe legt, erwacht am Morgen nicht mehr.“²⁸² Das Bild wird als symbolische Darstellung seiner Existenz betrachtet, es soll seinen zeitlebens von ihm empfundenen Daseinskampf und das Gefühl des Unverstandenwerdens bekräftigen. „Er als kämpfender Künstler wird von den schlafenden Zeitgenossen um ihn herum verkannt.“²⁸³

Die beiden Frauenkörper im unteren Teil des Bildes stellen links seine Geliebte Augustine Dupin dar, rechts seine erste Frau Bertha Stucki, zwischen welchen er stets hin und hergerissen gewesen sein soll. Aus sittlichen Gründen wird *Die Nacht* bei einer Genfer Ausstellung ausgeschlossen, woraufhin Hodler das Gemälde auf eigene Faust ausstellt. Zehn Jahre später gestaltet Hodler das Pendant mit seinem Ölgemälde *Der Tag*, auf dem sich fünf nackte Frauen im Fluss baden, strecken und räkeln.²⁸⁴ Kurz zuvor wirft er mit seinem Gemälde *Der Traum*²⁸⁵ Fragen zur Realität auf:

Welche der gezeigten und deutlich voneinander getrennten Welten ist die reale, welche die des Traums? Tagträumt das blumenpflückende Mädchen vom Jüngling oder ist es selbst eine Vision des Schlafenden? Das Spiel mit der Uneindeutigkeit, das Changieren zwischen möglichen Erklärungen kann als typisch symbolistisches Prinzip gelten.²⁸⁶

Für Schuster-Schirmer stelle Füssli den Alptraum als erotischen Traum dar, während Hodler ihm die Merkmale eines Todestraumes gebe. „Dabei ist die Betrachtung des Traumbildes wichtig, daß der Träumende bei beiden nur von einem einzelnen Schreckwesen bedrängt wird. Das negative Traumgeschehen findet seinen Ausdruck in einer Gestalt.“²⁸⁷

Ziel ist für Hodler nicht die Darstellung des Schönen, sondern die der Wahrheit, wofür er auch immer wieder ästhetische Einbußen in Kauf nimmt. Zeitlebens setzt er sich mit sich selbst, den Tiefen seiner Seele, aber auch seiner Selbstverwirklichung auseinander. So verwundert es nicht, dass er klar, mutig und direkt seine Todesangst abbildet, wie es in der Kunstgeschichte seinesgleichen sucht.

282 Vgl. das Video des Kunstmuseums Bern zu Hodlers *Die Nacht*: o.A.: Hodlers *Die Nacht*, Kunstmuseum Bern, Video, 03:11, 04.08.2011, <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/sehen/sammlung/video-highlights-sammlung/ferdinand-hodler-die-nacht-271.html> [12.08.2021].

283 Video Kunstmuseum Bern 2011.

284 1900, Öl auf Leinwand, 160 × 340 cm, Bern, Kunstmuseum.

285 1897/98, Öl auf Leinwand, 98,5 × 69,5 cm, Privatsammlung.

286 Gleis, Ralph: *Zwischen Todessehnsucht und Dekadenz*. Der belgische Symbolismus, in: Ausst.-Kat. Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus, Nationalgalerie Berlin, München 2020, S. 18–31, hier S. 27.

287 Schuster-Schirmer 1975, S. 152.

b Kahlo, *El Sueño*

Auch Frida Kahlo (1907–1954) träumt von ihrem Tod. Mit 18 Jahren trägt sie bei einem Verkehrsunfall schwere Verletzungen davon und beklagt in der Folge lebenslänglich Probleme mit der Wirbelsäule und dem Kreislauf. Nach aufwühlenden Beziehungsjahren mit dem wesentlich älteren Maler Diego Rivera (1886–1957), lässt sich das Paar 1939 scheiden, woraufhin Kahlo in schwere Depressionen verfällt und vermehrt dem Alkohol zuspricht.²⁸⁸ Stets verarbeitet die Künstlerin ihre inneren Notzustände mithilfe ihrer Bilder, so auch die psychische Krise nach der Trennung.

1940 malt sie das Gemälde *El Sueño*²⁸⁹ (1940, Abb. 67), auf dem die Künstlerin in ihrem Himmelbett schwebend vor einer Wolkenkulisse schläft. Ihre gelbe Bettdecke wird von einem dornigen, dünnen Baum bis hoch zu ihrem Hals umrankt und weckt damit Assoziationen an Dornröschen, die von Rosenblättern umfangen wird. Auf dem Baldachin des Bettes liegt ein eingegipstes Skelett mit Blumenstrauß in den Armen.

Es grinst und wirkt durch die leeren Augenhöhlen im Gegensatz zur schlafenden Malerin seltsam wach. Die Füße des Skeletts werden durch einen Stab stabilisiert, eben wie ein Stab auch Kahlos Wirbelsäule stützt. Um seine Beine herum liegen verdrahtete Explosiva, die vermitteln, dass es sekundlich zu Ende gehen kann; es ist ein modernes *memento mori*, das zugleich auch von einer friedlichen Todessehnsucht zeugt.

John Ransom Phillips setzt sich mit Kahlos Werk und der Träume anhand seines quadratischen Ölgemäldes *Frida Kahlo: In bed asleep*²⁹⁰ (2019, Abb. 68) auseinander. Er lässt die Künstlerin aufrecht im Himmelbett sitzen, abstrahiert das Bettgestell zu bunten Linien und Formen, und setzt es vor eine dunkle Hintergrundfolie mit mittigem hellblauem Streifen, der an einen kalten Sturzbach erinnert. Die Künstlerin scheint auf ihrem Bett durch Raum und Zeit zu fliegen, die Komposition erinnert an die Darstellungsweise von Francis Bacon.²⁹¹

c Kubin, *Das Grausen*

Häufig geht das Element Wasser mit der Darstellung von Hilflosigkeit, existenzieller Bedrohung, Tod und Alptraum einher, wie es schon bei Dürers *Traumgesicht*, Raimondis *Traum* oder Klingers *Ängste* zu sehen war.²⁹² Auch Alfred Kubin (1877–1959) benutzt

288 Vgl. Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 126. Weiterführend: Arcq, Teresa/Trujillo, Hilda: *Frida Kahlos Selbstporträts*. Dualität als heimliche Einheit, in: Vischer, Theodora (Hrsg.): *CLOSE-UP*, Basel 2021, S. 126–136; Serrano, Jessica/Estrada Rodríguez, Gerardo: *El universo Frida Kahlo*, Barcelona 2022.

289 Öl auf Leinwand, 74 × 98,4 cm, New York, Sammlung Selma Ertegun.

290 Öl auf Leinwand, 127 × 127 cm, Privatsammlung.

291 Phillips erforscht die Träume anderer Künstler und berühmter Persönlichkeiten, wie etwa US-amerikanischer Präsidenten. Seiner Aussage nach begab er sich auch auf metaphysischer Ebene in Kontakt mit deren Seelen, vgl. dessen Homepage, <https://johnransomphillips.com> [24.08.2021].

292 Schuster-Schirmer schreibt zur Bedeutung des Wassers für die Traumdarstellung: „So ist z.B. das Bild ‚Wasser‘ das geläufigste Symbol für das Unbewusste und heißt nach Jung psychologisch Geist, der unbewußt geworden ist. Das Wasser als Darstellungsform im Traum ist im 19. Jahrhundert von Klinger in seiner Handschuhserie [...] dargestellt worden.“ Schuster-Schirmer 1975, S. 34.

das Wasser sehr eindrücklich für seine alptraumhafte Radierung *Das Grausen*²⁹³ (1903, Abb. 69). Auf einem quadratischen Bildraum wird sogleich eine große Sturzwelle auf ein zum Kentern verdammtes Schiff hereinbrechen.

Dem nicht genug: Ein riesiger, langhalsiger Totenschädel fixiert die zwei vom Schicksal gebeutelten Seeleute mit riesig hervortretendem, gruselig geöffnetem Auge, während das andere geschlossen bleibt. Ob nun die Welle oder das Seeungeheuer bedrohlicher ist, bleibt unklar und erscheint wie die Wahl zwischen Pest und Cholera. Der Mast des Schiffes ist bereits abgebrochen, der Horizont in ein Schwarz, das alles Licht verschluckt, gehüllt. Die Lebensgefahr der beiden Seefahrer auf Deck wird dem Betrachter unmittelbar erlebbar – was für eine schreckenserregende Nachtmeerfahrt.

Die reiche Bilderwelt scheint wie aus einer tiefen seelischen Dunkelheit entsprungen und ist wohl anteilig auch autobiographisches Alptraum-Material, das in starken Hell-Dunkel-Kontrasten verwertet wird. Um das Leben des Graphikers Kubin ranken sich viele Legenden, so wird von einer belastenden Kindheit, ständigen Konflikten mit dem Vater, dem frühen Tod der Mutter, einer Irrsuche nach einer befriedigenden Berufswahl sowie von einem gescheiterten Suizidversuch am Grab seiner Mutter berichtet, wobei die Quellenlage diesbezüglich widersprüchlich und in einigen Fällen nicht belastbar ist.²⁹⁴

Abhilfe für seine seelische Not scheint er im Kunstschaffen zu finden, weshalb er sich schließlich mit diesem Beruf auch gegenüber seinem Vater durchzusetzen vermag. In seinen frühen Werken interessieren ihn v.a. die menschlichen Urthemen wie Sexualität, Tod, Gewalt und Humor; er ist fasziniert vom Dunklen, Geheimnisvollen und Grotesken.

1909 verfasst Kubin seinen Roman *Die andere Seite*, in dem er die Reise seines Alter Egos in ein östliches Traumreich, das am Ende untergehen wird, nicht nur beschreibt, sondern auch lebendig illustriert. Dies wird seinen Ruf als gewitzten Buchillustratoren zementieren. Als Kubin 1912 Mitglied der Münchner Künstlergruppe *Blauer Reiter* wird, nimmt sich „seine Kunst neben Kandinsky, Marc und Macke wie eine Flaschenpost von einem anderen Kontinent aus.“²⁹⁵

Nach einem Besuch der psychiatrischen Kunstsammlung Prinzhorn in Heidelberg 1920 setzt sich Kubin als erster Künstler für die Akzeptanz der Werke von psychisch kranken Menschen ein,²⁹⁶ wobei er den Grenzgang zwischen Phantasie und Wahnsinn legitimieren will. Hofmann leitet die Unmittelbarkeit des Seelenausdrucks bei Kubin auch daraus ab, dass dieser Autodidakt gewesen sei:

293 Radierung, 44,3 × 35,6 cm, Linz, Lentos Kunstmuseum.

294 Vgl. Assmann, Peter: *Kubin, Alfred*, in: Allgemeines Künstlerlexikon online 2021, https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00103094/html [19.08.2021].

295 Hofmann 2010, S. 219.

296 Vgl. Assmann 2021 [19.08.2021].

Dieser Umstand mag zwei Merkmale seiner Kunst erhellen: ihr brutales Eindringen in die der Seelenforschung vorbehaltenen Schlupfwinkel der Instinkte und Triebe, und die weder von Geschmacksrücksichten noch von Anstandsregeln gehemmte zeichnerische Umsetzung dieser Angst- und Wunschträume [...]. Kubin schrickt vor keiner Obszönität zurück. [...] Klingers *Handschuh*, den er 1899 kennenlernte, bewog ihn, sein ‚Leben dem Schaffen solcher Dinge zu widmen‘, doch wo der Meister sich begnügte, die bürgerlichen Konventionen zu verunsichern, führt Kubin beherzt die rohe Gewalt als dämonische Triebkraft eines Pandämoniums der Abscheulichkeiten vor, das in der Kunstgeschichte ohne Vergleich dasteht.²⁹⁷

Wie Kubin sich die Personifikation des Traums vorstellt, ist auf seiner Tuschezeichnung *Jede Nacht besucht uns ein Traum*²⁹⁸ (um 1902/03, Abb. 70) zu erkennen. Auf langen, spitzen Stelzenbeinen schreitet ein dürrer Frauenkörper in extremer Rückenlage mit erhobenen Armen und stilisierten Flügeln durch eine verdorrte, weite Ebene. Mit starken Bilddiagonalen wird ein dramatischer Effekt erzielt, unklar ist die Bewegungsrichtung der Gestalt: wird sie wie durch eine Windböe nach hinten weggezogen oder ist sie gerade im Landen begriffen? Die Gesetze der Realität scheinen aufgehoben zu sein und die Gesetze des Traums setzen ein.

Die Aufhebung der Gesetze der Schwerkraft wird ebenfalls auf dem neobarocken Osloer Gemälde *Woman kills injured man*²⁹⁹ (1994) von Odd Nerdrum (*1944) thematisiert: Zwei Akte schweben bei Dämmerung in einer unendlichen, unbestimmten Weite, wobei der schreiende Mann vor der Frau zu fliehen scheint, die ihn mit dem Dolch in der Rechten den letzten Todesstoß verpassen will. Ähnlich wie in der Zeichnung von Kubin wird hier atmosphärisch das Alptraumhafte deutlich.³⁰⁰

B Traummetamorphosen

Im Traum scheint alles möglich, Gestalten wandeln sich, Objekte wechseln ihre Form, der Traum scheint geradezu das Gegenteil eines Stilllebens zu sein. ‚Quod natura relin-

297 Hofmann 2010, S. 216.

298 Tusche und Lavierung auf Papier, 39,1 × 31,8 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina. Schuster-Schirmers Bildbeschreibung hierzu: „Ein eigentümliches, weibliches Wesen, dessen Gliedmaßen in spitzen Krallen enden und dessen Gesicht schwarz verdeckt ist, fliegt schreitend über eine weite Landschaft, angedeutet durch sich neigende Grashalme. Die spitzen Enden der Arme und Beine scheinen sich wie Speere in die Erde zu bohren. Es wird die Grausamkeit des Traumes versinnbildlicht, die im Alptraum [...] den Menschen bedrückt.“ Siehe Schuster-Schirmer 1975, S. 57.

299 Öl auf Leinwand, 200 × 290 cm, Oslo, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst. Ähnliches Bildmotiv: Eine Frau steht triumphierend über ihrem nackten Begleiter, der durch einen Pfeil getötet wurde: César Menéndez, *Sueños Humedos*, 1998, Öl auf Leinwand, 148,6 × 147,3 cm, New York, Brewster Arts Ltd.

300 Ebenfalls eine Erdolchungs-Szene, jedoch mit vertauschten Geschlechterrollen hinter einem durchscheinenden, riesigen roten Vogel, zeigt Olga Bulgakova, *Der Traum vom roten Vogel*, 1989, Öl auf Leinwand, 120 × 180 cm, Sewickley, Sammlung Elena Kornetchuk, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 101, Tafel 17.

quit imperfectum, ars perficit', lautet ein alchemistischer Ausspruch.³⁰¹ Gestaltwandlungen scheinen uns Menschen zu faszinieren, Ovids Metamorphosen erfreuen sich ungebrochener Beliebtheit.

Schon eine Zeichnung im *Musterbuch von Rein*³⁰² (Abb. 71) zeigt eine Verwandlungsreihe, die sich über einem Mann mit Drachenstab entfaltet: Am oberen linken Bildrand ist noch einigermaßen deutlich ein Krebs auszumachen, die fünf anderen Wesen bilden schon von der Phantasie ausgeschmückte Gestalten. Anaxagoras beschreibt den Kreislauf einer Sache folgendermaßen: „Jede Sache kommt von jeder Sache, und jede Sache wird zu jeder Sache, und jede Sache kehrt in jede Sache zurück.“³⁰³

Verpackt in eine Wortschleife, drückt der Vorsokratiker aus, was Künstler seit jeher fasziniert hat. Es ist ein beliebtes Spiel mit der Phantasie, Gegenstände in andere, formähnliche zu verwandeln. Dieses Zitat ist nachweislich auch Leonardo bekannt und beeinflusst dessen Verwandlungsstudien:

Leonardo drückt das nüchtern so aus: ‚il termine d’una cosa è principio d’un altra‘ – das Ende einer Sache ist der Anfang einer anderen. [...] Die fortwährende ‚trasmutazione di forme‘ – Leonardos Schlüsselbegriff! – kennt keinen Stillstand, sie ruft ständig neue Sattelstellungen hervor, formale Zustände, die nach zwei Seiten blicken. Gerade die Künstler, die mit voraussetzungslosem Beobachtungsblick an einer Bestandsaufnahme der empirischen Welt arbeiten, bewahrten ihrer Vorstellungskraft die Fähigkeit ‚zu mischen‘ (wie Dürer sagt), also das Gespür für die latenten Umschlageffekte, die im ‚Ende‘ eines Formgeschehens den Anfang eines neuen ankündigen.³⁰⁴

Zwar bedient sich Leonardo des Variationsgedankens, „aber diese endlose Verkettung strebt einen Katalog aller möglichen Abwandlungen an, sie läßt den pointierten Doppelblick, der in einer Form eine andere ausfindig macht, nicht zum Zug kommen.“³⁰⁵

1 Gestaltwandlungen

Ein Diktum Gericaults zielt in eine ähnliche Richtung: „Ich beginne eine Frau zu zeichnen, sobald ich fertig bin, ist ein Löwe daraus geworden.“³⁰⁶ Schon für Novalis – wie auch später für die Surrealisten und viele weitere Künstler – sind die geheimnisvollen Übergänge im Traum von besonderer Bedeutung. Dobrzecki erläutert:

301 Vgl. Jung, C. G.: *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, Olten 1992 [1961], S. 259.

302 *Tiere und wilder Mann*, Cod. Vindob. 507, fol. 9v., 1230, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

303 Herzfeld, Marie: *Leonardo da Vinci*. Der Denker, Forscher und Poet nach den veröffentlichten Handschriften, Jena 1911, S. 136.

304 Hofmann 2010, S. 57.

305 Ebd., S. 63.

306 Ebd., S. 176.

Die Gegenstände geben im Traum ihre, an die Materie gebundene Begrenzung auf und werden zur beliebigen Metamorphose fähig, da alles in einem inneren Zusammenhang steht, sich also nichts wesensfremd ist. [...] Im Traum hat der Träumende die Fähigkeit, sich in alles zu verwandeln, die Traumwelt zu beeinflussen, da er sich ja selbst verkörpert. Diese Welt existiert tatsächlich nur durch das Ich als Kristallisationspunkt. Sie ist ganz ‚Gemüt‘, ihre Gegenstände sind Ausdrücke der Gefühle. Der Mensch beherrscht aber nicht wie ein Magier diese Welt, sondern wird andererseits im gleichen Ausmaß von ihr bestimmt, ohne daß er eine Möglichkeit der Gegenwehr hätte (außer dem Erwachen).³⁰⁷

Novalis schreibt in seinem *Allgemeinen Brouillon*: „Unser Leben *ist* kein Traum – aber es soll und wird vielleicht einer werden.“³⁰⁸ Die Wandelbarkeit der Form untersucht bereits Dürer bei seiner Zeichnung *Zehn Profilköpfe*³⁰⁹ (um 1513, Abb. 72), auf der er zehn Männerprofile mit unterschiedlicher, teilweise karikaturistisch überformter Physiognomie eng hintereinander reiht.

Wirkliche künstlerische Freiheit gewährt sich Dürer, wie er sie mit abstrakten Schnörkeln auf seiner *Engelsmesse*³¹⁰ auf der von Engeln gehaltenen Tafel am unteren Bildrand zeigt, nur selten. Hier „kam noch einmal die metamorphotische Beweglichkeit des Auges und der Hand zum Zug, die er sich selber verbat, als er das ‚Mischen‘ den ‚Traumwerken‘ vorbehielt.“³¹¹ Eben diese Traumwerke untersucht, wie eingangs erörtert³¹², Hervey de Saint-Denys und reflektiert über seine eigenen Träume:

Ich versuchte mich an eine Sache zu erinnern, an die ich gerade gedacht hatte und die ich bedauerte, aus meinem Gedächtnis verloren zu haben. Diese Sache hatte, so scheint es, eine quadratische Form, wenigstens diese eine Vereinfachung hatte ich noch im Sinn. Ich sah also vor mir eine ganze Reihe kleiner Gegenstände mit extremer Geschwindigkeit ablaufen, die alle etwa eine quadratische Grundform hatten, wie Briefbeschwerer, Kacheln, Spielkarten, Päckchen von Briefumschlägen, Streichholzschachteln etc.; bis schließlich der verfolgte Gegenstand erschien, bei dem es sich bestimmt um ein kleines Porträt handelte, um dessen Rahmung ich mich gekümmert hatte.³¹³

307 Dobrzecki 1982, S. 60f.

308 Novalis (Friedrich L. Fr. v. Hardenberg): *Das philosophische Werk II*. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Richard Samuel in Zus. mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, 4 Bde. und 2 Bgl.-Bde., Stuttgart [1968] 1983, Bd. III, S. 281, Hervorhebung vom Autor.

309 Feder auf Papier, 10,3 × 13 cm, Berlin, Kupferstichkabinett. Füssli Shakespeare Interpretation nimmt das Motiv der Hintereinander-Reihung mit deutlich überzogenen Gesichtszügen auf: *Die drei Hexen* (Macbeth I,3), nach 1783, Öl auf Leinwand, 75 × 90,2 cm, Stratford-upon-Avon, The Royal Shakespeare Company Collection.

310 Um 1500, Feder mit Wasserfarben auf Papier, 30,5 × 21,3 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts, Abb. z.B. in Hofmann 2010, S. 60.

311 Hofmann 2010, S. 62.

312 Vgl. Kap. II.D.1: Traumuntersuchungen im 19. Jahrhundert.

313 Hervey de Saint-Denys: *Les rêves et les moyens de les diriger*, Paris 1867, S. 411f., zit. nach Heraeus 1998, S. 107.

Hervey de Saint-Denys führt noch einige weitere Beispiele für ebensolche Metamorphosen an, wie sie dann vor allem auch von Grandville nachempfunden werden. „Jedes Gebilde kann sich in das andere wandeln; alles kann aus allem werden, sagt Cassirer und schließt daraus auf die dem Mythos eigentümliche ‚magische Einheit des Wirkens‘“³¹⁴

a Grandville, *Der Träumer*

Jean-Jacques Grandville (1803–1847) kreiert seine Werke nicht nur in höchst angespannten und unruhigen politischen Zeiten, sondern auch nach zahlreichen privaten Schicksalsschlägen, da er sowohl seine erste Frau als auch drei seiner Söhne an den Tod verliert. Mit seinem Werk tut er sich nicht nur als Karikaturist und Illustrator, sondern auch als Zeichner von Mischwesen hervor, was ihn laut Hofmann „zu einem der großen Phantasten des 19. Jahrhunderts“³¹⁵ macht.

Auf der Miniatur-Bleistiftzeichnung *Der Träumer*³¹⁶ (1845, Abb. 73) schläft links ein Mann mit Haube, rechts daneben steht eine große, geradezu lebendig wirkende Standuhr. Um den Träumenden wälzen sich in einer aufwärtsstrebenden Spirale kleine aktive Strichmenschlein. Stellt sich Grandville hier das Träumen nur vor oder erlebt er es selbst so des Nachts? Jedenfalls wird unmittelbar erfahrbar, wie man den Raum des Traums betreten kann, passend dazu bezeichnet auch Victor Hugo das Träumen als schwindelerregende Spirale („la spirale vertigineuse“³¹⁷).

Bezüglich der Titel zweier seiner Holzstiche spielt Grandville mit Worten wie mit Bildmotiven in einem Brief an den Herausgeber Edouard Charton des *Magasin Pittoresque*, in welchem diese dann auch posthum erscheinen werden:

Zunächst, wie wird unser Titel lauten? Metamorphosen im Schlaf? Transformationen, Deformationen, Reformationen der Träume? Kette der Gedanken in Träumen, Alpträumen, verworrenen Träumen, in der Ekstase usw.³¹⁸

Charton betitelt diese dann recht pragmatisch *Erster Traum. Verbrechen und Sühne* sowie *Zweiter Traum. Ein Spaziergang im Himmel*. Grandville geht es weniger um den Handlungsstrang, sondern vielmehr um eine „spezifische Sprache für die Erschei-

314 Ernst Cassirer: *Zur Logik der Kulturwissenschaften* (1942), Darmstadt 1961, S. 40, zit. nach Hofmann 2010, S. 160.

315 Hofmann 2010, S. 182.

316 Um 1845, Bleistift auf Papier, 6,7 × 10,4 cm, Nancy, Musée des Beaux-Arts, Abb. z.B. in Heraeus 1998, Abb. 15.

317 Victor Hugo (1863), in: Jean Massin (Hrsg.): *Victor Hugo, Œuvres complètes*, Paris 1967ff., Bd. 12, S. 465, zit. nach Heraeus 1998, S. 51.

318 Grandville in *Magasin Pittoresque*, 1847, Bd. 15, Nr. 27, S. 210, Sp. 2, zit. nach Heraeus 1998, S. 28.

nungsweise von Träumen.³¹⁹ Hierzu wandelt er auf seinem ersten Traumbblatt³²⁰ (1847, Abb. 74) „einzelne Gegenstände in einer s-förmigen Assoziationskette“³²¹ von einer Form in die nächste. Oben links beginnt diese mit einem Zweikampf und der Formenrausch entwickelt sich sodann über ein Kreuz, eine Laterne, viele Hände, eine Waage mit offenem Auge, dann vielen Augen, dazwischen laufende, reitende und fallende Figuren, bis er schließlich in einem aggressiven Fisch mündet, der den Fuß eines Menschen abbeißt. Das rettende, vor ihm stehende Kreuz wird dieser nicht mehr erreichen. Beim *Spaziergang im Himmel*³²² (1847, Abb. 75) vollzieht sich die Verwandlung aus einer Mondsichel in einen Pilz, der dann zum Regenschirm mutiert, aus dem eine Fledermaus wird, die sich langsam zu einem Herzen durchstechenden Pfeil wandelt, aus dem sich wiederum eine Pferdekutsche formt, die dann geradezu erleichtert in viele strahlende Sterne zerstäubt.

Verbunden werden die disparaten Gegenstände allein durch die Ähnlichkeit der Form. Das Besondere an Grandvilles Metamorphosen ist, daß die Mutationen nicht linear fortschreiten, sondern zumeist neue, aus der vorherigen Stufe nicht ableitbare Gegenstände entwickeln.³²³

Grandville kommentiert diese Formwandlungen in seinem zweiten Brief an Charton, in dem er außerdem seine Theorie zu den Träumen darlegt, weshalb das Zitat aufgrund seiner Einmaligkeit und wichtigen Essenz in voller Länge wiedergegeben wird:

Nehmen wir ein junges Mädchen oder eine Frau, die dichtet... kurz eine Frau. Sie bemerkt in einem angenehmen Traum, der sie wiegt, hinter einer bleichen Wolke den silbrigen Mond (in seinem ersten und letzten Viertel oder Octant). Plötzlich verwandelt sich die Mondsichel in die Gestalt eines gewöhnlichen Pilzes... dann in eine schirmartige Pflanze... aus der ein Schirm wird, der sich in eine Eule oder Fledermaus mit ausgezackten Flügeln verwandelt... / unsere Träumerin verbindet hier Erinnerungen von ihrem Kaufe auf dem Markt mit denen an einen Spaziergang durch das offene Land, wo sie auf den giftigen Pilz und dieses Gewächs in Gestalt eines Schirmes hatte treffen können, mit der Erinnerung an den silbrigen Stern, den sie am Abend eines schönen Sommertages betrachtet hat, während sie vor sich eine Fledermaus flattern sah; und vielleicht noch mit dem Sonnenschirm, der ihr gedient hatte, sich vor dem Feuer der untergehenden Sonne zu schützen und den sie hin und her bewegte, um den nächtlichen Vogel zu verscheuchen? / Nach meiner Mei-

319 Heraeus 1998, S. 28.

320 *Erster Traum, Verbrechen und Sühne*, Kohle und Gouache, 26,6×17 cm, Nancy, Bibliothèque municipale, aus: *Magasin Pittoresque*, Jg. 15 Nr. 27 (1847), Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2007, S. 68. Es liegt eine Vorzeichnung mit laviertem Tusche, Pastell und Gouache vor, vgl. Heraeus 1998, S. 29.

321 Ebd., S. 28.

322 *Zweiter Traum*, aus: *Magasin Pittoresque*, Jg. 15 Nr. 27 (1847), Lithographie, 23,5×15,3 cm, o.O., Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2007, S. 69.

323 Heraeus 1998, S. 29.

nung träumt man von keinem Gegenstand, den man nicht gesehen oder an den man nicht gedacht hätte, während man wach war, und er ist die Verbindung dieser verschiedenen, oft in weit entfernten Zeitabständen gesehenen oder gedachten Gegenstände, welche diese so fremdartige, so wesensverschiedene Einheit der Träume bildet, übrigens abhängig von der stärkeren oder schwächeren Aktivität des Blutkreislaufes.³²⁴

Nicht zuletzt greift Grandville hier Freud vor, der später von Tagesresten im Traum sprechen wird. Maßgeblich beeinflusst der Künstler freilich auch die Surrealisten, die sich zahlreich auf ihn berufen werden. Der Innovationskraft seiner Darstellung durchaus bewusst, schreibt Grandville an Charton: „Bisher wurde, wie ich glaube, in keinem Kunstwerk der Traum auf diese Art verstanden und ausgedrückt“³²⁵.

1843 schafft Grandville bereits mit *Smarra, der Dämon der Nächte*³²⁶ (1843) in Analogie zu Füssli einen riesigen, gruseligen Nachtmahr mit langen, spitzen, igelhaften Rückenhaaren und großem Kneifermaul, der auf einem armen Schlafenden mit offenem Mund sitzt. Darüber entspinnen sich einige unzusammenhängende, wohl biographische Szenen des Schläfers im Traum. Ein amüsantes Nebenschauspiel ereignet sich im Bildvordergrund, wobei Gnome eine Treppe herabpurzeln. Zu Grandvilles Gestaltungsseigenheiten schreibt Hofmann:

In Frankreich bediente sich J. J. Grandville (1803–1847) der Arabeske, um sie als Kunstmittel der Schönfärberei vorzuführen. [...] So gewann er der Phantastik wieder ihr ureigenstes Terrain zurück: Die Subversion als Zweifel an falschen Harmonien und bequemen Wunschträumen. Dabei profitierte er vom Pariser Klima, in dem der Bildwitz als gängige Münze für Anspielungen und Vieldeutigkeiten Kurswert hatte.³²⁷

Baudelaire, der von Grandville nicht allzu viel hielt, schreibt ihm die „Genauigkeit eines Stenographen“³²⁸ zu, mit der er die assoziative Verbindung nächtlicher Traumbilder erforscht. Auch Walter Benjamin wahrt eine kritische Distanz, da er in dessen Kunst einen Zwiespalt zwischen Utopie und Zynismus zu entdecken glaubt.³²⁹ Über ein weiteres Traumbild des Künstlers sagt Heraeus:

324 Jean-Jacques Grandville: *Das gesamte Werk*, Einleitung von Gottfried Sello, Frankfurt 1969, Bd. 2, S. 1612, zit. nach Schuster-Schirmer 1975, S. 189.

325 Erster Brief, in: *Magasin Pittoresque*, 1847, Bd. 15, Nr. 27, S. 211, Sp. 1, zit. nach Heraeus, S. 30.

326 Lithographie, 18,8 × 11,3 cm, o.O., Abb. z.B. in Heraeus 1998, Abb. 12. Siehe hierzu auch die ausführliche Bildbesprechung ebd., S. 46–52.

327 Hofmann 2010, S. 175.

328 Heraeus 1998, S. 103.

329 Benjamin, Walter: *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* [Teil des Passagenwerks, das ab 1927 entstand], in: Siegfried Unseld, Anna Pestalozzi und Johann Heinrich Pestalozzi (Hrsg.), *Walter Benjamin. Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1961, S. 185–200, hier S. 191.

Grandville brachte durch rasch gesetzte Schraffen auch die Geschwindigkeit zum Ausdruck, mit der die Bilderfolgen im Traum ablaufen. Auf einem Blatt [...] dieser Zeit unterlegte er eine lange Assoziationskette einzelner Köpfe mit dunklen diagonalen Federstrichen, so daß die Folge besonders schnell und vehement auf die zusammengekauerte Person in der linken, unteren Blattecke einzustürmen scheint.³³⁰

In den *Verwandlungen des Schlafes*³³¹ (1844) aus der Folge *Eine andere Welt*³³² wird aus einer Schlange ein schönes, blumenbringendes Mädchen, das sich in eine Blumenvase verwandelt, dann in einen Kerzenhalter, einen Augapfel und ein paar Verwandlungsstufen später in einen abstrahierten schwarzen Vogel. Oder findet die Metamorphose genau umgekehrt statt? Dazu schreibt Hofmann:

In den Verwandlungen des Schlafs sucht ein Mann die Geliebte mit den ‚Augen des Geistes‘ [...]. Aber was er sieht, verwandelt sich sofort in ein Anderes, bis schließlich eine Girlande in einer Schlange endet – ‚das ewige und drohende Sinnbild des Weibes‘.³³³

Zusammenfassend konstatiert Heraeus über Grandvilles Beitrag zur Darstellung des Traumhaften:

An Grandvilles Blättern zeigt sich beispielhaft, wie die tradierte Ikonographie des Traums und die beiden paradigmatischen Traumdarstellungen – Füsslis *Nachtmahr* und Goyas *Capricho 43* – in den Hintergrund treten zugunsten neuer Ausdrucksformen. Der Holzstich *Smarra* aus den 1840er Jahren spiegelt das Nebeneinander alter und neuer Vorstellungen und Darstellungsweisen deutlich wider: Grandville verband auf diesem Blatt überlieferte Traumotive aus der bildenden Kunst und Literatur mit Anspielungen auf zeitgenössische Experimente mit Träumen.³³⁴

Vor dem Hintergrund der vielen Todesfälle in seiner Familie ist Grandvilles Interesse an anderen Sphären womöglich als Versuch zu werten, einerseits den unerträglichen Gefühlen des Alltags zu entfliehen, andererseits zu seinen Liebsten in der Anderswelt Kontakt aufzunehmen. Durch seine Experimente mit der Traumwelt kann er sich die-

330 Heraeus 1998, S. 105. Sie bezieht sich hier auf: *Traum von einem grotesken Kopf*, um 1847, Feder und braune Tinte, 195 × 128 mm, Nancy, Musée des Beaux-Arts.

331 Lithographie, 15 × 12,7 cm, o.O., Abb. z.B. in Heraeus, Abb. 16. Vgl. hierzu auch Jean-Jacques Grandville, *Verwandlungen des Balletts (Un autre monde)*, 1844, 17 × 16 cm, o.O., Abb. z.B. in Heraeus 1998, Abb. 42: Eine Ballerina, die sich in andere Formen verwandelt, weitere Gestaltwandlungen und klatschende Hände formen diese lebendige Theaterkulisse.

332 *Un autre monde* stellt einen wichtigen Zyklus von Grandville dar, in welchem der Protagonist durch ein Elixier die Verwandlung von Gegenständen gleich einem Drogenrausch auslöst. Des Weiteren wird eine unglückliche Liebe zu einer Frau namens Gertrud thematisiert, vgl. Heraeus 1998, S. 52.

333 Hofmann 2010, S. 224.

334 Heraeus 1998, S. 148.

sen womöglich näher fühlen. Jedenfalls war das Unternehmen, die Ebenen des Unbewussten unbegleitet genauer zu ergründen, wohl auf Dauer nicht heilsfördernd, da er bereits mit 44 Jahren in geistiger Verwirrung im Irrenhaus verstirbt.

b Dalí, *Sueño*

Den Traum, welcher durch den Flug einer Biene um einen Granatapfel, eine Sekunde vor dem Erwachen³³⁵ (1944, Abb. 76), entsteht, konzipiert Salvador Dalí in ausdrücklichem Rückbezug auf Freud.³³⁶ Im Vordergrund summt die titelgebende Biene vor einem fliegenden Granatapfel, wodurch die Schlafende bald geweckt werden wird. Hierdurch verbildlicht der Maler Freuds Aussage zum zufälligen Aufwachen. Außerdem zeigt Dalí eine Gestaltwandlungskette wie Grandville, die er jedoch in geradezu aufdringlicher Farbigkeit mit übernatürlicher Lichtführung und künstlerisch anspruchsvoller Perspektive ausführt. Am linken Bildrand entspringt einem halb geöffneten Granatapfel ein riesiger Fisch, aus dessen Maul wiederum zwei brüllende Tiger stürzen und im nächsten Moment die noch im entspannten Schlaf leicht schwebende Gala, Frau und Muse Dalís, anfallen werden. Deren Oberarm wird vom spitzen Schaft eines isoliert in der Luft fliegenden Bajonets leicht berührt.

All dies völlig ignorierend stolziert im Hintergrund vor einem Haldmond einer der Dalí typischen langbeinigen Elefanten mit aufgesatteltem Obelisken³³⁷ unbeteiligt über weites Wasser. Das Gemälde enthält viele phallische und Fruchtbarkeitsymbole, die hingebungsvolle Haltung von Gala³³⁸ lässt auch an einen erotischen Traum denken. Freud steht den Surrealisten bekanntlich eher skeptisch gegenüber, da ihn deren Rezeption seiner Traumdeutung gar nicht erfreut: Nicht von den Künstlern, sondern von einer angesehenen Wissenschaftsgemeinde erhofft er sich die Anerkennung seiner Gedanken. Im Sommer 1938 begegnen sich Freud und Dalí dennoch einmal, woraufhin Freud an Stefan Zweig schreibt:

Wirklich, ich darf Ihnen für die Fügung danken, die die gestrigen Besucher zu mir gebracht hat. Denn bis dahin war ich geneigt, die Surrealisten, die mich scheinbar zum Schutzpatron gewählt haben, für absolute (sagen wir zu fünfundneunzig Prozent wie beim Alkohol)

335 *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar*, Öl auf Holz, 51 × 41 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

336 Vgl. Alarcó, Paloma: *Salvador Dalí – Dream caused by the Flight of a Bee around a Pomegranate a Second before Waking up* (1944), Werkbeschreibung auf der Homepage des Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2021, <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/dali-salvador/dream-caused-flight-bee-around-pomegranate-second-waking> [22.08.2021].

337 Für dieses Bildmotiv vgl. aus der Traumliteratur: Anonym, *Obeliskenkroner Elephant*, Buchholzschnitt aus Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili*, fol. B VII v., um 1499, Abb. z.B. in Chegwin 2020, S. 264, Abb. 9.

338 Vgl. die laszive Körperhaltung sowohl beim zuvor besprochenen Gemälde von Charles-Amable Lenoir (Abb. 12) als auch beim großformatigen Vorbild: Alexandre Cabanel, *Geburt der Venus*, 1875, Öl auf Leinwand, 106 × 182,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Abb. z.B. im Prometheus Bildarchiv.

Narren zu halten. Der junge Spanier mit seinen treuherzig-fanatistischen Augen und seiner unleugbar technischen Meisterschaft hat mir eine andere Einschätzung nahegelegt.³³⁹

Endlich seinem ideologischen Vorbild in persona zu begegnen muss auch für Dalí eine erhebende Begegnung gewesen sein.

c Paalen, *Paysage totémique*

Der österreichische Surrealist Wolfgang Paalen (1905–1959) empfiehlt die phantastische Lektüre von Kubins *Die andere Seite* (1909), die ihn sehr beeindruckt hat.³⁴⁰ Kein Wunder, da er sich ebenso wie seine surrealistischen Künstlerkollegen sehr für das Thema des Traums begeistert. In einem unveröffentlichten Textfragment spricht er sich für „die Mittel der inneren Enthemmung“, die „objektive Poesie des Traums“, die „prometheische Sensibilität des Kindes“³⁴¹ aus, „um sich über das Ziel, ‚die Befreiung der Einbildungskraft für ihre eigentliche Bestimmung‘ klar zu werden.“³⁴²

In seiner Kunst beschäftigt sich Paalen besonders mit dem Moment kurz vor dem Aufwachen. Er interessiert sich für die ambivalente Sphäre, „in der die Welt als Produkt des Auges zwar wieder da zu sein scheint, aber an einem Grenzpunkt verharret, in dem sich der Gegensatz von Realität und Projektion quasi auflöst.“³⁴³ Die schweizerische Photographin Eva Sulzer, die wohl zusammen mit Paalens Ehefrau Alice Rahon mit diesem in einer Dreiecksbeziehung lebt, sagt über dessen Träume in einem persönlichen Gespräch mit Andreas Neufert:

Er hatte besondere Träume. Manchmal ist er mittendrin aufgewacht und träumte wach weiter. Er hatte Schweißausbrüche dabei. Es muss eine fürchterliche Qual gewesen sein. Sein Gehirn war wie elektrisiert. [...] er versuchte, dieses Aufwachen im Traum beim Malen sozusagen zu wiederholen. Das Latente in seinen Träumen, sagte er einmal, habe irgendwie eine Ähnlichkeit mit den Pinselschlieren der Malerei. Ich denke, ja, er war der Todesschwelle auf diese Weise sehr nahe gekommen. Als ob er den unmittelbaren Zeitraum vor dem Ende, das ja doch kein Ende ist, als eine Art Flirren erlebt habe. Oder eine Art Eintauchen in ein Meer der Angst. Die Angst war ganz zentral dafür, in seiner Malerei.³⁴⁴

So sind wohl u.a. auch seine Experimente mit seinen ‚Fumages‘, die dadurch entstehen, dass der Künstler das Blatt über eine Kerze hält und danach von Hand weitermalt, zu erklären: Er konnte sich dadurch seinen Traumsphären künstlerisch annähern.

339 Salber, Linde: *Salvador Dalí*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 73.

340 Neufert 2015, S. 191f.

341 Ebd., S. 231.

342 Ebd.

343 Ebd., S. 261.

344 Gespräch vom 5. Februar 1986, ebd., S. 326f.

Auf *Paysage totémique*³⁴⁵ (1938, Abb. 77) weitet sich der Blick im Hochformat auf einen schmalen blau-türkisen Steg vor türkischem Himmel, der links und rechts von steilen Abgründen umgeben ist. Auf diesem gebärden sich phantasiehafte Kreaturen, die wie Paa-Muscheln irisierend schimmern und sich langsam zu bewegen und zu entzerren scheinen. Man wird Zeuge „eines metamorphischen Wandels vom Pflanzlichen zum Tierähnlichen“³⁴⁶ und befindet sich mitten in einer Traumlandschaft, die durch ihre freundliche Farbigkeit zum Verweilen einlädt, wenngleich auch eine große Einsamkeit spürbar wird.

Auf *La Toison d'or*³⁴⁷ (1937, Abb. 78) steht eine weiße, schimmernde Büste, welche ab dem Mund abgeschnitten ist, auf einer dunklen Konsole. Darüber hat ein Schmetterling seine prächtigen, goldbraunen Flügel ausgebreitet und stellt seine Camouflage-Augen der Darstellung des Frauenkopfes zur Verfügung, so dass sich das Bild vervollständigen kann: „An der Stelle der Augen schwebt ein Schmetterling – gemeinhin als Symbol naturhafter Metamorphose, der Inspiration und der Ekstase überliefert“³⁴⁸. Paalen zeigt hier seine Ehefrau Alice in einem klassischen Kopffragment und weist sie durch die Symbolik als matriarchalische Zauberin Medea aus, „die den Argonauten Jason in den heiligen Hain führt, in dem das goldene Vlies von einem Drachen bewacht an einem alten Baum hängt.“³⁴⁹

Durch das gesamte Werk von Paalen ziehen sich Spiele mit Gestaltwandlungen und Metamorphosen, die Leinwand flirtet und verändert sich ständig wie stetig. Ein Jahr nach dem berühmten Coup von Meret Oppenheim mit ihrer Pelztasse *Déjeuner en fourrure* (1936) kreierte auch Paalen eine Metamorphose im dreidimensionalen Raum, nämlich in Form eines Regenschirms aus Naturschwamm.³⁵⁰

d Brus, *Irrfahrt in den Geheimniskram*

Eine bemerkenswerte Umkehr der Darstellungsweise gelingt dem österreichischen Künstler Günter Brus (*1938) auf seiner Zeichnung *Irrfahrt in den Geheimniskram*³⁵¹ (2002, Abb. 79). Zu sehen ist die Rückseite einer männlichen Portraitbüste vor dunklem Hintergrund, über welcher scheinbar aus dem Nichts zwei Augen einer antiken Skulptur blicken. Darunter schreibt der Künstler mit Kreide in Capitalis: „Der Schlaf schaut zu, wenn man träumt. Seele wird aus dem Leib geräumt.“

345 Kerzenrauch und Öl auf Leinwand, 146 × 114 cm, Privatsammlung. Vgl. die ein paar Jahre später entstandene ähnliche, doch buntere Impression: Matta, *Invasion of the Night*, 1941, Öl auf Leinwand, 96,5 × 152,7 cm, San Francisco, Museum of Modern Art, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 173, Tafel 104.

346 Neufert 2019, S. 118, schlägt hier eine Brücke zu Ludwig Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), in welchem der Ritter Ludovico seltsame Gestalten himmalen wollte.

347 *Das goldene Vlies*, Öl auf Leinwand, 55 × 33 cm, Mexiko-Stadt, Museo Franz Mayer.

348 Neufert 2019, S. 113.

349 Ebd.

350 *Nuage articulé II*, 1937–40, Naturschwamm auf Regenschirm, 66 × 94 cm, Privatsammlung Berlin, Abb. z.B. in Neufert 2019, S. 137.

351 Mixed Media auf Papier, 29,7 × 21 cm, Wien, Oberes Belvedere, derzeit nicht ausgestellt.

Erst auf den zweiten Blick wird der Kniff der Zeichnung evident. Brus schwärzt nämlich eine bestehende Photographie der Frontalansicht einer bärtigen Philosophenbüste und schafft durch die Übermalung ein neues Gestaltungsgefüge und Kipp-Bild, das mal in die eine, mal in die andere Richtung gesehen werden kann; es ist eine Metamorphose von einer Zeichnung in eine andere und zeigt eine Gestaltwandlung, wie sie auch im Traum vorkommen mag.

2 Mischwesen

Freilich gibt es bei den Surrealisten eine nicht enden wollende Fülle von Werken mit Gestaltwandlungen, wobei die Abgrenzung zwischen Traum und Phantasie sehr schwierig, in einigen Fällen gänzlich unmöglich scheint. Sie erfassen die Sprache des Unbewussten nicht nur als bildlich, sondern erkennen auch einige Gesetzmäßigkeiten:

Bei näherer Untersuchung dieses Phänomens stellte sich heraus, daß das wesentliche Charakteristikum dieser vom ‚wildem Denken‘ des Unbewußten produzierten Bilder darin besteht, weit von einander Entferntes, Gegensätzliches, für das ‚normale‘ Bewußtsein oft gänzlich Unvereinbares zu einer Einheit zusammenzufügen.³⁵²

So entstehen unzählige Gestaltspielereien und -wandlungen. Max Ernst kreiert für sich selbst sogar als Alter Ego im Alltag das Vogelwesen Loplop. Die surrealistische Zeitschrift *Minotaure* bezieht sich bewusst auf ein mythisches Mischwesen, als das sich auch Picasso häufig darstellt.³⁵³ Berühmt ist auch das Fortsetzungs-Spiel *Cadavre exquis*³⁵⁴, bei dem man eine Zeichnung beginnt, diese dann verdeckt im Kreis weiterreicht und sie von jemand anderem weitermalen lässt. So wachsen witzige und originelle Kompositionen, die erst durch den Zufall und das Loslassen der rationalen Kontrolle möglich sind.³⁵⁵

Neben der *Écriture automatique* praktizieren die Surrealisten auch das automatische Zeichnen: Ganz dezidiert kritzelt z.B. Unica Zürn (1916–1970) unkontrolliert auf ein Blatt, um dann im zweiten Schritt Augen und weiteres darin zu erkennen und zeichnerisch hervorzuheben.³⁵⁶ In typisch surrealistischer Manier lässt Angel Planells

352 Becker, Heribert (Hrsg.): ‚*Das heiße Raubtier Liebe*‘. Erotik und Surrealismus, München 1998, S. 11. Als wegbereitend für die moderne Kunst sieht Gamwell auch Freuds Behauptung, „daß Träume primär visuell und erst sekundär verbaler Natur seien.“ Siehe Gamwell 2000, S. 20.

353 Vgl. Pfeiffer, Ingrid: *Fantastische Frauen in Europa, den USA und Mexiko*, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 25–37, hier S. 35. Zu Tierwesen im Surrealismus: Sommer, Achim (Hrsg.): *Surreale Tierwesen*, Köln 2021.

354 Im extremen Hochformat wandelt sich das Objekt á la Grandville permanent: Sophie Taeuber-Arp, Oscar Domínguez, Hans Arp und Marcel Jean, 1937, gedruckte, ausgerissene Photographien und Bleistift auf Papier, 61,6 × 23,6 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée d'art moderne, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 47.

355 Vgl. Pfeiffer 2020, S. 31.

356 Vgl. Unica Zürn, *Ohne Titel*, um 1963, Tusche auf Papier, 50,2 × 65,1 cm, New York, Ubu Gallery und Berlin Galerie Berinson, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 334f. „Augen fügen sich zu Gesichtern von Menschen, Tieren, nie gesehenen Fantasiegeschöpfen und ornamentalen Gebilden, die in unaufhörlicher Ver-

Cruanas (1901–1989) seine Figuren auf *El somni de la voluntat ferida*³⁵⁷ (sic, 1929, Abb. 80) schwirren, sich verschmelzen und deformiert sie bis hin zur Unkenntlichkeit.

Zwar ebenso rätselhaft, doch deutlich anthropomorphisiert sind auf Richard Oelzes (1900–1980) Gemälde *Die Erfindung eines Traumes*³⁵⁸ (1966, Abb. 81) viele maskenhafte Gesichter auszumachen. In stalagmit-förmigem Wachstum bäumen sich die stetig im Wandel begriffenen Figuren in Grisaille auf. Sie treten verschwommen, diffus und alptraumartig hervor, wobei der Bildaufbau an die Waldszenen von Max Ernst (vgl. z.B. Abb. 162) erinnert; hier werden also die Träume erfunden. Oelze selbst versteht sich als Surrealist und nimmt eine vermittelnde Position zwischen dem klassischen Surrealismus und einer neuen Figuration ein.³⁵⁹

Eine Generation früher kreiert Paalen ein sehr ähnliches Geschehen mit seinen Raubbildern.³⁶⁰ Den Triumph des Surrealismus feiert Max Ernst (1891–1976) auf seinem Gemälde *L'Ange du foyer*³⁶¹ (1937, Abb. 82). Alles andere als hochschwingend und engelsgleich trampelt ein buntes Mischwesen, das in drei Versionen existiert, durch eine weite Landschaft mit verschneiten Bergen im Bildhintergrund. Durch jeden Pinselstrich trieft eine bittere Ironie, die ja eine sprachliche Form der Metamorphose und Gestaltwandlung ist. Weitere Mischwesen sollen im Folgenden betrachtet werden.

a Rauh, *Niemandsland*

Das druckgraphische Werk von Caspar Walter Rauh (1912–1983) wird zwischen Traum und Alptraum eingeordnet: „Rauhs Kunst bleibt stets ein Grenzgängertum zwischen Alptraum und Traum, zwischen Entsetzen und Verklärung, zwischen Realitäts- und Lustprinzip.“³⁶² Der Künstler liest sowohl Freud als auch Jung und schreibt in seinen *Curriculum Vitae*, dass ihm diese Schriften Sicherheit für seine künstlerische Arbeit gegeben habe.³⁶³ Er sieht die Aufgabe eines individuellen Künstlers, anhand seiner Phantasiewelten Ausgleich für die Gemeinschaft zu schaffen:

wandlung und Bewegung erscheinen, verschwimmen und wieder verschwinden.“ Siehe Hille, Karoline: *Unica Zürn und die Schwesterkünste*, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 327–343, hier S. 331.

357 Öl und Collage auf Tafel, 24,6 × 28,2 cm, Privatsammlung.

358 Öl auf Leinwand, 81 × 100 cm, München, Sammlung Moderne Kunst.

359 Vgl. Ausst.-Kat. *Traum-Bilder*. Ernst, Magritte, Dalí, Picasso, Antes, Nay, Pinakothek der Moderne München, 2013–2014, Ostfildern 2013, S. 278, Abb. S. 279.

360 Exemplarisch: *Plumages*, 1938, Kerzenrauch und Öl auf Leinwand, 73 × 91,7 cm, Berlin, Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch, Abb. z.B. in Rollig, Stella, Neufert, Andreas und Smola, Franz (Hrsg.): *Wolfgang Paalen – der österreichische Surrealist in Paris und Mexiko*, London 2019, S. 123. Ähnlich dazu zeigt sich ein kreatives Mischwesen auf der Radierung von Kurt Seligman: *Rêve du 20 Janvier 1937*, in: André Breton, *Trajectoire du Rêve*, Paris 1938.

361 Der Hausengel (Der Triumph des Surrealismus), Öl auf Leinwand, 114 × 146 cm, Privatsammlung; Erste Fassung: Öl auf Leinwand, 54 × 74 cm, München, Pinakothek der Moderne, Theo Wornland-Stiftung.

362 Schmidt-Hannisa, Hans-Walter: *Zwischen Traum und Alptraum*. Caspar Walter Rauhs ambivalente Bildwelten, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 2017, S. 11–17, hier S. 16.

363 Vgl. Rauh, Caspar Walter: *Curriculum Vitae*. Bericht über einen Zeichner von ihm selbst, in: Hans Küffner (Hrsg.): Caspar Walter Rauh. Werkverzeichnis der Druckgraphik 1951–1973, Rottendorf 1973, S. 9–16.

Wie der Schlafraum jedes Menschen [...] innerhalb des psychischen Apparates eine korrigierende Funktion hat, so werden die Phantasien im Bereich der Kunst in ähnlicher Weise innerhalb einer Gesellschaft eine ausgleichende Wirkung haben.³⁶⁴

1947 veröffentlicht Rauh *Niemandsland*, einen Band mit 48 Zeichnungen, der häufig mit der Verarbeitung seiner Kriegstraumata in Russland in Verbindung gebracht wird. Auffallend ist jedoch, dass er im Unterschied zu Goya oder Dix seine Erlebnisse nicht unmittelbar abbildet, sondern in eine fantastische Symbolsprache übersetzt.³⁶⁵ Seine bildgewordenen Träume sind jedoch nicht akkurate Abbildungen seines nächtlichen Erlebens. Es handelt sich

vielmehr um phantastische ‚Traum-Konstrukte‘, also bewusst kreierte Bildmotive, die, im Gegensatz zur Wiedergabe eines erfahrenen Traumszenariums, diesen Eindruck lediglich durch ihre oft phantastische und amimetische Charakteristik suggerieren.³⁶⁶

Wie schon Raimondi die zwei gespiegelten Frauen als Darstellungsmittel für zwei verschiedene Realitätsebenen wählt, wiederholt Rauh dies auf seiner Radierung *Schlafwandelnde Tiere*³⁶⁷ (Abb. 83). Ähnlich zu den Bremer Stadtmusikanten haben sich hier Tiere aufeinandergestapelt, in dieser Version liegt jedoch ein Lamm, das ab dem Bauch in Leopardenfell gehüllt ist, auf einem gähnenden Löwen. Auf dem Lamm schläft ein rittlings sitzender Hahn, dahinter leuchtet eine schwarze Mondsichel. Über den Hörnern des Lammes liegt eine Spiegellinie im oberen Drittel schräg im Bild und wiederholt die Köpfe des Lammes und des Hahnes, spiegelt allerdings den schwarzen Mond nun in Weiß. Was ist Traum, was Realität?

Rauh spielt mit Gestaltwandlungen und skurrilen Bildmotiven, wie etwa bei der Radierung *Umherschleichende Mittagsträume*³⁶⁸, auf der phantasievolle Mischwesen vor einem märchenhaften Häuschen einen Reigen tanzen und auf der Fassade herumklettern. Ebenso lebendig geht es auf der Zinklithografie *Liebespaar*³⁶⁹ zu: Die Köpfe des eng umschlungenen Paares werden im Bauch eines riesigen Flugfisches, der eine brennende Kerze im Maul hat, verschluckt. Möglicherweise stehen hier die feurigen Gefühle des Eros Pate. Weitere Metamorphosen zeigen sich z.B. bei seinen Mischwesen

³⁶⁴ Rauh 1973, S. 16.

³⁶⁵ Vgl. Klein 2017, S. 28.

³⁶⁶ Chegwin 2017, S. 18. Die Autorin zieht interessante Vergleiche zu den Werken von Hieronymus Bosch, vgl. S. 20ff.

³⁶⁷ *Schlafwandelnde Tiere*, 1974, Radierung, Ätzung, 33,8 × 24 cm, Privatsammlung.

³⁶⁸ 1969, Radierung, Ätzung mit Kaltnadel, 12 × 18 cm, Privatsammlung, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Saarbrücken 2007, S. 75, Abb. 66.

³⁶⁹ 1953, Zinklithografie, 18 × 28 cm, Bayreuth, Kunstmuseum. Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Saarbrücken 2007, S. 23, Abb. 14.

auf seiner Radierung *Herzliche Begrüßung*³⁷⁰: Ein Vogelmensch überreicht einem langhalsigen, barbrüstigen Vogelweibchen ein flammendes Herz. Rau entwickelt aus den bestehenden ikonographischen Traumsymbolen neuartige, in seinem Werk jedoch wiederholt vorkommende Bildmotive, wie etwa fliegende Fische, Phantasievögel, anthropomorphe Baumstämme als Männlichkeits- oder den sagemumwobenen Mond als Weiblichkeits-Symbol. Mit ähnlich feinem Zeichenstrich entstehen bei der Surrealistin Bridget Tichenor (1917–1990) unzählige Augen und Köpfe, die aus einem einzigen Formbatzen zu entstehen scheinen.³⁷¹

b Magritte, *La Clef des songes*

„Magritte denunziert alle Konventionen.“³⁷² Und ja, obgleich René Magritte formal Mitglied der Surrealisten ist, hebt er sich dennoch durch seine reflektierte und berechnende Vernunft vom Spontanen der anderen Künstler dieser Strömung ab, womit sein Werk ein klares Alleinstellungsmerkmal aufweist.³⁷³

„Er suchte nach der Poesie im Bild, und zwar im Sinne einer Suche nach jenem fruchtbaren gestalterischen Gedanken, der in dem Augenblick eingefangen wird, wo die Bedeutung im Begriff ist, Form anzunehmen.“³⁷⁴ Gerade das Spiel mit Bedeutungswandlungen und verwirrenden, gar irreführenden Titeln scheint ihn zu begeistern (z.B. *Les Muscles célestes*; *Le Sang du Monde*, *La Gravitation universelle*, *Le Blanc-seing*, *La Parure de l'orage*, *Personnage méditant sur la folie*, *Le Musée d'une nuit*).

Häufig erscheinen Doppelungen auf seinen Bildern, die der Logik widersprechen,³⁷⁵ gekonnt inszeniert Magritte Realitätsbrüche in Form schwebender Steine³⁷⁶ oder lichtdurchfluteter Nachtstimmungen³⁷⁷. Im Gegensatz zu seinen fulminanten Bildinnovationen führt Magritte ein recht beschauliches Leben mit seiner Frau ohne viele Auslandsreisen. Sein Atelier ist in einem Raum seiner Wohnung situiert und gleicht eher einem Büroraum denn einem künstlerischen Chaosrefugium.³⁷⁸ Er selbst bezeichnet seine

370 Radierung, Ätzung, 1973, 20,4 × 13,9 cm, Privatsammlung, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Saarbrücken 2007, S. 16, Abb. 7.

371 Vgl. *Ohne Titel*, um 1956, Tusche auf Papier, 40 × 25 cm, Mexiko, Privatsammlung, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 286.

372 Draguet, Michel: *Magritte im Anlitz des Surrealismus*, in: Ausst.-Kat. René Magritte. Der Schlüssel der Träume, Kunstforum Wien und Fondation Beyeler Basel, Amsterdam 2005, S. 31–43, hier S. 39.

373 Laursen, Steingrim: *René Magritte. Rätsel – Verwandlung*, in: Ausst.-Kat. Basel 2005, S. 13–17, hier S. 13.

374 Ebd.

375 Diese Doppelung anhand eines Spiegels wird z.B. von Alfredo Castañeda rezipiert: *Cuando el Espejo Sueña con Otra Imagen*, 1988, Öl auf Leinwand, 29 × 38 cm, New York, Sammlung Fernanda Bonino, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 145, Tafel 71.

376 Vgl. *Les Idées claires*, 1958, Öl auf Leinwand, 50 × 60 cm, Neuss, Stiftung Langen.

377 Vgl. *L'Empire des lumières*, 1954, Öl auf Leinwand, 146 × 114 cm, Privatsammlung Mr. und Mrs. Ahmet Ertegun.

378 Gohr, Siegfried: *Die charmante Provokation*. Zum Werk von René Magritte, in: Ausst.-Kat. René Magritte. Der Schlüssel der Träume, Kunstforum Wien und Fondation Beyeler Basel, Amsterdam 2005, S. 19–29, hier S. 21.

Kunst als eine ‚Kunst des Denkens‘ und sieht es nur ungern, wenn diese als Traumdarstellungen gedeutet wird:

Mais nos travaux ne sont pas oniriques, au contraire. S’il s’agit de ‚rêve‘, c’est de ‚rêve‘ très différent de ceux que l’on fait en dormant. Il s’agirait de ‚rêves‘ au contraire très ‚volontaires‘, [et] qui n’ont rien de vague comme les sentiments que l’on aurait en s’évadant dans le rêve. Et cette volonté qui me fait rechercher des images qui passent pour des images de rêve auprès de certains est celle que nous sommes quelque-uns à avoir et qui consiste à faire le plus de lumière possible. Goemans dit a propos de cela: des rêves qui ne sont pas faits pour nous endormir mais pour nous réveiller.³⁷⁹

Mit seinen traumähnlichen Darstellungen will er eben nicht das Traumhafte erkunden, sondern dem Betrachter vom metaphorischen Schlafen zum Wachen verhelfen und damit wohl durch die Eröffnung verschiedener Deutungsebenen insgesamt mehr Bewusstsein für die Realität und die direkte Umwelt um uns herum generieren.

Auf der über die Jahre hinweg in vielen Variationen entstehenden Gemäldefolge *La Clef des songes*³⁸⁰ (Abb. 84), bei dem sich Magritte auf die antike Schrift *Oneirokritika* von Artemidor bezieht³⁸¹, spielt er in gewohnter Weise mit Bildunterschriften, die nicht zum darüberliegenden Bild passen.³⁸² Mal steht ‚l’Orange‘ unter einem leeren Wasserglas, mal ‚la Lune‘ unter einem schwarzen Pump.³⁸³ Dies kann als Illustration des „malenden Linguisten“³⁸⁴ eines vielzitierten Ausspruchs von Magritte gelesen werden: „Ein Gegenstand hängt nicht so sehr an seinem Namen, dass man für ihn nicht einen anderen finden könnte, der besser zu ihm passte.“³⁸⁵ Die Werkbeschreibung auf der Homepage der Münchner Pinakotheken pointiert es mit folgendem Satz: „Die simple formale

379 Magritte in einem Brief an Louis Scutenaire, ders.: *Lettre à Louis Scutenaire* [1949], in: André Blavier (Hrsg.): *Écrits complets*, Paris 2001, S. 329. Zu Deutsch: „Im Hinblick auf meine Malerei wird das Wort ‚Traum‘ oft mißverständlich gebraucht. Meine Werke gehören nicht der Traumwelt an, im Gegenteil. Wenn es sich in diesem Zusammenhang um Träume handelt, sind diese sehr verschieden von jenen, die wir im Schlaf haben. Es sind eher selbstgewollte Träume, in denen nichts so vage ist wie die Gefühle, die man hat, wenn man sich in den Schlaf flüchtet. Träume, die nicht einschläfern, sondern aufwecken wollen.“ Übersetzung von der Galerie Thomas, <https://www.galerie-thomas.de/de/kuenstler/rene-magritte> [22.09.2021].

380 1927, Öl auf Leinwand, 38 × 53 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne; *La Clef des songes*, 1935, Öl auf Leinwand, 41 × 27 cm, New York, Sammlung Jasper Johns. Anspielung auf Schuberts Traumschlüssel. Vierfeldertafel mit Pferd, Uhr, Milchkanne und Koffer, wobei nur bei letzterem der darunter stehende Begriff zum Objekt passt; *La Clef des songes*, 1952, Gouache auf Papier, New York, Sammlung Timothy Baum.

381 Vgl. Ausst.-Kat. München 2013, S. 258.

382 Bei den im 19. Jahrhundert populären *Clef des songes* handelt es sich um kleinformatige, etwa 100-seitige Büchlein, welche nächtliche Traum inhalte nach alphabetischen Stichworten aufschlüsseln, mit einer Deutung versehen und häufig auch illustrieren, vgl. Heraeus 1998, S. 50.

383 *La Clef des songes*, 1930, Öl auf Leinwand, 81 × 60 cm, Privatbesitz, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Basel 2005, S. 101, Abb. 39.

384 Ausst.-Kat. Basel 2005, S. 100.

385 René Magritte, *Sämtliche Schriften*, München 1981, S. 43f., zit. nach Ausst.-Kat. Basel 2005, S. 100.

und inhaltliche Bildidee wird als Kunst präsentiert, womit bewusst eine Summe avantgardistischer Gedanken zur Revision des klassischen Kunstbegriffs gezogen wird.³⁸⁶

Dezidiert mit dem Thema Traum setzt sich der Künstler auf *L'Art de la conversation*³⁸⁷ (1950, Abb. 85) auseinander. Ein monumentales, steinernes Wortgebilde ‚RÉVE‘ [sic] erscheint vor Gewitterwolken. Im Vergleich zum gleichnamigen Bild einer schweizerischen Privatsammlung³⁸⁸ scheint das Wort nun alle zuvor umgebenden Felsen gesprengt zu haben „und auch dieses Gemälde ist ein Wortbild, das dem Traum selbst gewidmet ist, der im Bild als Wort Stein, also scheinbar real geworden ist.“³⁸⁹ Das Oneirische, das sonst anhand von Leichtigkeit (Wolken, Rauch) abgebildet wird, erfährt hier eine ungeheure Materialverdichtung und wird somit auf die Erde und womöglich vermehrt ins wachende Bewusstsein gebracht.

Ein interessantes Mischwesen zeigt sich auf seinem Ölgemälde *Die kollektive Erfindung*³⁹⁰ (1934, Abb. 86): Ein am Meer gestrandeter, überdimensionaler Fisch verwandelt sich ab der Rückenflosse in einen nackten Frauenkörper. Die Verschmelzung zwischen Fisch und Mensch, wie sie häufig in umgekehrter Manier bei Meeressjungfrauen dargestellt ist, erinnert an traumhafte Gestaltwandlungen. Grön deutet das Bild folgendermaßen:

Ein treffenderes Bild für die Menschwerdung könnte man nicht finden. Fische bewegen sich im Wasser wie Bedürfnisse in unseren Gefühlen. Und so wie der Fisch als erstes Wirbeltier in der Evolution die Entwicklung bis hin zum Menschen auslöst, gewinnt der Mensch aus seinen Bedürfnissen die Vorstellungen, wie er sein Leben gestalten könnte.³⁹¹

Für André Bretons *Trajectoire du Rêve* (1938) gestaltet Magritte eine weitere Radierung *Rêve de l'Androgyne*³⁹² (Abb. 87) die zwei Mischwesen aus Fisch und Mensch vor einem dunklen Sternenhimmel zeigt: Unten liegt eine Meerjungfrau, die willkommen heißend ihren Arm um den heranschwebenden Fischoberkörper legt, der einen menschlichen weiblichen Unterkörper aufweist.

Diese Radierung wirkt wie ein Zwischenschritt zu Man Rays Ölgemälde *Pisces – La Femme et son poisson*³⁹³ (1938, Abb. 88), auf welchem der Fisch und die Frau wieder zwei getrennte, doch gleichgroße Lebewesen sind, die ausgestreckt am Strand liegen und

386 O.A.: *La Clef des songes* (1927), Werkbeschreibung auf der Homepage der Münchner Pinakotheken 2021, <https://www.pinakothek.de/kunst/rene-magritte/la-clef-des-songes> [09.09.2021].

387 *Die Kunst der Konversation*, 1950, 50 × 60 cm, New Orleans, Museum of Art.

388 1950, 65 × 81 cm, Schweizer Privatsammlung, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Basel 2005, S. 135, Abb. 65. Links unten erscheinen hier noch zwei winzige Männer in Rückenfigur, die dem Bildtitel verglichen mit der Version von New Orleans etwas mehr Sinn verleihen.

389 Ausst.-Kat. Basel 2005, S. 134. Das Bildmotiv wird von Charles Baudelaires Sonett *La Beauté* hergeleitet, in dem es heißt: „Ich bin schön, oh Sterbliche, wie ein steinerner Traum.“

390 Öl auf Leinwand, 73,5 × 97,5 cm, Privatsammlung.

391 Grön 2009, S. 129.

392 Radierung, Tinte und Gouache, 16 × 27 cm, in: Bretons, André: *Trajectoire du Rêve*, Paris 1938.

393 Öl auf Leinwand, 60 × 73 cm, London, Tate Gallery.

dadurch gemeinsam eine starke Bilddiagonale bilden. Das Bildmotiv entstand jedoch anscheinend gänzlich unabhängig von Magrittes Bildfindung im Traumbuch von Man Ray, über das er sagt: „In these images my hands are dreaming“³⁹⁴.

Als Meister der Metamorphosen³⁹⁵ malt Magritte auf seinem Gemälde *Die Vergewaltigung*³⁹⁶ eine große Portraïtbüste einer Frau, doch ist statt deren Gesicht ein nackter weiblicher Körper zu sehen: Anstelle der Augen sind die Brustwarzen, anstelle der Nase der Bauchnabel, anstelle des Mundes der Schambereich getreten. Die lockige Kurzhaarfrisur zeigt sich von der Transmutation jedoch unbeeindruckt und weht unbeirrt vor karger Wüstenlandschaft und tiefem, hellblauen Horizont im Wind. Der Philosophen-Künstler beschäftigt sich auf sehr individuelle Weise mit dem Traum, sucht auf seine ureigene Weise nach dem Schlüssel der Träume und wirft wichtige Fragen auf, die viele weitere Künstler, wie etwa Jasper Johns, Marcel Broodthaers, Gerhard Richter, Sigmar Polke und Robert Gober inspirieren werden.³⁹⁷

c Oppenheim, *Einige der ungezählten Gesichter der Schönheit*

Mitten ins Bild (Abb. 89) setzt Meret Oppenheim (1913–1985) eine oberkörperfreie Frau in rosa Strumpfhose mit weißen Punkten und weißem Hasen auf dem Schoß.³⁹⁸ Sie sitzt vor dunkelblauem Nachthimmel im hohen Gestrüpp leicht erhöht auf einem abgesägten Baumstamm. Die inneren Bilder und Gedanken der Frau scheinen zu explodieren. Dort, wo ihr Kopf sein sollte, sieht man schwebende lange blonde Haare, welche den Boden für ein Haus mit übergroßem, pausbäckigem Gesicht, für einen Phantasievogel im goldenen Käfig, der mit seinem Schnabel einen herumfliegenden, kleinen Hypnos aufspießt, für ein Stück Nadelwald sowie für einen undefinierten weißen, langschnäbeligen Geist bietet. Das Werk entsteht während des zweiten Weltkriegs in einer Schaffenskrise der Künstlerin, die insgesamt 18 Jahre andauern sollte.³⁹⁹ Mit Vorsicht zu genießen ist die psychoanalytische Überdeutung:

394 Arturo Schwarz, *Man Ray: The Rigour of Imagination*, London 1977, S. 62, zit. nach Towler, Lucinda: *Pisces (Man Ray)*, Werkbeschreibung der Tate Gallery, London 2016, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-pisces-to0324> [12.09.2021].

395 So wird aus einer Rotweinflasche plötzlich ab der Hälfte eine riesige Karotte: *Lexplication*, Öl auf Leinwand, 46 × 35 cm, 1952, Privatbesitz.

396 1934, Öl auf Leinwand, 73,4 × 54,6 cm, Houston, The Menil Collection. Abb. z.B. in Becker 1998, S. 85. Auch hier ist der Titel wieder irreführend. Deutlich expliziter ist dieses Thema auf diesem seinem Gemälde abgebildet: *Les Jours gigantesques*, 1928, Öl auf Leinwand, 116 × 81 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Darauf versucht eine nackte Frau in einer alptraumhaften Szenerie den zudringlichen Mann abzuwehren.

397 Vgl. Gohr 2005, S. 28.

398 *Einige der ungezählten Gesichter der Schönheit*, 1941, Öl auf Leinwand, 81 × 54 cm, Privatsammlung, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 79. Weiterführende Literatur: Eipeldauer, Heike: „Große Kunst ist immer männlich-weiblich“. Meret Oppenheim und die Utopie von Androgynität, in: Ausst.-Kat. (Hrsg.): *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2020, S. 67–73; Baur, Simon: *Meret Oppenheim Geheimnisse. Eine Reise durch Leben und Werk*, Zürich 2021.

399 Vgl. Herlemann, Rebecca und Degel, Kirsten: *Biografien der Künstlerinnen*, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 384–399, hier S. 394.

Während das Streicheln des weißen Kaninchens in der Traumdeutung als Ausdruck eines Kinderwunsches gelesen werden kann, wird das Haus als weibliches Symbol der Sicherheit begriffen, das nach Jung Aufschlüsse über die seelische und körperliche Verfassung der Träumenden gibt. Die Monster im Inneren des Hauses verweisen auf eine Furcht vor den eigenen animalischen Trieben, während der dunkle Wald in der Traumdeutung oft als eine Begegnung mit den Geheimnissen des Unbewussten gedeutet wird.⁴⁰⁰

Die reiche Kombination aus inneren Bildmotiven, die eine ganze Reihe an märchenhaften Assoziationen weckt, macht nachvollziehbar, wie viel der Künstlerin im Kopf schwirrt und wie wenig sie vielleicht davon in die Realität umsetzen kann.⁴⁰¹

d Rauch, *Aufstand*

Die Werke von Neo Rauch (*1960) geben Rätsel auf und entziehen sich durch eine komplexe Symbolik einer vorschnellen Deutung, weshalb sie wiederholt in den Kontext von Traumdarstellungen gesetzt werden: „Denn Rauch gelingt[t] es, die intuitive Trance des Tagtraums mit luziden Phasen des Nachtraums zu verbinden.“⁴⁰² So sagt er z.B. zu seinem Gemälde *Orter*⁴⁰³ (2001), auf dem in kahler Landschaft ein Tyrannosaurus-Unterkörper in einem männlichen Oberkörper mündet: „Die verschlungenen Pfade der Etymologie sollen ruhig und lustvoll beschriftet werden.“⁴⁰⁴ Rauch zufolge sind die wichtigsten Qualitätsmerkmale der Malerei „Eigentümlichkeit, Suggestivität und Zeitlosigkeit“⁴⁰⁵. Zu seinem Ölgemälde *Moor*⁴⁰⁶ (2003), bei dem ein stehender Mann durch hohes Schilf in venezianischer Manier rudert und hinter ihm ein monumentales Steinpilz-Haus seine Pforten öffnet, um den Blick auf ein weit entfernt liegendes Haus freizugeben, erläutert Rauch:

Es ist ja nicht so, dass das, was nachher auf der Leinwand vorliegt, deckungsgleich ist mit der Ahnung, die ich vom Bild hatte oder die mir zugesteckt wurde. Es findet immer ein Moment der Umwandlung statt. Das ist sehr vergleichbar mit dem Versuch, jemandem einen Traum zu erzählen. Schon die Erzählung dieses Traums ist eine Abstraktion. Einen Traum kann ich niemandem vermitteln.⁴⁰⁷

400 Schaake, Julia: *Let's get analytical*, in: Schirnmagazin, Artikel vom 16.4.2020, [https://www.schirn.de/magazin/kontext/2020/fantastische_frauen/lets_get_analytical/\[05.09.2021\]](https://www.schirn.de/magazin/kontext/2020/fantastische_frauen/lets_get_analytical/[05.09.2021]).

401 Oppenheim kommt durch ihren Vater mit den Theorien C. G. Jungs in Berührung und protokolliert ihre Träume regelmäßig, vgl. Schaake 2020. Zu nennen sei hier auch: Meret Oppenheim, *Dream of the White Marble Tortoise wearing Horseshoes*, 1975, Gouache und Collage, 49,9 × 36,4 × 3,8 cm, Luzern, Kunstmuseum, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Madrid 2013, S. 199, Abb. 75; zwei weitere Baum-Mensch-Mischwesen sind zu sehen auf: *Daphne und Apoll*, 1943, Öl auf Leinwand, 140 × 80 cm, Basel, Sammlung Lukas Moeschlin, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 77.

402 Gehrig und Pfarr 2018, S. 220.

403 Öl auf Leinwand, 50 × 40 cm, Privatsammlung München.

404 Ausst.-Kat. *Neo Rauch*. Neue Rollen, Bilder 1993–2006, Kunstmuseum Wolfsburg 2006–07, Köln 2006, S. 117.

405 Neo Rauch, Korrespondenz mit Alison M. Gingeras, S. 99, zit. nach Ausst.-Kat. Wolfsburg 2006, S. 166.

406 Öl auf Leinwand, 251 × 211 cm, Kiel, Kunsthalle.

407 Ausst.-Kat. Wolfsburg 2006, S. 131.

Das großformatige Papierbild *Aufstand*⁴⁰⁸ (2004, Abb. 90) zeigt im Hintergrund einen Schlafenden im Holzbett, während im rechten Vordergrund drei rot-weiß gekleidete Männer mit Phantasiepinseln hantieren und links Objekte zu schmelzen und zu zerfließen beginnen oder gar einen Hitlergruß ausführen. Es herrscht ein einziges Tohuwabohu:

Befreit von der Zucht einer ordnenden Bildregie, werfen sie Farbquasten wie Handgranaten und versprühen den Übermut aller Zauberlehrlinge, die es ihrem Meister schon immer einmal zeigen wollten und letztlich jedes bestellte Revier dadurch verwüsten. Der Schlaf der Vernunft, seit jeher bei der Geburt von Ungeheuern behilflich, verrichtet auch hier seine surreale Traumarbeit und bevölkert die Szenerie mit Schalksmasken, Farblachen und psychedelischen Design-Zitaten. Dennoch hat das Geschehen nichts Bedrohliches; in der unzensierten Simultanität der Einschübe und Gestaltmetamorphosen wird vielmehr die Wertschätzung deutlich, die Neo Rauch dieser quasi halbawachen Form der Bildgewinnung beimisst und die als heuristisches Prinzip all seine Werke durchzieht.⁴⁰⁹

C Wunschtraum

Nach Freud geht es im Traum hauptsächlich um Wunscherfüllung. Deutlicher kann dies ein Gemälde kaum verbildlichen, als dies auf dem *Traum des Gefangenen*⁴¹⁰ (1836, Abb. 91) vom späromantischen Maler Moritz von Schwind (1804–1871) geschieht. Ein Mann liegt auf seiner roten Decke am Boden seiner steinernen Gefängniszelle mit überschlagenen Beinen und blickt gedankenversunken an die Decke. Durch das vergitterte Fenster fällt ein breiter Lichtstreifen und bringt so etwas wie Hoffnung mit sich. Ohnehin ist der Rettungseinsatz schon im vollen Gange: Unterhalb des Fensters ist ein Zwergenkönig auf eine Kiste geklettert und hat drei Gehilfen in einer Zwergengleiter aufgeschultert, damit der oberste von ihnen an den Gitterstäben sägen kann. Ein heranschwebendes Mädchen bringt den Fleißigen erfrischende Getränke. Mithilfe einer reduzierten Farbsättigung erzielt von Schwind hier seine typisch märchenhafte Atmosphäre. Wengleich das Tafelbild eher zum Tagtraum zu rechnen ist, verdeutlicht das Bildmotiv den Wunschtraum wie kein zweites nach (seelischer) Befreiung. Ein häufiger Wunschtraum ist auch der von friedlichen Tieren umgebene Mensch in harmonischer Natur.⁴¹¹

408 Öl auf Papier, 199 × 275 cm, Berlin, Sammlung Ruth.

409 Ausst.-Kat. Wolfsburg 2006, S. 17f.

410 Öl auf Pappe, 53 × 42,5 cm, München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Sammlung Schack. Freud zitiert das Gemälde neben Michelangelos Moses, Werken von Leonardo da Vinci und wenigen anderen und bezieht sich in seinen Schriften darauf, vgl. Grinstein, Alexander: *A Psychoanalytic Study of Schwind's „The Dream of A Prisoner“*, American Imago 8, 1 (1951), S. 65–91.

411 Vgl. Franz Marc, *Der Traum*, 1912, Öl auf Leinwand, 100,5 × 135,5 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, worauf ein sitzender Frauenakt ist von einem Löwen und vier Pferden in verbundenem Einklang mit der Natur umgeben ist; Sakti Burman, *Dreamers on the Ark*, 1998, Öl auf Leinwand, 116 × 89 cm, Privatbesitz

1 Inspirationstraum

Gerne wird der Traum als Inspirationsquelle herangezogen, um künstlerische Leistungen mit etwas Numinosem zu überhöhen. Häufig zitiert ist der sagenumwobene Einfall für die Oper Tartinis im Traum, wie sie im 19. Jahrhundert häufig als Stich verbreitet ist: Der Teufel persönlich soll Tartini im Traum erschienen sein, um ihm die berühmte *Teufelstrillersonate* vorzuspielen.

James Marshall (1838–1902) erzählt diese Begebenheit auf seinem Ölgemälde *Tartinis Traum*⁴¹² (1868, Abb. 92) und nimmt dabei deutlich Bezug auf Füsslis *Nachtmahr* (Abb. 51). Der Musiker liegt in seiner Klosterzelle, im bewegten Traum schon halb vom Bett heruntergeglitten, und erinnert mit der Körperhaltung sowohl an den Schlafenden in Jordaens *Nächtliche Erscheinung* (Abb. 41) als auch an den weiblichen Körper bei Füssli. Mit ausgebreiteten, olivgrünen Spitzflügeln sitzt der Teufel neben dem Schlafenden, spielt diesem auf der Geige vor und fixiert ihn dabei starr.⁴¹³ In diesem Beispiel ist es der Teufel, der die künstlerische Inspirationsquelle zum Sprudeln bringt, in anderen Gemälden wiederum ist es die Muse oder gar eine göttliche Eingebung.⁴¹⁴

So bringt etwa dem Rokokokünstler Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) ein herangeflogener Engel die ersehnte Eingebung. Die Zeichnung *Die Inspiration des Künstlers*⁴¹⁵ (Abb. 93) zeigt einen auf seinem Stuhl zurückgelehnten Meister, vielleicht sogar Fragonard selbst?⁴¹⁶ Wie zur besseren Innenschau und Konzentration hat er sein Gesicht zurückgeworfen und mit der Hand verdeckt – oder schützt er sich vor einer Überflutung an Eindrücken? Um ihn herum schwirrt nämlich eine große Schar an Engeln, Putten und Vögeln. Der Musenengel ist halb gen Himmel gewandt, wohl um seine Vermittlerposition noch besser zu unterstreichen, und schwenkt seine Hand zum Haupt des Künstlers, um dessen Inspiration zu beflügeln; dadurch entsteht kompositorisch eine auffällige Bilddiagonale, welche die göttliche Herkunft der Idee untermalt.

Noch expliziter lässt Füssli den Sch(l)äfer auf seinem Ölgemälde *Der Traum des Schäfers*⁴¹⁷ (Abb. 94) seine Inspiration erfahren. Die aus einem Wirbel vieler Gestalten

Paris, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 203, Tafel 143, in lieblich-bunter Farbigkeit träumt ein aneinander geschmiegt Liebespaar von einer stilisierten Arche voller Tiere.

⁴¹² Öl auf Leinwand, 84 × 109,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Schack, momentan nicht ausgestellt.

⁴¹³ Vgl. o.A.: *Tartinis Traum*, Werkbeschreibung auf der Homepage der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Schack, München 2021, <https://pinakothek.de/kunst/james-marshall/tartinis-traum> [20.08.2021].

⁴¹⁴ Sehr deutlich ist z.B. die göttliche Eingebung vermittelt durch einen Engel auf diesem Gemälde abgebildet (vgl. Abb. 18): Luca Giordano, *Der Traum Josephs*, die Botschaft wird mittels eines Lichtstrahls vom Mund des Engels direkt in das dritte Auge Josephs überbracht.

⁴¹⁵ Um 1765, braune Tinte und schwarze Kreide auf Papier, 23 × 34,9 cm, New York City, Metropolitan Museum, momentan nicht ausgestellt. Abb. z.B. bei Schuster-Schirmer 1975, S. 448, Abb. 194.

⁴¹⁶ Dafür sprechen die Tiere und die mythologischen Kreaturen der Umgebung der Zeichnung, die von anderen Werken bekannt sind.

⁴¹⁷ 1793, Öl auf Leinwand, 154 × 215 cm, London, Tate Gallery. Vorstudie: *Traum des Schäfers* (Milton, *Paradise Lost* I, 781ff.), 1785, Schwarze Kreide, Pinsel in Grau und Braun, Rötel, laviert, mit weißer Kreide gehöht, über Bleistift, 40 × 55 cm, Vorstudie zu Gemälde Nr. 4 der Milton-Galerie, Wien, Graphische Sammlung.

herangeflogene Muse berührt den Schlafenden auf der Vorzeichnung noch mit ihrem langen, feinen Stab, welcher jedoch in der späteren, großformatigen Ölgemälde-Version nicht mehr auftaucht. Steigerungsfähig wäre die Stabberührung sicherlich noch durch einen Kuss der Muse.

Eine erwähnenswerte Sonderform von Inspirationsträumen ist der von einem Kunstwerk inspirierte Traum. Exemplarisch sollen hier zwei Beispiele von Freud und Diderot aufgeführt werden, die von Träumen eines Kunstwerks berichten. So beschreibt Freud einen Traumfetzen vom Zyklus *Melusine*, den Moritz von Schwind kreiert, bei dem die Badenden auseinanderfahren, sowie eine Traumszene mit einem Sintflut-Bild eines italienischen Meisters.⁴¹⁸ Auch der Kunstkritiker Diderot schreibt von einem Traum, welcher seiner Erinnerung an Claude Joseph Vernets Bild *Le Naufrage* (1772) entspringt. Dieses bildet einen dramatischen Schiffbruch vor einer Gewitterfront mit sich ans Ufer rettenden Menschen ab und transportiert durchaus bildgewaltig eine alptraumhafte Grundstimmung.⁴¹⁹ Deutlich wird hier die Wechselhaftigkeit gegenseitiger Inspiration: Denker träumen von Kunstwerken, wie auch schon Traumtheorien zu Kunstwerken angeregt haben.⁴²⁰ Insgesamt ist der Inspirationstraum durchaus ein beliebtes Bildmotiv, wie es die folgende Auswahl an Beispielen verdeutlichen soll.

a Friedrich, *Traum des Musikers*

Wie schon dargelegt⁴²¹, wird der Traum in der Romantik als Gegenwelt zum vorherrschenden rationalen Verständnis der Welt betrachtet. Nicht nur die äußere, sondern auch die innere – und damit auch die psychische – Ebene ist für die Romantiker essentiell. Ihrer Vorstellung nach entstehen die Träume aus einer zweiten, tieferen Schicht des Menschen, die sie Natur oder Unbewusstes nennen. „Der Traum wird gesehen als eine Möglichkeit, mit diesem Unendlichen in sich, das auch die eigene Welterfahrung bei weitem überschreitet, in Verbindung zu treten.“⁴²²

Für Novalis verschwimmen die Grenzen: „Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt.“⁴²³ An anderer Stelle konstatiert er: „Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht.“⁴²⁴ Das

418 Freud 1921, S. 15.

419 Denis Diderot, *Vernet*, in: *Salons de 1765. Essais sur la peinture*, in: ders.: *Salons*, hrsg. von Jean Seznec und Jean Adhémar, Oxford 1957–67, 1963, hier Bd. 3, S. 129–167, zit. nach Oster, Patricia: ‚*Auf Traumes Schneide*‘. Poetische und philosophische Dimensionen der Traumanschauung bei Diderot, in: Oster und Reinstädler 2017, S. 291–314, hier S. 304.

420 Vgl. das Kapitel zu Dalí unter III.B.1.b.

421 Vgl. Kap. II.D.5: Traumvorstellung in der Romantik.

422 Kast 2006, S. 23.

423 Novalis, *Das dichterische Werk*, Bd. 1, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, in: Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 2. Aufl., Darmstadt 1977, S. 319; zit. nach Dieckmann 2016, S. 7.

424 Novalis: *Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften*, Köln 1996, S. 103. Relativ ernüchternd und gar nicht mehr romantisch verklärt schreibt die Psychoanalytikerin Jacobi, eine Schülerin Jungs, über die Geisteshaltung und den Entwicklungsgrad der Romantiker, die jedoch ebenfalls auf eine persönliche Verbitterung schließen lässt: „Die psychologische Einstellung zur Welt bei den deutschen Romanti-

mythische Licht- und Schattenreich ergründen die Romantiker am liebsten in den Übergangsphasen des Tages, in der Morgen- und Abenddämmerung; dann erkunden sie die Verwandlung, die Veränderung, nicht das statisch Gesetzte. So sind auch zahlreiche Dämmerungsbilder von Caspar David Friedrich bekannt.⁴²⁵ Carus berichtet, dass Friedrich sich zum Arbeiten in einen abgedunkelten Raum zurückzieht, um einen „Zwischenzustand zwischen Wachen und Schlaf, zwischen Denken und Träumen zu erreichen.“⁴²⁶

Franz Bauer berichtet: „Es scheint, als verharre Friedrich seit Stunden in dieser Haltung zwischen Traum und Wirklichkeit.“⁴²⁷ Über eine Begegnung mit Friedrich schreibt der russische Dichter Vasilij Andrejewitsch Shukowski an die Großfürstin Alexandra Feodorowna 1821: „aber er [Friedrich], 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.“⁴²⁸

Es ist anzunehmen, dass Shukowski, Freund und Erzieher der russischen Zarenfamilie, den *Traum des Musikers*⁴²⁹ (um 1826/27, Abb. 95) mit angeregt hat.⁴³⁰ Darauf ist ein schlafender Lautenspieler mit vornüber gesunkenem Kopf zu sehen, er sitzt inmitten von prächtigen Blumen und Blattwerk und träumt von Engelsmusik. Diese offenbart sich im oberen Bildmittel in Form einer dreiflügeligen Orgel, vor der drei junge Engel andächtig betend auf Wolken schweben. Der engelhafte, schöne Klang des göttlichen Musikstücks ist förmlich durch die fein ausgeführte Zeichnung im inneren Ohr des Betrachters zu hören. Schlüssig leitet Dobrzecki her, wenngleich das Blatt formal streng aufgebaut und konstruiert ist, dass sich dennoch auf den Bildern das eigene Traumgeschehen des Künstlers abbildet. Friedrich selbst beschreibt den Bildinhalt folgendermaßen: „Ein junger Musiker ist unter hohen Malven eingeschlafen,

kern kann man z.B. am besten als Introjektion bezeichnen; denn sie strebten von der häßlichen und für ihr Gefühl unzureichenden Außenwelt, über deren Realität sie sich nichtsdestoweniger voll bewußt waren, weg, nach der eigenwilligen und idealen Welt ihrer eigenen Phantasie, durch die sie auch jene äußere Welt einer Verwandlung unterzogen und ihren subjektiven Gemütsregungen anpaßten. [...] Daß durch eine solche Überbewertung des subjektiven Standpunktes das bewußte Ich infolge der übergroßen Fülle innerer Bilder ständig verschluckt zu werden drohte, leuchtet ohne weiteres ein. Das Sich-nicht-unterscheiden-Können vom Objekt ist ein Zustand, in dem nicht nur die primitiven Völker heute noch leben, sondern auch die Kinder.“ Jacobi 1969, S. 136/140, zit. nach Dobrzecki 1982, S. 239. Ansatzweise mag diese Sichtweise die Fülle der psychischen Probleme der Romantiker, deren Gemüt vornehmlich zum depressiven Pol verschoben zu sein scheint, erklären.
425 Für eine kunsthistorische Analyse eben dieser Bilder sei die Dissertation von Dobrzecki (1982) empfohlen. Die Zuschreibung von Caspar David Friedrichs *Der Träumer* (nach 1835, Öl auf Leinwand, 27 × 21 cm, St. Petersburg, Eremitage) ist umstritten, weshalb das Werk hier nur kurz angeschnitten werden soll. In Seitenansicht sitzt ein gut gekleideter junger Mann in einem hohen gotischen Bogen einer Ruine und betrachtet den Sonnenuntergang; er tagträumt und ist vollkommen in sich gekehrt. Für eine jetztzeitliche Rezeption der Beschäftigung mit der Abenddämmerung vgl. Aldechi-Riccardo Mantovani: *Der Abend. Abenddämmerung*, 2016, Öl auf Leinwand, 25 × 19 cm, Privatsammlung des Künstlers.

426 Dobrzecki 1982, S. 89.

427 Bauer, Franz: *Caspar David Friedrich. Ein Maler der Romantik*, Stuttgart 1961, S. 61.

428 Brief vom 23.06.1821, Hinz, Sigrid (Hrsg.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1974, S. 227, zit. nach Dobrzecki, 1982, S. 86, Hervorhebungen von ders.

429 Viertes Blatt des Transparentzyklus, eine Entwurfszeichnung, um 1826/27, Bleistift auf Papier, 72,2 × 51,5 cm, Hamburg, Kunsthalle. Abb. z.B. in Dieckmann 2015, Abb. I.

430 Vgl. Dobrzecki 1982, S. 178.

die Laute zur Seite gelegt, träumend, Himmelsmusik zu hören. In den Wolken sind musizierende Engel.⁴³¹

Es ist auch an Ludwig Tiecks romantischen Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* zu denken, in dem der Held im Traum die Frage vernimmt: „Hörst du nicht die liebliche Orgel der Natur spielen?“⁴³² Tieck sprach als erster den Gedanken der Synästhesie zwischen Licht und Klang sowie Ton und Farbe aus.⁴³³ Zudem ist an folgende Textpassage zu denken, welche die Wahrnehmungswelt des Eingeschlafenen auszudrücken vermag: „Es schien, als wenn sich unter den Orgeltönen die Farbgebilde bewegten und sprächen und mitsängen, als wenn die fernen Engel näher kämen...“⁴³⁴

Dabei weist die Orgel große Ähnlichkeit zu einer gotischen Kathedrale auf, weshalb sie schon häufiger versehentlich für eine solche gehalten wurde.⁴³⁵ Für Dobrzecki präsentieren diese visionären gotischen Dome „einen Versuch der Verkörperung des Absoluten“⁴³⁶:

Sie sind die sichtbar gemachte, frühromantische Idee von einem alles umfassenden Ganzen, eine Wunschgotik, die eine Synthese aus dem chthonisch-unbewußten Prinzip von Phantasie, religiösem Gefühl sowie dunkler Ahnung und klarem logischen Denken bildet. [...] Wie der Kristall in den Tiefen der Erde, verbirgt sich das Göttliche in den Tiefen des Menschen. Durch Phantasie, Traum und Halluzination gelangt es dann als Vision – im wahrsten Sinne des Wortes – ans Licht.⁴³⁷

Eine Sonnenblume, die links oberhalb des Künstlers ihren Kopf neigt, wiederholt die Haltung seines nach vorne gesunkenen Kopfes und unterstreicht die Einheit des Menschen mit der Natur, sobald er seine innere Einkehr praktiziert: „Es zeigt sich, dass der Traum des Musikers doppeldeutig ist. Das Innen ist gleichzeitig Oben, eine innere Erscheinung bedeutet gleichzeitig himmlische Inspiration.“⁴³⁸ Kompositorisch bilden die Malven drei nach oben strebende Linien, die von den himmlischen Lichtstrahlen weitergeführt werden. Die Dreisamkeit wird bei den drei Engel und den drei Orgelteilen wiederholt.

431 Friedrichs Brief vom 14.10.1835 an Shukowski, Hinz 1974, S. 67.

432 Tieck, Ludwig: *Werke in 4 Bänden*, München 1963–66, Bd. 1, S. 756, zit. nach Dobrzecki, 1982, S. 226.

433 Vgl. Dobrzecki 1982, S. 227.

434 Tieck 1963–66, Bd. 1, S. 742, zit. nach Dobrzecki, 1982, S. 228.

435 Vgl. Heyne, Hildegard: ‚*Der Dom*‘, ein unbekanntes Gemälde von C. D. Friedrich, in: Pantheon, 21 (1963), S. 370–374. Für diese Deutung z.B. von Prange 2020 kritisiert: „entbehrt jeder Grundlage“. Vergleichbare Kathedralmotive sind z.B. auf Friedrichs Werken *Kreuz im Gebirge* (um 1811/12), *Winterlandschaft mit Kirche* (1811), *Klosterfriedhof im Schnee* (um 1817/19), *Die Kathedrale* (um 1820/23), *Vision der christlichen Kirche* (um 1820/23) zu sehen.

436 Dobrzecki 1982, S. 191.

437 Ebd. Die Romantik betrachtet sowohl die Gotik als auch die Architektur im Allgemeinen als ‚erstarrte Musik‘, vgl. dazu Eimer, Gerhard: *Caspar David Friedrich und die Gotik, Analysen und Deutungsversuche aus Stockholmer Vorlesungen*, Hamburg 1963.

438 Ebd., S. 155.

Dieses Blatt ist das Dritte eines vierteiligen Transparentzyklus, welches heute verschollen ist und der Musik gewidmet sein sollte; es existieren also lediglich noch drei Zeichnungen, die mit diesem Zyklus in Verbindung gebracht werden können und zur Rekonstruktion des Bildinhalts beitragen.⁴³⁹ Hierfür entwickelt Friedrich ein ethisch-pädagogisches Konzept, das „die Verwandlung vom dämonischen Zustand der Welt über das Diesseitige, dann das Vergeistigte, bis hin zum Transzendenten“⁴⁴⁰ schildern soll.

Der Künstler hofft, mit den Transparentbildern ein Mittel zur Stimulation der Phantasie geschaffen zu haben, und mithilfe von Musik die Sinneserfahrung des Betrachters steigern zu können. Für jedes Blatt entwickelt er eine unterschiedliche, musikalische Präsentationsweise, welche er dezidiert in einem Brief vom 12. Dezember 1835 darlegt.⁴⁴¹ So erbittet er sich bei der Inszenierung der Transparente zu beachten, dass sie in einem verdunkelten Raum mit wohlkalkuliertem Lichteinfall gesichtet und außerdem mit eigens dafür komponierter Musik untermalt werden sollen:

Diese Bilder müßen in Begleitung von Musik gesehen werden. Das erste mit Gesang und Gitarre – das zweite mit Gesang und Harfenklang. – das dritte mit der Gläßharmonika. – das vierte in Begleitung von fern [zu] hörende[r] rauschende[r] Musik.⁴⁴²

Ähnlich zu Friedrichs Schaffensprozess soll auch der Betrachter dabei unterstützt werden, äußere Störfaktoren weitestgehend auszublenden, um somit den Weg nach Innen frei werden zu lassen. Dies bekräftigt sein berühmter, vielzitatierter Ausspruch: „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen.“⁴⁴³ So verfolgt Friedrich die Idee eines Gesamtkunstwerks, um mit allen Sinnen ein Kunstwerk erfahrbar zu machen und somit der Natur ein Stückchen näher zu kommen. Die zahlreichen Rückenfiguren bei Friedrich laden den Betrachter zur Identifikation ein:

Wenn der Bildbetrachter mit einer in grenzenlose Weite schauenden Gestalt zu einer Einheit verschmolzen ist, wird die Landschaft zum Spiegel seiner eigenen Innenwelt. Übrigens

⁴³⁹ Für eine gründliche Bildbesprechung siehe Prange, Peter: *Caspar David Friedrich: Der Traum des Musikers (Allegorie der himmlischen Musik)*, um 1830, Homepage der Hamburger Kunsthalle 2020, https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/caspar-david-friedrich/der-traum-des-musikers-allegorie-der-himmlischen-musik?search=caspar%20David%20Friedrich&get_filter=work_search&offset=9 [29.03.2020]. Ebenfalls für eine ausführliche Bibliographie empfehlenswert.

⁴⁴⁰ Verwiebe, Birgit: *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart 1997, S. 55.

⁴⁴¹ Vgl. Hinz, Sigrid (Hrsg.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1974, S. 68–71.

⁴⁴² Friedrich, Caspar David: *Die Briefe*, hrsg. von Herrmann Zschoche, Hamburg 2005, S. 201.

⁴⁴³ Hinz 1974, S. 92.

ist der Traum ja auch eine Projektion, ‚eine Veräußerlichung eines inneren Vorgangs‘, wie es Freud ausdrückte.⁴⁴⁴

Novalis würde über die zum Licht gewandten Gestalten Friedrichs womöglich sagen, sie seien im Begriff, sich ihres „transzendentalen Selbst zu bemächtigen.“⁴⁴⁵ *Der Traum des Musikers* stellt eine äußerst erbauliche Verbindung nach Oben dar, doch waren solch geistige Höhenflüge Friedrich nicht immer vergönnt; wie tiefe Krater ziehen sich auch psychische Krisen durch seine Biographie, die er in einigen düsteren Werken mit Friedhofsmotiven und Todessymbolik ausdrückt.⁴⁴⁶

b Schwind, *Traum des Erwin von Steinbach*

Ogleich bereits eine naturabbildende und realistischere Malerei en vogue ist, bleibt Moritz von Schwind „den Idealen der spätmantischen Malerei“⁴⁴⁷ treu. Dessen Gemälde *Der Traum des Erwin von Steinbach*⁴⁴⁸ (um 1845, Abb. 96) zeigt den im Traum versunkenen Architekten der Westfassade des Straßburger Münsters, „das seit Goethes Sturm-und-Drang-Aufsatz ‚Von deutscher Baukunst‘ (1772) als Inbegriff der gotischen Architektur im deutschen Sprachraum und als Manifestation des Geniegedankens“⁴⁴⁹ gilt.

Von einem Engel mit großen schützenden, ausgebreiteten Flügeln liebevoll an die Hand genommen, schwebt von Steinbach in entrückter Körperhaltung durch den Raum; hinter diesem baut sich dessen Inspirationstraum des gotischen Meisterwerks mit Strebepfeilern und leuchtenden Glasfenstern auf, dessen „Formensprache für Schwind das Ideal der deutschen Kunst war“⁴⁵⁰. Der Engel trägt wie der Verkündigungsendel eine weiße Lilie, was auf einen von Gott gesandten Traum hindeutet. Die

444 Dobrzecki 1982, S. 99. Das Freudzitat entstammt Freud, Sigmund, *Studienausgabe*, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, 11 Bde., Frankfurt 1969–75, hier Band 3, S. 180. Eine weibliche Rückenfigur ist 1899 von Otto Modersohn in *Träumerei* (Öl auf Leinwand, 81,5 × 136 cm, Privatsammlung) abgebildet. Die äußere Landschaft wirkt zwar real, doch ist die Tagträumende tief in eine innere Landschaft versunken. Ähnlich bei Hans am Ende, *Träumerei* (1898, Radierung und Aquatinta, 27 × 17,4 cm, Privatsammlung), auf dem uns die Hirtin bei ihrer Schafherde inmitten von Birken anschaut. 1892 blickt ein Mädchen in sich versunken auf einen Teich vor einem reich angelegten Garten, Eugène Grasset, *Träumerei*, o.A. A., Abb. z.B. in Schuster-Schirmer 1975, Abb. 46, S. 395.

445 Dobrzecki 1982, S. 107.

446 Vgl. ebd., S. 236. Carus schreibt in einem Brief über Friedrichs Melancholie, die er sowohl auf den frühen Unfalltod dessen Bruders als auch auf den Selbstmordversuch des Künstlers zurückführt.

447 Vgl. o.A.: *Der Traum des Erwin von Steinbach*, Werkbeschreibung auf der Homepage der Münchner Pinakotheken 2021, <https://www.pinakothek.de/kunst/moritz-von-schwind/der-traum-des-erwin-von-steinbach> [28.08.2021].

448 Öl auf Pappel, 36,4 × 25,3 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Schack. Weiterführend: Arndt, Marianne: *Zu Moritz von Schwinds Traum des Erwin von Steinbach*, in: Schülerfestgabe für Herbert von Einem, Bonn 1965, S. 1–11; Falkenberg, Anette: *Archetypische Bilder im Werk Moritz von Schwinds*, Dissertation, Kiel 2002.

449 Vgl. Werkbeschreibung auf der Homepage der Münchner Pinakotheken 2021.

450 Vgl. ebd.

Traumebene wird durch das Schweben und die reduzierte Farbigkeit des Hintergrunds verdeutlicht. Graf Schack, der Auftraggeber des Gemäldes, sagt über das Bild:

Die Idee Schwinds war, einen Traum des Erwin von Steinbach darzustellen, wie er als Jüngling schon sein künftiges Bauwerk, den Münster von Strasburg, im Geiste vollendet vor sich erblickt und ein Cherub ihn in denselben umherführt.⁴⁵¹

In der Münchner Graphischen Sammlung existiert eine Vorzeichnung für den *Traum des Erwin von Steinbach*⁴⁵² (1822, Abb. 97), die über 20 Jahre zuvor entstanden ist. Sowohl der Architekt als auch der Engel wirken im Vergleich zu der späteren Version jünger und lieblicher, der Engelsflügel ist durchscheinend und scheint den zur Seite gesunkenen Kopf von Steinbachs geradezu zu streicheln.

Hinter den beiden Schwebenden eröffnet sich ein größerer Traumraum einer gotischen Kathedrale, die jedoch in künstlerischer Freiheit wenig am echten Straßburger Münster orientiert ist (es sind z.B. Backsteine statt Sandsteine abgebildet). Die Traumarchitektur erscheint durch die klaren Linien des Kreuzrippengewölbes und der Maserung des Steinfußbodens geradezu realer als die beiden Figuren im Vordergrund, die wie aus einer anderen Welt entflohen wirken. Welche Ebene ist die der Realität, welche die des Traums?

Auf der noch früher entstandenen Sepiazeichnung *Der Traum*⁴⁵³ (1815) von Schwind ist es umgekehrt: Der Träumende am unteren Bildrand wirkt sicher in der Realität verankert, seine Traumszenerie (drei Frauen, die einen Birnbaum pflücken) erscheint in einem großen, weißen Kreis über ihm, der von flockigen Wolken umgeben und somit klar als inneres Erleben des Schlafers gekennzeichnet ist. Formal ist wegen der Traumdarstellung mithilfe eines Kreises ein Rückbezug auf Michelangelos *Il sogno* (Abb. 38) sehr wahrscheinlich.⁴⁵⁴

c Genelli, *Aus dem Leben eines Künstlers*

Der deutsche Maler und Graphiker Bonaventura Genelli (1798–1868) erzählt seine eigene Biographie anhand von Bleistiftzeichnungen. Mithilfe dieser 24-teiligen Serie *Aus dem Leben eines Künstlers*⁴⁵⁵, die er in Kupfer stechen lässt, propagiert und forciert er

451 *Verzeichnis der Schack-Galerie*, mit Erläuterungen ihres Begründers und Äußerungen der Künstler, hrsg. von Ludwig Justi, München 1927, S. 64, zit. nach Schuster-Schirmer 1975, S. 127.

452 Bleistift/Feder in schwarz und grau auf Papier, 30,7 × 22,6 cm.

453 Sepia auf Papier, o.M., Karlsruhe, Kunsthalle, Abb. z.B. bei Schuster-Schirmer 1975, Abb. 106, S. 419.

454 Für eine ausführliche Herleitung siehe Schuster-Schirmer 1975, S. 104ff. Die Traumebene ist bei Füssli ebenfalls kreisförmig dargestellt: Johann Heinrich Füssli, *Kriemhild sieht im Traum den toten Siegfried*, 1805, Pinsel, aquarelliert und Deckfarben, 38,5 × 48,5 cm, Zürich, Kunsthaus.

455 Die Serie wird wohl 1857 begonnen und 1861 fertiggestellt, jedoch erst in Genellis Todesjahr 1868 veröffentlicht. In der Literatur kursieren verschiedene Blattzahlen und Besitznachweise, vgl. Crass, Hanns Michael: *Bonaventura Genelli als Illustrator*, Bonn 1981.

recht unverblümt seinen eigenen Malerkult. Das Blatt VIII (*Phantasmus*)⁴⁵⁶ (Abb. 98) der Folge läutet das Ende seiner Kindheit ein und ist als ein Inspirationserlebnis zu betrachten: Vom Himmel herab kommt eine „Vision in Gestalt eines Genius, des Phantasmus, der von Schicksalsgesichtern umgeben wird.“⁴⁵⁷ Im Vorwort Genellis heißt es dazu:

Fremde unnennbare Sehnsucht verscheucht die fröhliche Kinderwelt; der laute Knabe wird still, der vordem Gesellige sucht die Einsamkeit. Zum erstenmal in Gedanken über sich selber verloren, empfindet der Jüngling das Rätsel des Daseins. Da naht der Bote seines Genius, der Gott der Gestaltenwelt, Phantasmus, und flüstert dem Sinnenden, der dem göttlichen Leben entzückt die Arme entgegenbreitet, holde Verheißungen zu.⁴⁵⁸

Überspitzt schicksalhaft ist hier eine Bewusstwerdung als Künstlergenius inszeniert, bei der „die religiöse Stimmung fehlt, weil nun der Künstler selbst an einem ‚göttlichen Kulte‘ teilnimmt.“⁴⁵⁹

Auf Blatt XV des Zyklus (*Siesta*)⁴⁶⁰ (Abb. 99) schläft der Künstler in Rom auf einem Bett in überstreckter Nacktheit seinen Rausch aus. Eine teuflische Gestalt kommt hinzu, was Genelli folgendermaßen ausschmückt:

Römischer Mittag: von der Glut der südlichen Sonne und südlichen Weinen überwältigt liegt der Künstler nackt aufs Lager gestreckt. Zu Füßen des Pfühls hat sich der Malerteufel Babillo niedergelassen, der kecke Kumpan der italienischen Tage. Die Laute klingt und wollüstige Lieder umschwirren die Sinne des Schlummernden. Ihm wird Gestalt, was der Dämon singt: zu Knäueln geballt rauscht Junker Volands brünstige Zunft im wirbelnden Tanze vorüber.⁴⁶¹

In poetische Worte verpackt wird das Traumspiel, das dem Künstler vor dem inneren Auge widerfährt, erläutert: Zwei nackte, muskelbepackte Kontrahenten balgen sich im Liebeskampf. Zeigt der Künstler hier eine göttliche Inspiration im Traum?

Nielsen leitet in ihrer Dissertation zu Genelli schlüssig her, dass es sich in der Traumszene um ein kompositorisch sehr ähnliches Bildmotiv zu *Eros und Anteros um die Siegespalme ringend*⁴⁶² (Abb. 100) handelt, „das Genelli sowohl als Einzelkomposi-

456 Bonaventura Genelli, *Aus dem Leben eines Künstlers*, Blatt VIII: *Phantasmus*, o. J., Bleistift auf Papier, 26,5 × 30,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung.

457 Schuster-Schirmer 1975, S. 130.

458 Christoffel, Ulrich (Hrsg.): *Bonaventura Genelli, aus dem Leben eines Künstlers*. Berlin 1922, S. 35.

459 Schuster-Schirmer 1975, S. 130.

460 Bonaventura Genelli, *Aus dem Leben eines Künstlers*, Blatt XV: *Siesta*, o. J., Bleistift auf Papier, 25,5 × 38,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung.

461 Genelli, *Aus dem Leben eines Künstlers*, zit. nach Nielsen, Eva: *Bonaventura Genelli. Werk und Kunstauffassung. Ein Beitrag zur Kunst des späten Klassizismus in Deutschland*, Diss., München 2005, S. 326. Niensens Zählung der Blätter ist um eine Zahl nach vorne versetzt. Bei der Darstellung des Teufels ist natürlich an Füssli (Abb. 45) und Marshall (Abb. 92) zu denken.

462 O. J., Bleistiftzeichnung, 22,1 × 30,5 cm, Kiel, Kunsthalle, Graphische Sammlung.

tion während seiner gesamten Schaffensperiode variierte, als auch in andere Kompositionen integrierte.⁴⁶³ Die Kunsthistorikerin ordnet das Blatt *Siesta* „in die ikonographische Tradition der Traumdarstellungen, zu denen Offenbarungsträume, z.B. in der christlichen Bildtradition, ebenso wie Angstträume [...] zählen“⁴⁶⁴, ein.

Der Traum gelte als Metapher für die Phantasie der Künstler, wie sie vor allem seit dem 18. Jahrhundert mittels des träumenden Künstlers dargestellt worden sei.⁴⁶⁵ Als Vorläufer benennt Nielsen die Traumdarstellungen von „Goya (Caprichos), Ingres (Traum Ossians), Caspar David Friedrich (Traum des Musikers), der Brüder Riepenhausen (Traum Raffaels) und Peter Cornelius (6. Lünette der Loggienfresken in der Alten Pinakothek).“⁴⁶⁶

Die umwölkte Inspirations- und Traumebene wird bei *Phantasmus* durch einen Ring, bei *Siesta* durch einen Kreis verdeutlicht, womit sich Genelli einer bewährten Traum-Ikonographie bedient. Vorbild für ihn war die noch zu besprechende Serie *Vita di Raffaele Sanzio da Urbino* der Brüder Riepenhausen.⁴⁶⁷ Hatten sich diese noch mit einem fremden Künstlerleben auseinandergesetzt, so befasst sich Genelli ohne falsche Bescheidenheit mit seiner eigenen Vita.

d Picasso, *Giovane che sogna: Donne!*

Das Flair des Künstlerkults umweht auch das folgende Beispiel zum Inspirationstraum. Pablo Picasso (1881–1973) lässt auf seiner Aquatinta von 1968 einen Jüngling von Frauen träumen (*Giovane che sogna: Donne!*⁴⁶⁸, Abb. 101). Vorne rechts ist ein träumender Heranwachsender mit verklärtem Blick zu sehen, seine linke Hand liegt bedächtig auf seinem Herzen, um seinen Kopf herum erstrahlt eine Gloriole. In Einklang mit Freuds Gedankengut erlebt er gerade wohl seine größte Sehnsucht im Traum wieder,⁴⁶⁹ denn er träumt von vier nackten Frauen. Doch sind dies nicht irgendwelche Frauen, ganz im Gegenteil.

Der Bildaufbau erinnert stark an das wohl berühmteste und wegweisendste Werk der Moderne, nämlich Picassos *Les Femmes d'Alger (O. J.)*⁴⁷⁰ (1907). Diese Inkunabel des Kubismus erarbeitet dieser in akribischer Feinarbeit in über 800 Vorstudien über mehrere Monate hinweg.⁴⁷¹

Den Platz des Jünglings nimmt dort noch ein sitzender Rückenakt mit gespreizten Beinen und kubistisch zum Betrachter verdrehtem Kopf ein. Auf der Aquatinta

463 Nielsen 2005, S. 176.

464 Ebd., S. 175.

465 Vgl. ebd.

466 Ebd.

467 Für eine ausführlichere Herleitung der Vorbilder vgl. ebd., S. 196. Vgl. auch das Kap. III.C.2.b: Riepenhausen, *Traum Raffaels*.

468 Sugar-lift-Aquatinta, Kaltnadel und Radierung, o.M., Vevey, Musée Jenisch.

469 Vgl. Mutani 2016, S. 90.

470 Öl auf Leinwand, 243,9 × 233,7 cm, New York, Museum of Modern Art.

471 Vgl. Warncke, Carsten-Peter und Walther, Ingo F. (Hrsg.): *Pablo Picasso*, Köln 2007, S. 145f.

erscheint auf dem dunklen Hintergrund sowohl in der rechten, also auch in der linken Ecke jeweils ein schwebender Männerkopf, der weitere Fragen aufwirft. Träumt hier Picasso selbst als junger Künstler von einem seiner größten Kunstwerke? Stellt er sich geradezu göttlich überhöht durch den Heiligenschein im Moment seiner genialen Inspiration dar (die ja bekanntlich nicht plötzlich über ihn hereinbricht, sondern das Resultat einer langen Suche bezüglich des Motivaufbaus und der Bildstrategie ist)?

Die Traumebene wird kreiert durch einen fehlenden Schattenwurf auf dem Boden, was jedoch auch klassisch kubistisch ist. Die Ausarbeitung der Figuren variiert, wodurch Lebendigkeit und Dynamik auf der Bildfläche entsteht. So ist der Körper des mittig stehenden Akts lediglich mit Konturenstrichen umrissen, die Köpfe der Damen werden jedoch detaillierter ausgearbeitet. Was für eine Aussage fünf Jahre vor dem Tod des Künstlers: Picasso stellt sich selbst als Jüngling dar, der vom wichtigsten Werk des 20. Jahrhunderts träumt.

2 Traum im Atelier

In nuce sind die Utensilien eines Künstlerateliers auf dem Gemälde *The Vanity of the Artist's Dream*⁴⁷² (1830, Abb. 102) von Charles Bird King (1785–1862) zusammengefasst. Eine Farbpalette, viele alte Bücher, Skizzenbücher, Musikinstrumente, Skulpturen zur Inspiration sowie ein Glas Wasser und ein Laib Brot für das leibliche Wohl, und schon kann die Arbeit beginnen. In dem geborgenen, sicheren Umfeld seines Ateliers kann sich der Künstler womöglich noch leichter auf die so wenig kontrollierbare Traumebene einlassen und sich auf innere Abenteuer begeben.

Eine bemerkenswerte Sonderform findet sich bei Dorothea Tanning, deren Trauminhalt selbst im Atelier stattfindet, wobei sich ein nackter weiblicher Körper ab dem Bauchnabel nach oben in eine Farbpalette auflöst und zu wandfarbenen Mischwesen permutiert.⁴⁷³ Beim Bildmotiv ‚Traum im Atelier‘ sinniert, verzweifelt oder träumt der Künstler vor der noch zu vollendenden Leinwand, während sich hinter, vor oder über ihm ein gewaltiges Szenario an bildhafter, oneirischer Ausdruckskraft offenbart.

a Watteau, *Le rêve de l'artiste*

Auch in Frankreich verbreitet sich im Rokoko zunehmend das Bildmotiv des Künstlertraums. Das früheste hier besprochene Beispiel malt Jean-Antoine Watteau (1684–1721) mit seinem eigentümlichen Ölgemälde *Le rêve de l'artiste*⁴⁷⁴ (1710–21, Abb. 103), das

472 Öl und Bleistift auf Leinwand, 74,9 × 89,2 cm, Cambridge, Fogg Art Museum.

473 *Still in the Studio*, 1979, Öl auf Leinwand, 130 × 97 cm, South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 233. Bei *Sleeping Nude* entspannt sich aus der Stirn des schlafenden Mädchens das undefinierbare Traumgebilde: dies., 1954, Öl auf Leinwand, 60 × 49,7 cm, Chicago, Museum of Contemporary Art, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Madrid 2013, S. 257, Abb. 124.

474 Öl auf Leinwand, 63,8 × 80,6 cm, Privatsammlung Großbritannien.

nach Marlen Schneider eines seiner kontroversesten Werke darstellt.⁴⁷⁵ Der Pariser Ausstellungskatalog ordnet es sogar als sein ambitioniertestes Werk ein:

Mais la manière dont il sait guider l'œil d'un groupe à l'autre, l'émotion et la tension que se dégagent de sa composition, l'originalité de l'invention placent l'œuvre parmi les créations les plus ambitieuses sinon les plus réussies de l'artiste.⁴⁷⁶

Über Watteaus Biographie ist wenig bekannt, sein früher Tod bietet viel Raum für Spekulation.⁴⁷⁷ Aufgrund des neuartigen Bildmotivs wird sogar diskutiert, ob es sich nicht um ein nachträgliches Pastiche von seinen Nachfolgern handeln könnte, doch argumentieren die Watteau-Experten Pierre Rosenberg und Martin Eidelberg überzeugend für eine autorisierte Zusprechung.⁴⁷⁸

Die linke untere Ecke des Gemäldes ist der Realitätsebene gewidmet, auf der wir noch einen Ausschnitt des Ateliers des Künstlers erhaschen können. Zwar gibt es noch eine Kommode und eine Ateliertür, die einen sicherheitsspendenden Innenraum suggerieren, doch wird die Tür bereits von großen Büschen umrankt, es entwickelt sich zunehmend zu einem Atelier en plein air, das Traumerlebnis spannt sich auf. Der Künstler selbst scheint überwältigt, lehnt sich hilfesuchend auf die Kommode und hat seine Arme bereits defensiv erhoben, um die auf ihn einstürzenden Bilder abzuwehren.

Im Gras tanzen Männer einen Reigen, während darüber eine Muse⁴⁷⁹ mit ausgebreiteten Armen und einem Zweig in der Hand⁴⁸⁰ auf regenschwangeren Wolken von Putten umringt, thront. Auf der rechten Bildseite erscheint diese erneut, diesmal umgeben von ihrer anbetungsvollen Hofschare.⁴⁸¹ Sogar der berühmte Clown *Pierrot, gen. Gilles*⁴⁸²

475 Vgl. Schneider, Marlen: *Disturbing Inventions*. Dream, Inspiration and Imagination in the Age of Watteau, in dies. und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): Traum und Inspiration. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik, Paderborn 2018, S. 95–110, hier S. 95.

476 Ausst.-Kat. *Watteau 1684–1721*, National Gallery of Art Washington, Galeries Nationales du Grand Palais Paris und Château de Charlottenbourg Berlin, Paris 1984, S. 273. Hier wird auch das Problem der Datierung und Einordnung in Watteaus Werk aufgeworfen.

477 Vgl. Schneider 2018, S. 95.

478 Vgl. ebd.

479 Schneider leitet das Bildmotiv der auf Wolken thronenden Muse schlüssig von Watteaus Lehrmeister Claude Gillot her, der Thalia, die Muse der Komödien, in einer ähnlichen Körperhaltung zeigt: Jacques Gabriel Huquier nach Claude Gillot, *Frontispiz zum Italienischen Theater*, o. J., Radierung, 19,6 × 22,3 cm, vgl. Schneider 2018, S. 105f., Abb. 4.

480 Im Ausst.-Kat. Paris 1984, S. 271, wird die Frage aufgeworfen, ob es sich hier um den goldenen Zweig der edlen Jungfrau handeln mag.

481 Schneider schlägt berechtigterweise die Brücke zu Watteaus Bildmotiv *Troupe italienne en vacances*, vgl. Schneider 2018, S. 96.

482 Vgl. das gleichnamige Bild Watteaus: um 1718/19, Öl auf Leinwand, 184,5 × 149 cm, Paris, Louvre. Dies spricht für eine spätere Datierung des Bildes (1719), da die Bildidee zum Clown sicherlich nicht einfach 11 Jahre brachgelegen haben mag. 270 Jahre später lässt Sidney Goodman Pierrot einen erotischen Traum haben, auf dem ein eng umschlungenes Liebespaar zu sehen ist: *Pierrot's Dream*, 1988, Kohle und Pastellkreide auf Papier, 74,3 × 104 cm, Privatsammlung.

aus der *Commedia dell'arte*, welche für den Künstler eine ‚moderne Mythologie‘⁴⁸³ verkörpert, erscheint zu ihrer Linken rechts oben im Bild, des Weiteren „Arlequin, Colombine, Finette, Scaramouche, Mezzetin“.⁴⁸⁴ Kein Wunder also, dass der Künstler ob dieses gewaltigen Aufgebots in erster Reaktion ehrfurchtsvoll zusammenbricht, bevor er sich dann Stück für Stück dieser Eindrücke mithilfe seines künstlerischen Ausdrucks nähern und die Erlebnisse verarbeiten kann.

Die Realitätsebene erscheint in der Farbigkeit deutlich reduziert und besteht hauptsächlich aus Ockertönen, wohingegen das Traumspektakel mit überschäumender Buntheit das Leben zu zelebrieren scheint; Tanz, Leichtigkeit und Lebensgenuss sind hier vorherrschend. Die Lichtführung ist dramaturgisch durchdacht und mit einer Bühnenbeleuchtung vergleichbar. Die Besonderheiten dieses Gemäldes fasst Schneider wie folgt zusammen:

The painting [...] constitutes above all a pictorial reflection on issues essential to artistic creation, for example the artist's ability to invent, the origins and mechanisms of the imagination, the reliability of inner visions, and their role in the creative process.⁴⁸⁵

Die Kunsthistorikerin geht davon aus, dass es sich wohl um das erste Kunstwerk der französischen Kunstgeschichte überhaupt handelt, die den Traum als Metapher für die Visualisierung künstlerischer Inspiration und Imaginationskraft heranzieht.⁴⁸⁶ Sie stellt vor allem auf die verschreckte Reaktion des Künstlers ab und vergleicht diese mit Verkündigungsszenen und Menschen, die ehrfürchtig vor einem göttlichen Kontakt zurückschrecken.

Somit stellt sich Watteau nicht nur in diese Darstellungstradition, er impliziert damit auch, dass er eine göttliche Inspiration erhält:⁴⁸⁷ „This conception of the artist as a medium between the divine and the terrestrial world might recall later discourses on artistic sensibility and genius as developed by Romanticism.“⁴⁸⁸ Seiner Zeit durchaus voraus, sollte Watteau einige nachfolgende Künstlerträume inspirieren.

b Riepenhausen, *Traum Raffaels*

1816 fertigen die Brüder Franz (1786–1831) und Johannes (1788–1860) Riepenhausen die viel rezipierte Radierfolge zum Leben Raffaels *Vita di Raffaele Sanzio da Urbino*.⁴⁸⁹

483 Moureau, François: *L'Italie d'Antoine Watteau, ou le rêve de l'artiste*, in: Dix-huitième Siècle 20 (1988), S. 449–458, hier S. 453: „moderne mythologie“.

484 Ausst.-Kat. Paris 1984, S. 271.

485 Schneider 2018, S. 97.

486 Vgl. ebd.

487 Vgl. ebd., S. 102ff.

488 Ebd., S. 104.

489 Für eine genaue Auflistung der Blätter siehe Schuster-Schirmer 1975, S. 263f., Fußnote 193.

Auf deren Ölgemälde *Traum Raffaels*⁴⁹⁰ (1821, Abb. 104) träumt das Renaissance-Genie nicht wie bei Watteau von einer metaphysischen Muse, sondern von seiner späteren sixtinischen Madonna⁴⁹¹. Die überstrapazierten vielzitierten Putten am unteren Rand der Sixtinischen Madonna sind bereits gemalt, auch die heilige Barbara ist schon in monochromer Farbigkeit angedeutet. Doch nun komplettiert die Erscheinung der wolkenumhüllten Mutter Gottes die spätere Komposition des Gemäldes.

Raffael ist im roten Obergewand, den Kopf in die Hand stützend und den Pinsel in der Hand haltend auf seinem Atelierstuhl eingeschlafen. Rechts erscheint ihm die Madonna mit dem Kinde, wie er sie dann später auf seinem Gemälde abbilden wird. Der Traumraum ist durch eine dicke Wolkenschicht, die Maria teilweise bis zu Hüfte einhüllt, abgegrenzt. Wie auch auf dem vollendeten Gemälde umgibt sie bereits eine strahlende Aureole.

Nachdem sein älterer Bruder Franz schon verstorben ist, bringt Johannes Riepenhausen 1833 erneut einen überarbeiteten, zwölfteligen Zyklus mit italienischen Bildunterschriften heraus (Abb. 105).⁴⁹² „Beide Zyklen folgen chronologisch den Angaben Vasaris und sind nach dem Muster profanisierter Marien- oder Heiligenviten konzipiert, die durch Darstellung der Geburt und des Todes begonnen bzw. beschlossen werden.“⁴⁹³ Zwar wird der Inspirationstraum so nicht in Raffaels Vita beschrieben, doch wird dieser seit der Romantik dennoch in mannigfacher Weise dargestellt.⁴⁹⁴ Der sehr klare Bildaufbau wie die wohlkomponierte Lichtführung erinnern an die Malerei Raffaels; lediglich die grauen Wolken rund um die Erscheinung der Madonna wirken etwas überspitzt dargestellt. Der Effekt wäre mit weniger Nebeneffekt ebenso vermittelbar gewesen, wenn nicht sogar ästhetischer.

c Sartain, *Artist's Dream*

John Sartain (1808–1897), der die Schabtechnik revolutioniert, bildet knappe 20 Jahre später auf seinem Mezzotinto *The Artist's Dream*⁴⁹⁵ (1840, Abb. 106) einen Künstler-

490 Öl auf Leinwand, 99,5 × 119,5 cm, Posen, Nationalmuseum. Die dazugehörige Vorzeichnung aus demselben Jahr ist kompositorisch schon sehr ähnlich: 1821, Aquarell auf Papier, 48 × 50 cm, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum. Neun Jahre später entsteht eine weitere Version: 1830, Öl auf Leinwand, 71 × 84 cm, Hamburg, Altonaer Museum.

491 Raffael, *Sixtinische Madonna*, 1512/13, Öl auf Leinwand, 256 × 196 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

492 *Vision Raffaels* (Umrissradierung aus: 12 *Umrisse zum Leben Raffaels von Urbino*, Tafel VIII), 1833/35, Detail, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Vgl. o.A.: *Das Leben Raffaels*. Zwölf Radierungen von Johannes Riepenhausen, Werkbeschreibung auf der Homepage der Staatlichen Museen zu Berlin 2020, <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/das-leben-raffaels/> [27.08.2021].

493 Nielsen 2005, S. 196.

494 Vgl. Schuster-Schirmer 1975, S. 110. Für eine ausführliche Herleitung der Entstehung des Bildaufbaus siehe ebd., S. 120–124.

495 Mezzotinto und Punktstich auf Velinpapier, 42,9 × 52,3 cm, Washington, D. C., Library of Congress Prints and Photographs Division. Unterhalb des Mezzotinto sind die Namen der abgebildeten Künstler zu lesen: REYNOLDS. RUBENS. REMBRANDT. TITIAN LEON. O DA VINCI RAFFAELLE MICHAEL (sic) ANGELO; Bildunterschrift: THE ARTIST'S DREAM. Engraved from the Original Picture in the Possession of S.no W. Field Esq., Philad..a. Pub.d by the Apollo Association for the promotion of the Fine Arts in the United States.

traum nach einem Gemälde von George H. Comgys (1811–1852) ab. Hierauf ist ein Künstler in seinem Atelier in tiefen Schlaf versunken. Rechts ist sowohl ein weiblicher, knieender Akt auf einem Podest als auch eine große Leinwand auf einer Staffelei zu sehen. Der blonde Schopf des Künstlers liegt am rechten Ende einer langen Tafel auf, seinen Arm hat er schützend um sein Haupt gelegt. Unter dem Tisch befinden sich ein Schaukelpferd, Bücher und Waffen. Diesem erscheint nun nicht die himmlische Maria, sondern ein ganzer Reigen an Künstlergrößen. Neben dem Schlafenden steht in der Bildmitte eine Lichtquelle, die die Aufreihung berühmter Künstler vergangener Zeiten hinter ihm beleuchtet, welche von einer lichten Wolkenhülle umgeben sind und zum Teil unterhalb des Bildraums namentlich aufgeführt werden: Sir Joshua Reynolds, Rubens, Rembrandt, Titian, Leonardo da Vinci, Raffael und Michelangelo. Es handelt sich um ein Aufgebot der Allstars, die ihm im Rücken stehen, ihm wohl im selben Maße Kraft spenden wie sanften Leistungsdruck ausüben. Bricht er ob eines überstrengen, inneren Kritikers zusammen?

Augenblicklich ist zumindest die Schaffenskraft durchbrochen, Inspiration erhofft er sich durch die vorangegangenen großen Meister mithilfe seines Erschöpfungsschlafes. Das gesamte Schauspiel spielt sich in der unteren Bildhälfte ab, kompositorisch wird damit also Raum für frei fliegende Ideen gelassen, im schwarzen Raum kann sich entwickeln, was noch nicht in Worte zu fassen oder auf Leinwand zu bannen ist.

d Neureuther, *Morgen nach dem Maskenfest*

Im selben Jahr kreierte der Münchner Maler Eugen Napoleon Neureuther (1806–1882), der überwiegend als Maler und Illustrator tätig ist, mit seinem Holzstich *Morgen nach dem Maskenfest*⁴⁹⁶ (1840, Abb. 107) ein weiteres Beispiel für einen Staffeleitraum. Der langbeinige, schlaksige Künstler ist auf seinem Stuhl in tief träumender Versenkung zu sehen. Im Vergleich zu Sartains Interpretation hat sich dieser bärtige Künstler geradezu gelassen seinem Traum hingeeben, von großer Seelenpein und Verzweiflung lässt er sich zumindest äußerlich nicht viel anmerken. Vor ihm liegen dekorativ eine blitzende Rüstung und ein Schwert. In der linken Hand hält er noch seine Farbpalette, die rechte hat er gegen die Stirn gestemmt, wie um dadurch die Bilder in seinem Kopf einzudämmen oder gar zu verjagen. Hinter ihm tobt ein schemenhaftes Kriegsgeschehen mit Pauken, Gauklern, Getöse, erhobenen Schwertern und atmosphärischer Kampfeslust.⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ O.M., Bremen, Kunsthalle. Weiterführend Herbert Schindler: *Große Bayerische Kunstgeschichte*, Bd. 2, München 1963. Abb. aus: *Magasin Pittoresque*, 13, Nr. 10 (1845), S. 80, abgebildet z.B. in Heraeus 1998 oder auch bei Schuster-Schirmer 1975, S. 412, Abb. 87. Weiterführende Literatur: Fricke, Anna: *Eugen Napoleon Neureuthers Randzeichnungen*. Eine kritische Reflexion seiner Position, in: *Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 216, Hildesheim 2020 (Dissertation an der Freien Universität Berlin); Ittmann, John: *Eugen Napoleon Neureuther (1806–1882)*, in: ders. (Hrsg.): *The enchanted world of German romantic prints, 1770–1850*, Philadelphia 2017, S. 348–361.

⁴⁹⁷ Zu Kriegsvorstellungen als Traumgeschehen siehe Schuster-Schirmer 1975, S. 98f. Hier ist auch nochmals der Vergleich zum Kriegs-Kollektivtraum von Detaille (Abb. 14) zu ziehen.

Links unten zu den Füßen des Malers ist eine Vase umgefallen, als ob das imaginierte Treiben auch unmittelbare Auswirkungen auf sein derzeitiges Umfeld hätte.

Heraeus hebt nochmals hervor, wie klassische Darstellungsweisen der Traumebene wie etwa von Neureuther den revolutionären Charakter und Erneuerungsimpuls von Grandvilles Experimenten unterstreichen.⁴⁹⁸ Dem entgegenzuhalten ist z.B. die originelle Darstellungsweise von Neureuthers Radierung *Der Blumen Rache*⁴⁹⁹ (1852), auf der ein schlafendes Mädchen von Trollen, Zwergen und grotesken Fabel- und Mischwesen im Schlaf heimgesucht wird. Neureuther muss sich hier mit der Lebendigkeit seines Strichs und dem Einfallsreichtum der Metamorphosen zwischen Pflanzen und Wesen nicht vor Grandville verstecken.

e Corbould, *Künstlertraum*

Ein ähnlich buntes Traumtreiben wie Neureuther gestaltet der viktorianische Historienmaler Edward Henry Corbould (1815–1905) auf seinem Aquarell *Le rêve de l'artiste*⁵⁰⁰ (1856, Abb. 108). Der Künstler, der auf seinem reich beschnitzten Stuhl im Atelier eingeschlafen ist, wird mit Schnauzbart und Halbglatze in elegantem braunem Tweed-Dreiteiler und hellblauer Schleife mit nach hinten gefallenem Kopf abgebildet. Man kann ihn förmlich durch das Bild hindurch schnarchen hören.

Seine Lederstiefel konnte er gerade noch rechtzeitig ausziehen, sie liegen am linken Bildrand. Eine Skizze ist soeben auf den Boden gefallen, neben ihm stapeln sich Bücher, eines ist sogar noch aufgeschlagen. Rechts hinter ihm ist auf dem Gemälde einer elektrisch beleuchteten Holzstaffelei ein junges blondes Mädchen zu sehen. Dies alles ist die Realitätsebene, die unterstreicht, dass der Künstler gerade eben erst vom Schlaf überrascht, ja geradezu übermannt wurde.

In einem ovalen Bildgefüge mit verschwommenen Grenzen, das den Großteil der Bildfläche einnimmt, wird man als Betrachter in das ereignisreiche Traumerleben des Künstlers entführt. Zwar ist es nicht bombastisch monumental, doch nicht minder opulent; in dieser Traumwelt herrscht ein diffuses, gelbliches Dämmerlicht. Ganz vorne ertrinkt ein Mensch in einem Teich, obgleich das rettende, schilfbewachsene Ufer so nah wäre.⁵⁰¹ Doch niemand nimmt Notiz von dessen Not oder eilt ihm gar zu Hilfe. Man sieht nur noch die hochgestreckten Finger, ähnlich wie bei Hugos *Der Traum* (Abb. 63). Dahinter ist ein reges, mittelalterliches Treiben vor einer Stadtansicht mit Burg zu beobachten.

Vorne malt ein Mädchen im blauen Seidenkleid, neben ihr ist die Königin in ihre Lektüre vertieft, während der König ihr etwas gelangweilt eine Blume darreicht. Es sind Reiter, Soldaten, Musikanten und Tanzende zu sehen. Auf einem abgestorbenen Baum

498 Vgl. Heraeus 1998, S. 47.

499 Radierung, 1852, 21,2 × 14,9 cm, New York City, Metropolitan Museum, Abb. auf der Homepage des Metropolitan Museums oder im Prometheus Bildarchiv.

500 Aquarell, 107,5 × 164 cm, Bristol, Museum and Art Gallery.

501 Vgl. hier die Alpträume zum Untergehen (z.B. Klingers *Untergang*, Abb. 64) in Kap. III.A.4.

sitzt ein Aasgeier, neben ihm klettern kleine Gnome aus dem Stamm heraus. In der Luft sind diffuse, fliegende Hunde, ein Pfeil abschießender Amor sowie ein Drachenkampf in Grisaille auszumachen. Das reiche Bildprogramm, von dem lange noch nicht alles erzählt wurde, ist wohl ein Spiegel der überwältigenden Phantasie des Malers, der gerade träumend in diesem Reich spazieren geht.

Verglichen mit der eher dunklen Realität wirkt diese Welt sehr viel einladender und spannender, so dass der Traum wohl einen willkommenen Eskapismus darstellt. Anders als Neureuthers Kriegstreiben ist dies eher eine Hommage an das vielseitige Leben mit der für diese Zeit typischen Verklärung des Mittelalters. Wenngleich Corbould nicht offiziell zu den Präraffaeliten zählt, so sind deren Einflüsse in seinen leuchtenden Farben und dem originellen Sujet doch deutlich zu erkennen; er praktiziert „Feinmalerei in akad. Manier.“⁵⁰² Zudem werden vielseitige typische Traumelemente abgebildet. Nicht mehr die großen Schlachten oder glorifizierten historischen Momente, sondern die eigene reiche Traumwelt ist bildwürdig geworden.

f Fitzgerald, *Künstlertraum*

Der britische Maler John Anster Fitzgerald (1823–1906) beschäftigt sich – stolz auf seine irische Abstammung – gerne mit irischen Volkssagen, die er in zarter, lieblicher Manier verbildlicht.

Die Bildstimmungen sind teils idyllisch und zauberhaft, teils halluzinös und alptraumhaft. [...] Hierbei betont F. die Realitätskontraste zw. der stillebenhaft, detailgenau durchgebildeten Vegetation und den unkörperlich-diffus gemalten, lichterhaften Märchenwesen.⁵⁰³

Fitzgerald zeigt sich deutlich von der Romantik inspiriert und malt häufig träumende Frauen, die dann beispielsweise von einem Treffen mit ihrem Angebeteten träumen (Abb. 109)⁵⁰⁴, wobei stets groteske Fabelwesen zugegen sind, die von Hieronymus Bosch inspiriert scheinen. Auf dem Ölgemälde *Künstlertraum*⁵⁰⁵ (1857, Abb. 110) schläft der Künstler selbst in einem kostbar geschnitzten Holzstuhl auf rotem Samtkissen, direkt vor ihm beobachtet ihn ein kleines orange-bräunliches Monster. Nach links eröffnet sich sein Traumerleben. Kompositionell nimmt die Traumebene ein wenig mehr Bildfläche ein und erscheint in geradezu artifizell wirkendem Licht, während die Atmosphäre in der Realität eher heimelig und gemütlich wirkt.

502 Bissell, Gerhard: *Corbould, Edward Henry*, in: AKL, München/Leipzig 1999, Bd. 21, S. 163.

503 Bissell, Gerhard: *Fitzgerald, John Anster*, in: AKL, München/Leipzig 2004, Bd. 40, S. 532f.

504 *The Stuff That Dreams Are Made Of*, Öl auf Leinwand, 1857–58, o.M., London, Privatsammlung The Maas Gallery; es existieren verschiedene Versionen. Weiterführende Literatur: Chassagnol, Anne: *Nuptial dreams and toxic fantasies. Visions of feminine desire in John Anster Fitzgerald's fairy paintings „The Stuff That Dreams Are Made of“* (1858), in: Laurent, Béatrice (Hrsg.): *Sleeping beauties in Victorian Britain*, Oxford 2015, S. 181–200.

505 Öl auf Karton, 25,4 × 30,5 cm, Privatsammlung.

Im Traum sieht sich Fitzgerald selbst an der Staffelei eine elfenhafte Frau portraituren, wobei er von kleinen Monstern umgeben ist. Im Bildvordergrund werden diese wie von Röntgenstrahlen in gleißendem Licht durchleuchtet, was Gerhard Bissel folgerichtig statuieren lässt: „Die Traumbilder spielen vermutl. auf die Auswirkungen von Narkotika an; explizit in *Pipe Dreams*⁵⁰⁶ .

g Nehlig, *Artist's Dream*

Der französisch-US-amerikanische Historien- und Genremaler Victor Nehlig (1830–1909) zeigt sich auf dem Ölgemälde *Artist's Dream*⁵⁰⁷ (Abb. 111) selbst.⁵⁰⁸ Üblicherweise malt der Künstler Bürgerkriegsszenen und ist somit mit düsteren Sujets vertraut.

Auf diesem Künstlertraum im kleinen Hochformat schläft der Maler mit überschlagenen Beinen – sehr ähnlich zu Fitzgerald – auf einem Holzstuhl mit hoch geschnitzter Lehne auf rotem Tuch. Eine gigantisch große Leinwand, auf der sich unheilschwangere Wolken zusammenbrauen, ist im Begriff, auf ihn einzustürzen. Zwar wird die Traumebene zunächst auf den Umfang der Leinwand begrenzt, doch verschaffen sich die dunklen, beflügelten Ungeheuer Zugang zur Wirklichkeit, die Grenzen sind nicht mehr klar abgesteckt. Der Traum des Künstlers bricht über ihn herein, eine überbordende psychologische Auswirkung wird durch das bedrohliche Szenario erlebbar. Womöglich überwältigen ihn die inneren Bilder der vielen Kampfes- und Kriegsschauplätze doch zu sehr, da er sich nach seinem finanziellen Erfolg der Ausstellungen in New York ab 1878 im ländlichen Frankreich zur Ruhe setzt.⁵⁰⁹

h Borsos, *The Artist's Dream*

Wie Nehlig befindet sich der Künstler ebenfalls in seinem Atelierraum: József Borsos (1821–1883) lässt auf seinem ebenfalls kleinformatigen Gemälde *The Artist's Dream* (*The Little Painter*)⁵¹⁰ (1851, Abb. 112) zwei Kinder in einem Künstleratelier an einem riesigen Bild mit schwerem, güldenem Barockrahmen malen. Zunächst ist unklar, weshalb der Titel des Bildes auf einen Künstlertraum verweist, bis man hinten rechts, nur schemenhaft und im Schatten des Vordergrundgeschehens einen schlafenden Künstler erkennen kann. Auf den zweiten Blick wird auch deutlich, dass die Kinder im Traum nicht

⁵⁰⁶ Bissel 2004, S. 533.

⁵⁰⁷ O. J., Öl auf Leinwand, 35,6 × 26,7 cm, Privatsammlung.

⁵⁰⁸ Vgl. dessen Gesichtszüge auf der *Portraitphotographie*, 1870–80, Albumin Silberdruck, o.M., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum sowie Nehlig's *Selbstportrait*, o. J., Öl auf Leinwand, 50,8 × 40,6 cm, New York, National Academy Museum.

⁵⁰⁹ Pennington, Estill Curtis: *Lessons in likeness. Portrait Painters in Kentucky and the Ohio River Valley, 1802–1920*, Lexington 2011, S. 193.

⁵¹⁰ Öl auf Tafel, 55,5 × 44 cm, Ungarn, Privatsammlung. Weiterführende Literatur: Farkas, Zsuzsanna: *Die Rezeption des Malers und Fotografen József Borsos (1821–1883) einst und heute*, in: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise* 9 (2005), S. 7–24; Veszprémi, Nóra: *The Emptiness behind the Mask. The Second Rococo in Painting in Austria and Hungary*, in: *The art bulletin* 96.4 (2014), S. 441–462.

gar plötzlich zu wundersamen Virtuosen mutieren, sondern vielmehr dabei sind, das bereits vollendete Kunstwerk zu zerstören.

Was für ein Alptraum eines jeden Künstlers. Der Junge fährt begeistert mit drei Pinseln gleichzeitig in grapefruitfarbenem Pinselschwung über das Antlitz der Allegorie, seine Komplizin präsentiert ihm stolz die Farbpalette, die sie auf dem Kopf balanciert. So ist es tatsächlich am Ende kein Traum von zwei jungen Künstlergenies, sondern vielmehr ein Angsttraum eines etablierten Künstlers, der die Zerstörung seines Kunstwerks fürchtet.

Umrundet ist das Traumgeschehen von einem schweren roten Samtvorhang, der rechts auf der großen Holzstaffelei hängt und den Blick auf das Kinderspieltheater eröffnet. Ausgefallen ist die Lichtführung, die wie ein Spotlight die malenden Kinder beleuchtet und somit zum einen den Bühnencharakter unterstreicht, zum anderen den Bildinhalt mit dem fast im Dunkeln verschwindenden schlafenden Künstler mittels einer raffinierten Dramaturgie erst mit der Zeit erschließen lässt. Unten markiert ein aufgeworfener Perserteppich mit seiner Rundung die Grenze zwischen Traum und Realität. Üblicherweise wird das Traumgeschehen in einer verklärten, wolkenumfängenen Manier eingefangen und der Träumer erscheint gestochen scharf. Bei Borsos ist es genau umgekehrt, wodurch das Gemälde eine bedeutende Sonderstellung in der Darstellungsweise von Künstlerträumen einnimmt. Auch das Verschwinden des Künstlers im Hintergrund bis hin zur Unkenntlichkeit ist auffallend untypisch. Die süßliche, naturalistische Malweise lässt deutlich den Einfluss von Ferdinand Georg Waldmüller, dessen Malschule Borsos besucht, erkennen.⁵¹¹

i Klinger, *Malerische Zueignung*

Sind die Augen des Bildhauers bei Dorffmeister (1802, Abb. 1) noch weit geöffnet und signalisiert die Körperhaltung Wachheit im Inspirationsmoment durch Zeus, ist der Künstler bei Max Klingers *Titelblatt zur Festschrift des Kunstgewerbemuseums zu Berlin*⁵¹² (1881) tief in sich versunken. Die in sich zusammengefallene Körperhaltung erinnert an Goyas *Capricho 43*, doch stützt sich der Künstler noch mit der Hand auf dem Tisch ab, als ob er sich somit noch an der Realität und dem Wachsein festhalten könne.

Über ihm erscheint sein Traumbild, die Büste einer riesigen, antikisierten Frauengestalt, deren Oberkörper lediglich mit weißen Schraffuren angedeutet ist, um das Oneirische hervorzuheben. Schuster-Schirmer identifiziert das Bild folgerichtig als das

511 Lindner, Magdolna: *Borsos, József* (1821), in: Allgemeines Künstlerlexikon online 2009, https://www-1.degruyter-1com-100105daa0023.emedia1.bsb-muenchen.de/database/AKL/entry/_10136118/html [19.09.2021]. Nach 1860 gibt er die Malerei auf und widmet sich mit wenig Erfolg der Portrait-Photographie. Laut Lindner wird er „als einer der begabtesten Maler des späten Biedermeier in Wien“ behandelt.

512 Radierung, Aquatinta, 24,9 × 16,5 cm, Wien, Albertina, Graphische Sammlung. Weiterführende Literatur: Brzóška, Bodo: 1920: *Max Klinger*. Grafiker, Bildhauer, Maler, in: Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte 27 (2020), S. 106–111; Singer, Hans Wolfgang: *Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke*, Berlin 1909, Abb. 1; Weidinger, Alfred (Hrsg.): *Klinger*, München 2020.

marmorne, kolossale Antlitz der Göttin Juno Ludovisi.⁵¹³ Sie geht von einem meditierenden Künstler aus, der eine Schaffenspause einlegt, um neue Inspiration zu erfahren. Was für diese Deutung spricht, ist der Stift in dessen Rechten, der ihm noch nicht durch die im Schlaf erschlaffende Muskulatur aus der Hand gefallen ist, doch wirkt die Schulterpartie und die Nackenmuskulatur bereits wie beim echten Tiefschlaf eingesackt. Auf dem Titelblatt *Malerische Zueignung (Anrufung)*⁵¹⁴ von Klingers Radierungszyklus *Rettungen ovidischer Opfer, Opus II* (1879, Abb. 113) ist der Augenblick vor dem Beginn der Arbeit des Künstlers eingefangen.

Singer beschreibt das Blatt als einen Traum, indem dem Künstler die Büste Ovids erscheint und der Stoff sich nun zu dieser Bildfolge einstellt. In diesem Bilde kehrt sich die religiöse Vorstellung um: nicht mehr das religiöse Thema ‚heiligt‘ die Malerei, indem es der Malerei die Idee der Schönheit, Vollkommenheit vermittelt, sondern der Künstler verrichtet jetzt im Kunstschaffen selbst eine Gottesdienst-Handlung. Er ordnet sich nicht mehr der Religion unter, sondern übernimmt religiöse Elemente zur Feier seiner eigenen Inspiration.⁵¹⁵

Dies ist eine mächtige Bedeutungsumwandlung und essentiell für das neue Selbstverständnis des Künstlers, der somit durch die von Gott erfahrene Inspiration selbst ein Teil des Göttlichen werden kann. Die Traumebene wird durch den Raum der Kerze aufgespannt, wobei dieser mit der Form des dahinterliegenden Felsbrockens eins zu werden scheint. Vom Träumer ist nurmehr die rechte Hand zu sehen, Zeichengriffel liegen daneben bereit, um sodann die empfangene Inspiration unmittelbar zu Papier zu bringen.

j Beckmann, *Das Atelier*

Max Beckmann (1884–1950) schafft neben einer Fülle an berühmten Triptychen, Selbstportraits und symbolträchtigen Erzählepen in einem ihm so eigenen, unverkennbaren Stil auch die Zeichnung *Das Atelier Beckmanns mit dem Kopf des schlafenden Künstlers*⁵¹⁶ (1919, Abb. 114). Wie bei Klinger ist hierbei ähnlich wenig zu sehen: Wo es bei Klinger die Hand war, ist nun an derselben Bildstelle rechts unten lediglich der Kopf des schlafenden, womöglich träumenden Künstlers skizziert. Neben dem karikaturesk verzerrten Profil des Selbstportraits kommentiert Verleger und Sammler Reinhard Piper

513 Vgl. Schuster-Schirmer 1975, S. 129. Juno Ludovisi, 1. Jh. v. Chr., Marmor, 116 cm, Rom, Museo Nazionale Romano. Heutzutage wird der Frauenkopf eher als Portraitbüste der Antonia Minor, der Zugehörigen einer altrömischen Familie, die sich in idealisierter Form als Juno abbilden lässt, gedeutet. Vgl. Tölle-Kastenbein, Renate: *Juno Ludovisi: Hera oder Antonia Minor?* In: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Athen Nr. 89 (1974), S. 241–253.

514 Radierung und Aquatinta auf gewalztem China, 41,3 × 26 cm, Privatsammlung.

515 Schuster-Schirmer 1975, S. 131.

516 Feder in Braun, 31,8 × 24,0 cm, Privatsammlung, Deutschland; Abb. z.B. in Fink und von Wiese 2019, Abb. 8. Weiterführend: Osterwold, Tilman: Max Beckmann. Traum des Lebens, Ostfildern 2006.

unten links: „B. hält Mittagsschläfchen“⁵¹⁷. Über Beckmann thront eine grob geschnitzte Holzmadonna mit Christuskind, das Dachfenster gibt den Blick über die Frankfurter Dächer preis. Datiert ist das Blatt auf den 16. Februar 1919.

Die visionäre Erscheinung einer Heiligengestalt im Traum, auf die Beckmann hier formal anspielt, scheint der Diesseitigkeit eines schlichten Nickerchens zu Füßen der Holzfigur gewichen zu sein. Gleichzeitig scheint sie dem Künstler, der sich damals vorrangig mit mittelalterlichen Ausdrucksformen beschäftigte, als schöpferischer Genius zu Seite zu stehen.⁵¹⁸

Beckmann setzt Traum- und Realitätsebene einfach übereinander, ohne durch Wolken oder andere Stilmittel verschiedene Wahrnehmungsebenen zu verdeutlichen. Der Künstler wird in nicht glorifizierter Überhöhung mit Ideen gesegnet, er schöpft aus einer göttlichen Eingebung und flirtet mit der Muse als Inspirationsquelle.⁵¹⁹ Häufig benutzt Beckmann den Begriff des ‚Traums‘ in seinen Bildtiteln, doch verwendet er diesen eher, um das Irrationale des Bildsujets anzudeuten und das Dargestellte zu verschleiern.⁵²⁰

Zur Welt des Scheines, des Un-Wirklichen gehört auch der Bereich des Traumes und der Gesichte. Nicht nur diejenigen seiner Werke, die diese Begriffe im Titel tragen [...], sondern auch alle anderen sind für Beckmann Bilder einer doppelten Realität, die wahrzunehmen und darzustellen er sich in besonderer Weise befähigt sah. Er war tief durchdrungen vom Fragwürdigen und Geheimnisvollen allen Seins.⁵²¹

Neugierig auf das Unbewusste, das Georg Hartmann mithilfe der Traumdarstellung als Metier des Künstlers weiter zu ergründen sucht, regt dieser in einem Telegramm an Max Beckmann vom 1. Dezember 1942 an, ein neues Buch zu Traumgesichten zu schreiben. Diese Idee in einem Brief vom 7. Januar 1943 wieder aufgreifend, bemerkt er:

517 Finke und von Wiese 2019, S. 64.

518 Ebd., S. 65.

519 Vgl. Ausst.-Kat. *Albtraum und Befreiung*. Max Ernst in der Sammlung Würth, Kunsthalle Würth Schwäbisch Hall und Museum der Moderne Salzburg, Künzelsau 2009.

520 Vgl. Ausst.-Kat. *Max Beckmann*. Exil in Amsterdam, Pinakothek der Moderne München und Van-Gogh-Museum Amsterdam, Ostfildern 2007, S. 55. Der Titel „Traum (Kinder der Nacht)“ entstand beispielsweise lediglich auf Anraten von Beckmanns Freund Hanns Swarzenski, vgl. ebd. S. 304. Bilder mit ‚Traum‘ im Titel: *Der Traum*, 1921, Öl auf Leinwand, 184 × 87,5 cm, St. Louis, Art Museum; *Der Traum (Totenklage)*, 1923, Kaltnadelradierung, 46,3 × 20,4 cm, Privatsammlung; *Der Traum II*, 1924, Kaltnadelradierung, 20,7 × 40,7 cm, Ulm, Museum; *Traum von Monte Carlo*, 1939–43, Öl auf Leinwand; 160 × 200 cm, Stuttgart, Staatsgalerie; *Der Traum vom Krieg* (1946, ein Blatt vom 15-teiligen Lithographie-Zyklus *Day and Dream*, 26,6 × 37,2 cm, New York City, Modern Museum of Art).

521 Ausst.-Kat. München 2007, S. 37.

Ungehemmt durch Literatur und Konvention könnten Sie [Beckmann, Anm. von C. D.] in die Tiefe tauchen – ‚Versinke denn! Ich könnt auch sagen, steige!‘ sagt Mephistopheles – in die Bezirke also, die das eigentliche Imperium des Künstlers sind. Dass sich schon Dürer ‚in der Gebilde losgebundene Reiche‘ begeben und Träume in aller Treulichkeit aufgemalt hat, bemerke ich nur nebenher, nicht zur Rechtfertigung meines Vorschlags, der Ihnen, wie ich hoffe, auch ohne das einleuchten wird.⁵²²

Auf seinen in zwei Fassungen existierenden Blättern *Im Atelier* (Holländische Frauen) beschäftigt sich Beckmann dezidiert mit (s)einem Traumerleben. Die erste Federzeichnung⁵²³ (Abb. 115) ist wohl 1944 entstanden und zeigt einen Jüngling, der sich mit über dem Kopf verschränkten Armen nackt schlafend auf einer Matratze ausgestreckt hat.

Verwaschen sind hier Beckmanns Gesichtszüge zu erkennen, deutlicher treten diese in der zweiten Version hervor. Hinter dem Schlafenden stehen drei holländisch gekleidete Frauen mit entblößten Brüsten. Beckmanns suchender Strich wird deutlich, die Konturen wollen noch gefunden werden (v.a. die Hüte sind durch die Formsuche deutlich überschwärzt). Die zweite Fassung zeichnet sich durch deutlich mehr Klarheit in Komposition und Strichführung aus. Eine der Damen blickt den Schlafenden etwas verunsichert, doch direkt an, die mittlere sieht traurig nach unten, die ihm am nächsten stehende hat den Blick leicht entrückt und verzückt nach oben gerichtet. Wie in einer Kinderzeichnung sind die Klumpen der linken Frau nach links und rechts ausgerichtet, von perspektivischer Genauigkeit keine Spur. Auch die Andeutung eines Raums fehlt gänzlich.

In der zweiten Version *Im Atelier* (Holländische Frauen)⁵²⁴ (1944, Abb. 116) erscheint die mittlere Frau nun deutlich mächtiger, kindlicher und korpulenter, sie ist bis auf ein Strumpfband und ihren Trachtenhut nun völlig nackt. Mit der Linken verdeckt sie ihre Scham, mit der Rechten etwas verschämt ihr Gesicht, als ob sie verlegen kichern würde.

Die linke Frau beugt sich fürsorglich mit einem Korb im Arm dem nun gealterten und gereiften Nackten, der inzwischen deutlich Beckmanns Züge trägt, entgegen. Die rechte Frau wendet sich körpersprachlich eher ab, der Korb fliegt ihr in einer wohlsoeben ausgeführten, fahrigten Bewegung nach hinten, sie blickt verhärtet nach unten und legt die Rechte auf ihr Herz. Finke und von Wiese heben eine neuartige Besonderheit hervor:

522 Lenz, Christian: „*Schön und schrecklich wie das Leben*“. Die Kunst Max Beckmanns 1937 bis 1947, in: Ausst.-Kat. Max Beckmann. Exil in Amsterdam, Pinakothek der Moderne München und Van-Gogh-Museum Amsterdam, Ostfildern 2007, S. 33–95, hier S. 60; Lenz zitiert ein Telegramm aus den Archives of American Art.

523 Feder in schwarzer Tinte über Graphit auf Büttenspapier, 26,8 × 36,1 cm, Washington, D. C., National Gallery of Art. Schenkung Dorothy Zimmermann in Erinnerung an Frederick Zimmermann. Man beachte auch Beckmanns *Kompositionsskizze zu ‚Drei Frauen im Atelier‘*, 1908, Kohle auf Büttenspapier, o.M., Essen, Museum Folkwang, Abb. z.B. in Fink und von Wiese 2019, Abb. 7.

524 Feder in schwarzer Tinte über Graphit auf Büttenspapier, 26,8 × 36,1 cm, Standort unbekannt, zuletzt New York, Catherine Viviano Gallery 1977, dann Privatsammlung in den USA.

Irritierend im Hinblick auf die Tradition des Atelierbildes wirkt in den beiden Zeichnungen *Im Atelier (Holländische Frauen)* die Umkehrung des gewohnten Künstler-Modell-Verhältnisses: Es ist hier der schlafende Künstler selbst, der splitternackt den weiblichen Blicken ausgeliefert ist. Aus der umfangreichen Tradition des Künstlerselbstbildnisses und des Atelierbildes sind keine vergleichbaren Darstellungen bekannt, in denen sich die Geschlechterverhältnisse auf eben diese Weise verkehren.⁵²⁵

Unklar ist, ob sich die drei Holländerinnen nun als Traumgesicht des Künstlers offenbaren⁵²⁶ oder die drei Gestalten, die „physisch deutlich präsentere, aktivere Rolle innehaben“⁵²⁷, als Frauengemeinschaft eher einen gemeinsamen Traum über den Künstler träumen.

Der Künstler selbst scheint sich „hinsichtlich einer letztgültigen Unterscheidung zwischen Realität und Fantasie nicht ganz sicher gewesen zu sein, wenn er am Tag der Entstehung der zweiten Atelier-Zeichnung, gleichsam als Kommentar zu seinen künstlerischen Anstrengungen“⁵²⁸, am 2. April 1944 in sein Tagebuch schreibt: „Absolut ist nichts und alles nur – Fantasie und dies soll jetzt verdammt nochmal was auf die Beine stellen was sich gewaschen hat. Das werdet Ihr sehen trotz Augenkater Zeichnung No. 2 fertig.“⁵²⁹

Zwei leicht unterschiedliche Künstler, einmal „als jugendliche[r] Idealtypus, einmal als Selbstbildnis“⁵³⁰ dargestellt, träumen von drei schönen Frauen.⁵³¹ Finke, von Wiese und auch Zeiller setzen den schlafenden Typus aufgrund von stilistischen und inhaltlichen Parallelen nachvollziehbarerweise in Zusammenhang mit dem kurz zuvor entstandenen *Faust II Illustrationszyklus*, bei welchem „Faust von Ariel und den Luftgeistern durch einen heilenden Schlaf von Schuld und Leid gereinigt, befreit und verjüngt“⁵³² wird. Finke und von Wiese sehen darin ein Gegenstück zu Goyas *Schlaf der Vernunft*, bei dem der Schlafende „umgekehrt in eine monströse Erscheinungswelt“⁵³³ hineingeführt wird. Wie Goya will auch Beckmann seinem Graphikzyklus den Schlafenden, der u.a. als verstecktes Künstlerbildnis zu verstehen ist, voranstellen.

525 Finke und von Wiese 2019, S. 66. Rückbezüge auf den Paris-Traum werden z.B. von Pieter Coecke van Aelst gemacht, doch wird dieser stets bekleidet dargestellt, vgl. ebd. S. 67.

526 Zeiller, Christiane: o.T., in: Ausst.-Kat. München 2007, S. 296. Die Autorin argumentiert, dass sich Beckmann häufiger als „anwesender Abwesender“ dargestellt habe.

527 Finke und von Wiese 2019, S. 68.

528 Ebd.

529 Max Beckmann, *Tagebücher 1940–1950*, zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, hrsg. von Erhard Göpel, München 1955, S. 74, zit. nach Finke und von Wiese 2019, S. 57.

530 Finke und von Wiese 2019, S. 61.

531 Vgl. hierzu auch Picassos *Giovane che sogna: Donne!* (Abb. 101), Kap. III.C.1.d.

532 Finke und von Wiese 2019, S. 61. Hier v.a. die Tuschfederzeichnung Max Beckmann, *Frau mit den drei Köpfen*, Tuschfeder, aquarelliert auf Büttchen, 32,0 × 23,0 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste.

533 Ebd., S. 62.

Noch im selben Jahr wie die Atelierzeichnungen malt Beckmann einen *Traum*⁵³⁴ (1944, Abb. 117), in dem einem dunklen, in sich zusammengesunkenen Mann, ein Frauenakt mit entrücktem, zur Seite gewandtem Blick erscheint. Aus den ihn umgebenden leeren Flaschen zu schließen, schläft er wohl gerade seinen Rausch aus. Unbeholfen versucht er, wohl als unbewusste Schlafbewegung, die Nackte zu berühren.

Diese ist in surreales Licht getaucht, während die Realitätsebene in Dunkelheit gehüllt ist. „Links hinten befindet sich eine Büste, in deren Profil sich das Gesicht der Frau widerspiegelt. Dies bestätigt nur die Vermutung, daß es sich bei ihr um ein Traumbild handelt.“⁵³⁵

k Weller, *The Artist's Dream*

Obgleich in dieser Untersuchung Photographien nicht speziell berücksichtigt werden, soll der folgende Albumin-Papierabzug als Überleitung zum nächsten Kapitel dienen, da er die Vereinigung vom Traum im Atelier und dem Traum von der Muse bietet. Der US-amerikanische Photograph Franklin G. Weller (1833–1877) lässt auf seiner Photographie *The Artist's Dream*⁵³⁶ (Abb. 118) einen Künstler, der sowohl die Farbpalette als auch seinen Pinsel noch in der Hand hält, vor dessen Staffelei in einem Holzschaukelstuhl träumen.

Eine nur undeutlich zu erkennende Muse im leichten weißen Kleid tritt von hinten an den Träumenden heran und ist im Begriff, diesem einen Lorbeerkranz aufzusetzen. Durch ihre Durchsichtigkeit wird verdeutlicht, dass sie aus einer anderen Welt und Wirklichkeitsebene herbeigekommen ist. Ein schwerer Vorhang gibt wie bei Borsos den Blick auf die Traumebene frei: Im Bildhintergrund begutachten drei nobel gekleidete Herren das Atelier des Künstlers – sind es womöglich potentielle Käufer? Einer von ihnen blickt den Betrachter direkt an.

Dieser Künstlertraum ist deutlich ideologisch überhöht, klar konstruiert und mit einem Bedeutungsinhalt aufgeladen, wodurch Spontaneität und Leichtigkeit des Traumerlebens verloren gehen. Wichtig ist Weller hier die Betonung der Inspiration durch die Muse und somit die Ehrung des künstlerischen Schaffens, aber wohl auch die Darbietung seiner künstlerischen Virtuosität, da es ihm anhand seiner technischen Fähigkeiten beim Abzug der Photographie gelingt, mehrere Wirklichkeitsebenen zu schaffen.

Nach der Betrachtung all dieser Bildbeispiele zum Traum im Atelier ist auffallend, dass es sich stets um kleine Formate handelt, die wohl eher für den privaten Gebrauch bestimmt sind. Keiner der erwähnten Künstler inszeniert sein Traumerleben auf großformatigen Leinwänden, die Traumdarstellung bleibt leise und intim.

534 Aquarell auf Karton, 51 × 71,3 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste.

535 Rosenthal, Stephanie: *Max Beckmann: Traum*, in: Ausst.-Kat. Die Nacht. Haus der Kunst München 1998–99, Wabern-Bern 1998, S. 373.

536 Um 1870, Albumin-Silberdruck, o.M., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

3 Traum von der Muse

Wie außergewöhnlich es sein muss, den Kuss der Muse zu empfangen, schildern Künstler über die Jahrhunderte hinweg. Herrlich frei und inspiriert wirkt der Moment, den Klinger auf seiner *Brahmsphantasie*⁵³⁷ (1894) vor tosenden Wellen darstellt: Brahms greift von der Muse besucht in die Tasten, alles um ihn herum scheint zu leben, die Harfe, das Tuch, der Himmel ist voller schemenhafter Gestalten, alles vibriert.

Es ist jedoch anzumerken, dass es sich hier eher um Visionen oder Tagträume, denn um echte, nächtliche Träume handelt. Dennoch stellen sie auf ihre Art Träume dar, da sie ins Unbewusste und Unbeherrschbare des Künstlers ausgreifen. Um dieser Form der Inspiration dennoch einen gewissen Wirkungsraum einzugestehen, sollen im Folgenden einige ausgewählte Beispiele dargelegt werden.

a Puvis de Chavannes, *Le rêve*

Der französische Dekorationsmaler und Zeichner Pierre Cécil Puvis de Chavannes (1824–1898)⁵³⁸ malt häufig den Inspirationsmoment durch die Muse.⁵³⁹ Auf *Le rêve*⁵⁴⁰ (1883, Abb. 119) sieht man einen vom Wandern erschöpften, androgynen Jüngling am Seeufer unterhalb einer abgebrochenen Kiefer und einer Mondsichel träumen, während von rechts oben drei Musen heranschweben. Im Ausstellungs-Libretto des Künstlersalons von 1883 heißt es: „Il voit dans son sommeil, l'Amour, la Gloire et la Richesse lui apparaître.“⁵⁴¹ Die Personifikation der Liebe bringt ihm eine Rose, die des Ruhmes einen Lorbeerkranz, die des Reichtums Goldmünzen. Die Farbigkeit ist nächtlich reduziert, lediglich das Mondlicht dient als Lichtquelle.

b Maignan, *L'Apothéose de Jean Baptiste Carpeaux*

Etwa zeitgleich, doch häufig fehlgedeutet, entsteht vom Historienmaler Albert Pierre René Maignan (1845–1908) ein Gemälde, das vorne in der Bildmitte einen sitzenden Mann mit geschlossenen Augen zeigt. Über ihm winden sich nackte durchscheinende Frauenkörper, die seiner Skulptur im Hintergrund ähneln. Das Bild wirkt wild bewegt

537 Blatt 19 *Evocation*, Radierung und Aquatinta, o.M., Leipzig, Museum der bildenden Künste, Abb. z.B. im Prometheus Bildarchiv. Weiterführende Literatur: Pacini, Piero: *Fotografia, grafica e pittura dalle creazioni alle icone consumistiche*, in: *Antichità viva* 35 (1996), S. 41–56.

538 Puvis de Chavannes schafft v.a. monumentale Wandmalereien für Kulturstätten, z.B. *Le Bois Sacré cher aux Arts et aux Muses* (eines von insgesamt vier Wandgemälden dort), 1884, Öl auf Leinwand, 460 × 1040 cm, Lyon, Treppenhaus des Musée des Beaux-Arts. Hier schweben zwei Musen von links herbei.

539 Drei Musen kommen mit Zittern und Lorbeerstrauch herbeigeflogen: *Musen*, 1895, Öl auf Leinwand, o.M., Paris, Opéra Comique, Abb. z.B. im Prometheus Bildarchiv. Eine einzelne, beflügelte Muse inspiriert den antikisiert gekleideten Dichter: *Dichter mit seiner Muse*, 1896, Öl auf Leinwand, Oslo, Nationalmuseum. Vgl. auch eine Studie von Moritz von Schwind, o.A. A., Berlin, Nationalgalerie, Abb. z.B. in Schuster-Schirmer 1975, S. 392, Abb. 39.

540 Öl auf Leinwand, 82 × 102 cm, Paris, Musée d'Orsay.

541 O.A.: *Le rêve*, Werkbeschreibung auf der Homepage des Musée d'Orsay, Paris 2021, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-reve-9484> [04.09.2021].

durch die vielen Anwesenden aus anderen Sphären. Die lithographische Vorstudie⁵⁴² wurde als *Artist's Dream*⁵⁴³ und als *Traum des Bildhauers Carpeaux*⁵⁴⁴ betitelt (1892, Abb. 120), doch eine genauere Recherche ergibt, dass sich der Maler in häufigen Studien der *L'Apothéose de Jean Baptiste Carpeaux*⁵⁴⁵ (1892, Abb. 121), einem französischen Bildhauer, zu nähern gedenkt.

So wird die Nackte, die den Mann auf die Stirn küsst, in ihrer Bedeutung von der küssenden Muse zur lebensaushauchenden Parze.⁵⁴⁶ Differenziert wird diese Deutung durch den französischen Untertitel: *A l'artiste mourant, les Etres nés de son génie viennent donner le baiser d'adieu*⁵⁴⁷. Außerdem verspricht der Titel ‚Apothéose‘ die verheißungsvolle Gewährung von posthumem Ruhm.

Einer wichtigen Muse des *Fin de siècle* huldigt Maignan auf *La Muse verte*⁵⁴⁸ (1895): Der Personifikation des Absinthes. Der sichtlich erschrocken aufgesprungene Mann, dessen Flasche soeben zu Boden gefallen ist, wird von einer schwebenden, im leichten grünen Kleid gewandeten Muse an der Stirn berührt. Sie scheint ihm frisch-zärtliche Worte ins Ohr zu säuseln, ihr Blick ist lieblich verführend. Im Hintergrund blickt man über die Dächer von Paris, es herrscht eine starke Bilddiagonale von links unten nach rechts oben vor, welche die Dramatik der Szene noch unterstreicht.

c Guérin, *Le Vigilant*

Baron Pierre Narcisse Guérin (1774–1833) zeigt auf seiner verbreiteten Lithographie *Le Vigilant*⁵⁴⁹ (1816, Abb. 122) einen jungen, nur mit einem Laken umhüllten Zeichner neben einer stehenden Öllampe und seinem antikisierten Bett, der seine Nachtruhe der künstlerischen Inspiration opfert. Auf dem Boden liegen Zeichenblätter, gleichsam als Zeugen der durchwachten Nacht. In geradezu beleidigter Körperhaltung versteckt ein kleiner Cupido seinen Kopf in seinen Armen – hätte er gerne seine Liebespfeile abgeschossen oder ist er einfach nur vor lauter Erschöpfung bereits eingeschlafen?

542 Lithographie, 51,5 × 67 cm, Privatsammlung. Weiterführende Literatur: Foucart, Bruno (Hrsg.): *Maignan, Albert. Peintre et décorateur du Paris fin de siècle*, Paris 2016.

543 Vgl. www.artprice.com [15.09.2021].

544 Vgl. Artikel zu Maignan: o.A.: *Maignan*, Thieme Becker online 2009, https://www-1degryuter-1com-100105dot015e.emedial.bsb-muenchen.de/database/AKL/entry/_00149419/html [04.09.2021].

545 1892, Öl auf Leinwand, Soissons, Musée de Soissons, Abbaye Saint Léger. Im Vergleich zur Lithographie nimmt die Farbversion noch deutlich Tempo auf, die lichtdurchfluteten, lebendig gewordenen Kunstwerke des Bildhauers scheinen ihn förmlich in den Himmel, ins Licht ziehen zu wollen. Auch als Ausschnitt im Hochformat zu sehen: *L'Apothéose du sculpteur Carpeaux*, Öl auf Leinwand, 41 × 32 cm. Soissons, Musée municipal.

546 Wie herzerwärmend die umgekehrte Deutung wäre, dass der schlafende Maler von der Kunst träumt, von Eingebungen und von Musen. Dies wirft die wichtige Frage auf, wer die Deutungshoheit des Bildprogramms innehat: Bildschöpfer oder Bildbetrachter, Experte oder Laie?

547 Kretschmer, Hildegard: *Maignan, Albert*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlin 2015, Bd. 86, S. 371f.

548 Öl auf Leinwand, 175 × 115 cm, Amiens, Musée de Picardie.

549 27,3 × 19,7 cm, z.B. New Haven, Yale University Art Gallery und Houston, Museum of Fine Arts sowie Hanover, Dartmouth College, Hood Museum of Art.

Um Hilfe und Inspiration heischend greift der Künstler der herangenahen, von Wolken umringten beflügelten Muse, die ihn mit dem Schlafmohn beträufelt, an die nackte Brust:

Der Zeichner oder Maler, der die Nacht arbeitend durchwacht hat, berührt seine Nacht-Muse nur leicht mit der Hand, um sich von ihr die Inspiration und schöpferische Energie zu holen, die er der irdischen Liebe aufgrund seiner Nachtarbeit versagen muß.⁵⁵⁰

Dieser nächtliche Wachtraum ist für die Inspiration des Künstlers essentiell. Auf dem runden Marmorbeistelltisch ist eine Sanduhr bereits über die Hälfte durchgelaufen, die Zeit rinnt ihm davon. In der oberen linken Ecke begrüßt bereits ein krähender Hahn als Kult-Tier der Insel der Träume und ihr Hüter⁵⁵¹, die Morgendämmerung.

d Ensor, *La Vierge consolatrice*

Den allzu irdischen Lastern entflieht James Ensor auf seinem Gemälde *La Vierge consolatrice*⁵⁵² (1892, Abb. 123), das im selben Jahr wie die Apotheosen-Reihe von Maignan entsteht.⁵⁵³ Die heilige Inspiration, auf der die lilientragende Madonna zur Muse wird, erfährt der knieende 32-jährige Künstler vor seiner fast vollendeten Leinwand:

Die Gestik der Hände von Maria und dem Maler bezeugt, daß ein inneres Gespräch stattfindet. Der Maler erfährt durch die Erscheinung Trost und Dank für seine Malerei. Hier ist nicht die Idee zuerst da, die dem Maler sein Gemälde bestimmt, sondern erst durch das Malen hat die Idee des Malers leibhaftige Gestalt angenommen. Der Maler wird also Diener und Priester seiner eigenen, als Künstler erschaffenen Ideenwelt.⁵⁵⁴

Andächtig, jedoch auch ob seines Werkes etwas stolz, tritt der Künstler mit der Madonna in Kontakt. Er hat seine Augen geöffnet, wodurch der innere Traum zur ‚realen‘ Begegnung wird. De Smet leitet her, dass Ensor u.a. auf eine Verkündigungsdarstellung von Jan van Eyck⁵⁵⁵ zurückgreift:

550 Gaßner 1998, S. 25.

551 Guérin wird diesen aus dem Emblembuch von Cesare Ripa (frz. Erstausgabe 1644) entnommen haben, vgl. Gaßner 1998, S. 25.

552 *Die Jungfrau als Trösterin*, Öl auf Tafel, 48 × 38 cm, o.O., kleine Schwarz-Weiß-Abb. z.B. in Schuster-Schirmer 1975, S. 426, Abb. 127; größere farbige Abb. in Smet, Johan de: *Neu erlebte Vergangenheit. Die Rezeption des Mittelalters im belgischen Symbolismus*, in: Ausst.-Kat. Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus, Nationalgalerie Berlin, München 2020, S. 68–77, hier S. 71, Abb. 4.

553 Weiterführende Literatur: Canning, Susan M.: *Of Puppets and Pierrots, Skeletons and Masks. James Ensor's Symbolist Staging of Modernity*, in: Facos, Michelle/Mednick, Thor J. (Hrsg.): *The symbolist roots of modern art*, Farnham 2015, S. 169–178; Herold, Inge/Holten, Johan (Hrsg.): *James Ensor*, Berlin u. München 2021; Todts, Herwig: *James Ensor's whimsical quest for bliss*, in: Van Cauteren, Katharina (Hrsg.): *Coming home*, Tiel 2020, S. 212–253; Tricot, Xavier: *James Ensor. Chronicle of his life, 1860–1949*, Brüssel 2020.

554 Schuster-Schirmer 1975, S. 129.

555 *Die Madonna in der Kirche*, um 1440, Öl auf Eichenholz, 31,1 × 13,9, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Ensor wandelte die biblische Ikonografie allerdings so um, dass er nicht den Engel, sondern die Jungfrau selbst dem gleich einem mittelalterlichen Stifter knieenden, aber – in seiner Zeit – unverstandenen Künstler Trost spenden lässt. Hier handelt es sich um eine ikonografische Mischform, in der neben mittelalterlichen auch präraffaelitische und italienische Vorlagen der Frührenaissance – zum Beispiel der Tondo – sowie das antike Pygmalion-Motiv vorkommen. Immer wieder hat Ensor gotische Sujets neu interpretiert.⁵⁵⁶

e Chagall, *Erscheinung*

Auch Marc Chagall (1887–1985) thematisiert einen Traum von göttlicher Inspiration: Der Künstler wird von einer *Erscheinung*⁵⁵⁷ (1924–1925, Abb. 124), die durch einen Engel auf Wolken verkörpert wird, an seiner Staffelei malend überrascht. 1923 veröffentlicht Chagall seine literarische Autobiographie *Ma vie*, in der er einige biographische Episoden in der Rückschau betrachtet und manche Sequenzen nachgewiesenermaßen auch verklärt und glättet.⁵⁵⁸ Manchmal fügt er selbstironisch hinzu: „Oder ich hab es vielleicht geträumt.“⁵⁵⁹ Träume scheinen ihn intensiv zu begleiten. „Und da in dieser Doppelzelle das elektrische Licht unweigerlich gegen neun Uhr abends erlosch, so daß man weder lesen noch zeichnen konnte, schlief ich nach Herzenslust. Wieder kamen die Träume.“⁵⁶⁰ Von wissenschaftlichen Bestrebungen in der Kunst hält er nichts, Impressionismus und Kubismus sind ihm fremd. „Kunst scheint mir vor allem ein Seelenzustand zu sein. Die Seele eines jeden ist heilig, eines jeden Zweibeiners an jedem Punkt der Erde. Nur das rechtschaffene Herz, das seine eigene Logik, seine eigene Vernunft hat, ist frei.“⁵⁶¹ Und an anderer Stelle fügt er lakonisch hinzu: „Was mich betrifft, so habe ich immer auch ohne Freud gut geschlafen.“⁵⁶²

Dennoch sollen die für diese Arbeit relevanten Traumsequenzen untersucht und als Vorbild seiner Kunst betrachtet werden, da hier seinem eigenen Narrativ gefolgt werden soll. So schreibt Chagall über die Entstehung seines Bildes *Erscheinung*:

556 De Smet 2020, S. 75.

557 Öl auf Leinwand, 1917–18, o.M., Leningrad, Sammlung Zinaida Gordeeva; *Die Erscheinung*, 1924–25, Radierung und Aquatinta, 37,5 × 27,2 cm, London, Tate Gallery, in 100-facher Auflage gedruckt, Abb. z.B. in Compton 1990, Abb. 23 und 24, Katalogtext S. 200.

558 Vgl. eine aufschlussreiche Argumentation hierfür bei Hahn, Ann-Katrin: *Das Leben als Kunstwerk*, in: Ausst.-Kat. *Marc Chagall – Der wache Träumer*. Kunstmuseum Pablo Picasso Münster 2018–19, Köln 2018, S. 11–54, hier S. 20f. Der Kunsthistoriker Sidney Alexander schreibt 1984 in seiner Chagall-Monographie, S. 14f.: „Wie Chagalls Bilder ist auch ‚Mein Leben‘ eine beunruhigende Legierung von Naturalismus und zauberhafter Dichtung [...]. Sollte ‚Mein Leben‘ als Biographie im eigentlichen Sinn dienen, so müsste man einen Anmerkungsapparat anfügen, der alles erklären würde, worauf Chagall anspielt oder was im Hintergrund aufleuchtet in diesem Buch, das, wie seine Bilder, zurückhaltendes Andeuten mit beinahe schonungsloser Bekenennungslust verbindet.“

559 Chagall, Marc: *Mein Leben*, hrsg. von Lothar Klünner, Stuttgart 1959, S. 16.

560 Ebd., S. 84.

561 Ebd., S. 113.

562 Zit. nach Meyer, Franz: *Marc Chagall. Leben und Werk*, Köln 1968, S. 384.

Und Träume suchten mich heim: ein viereckiges Zimmer, leer. In einer Ecke ein Bett und ich darin. Es wird dunkel. Plötzlich öffnet sich die Zimmerdecke und ein geflügeltes Wesen schwebt hernieder mit Glanz und Gepränge und erfüllt das Zimmer mit wogendem Dunst. Es rauschen die schleifenden Flügel. Ein Engel! denke ich. Ich kann die Augen nicht öffnen, es ist zu hell, zu gleißend. Nachdem er alles durchschweift hat, steigt er empor und entschwindet durch den Spalt in der Decke, nimmt alles Licht und Himmelblau mit sich fort. Dunkel ist es wieder. Ich erwache. Mein Bild ‚Erscheinung‘ gibt diesen Traum wieder.⁵⁶³

Wiederholt wird die Authentizität des Traums hinterfragt, wie auch Müller kritisch argumentiert, dass die geschilderte Vision „den Künstler auf den Status eines privilegierten Vermittlers zwischen der Sphäre des Göttlichen und des Weltlichen“⁵⁶⁴ erhebt, er somit divinatorische Fähigkeiten für sich beanspruche. Mit diesem Bildinhalt bekräftigt Chagall jedenfalls den Gedanken, dass hohe Kunst von göttlicher Inspiration und Begleitung abhängt. Auffallend ist die starke Segmentierung des Bildaufbaus der *Erscheinung* in vier Dreiecke, die jedoch in Chagalls typischer Manier nicht mit klaren geraden Linien abgegrenzt sind. Auch kräftige, schwarze Linien erscheinen weich und fließend.⁵⁶⁵ Die Segmentierung und die kristalline Brechung erinnert an die Pariser Einflüsse vom Kubismus und Kubofuturismus:

Den linearen Formbrechungen des Kubismus strenger Observanz stellt Chagall eine dynamisierende Bildsprache entgegen, die die Körper aus kurvigen Linienverläufen und Kreissegmenten bildet. Während die Syntax des Gemäldes also Chagalls gekonnte Assimilierung der in Paris empfangenen Avantgarde-Einflüsse resümiert, stehen der Bildinhalt und die vermeintliche Bildgenese zweifelsfrei im Dienste einer geschickten Selbststilisierung des Künstlers – er wird zu einem mystischen, durch göttliche Intervention inspirierten Wesen.⁵⁶⁶

Müller fordert im Ausstellungskatalog: „Die Bildanlage scheint also durchaus kalkuliert, und der inspiratorische Stellenwert des Traumes ist zumindest zu hinterfragen.“⁵⁶⁷ Ortrud Westheider plädiert dafür, *Die Erscheinung* als „politisches Statement und als Provokation zu verstehen.“⁵⁶⁸ Sie schlägt eine weitere Deutung vor:

563 Chagall 1959, S. 81f.

564 Müller, Markus: *Marc Chagall – wie wach ist dieser Träumer*, in: Ausst.-Kat. Münster 2018, S. 55–117, hier S. 69.

565 1937 koloriert Chagall den Tate Gallery Druck für Lady Clerk, der Frau des britischen Botschafters, welcher er Zeichenkurse gibt. Das ursprüngliche Ölgemälde, das Chagall in Witebsk malt, hält er ausschließlich in Schwarz-, Weiß- und Blautönen.

566 Müller 2018, S. 68.

567 Ebd.

568 Westheider, Ortrud: *Autobiographie als bildnerisches Material*. Marc Chagalls künstlerisches Selbstverständnis, in: Marc Chagall: *My life – my dream*, Berlin and Paris, 1922–1940, hrsg. von Susan Compton, Munich 1990, S. 60–71, hier S. 62.

Versteht man die Figur des Engels als Muse der Inspiration und setzt sie mit Bella Rosenfeld gleich, bekommt die Wahl der christlichen Verkündigungsszene zusätzlich Brisanz: Der männliche Künstler zeigt sich in der Rolle Marias als der Empfangende. Die traditionellen Geschlechterrollen sind vertauscht. [...] Seine Bilder sind Kinder Gottes. Seine Kunst ist Religion.⁵⁶⁹

Die *Erscheinung* ist trotz Chagalls Traumschilderung ebenso von El Grecos *Die Verkündigung*⁵⁷⁰ inspiriert, die er 1913 bei einer Ausstellung des Kunsthändlers Ambroise Vollard in der Galerie Manzi sieht.⁵⁷¹ „Aus der kubofuturistischen Wolkenformation löst sich nun ein Engel. El Grecos Verkündigungsszene wurde zum Vorbild einer säkularisierten Inspirationsszene.“⁵⁷² Zwar ist durch die starke räumliche Auftrennung an die suprematistischen Experimente Malewitschs⁵⁷³ zu denken, doch leitet Westheider dieses strukturelle Vorgehen eher von Chagalls eigenem Werk *Hommage an Apollinaire*⁵⁷⁴ her.

Noch auf seinem letzten Werk *Vers l'autre clarté*⁵⁷⁵ entwickelt Chagall das Bildmotiv weiter, in dem er einen beflügelten Maler vor seiner Staffelei mit Farbpalette zeichnet. Aus dem Bild im Bild heraus scheint das lächelnde, sich umarmende Paar dem Künstler als Dank für deren Darstellung einen Blumenstrauß zu überreichen. Aus der rechten Ecke des Bildes fliegt ein Engel hervor und berührt mit seinen kleinen Händen das Haupt des Künstlers, der nach innen lauscht, um die erhaltene Inspiration möglichst gut umsetzen zu können. „Der Maler selbst wird nun aber mit den Attributen der Flügel der empirischen Wirklichkeit enthoben, er befindet sich im Zwischenreich zwischen himmlischer und irdischer Sphäre.“⁵⁷⁶ Erwähnenswert zum Thema Traumdarstellung ist des Weiteren *The dream*⁵⁷⁷ (1927, Abb. 125). Hingebungsvoll liegt eine barbusige Frau auf dem Rücken und mit dem Kopf zum Hinterteil eines überdimensionierten Hasen.⁵⁷⁸

Am oberen Bildrand ist eine auf den Kopf gestellte Landschaft zu sehen, der weiße Vollmond erscheint vor dem klaren Blau der Nacht in der linken unteren Ecke des Bildes. Es ist eine verkehrte Welt voll grober Pinselstriche und sanfter, lebendiger Farbigkeit. Der Katalogtext assoziiert die Erfahrungen von Lewis Carrolls *Alice's Adventures*

569 Westheider 2010, S. 62f.

570 1600, Öl auf Leinwand, 91 × 66 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

571 Westheider 2010, S. 62.

572 Ebd.

573 Kasimir Malewitsch, Skizze zum Bühnenbild der Oper *Sieg über die Sonne*, 1913, o.M., St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum.

574 1912/13, Öl auf Leinwand, 200,4 × 189,5 cm, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum.

575 1985, Farblithographie, 42,5 × 33 cm, Münster, Kunstmuseum Pablo Picasso.

576 Müller 2018, S. 82ff.

577 Öl auf Leinwand, 81 × 100, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Abb. z.B. Compton 1990, Abb. 52.

578 Das Bildmotiv entwickelt Chagall sicherlich aus der traditionellen Darstellung der Entführung der Europa durch den Stier.

in *Wonderland* (1865), als diese durch das Kaninchenloch fällt.⁵⁷⁹ Das Ölgemälde wird 1929 im Magazin *Le Lapin* verkehrtherum abgebildet, so dass die Landschaft unten Halt spendet und die Figurengruppe merkwürdig kopfüber im Raum schwebt.

4 Erotischer Traum

Freud zufolge lassen sich die meisten Träume im Erwachsenenalter auf erotische Wünsche zurückführen,⁵⁸⁰ was nach heutigen Erkenntnissen jedoch deutlich zu kurzgegriffen erscheint. Wie bereits gesehen wurde, sind auch hier die Kategorien nicht trennscharf, und es wäre auch möglich, beispielsweise Füsslis *Nachtmahr*, die Gemälde Dalís oder Magrittes *Die Vergewaltigung*⁵⁸¹ unter den erotischen Träumen zu subsumieren.

Die sexuellen Träume⁵⁸² können u.a. mit dem *significant other* oder einem Wunschobjekt der Begierde, wie es in der Psychoanalyse recht distanziert ausgedrückt wird, erlebt werden.⁵⁸³ Neben erotischen Liebesträumen, die wohl auch als Heilungsversuch der Seele gesehen werden können, gibt es auch die schmerzhafteren Eifersuchts-träume, in denen sich alptraumhafte, unwahre innere Dramen abspielen. Verstörend sind zum Teil die erotisch besetzten Träume von Personen aus dem nahen oder entfernteren Umfeld, wie Träume von Nachbarn, von der Kassiererin oder gar einer verhassten Person.

In Göteborg ist im Vergleich zu einigen surrealistischen, deutlich expliziteren Interpretationen ein relativ harmloser Liebestraum auf dem Aquarell *Kärleksdrömmar*⁵⁸⁴ (1905) von Ivar Axel Henrik Arosenius (1878–1909) ausgestellt.⁵⁸⁵ Skandalöser ist *Der Traum der Nonne*⁵⁸⁶ (1831, Abb. 126) von Karl Pawlowitsch Brjullow (1799–1852). Die Schlafende liegt unter einem Kreuzifix in ihrer Kammer und träumt davon, wie sie in den Armen eines Jünglings liegt. Der Traum ist in einer umwölkten Szenerie im Bildraum

579 Vgl. Chagall 1990, S. 202.

580 Freud 1921, S. 40. Eine dies untermalende, farbige Zeichnung stellt z.B. Traum von E. L. Kretschmann dar. Diese ist in der Berliner Herrenzeitschrift *Der Junggeselle* 6, Nr. 23 (1924), S. 15, erschienen (Abb. z.B. bei akg-images) und zeigt einen elegant gekleideten Mann, der unter einem Baum schläft und von einer nackten Schönheit träumt.

581 Hier ist wie häufig bei Magritte der Titel irreführend, siehe hierzu die Bildbesprechung unter Kap. III.B.2.b.

582 Für einige weitere Bildbeispiele aus dem Surrealismus siehe: Becker 1998. All diese Bilder zeigen einen stark männlich geprägten Blick auf die weibliche Nacktheit.

583 Ein erotischer Wunschtraum ist z.B. Thema des Stummfilms *Der Traum eines Ballettmeisters* von George Méliès in Schwarz-Weiß aus dem Jahr 1903.

584 *Liebesträume*, Wasserfarbe und Bleistift auf Papier, 24 × 27,7 cm., Göteborg, Kunstmuseum. Ein Mädchen sitzt im roten Kleid auf einer Blumenwiese, hinter ihr sind drei Szenen von Liebespaaren vor einer hügeligen Dorflandschaft abgebildet.

585 Ähnlich unschuldig träumt eine süß Schlafende auf einer Photographie von einer shakespeare'schen Liebeszene aus dem Theater: Edward Steichen, *Ohne Titel* (Schlafende träumt von Romeo und Julia), Gelatine-silberabzug, o. J., 19,5 × 24,7 cm, Tucson, The University of Arizona, Center for Creative Photography, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 116, Tafel 34. Von ihrer Hochzeit träumt die schwarze Schlafende auf: Jacob Lawrence, *Dreams No. 2*, 1965, Tempera auf Faserplatte, 90,8 × 61 cm, Washington, D. C., Smithsonian Institution, National Museum of American Art, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 123, Tafel 44.

586 1831, Öl auf Leinwand, o.M., St. Petersburg, Russisches Museum.

über ihr abgebildet. Just in diesem Zeitpunkt betritt die Ordensmutter die Kammer. Vergleichsweise keusch mutet diese Darstellung jedoch im Vergleich mit der Personifikation der *Nacht*⁵⁸⁷ (1548) von Hans Sebald Beham (1500–1550) in aufreizender Liegeposition an. Einen ebenfalls voyeuristischen Blick zeigt die *Dream*-Serie⁵⁸⁸ (1986) von Eric Fischl (*1948) auf nackte badende Mädchen. Eben diesen Voyeurismus pointiert der tschechische Surrealist Jindřich Štyrský (1899–1942) auf einer Photocollage⁵⁸⁹ von 1933, bei der er ein Paar beim Geschlechtsverkehr und oben rechts einen Maki auf einem Zweig mit riesigen Augen und erschrockenem Blick zeigt. Der Hintergrund ist voller überdimensionierter Augen, die auf die erotische Szene fixieren. Ende des 19. Jahrhunderts träumt ein Mann des Orients bei *Le Rêve du croyant*⁵⁹⁰ (um 1870, Abb. 127) des Malers Jean Baptiste Achille Zo (1826–1901), während er mit einer brodelnden Wasserpfeife Rauchwolken bläst. Aus deren Dampfblase sich sein Traumerleben von tanzenden und musizierenden nackten Frauen vor Bananenstauden und Palmen aufbäumt.

Ebenfalls drogeninduziert ist der *Traum des Eunuchen*⁵⁹¹ (1874, Abb. 128) von Jean Lecomte du Nouÿ (1842–1923). Auf einer fernöstlichen Dachterrasse hat sich ein Eunuch dem Schlaf auf weichen Kissen unter sternklarem Himmel hingegeben. Aus seiner Opiumpfeife steigt eine sich lasziv räkelnde Frau empor, neben ihr schwebt ein kleiner Putto mit einem überdimensionierten, blitzenden Messer. Letzteres scheint jedoch keine Angst auszulösen, der Schläfer liegt friedlich und gelassen in seinen Kissen. Bemerkenswert ist das künstlich bläuliche Licht, in dem die Traumgestalten abgebildet sind; sie erscheinen dadurch fast durchsichtig, eben nicht real.

In den letzten beiden Bildbeispielen wird die typische Bildstruktur des biblischen Traumes (unten Schläfer, oben Traumgeschehen) für ein verändertes Bildsujet verwendet. Durch das Zusammenführen von oft gegensätzlichen Paaren begreifen die Surrealisten auch den kreativen Schöpfungsakt als erotisch. Salvador Dalí wird zitiert: Ich glaube, „daß die geheimnisvollen Begierden das wahre Werden und darüber hinaus die wahre Geisteskultur darstellen, die keine andere sein kann als die der Begierden.“⁵⁹²

Becker fasst dementsprechend zusammen: „In der Tat ist es [...] keineswegs übertrieben zu sagen, daß das surrealistische *Weltbild* als solches ein durch und durch ero-

587 Radierung, 11,1 × 7,8 cm, Inschrift: NOX ET AMOR VINUMQUE NIHIL MO / DERABILE SUADENT. Siehe Gaßner 1998, S. 19: Hier zeigt er „ebenfalls eine hocherotische, nackte Personifikation der Nacht auf einem Lager ruhend“, wobei er auf mythologische Überhöhungen verzichtet. „Stattdessen wird die unkeusche und voyeuristisch präsentierte Blöße mit einem moralischen Bildkommentar bedeckt. Der gefüllte Weinbecher neben der üppigen Bettstatt ist mit dem Hinweis versehen, daß die Verbindung von Nacht, Wein und Liebe höchst verderblich sei. Eine solche Legitimierung der erotischen Schaulust mit dem moralisierend erhobenen Zeigefinger lag Michelangelo fern.“ Der Autor bezieht sich auf die Darstellungen des Bildes *Der Traum* sowie der Skulptur *Die Nacht*.

588 Monotypie, 57,2 × 64,1 cm, New York Paine Webber Art Collection, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 166, Tafel 93 und 94.

589 *Ohne Titel* (Collage Nr. 5), aus der Serie *Emilie kommt im Traum zu mir*, 21 × 17,7 cm, New York, Ubu Gallery.

590 Öl auf Leinwand, 104 × 158,5 cm, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu.

591 Öl auf Tafel, 39,3 × 65,4 cm, Cleveland, Museum of Art.

592 Becker 1998, S. 13.

tisches ist.⁵⁹³ Er führt an, dass Breton und Paz sogar ganze Großstädte sexualisieren, „am weitesten von allen geht wohl Joan Miró, der den gesamten Kosmos zu sexualisieren scheint.“⁵⁹⁴

a Munch, *Madonna*

Kurz vor 1900 vollendet Edvard Munch (1863–1944) einer seiner fünf Gemäldeversionen der *Madonna*⁵⁹⁵ (1894, Abb. 129).⁵⁹⁶ Mit geschlossenen Augen schwelgt eine nackte Halbfigur, die einer erotisierten Madonnendarstellung befremdlich nahekommt, in ihrer eigenen Traumwelt. In ihrer Hingabe an den Moment scheint sie förmlich mit ihrer sie konzentrisch umspielenden Umwelt zu verschmelzen. Fraglich ist hier, ob der Künstler dieses Bild vor seinem inneren Auge erträumt oder ob man der sinnierenden Madonna beim Träumen und Schwelgen zusieht. Das Bild wird als Ausdruck eines orgiastischen Moments gedeutet, für Werner Hofmann ist es ein „Andachtsbild des Eros der Decadence“⁵⁹⁷.

b Ray, *The Broken Bridge*

Man Ray (1890–1976), seines Zeichens informeller Dadaist und Surrealist, ist vor allem für die moderne (Mode- und Portrait-)Photographie von großer Bedeutung.⁵⁹⁸ Doch begreift er sich selbst vordergründig als Maler und fertigt ebenso Zeichnungen an, wie etwa bei *The Broken Bridge*⁵⁹⁹ (1937, Abb. 130).

Auf einer steinernen Bogenbrücke, bei der es sich wohl um die provencalische Ruine der Pont d’Avignon handelt, hat sich eine überdimensionierte nackte Frau⁶⁰⁰ mit angewinkelten Beinen zum Schlafen gelegt. Frau und Bauwerk scheinen eins geworden zu sein. Über Kopf greift sie mit der nach dem hinter ihr liegenden Turm, als ob sie sich daran festhalten wolle oder mit ihrer Kraft selbst noch im Schlaf das Bauwerk stützen und zusammenhalten könne. Ihr langes, welliges Haar fällt in die spiegelglatte

593 Ebd., S. 14. Hervorhebung vom Autor.

594 Ebd.

595 Z.B. 1894, Öl auf Leinwand, 90 × 68 cm, Oslo, Munch-Museum.

596 Weiterführende Literatur: Bartrum, Giulia (Hrsg.): *Edvard Munch – love and angst*, London 2019; Buschhoff, Anne/Dekiert, Marcus (Hrsg.): *Liebe am Abgrund*. Edvard Munch, Max Klinger und das Drama der Geschlechter, Köln 2020; Chang, Alison W.: *Edvard Munch*, in: *Print quarterly* 3 (2020), S. 345–349; Mathias, Nikita: *Edvard Munch – life expressions*, Oslo 2020; Ohlsen, Nils: *Edvard Munch*, Köln 2021.

597 Hofmann, Werner: *Das irdische Paradies*. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1991, S. 224.

598 Weiterführende Literatur: Ausst.-Kat. *Man Ray*, Bank Austria Kunstforum Wien, Heidelberg u. Berlin 2018; Lachaud, Jean-Marc: *Man Ray – „place est faite au rêve“*, in: *L’art entre fiction et réalité* 2014, S. 81–89; Ladleif, Christine/Levy, Thomas (Hrsg.): *Man Ray – Magier auf Papier und der Zauber der Dinge*, Bielefeld 2021; Lubow, Arthur: *Man Ray. The Artist and his shadows*, New Haven u. London 2021;

599 Bleistift und Tinte auf Papier, 29,7 × 41,5 cm, Privatsammlung. Abb. z.B. in Ausst.-Kat. *Paul Delvaux*. Hypo-Kunsthalle, München 1989, S. 59. Vgl. hierzu auch: Maria de los Remedios Varo, *Comme un rêve*, Radierung in: André Breton, *Trajectoire du Rêve*, Paris 1938. Über einer Hügellandschaft liegen vier Holzplanken als Brücke aus, wobei sich die zweite von links in einem doppelten Bogen aufgewölbt hat. Auf ihr liegt eine verzerrte nackte Frau, deren Füße quergestellte Wagenräder sind.

600 Hierbei handelt es sich wohl um die Muse Man Rays (und anderer Surrealisten) Nusch Éluard, da deren lange Nase und die Gesichtsform an die Frau auf der Brücke erinnern.

Rhône, worin sich lediglich ihr Antlitz, jedoch nicht ihr Körper spiegelt. Dieser ist vielleicht schon im Spiegelbild der Brücke mitenthalten, da die Grenzen ohnehin verschwimmen. Jene vage Welt der Spiegelung scheint der Schatten des Sichtbaren an der Erdoberfläche zu sein.⁶⁰¹

c Delvaux, *Les nœuds roses*

Nacktheit ist untrennbar mit der Darstellung der surrealistischen Erotik zu trennen, ein Fokus scheint vor allem auf dem weiblichen Busen zu liegen. Der Belgier Paul Delvaux spielt mit diesem Motiv, indem er auf seinem Ölgemälde *Les nœuds roses*⁶⁰² (1937, Abb. 131) den Betrachter scheinbar dazu einlädt, die riesige, rosa Seidenschleife, welche um die Brust der ansonsten gänzlich nackten Frau geschlungen ist, zu lösen. Sie befindet sich auf einem schwarzen Laufsteg-Teppich und blickt mit riesigen braunen Augen gleich einer Puppe aus dem Bild. Daneben mahnt ein Totenkopf als Vanitas-Motiv.⁶⁰³ Eine weitere Schleife liegt bereits am Boden, die Frau daneben steht in völliger Blöße, dieses Umstands wohl nicht wirklich gewahr, unbeteiligt da. „Die Frau im Zentrum trägt die Schleife auf der Brust, eine weitere liegt auf dem Boden wie ein gewaltiger Schmetterling. Die Schleifen haben ihre Funktion als Kleidungsstücke verloren, sie sind zu Attributen erotischer Provokation geworden.“⁶⁰⁴

Dahinter sind zweistöckige Renaissancebauten und rötlich-braune Felsen gemalt, die eine strenge und vegetationslose Wirklichkeit abbilden, der Himmel leuchtet nachtblau.⁶⁰⁵ Befremdlich wirkt eine unbekleidete Frau, die lediglich ein helles Lacken über ihren Kopf geworfen hat und traurig nach unten blickt. Rechts außen flieht eine nackte Frau in großem Stehschritt. Wovor sie flieht, liegt außerhalb des Bildraums und gibt somit Rätsel auf. Durch diese kleinen Elemente der unerklärlichen, düsteren Gefühlslage bekommt das Bild etwas Gespenstisches und ironisiert die ebenso vorhandene Erotik geradezu.

Auf *Le Rêve*⁶⁰⁶ (1935) kommt eine nackte Blondine im verlangsamten Sturzflug auf eine schlafende Brünette zugeflogen, beide befinden sich in einer wüstenähnlichen

601 Vergegenwärtigen wir uns Raimondis *Traum*, auf dem die Traumebene durch eine Spiegelung verdeutlicht wird: Noch über 400 Jahre später wird zum selben Stilmittel gegriffen.

602 *Die rosa Schleifen*, Öl auf Leinwand, 121,5 × 160 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten. Weiterführende Literatur: Adams, Alexander: *What dreams may come*, London 2011; Laoureux, Denis: *Paul Delvaux*. Maître du rêve, Évian-les-Bains 2017; Hermann, Iris: *Die still gestellte Weiblichkeit im Werk Paul Delvaux*, in: Erstić, Marijana/Hülk, Walburga/Schuhen, Gregor (Hrsg.): *Körper in Bewegung*, Bielefeld 2009, S. 163–185.

603 Das Vanitasmotiv wird er anhand lachender Skelette noch weiter ausbauen auf: *Die Grablegung*, 1957, Öl auf Holz, 130 × 120 cm, Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. München 1989, S. 79.

604 Ausst.-Kat. München 1989, S. 58.

605 Eine Steigerung des mythischen Nachtblaus findet sich auf Delvaux' Gemälde *Nacht über dem Meer*, 1976, Öl auf Leinwand, 180 × 240 cm, Saint-Idesbald, Fondation Paul Delvaux. Bei leuchtendem Vollmond befinden sich fünf apathisch wirkende, nackte Frauen am Sandstrand, der geheimnisvoll in das dunkle Meer übergeht.

606 Öl auf Leinwand, 150 × 175 cm, Privatsammlung, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Madrid 2013, S. 241, Abb. 111.

Umgebung, die neben der Einsamkeit auch einen Gruselfaktor birgt. Delvaux' Traumwelt scheint vor allem aus nackten Frauen zu bestehen.⁶⁰⁷

d Ernst, *Die Einkleidung der Braut*

Max Ernst malt auf seinem Gemälde *Die Einkleidung der Braut*⁶⁰⁸ (Abb. 132) eine vom Busen abwärts nackte Frau, die einen flammendroten Federmantel⁶⁰⁹ mit hohen Schulterpolstern trägt, der ihren Kopf gänzlich in einer Vogelmaske verschwinden lässt. Sie schiebt ihre ebenfalls nackte Nebenbuhlerin, deren Haare in einem großen violetten, biomorphen Fächer abstehen, selbstbewusst zur Seite. In leicht abstrahierter Form erscheint diese Szene nochmals als *mise-en-abyme* im linken Hintergrund auf der grauen Mauer. Links tritt ein langhalsiges, dunkelgrünes und deutlich kleineres, geierartiges Vogelwesen mit Menschenbeinen in Leggings an die Grande Dame heran – ist es Loplop, das Alter Ego des Künstlers?

Er hält eine Speerspitze in der Hand, die ziemlich explizit von seiner Scham als Penetrationssymbol zu ihrer Scham führt. Unten rechts weint ein skurriles Mischwesen mit doppelten Brüsten, schwangerem Bauch, männlichen Geschlechtsteilen, Halbglätze und langen roten Haaren. Die Raum-Aufspannung erinnert an De Chirico. Traumhaft ist hier die Bildwiederholung, die phantastischen Wesen, das kleine Stückchen Nachthimmel am oberen rechten Bildrand und die eindeutig sexualisierende Komponente.

e Fini, *Divinité chtonienne*

Der erotische Blick ist bislang männlich geprägt. Doch kehren wir den Blick einmal um. Wie träumen Frauen von Männern in erotisierender Weise? Antwort darauf gibt die surrealistische, argentinische Malerin Leonor Fini (1907–1996), die nie eine Kunstschule besucht, sondern ihren unverwechselbaren Stil, „der vom italienischen Manierismus, von deutscher und flämischer Romantik sowie dem magischen Realismus beeinflusst ist“⁶¹⁰ aus sich selbst heraus entwickelt.

Im Kleinformat⁶¹¹ (Abb. 133) zeigt Fini eine schwarze, mit ausladendem Federschmuck bekrönte Sphinx, die einen schlafenden, nackten, eher feminin wirkenden

607 Vgl. auch das bereits besprochene Bild *L'école des savants* (Abb. 6) im Kap. II.D.1.

608 1940, Öl auf Leinwand, 130 × 96 cm, Venedig, Peggy Guggenheim Collection.

609 Ein sehr ähnlicher roter Mantel, der jedoch hier aus langen roten Haaren besteht, erscheint bei Victor Brauers *Objet qui rêve II*, 1938, Öl auf Leinwand, 80,6 × 65,1 cm, Chicago, Museum of Contemporary Art. Das Bild entstand zwei Jahre vor Ernst, zeigt ebenfalls eine schreitende Frau, hier mit geschlossenen Augen und riesigem rosa Frosch vor der Brust, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Madrid 2013, S. 125, Abb. 27. Eine Vogelhaube zeigt sich dann auch bei *La Somnabule*, 1941, Wasserfarben, Gouache und Tinte auf Papier, 32,5 × 25 cm, Paris, Galerie Samy Kinge, Abb. z.B. ebd., S. 127, Abb. 29.

610 Herlemann und Degel 2020, S. 389. Weiterführende Literatur: Overstreet, Richard/Zukerman, Neil: *Leonor Fini – Catalogue raisonné of the oil paintings*, Zürich 2021; Rißler-Pipka, Nanette: *Die Alptraumgestalten Leonor Finis*. Surrealistische ‚ars combinatoria‘ in Bild und Text, in: Krolle, Renate (Hrsg.): *Wie Texte und Bilder zusammenfinden*, Berlin 2015, S. 71–80; Webb, Peter: *Sphinx. Life and art of Leonor Fini*, New York 2009.

611 *Divinité chtonienne guettant le sommeil d'un jeune homme*, 1947, Öl auf Leinwand, 27,9 × 41,3 cm, San Francisco, Weinstein Gallery sowie New York, Francis Naumann Gallery, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 58f. Weiterführende Literatur: Bonnier, Bernadette: *Félicien Rops!* Bei diesem Namen geht einem

Jüngling, dessen Scham nur von einem rosa-seidenen Tuch bedeckt wird, bewacht. Auf einem weiteren Gemälde zeigt sie eine bekleidete brünette Frau mit Föhnfrisur, die vor karger Landschaft im Damensitz auf einem schlafenden Mann sitzt.⁶¹² Häufig malt Fini nackte Männer, um den Spieß umzudrehen und herkömmliche Darstellungsweisen zu hinterfragen. Zu denken ist hierbei auch an Sylvia Sleigh (1916–2010), die das traditionelle Bildmotiv des türkischen Bades⁶¹³ umkehrt und statt der nackten Frauen sechs nackte Männer zeigt.⁶¹⁴

f Rops, *Die Beschwörung*

Die Gefühle einiger mag der belgische Maler Félicien Rops (1833–1898) anhand seiner provokanten Kunst verletzt haben. Ralph Gleis schreibt im Ausstellungskatalog *Dekadenz und dunkle Träume* zu diesem Thema:

Künstler wie Rops konfrontierten die Gesellschaft mit ihrer Amoral, Lasterhaftigkeit und den Ausschweifungen, die im größten Kontrast zu den strengen sozialen Normen des Jahrhundertendes standen. Viele der unverhohlenen sexuellen und obszönen Darstellungen von Rops wurden als Skandal empfunden. Im bewussten Tabubruch hielt der Künstler seinen Zeitgenossen jedoch den Spiegel vor und entlarvte die vorherrschende Bigotterie.⁶¹⁵

Auf seinem bekannten Aquarell *Die Beschwörung*⁶¹⁶ (1878, Abb. 134) zeigt er, wie ein alternder Alchemist mithilfe des *Compendium Maleficarum* (1608) eine nackte Erscheinung entweder aus einem Spiegel oder einem Gemälde entsteigen lässt. Diese entspringt wohl dem erotischen Wunschtraum des Mannes, der in schwarzer Kutte mit geschlossenen Augen von deren Nacktheit träumt. Seine Umgebung ist gespickt mit schwarzmagischen und erotischen Kultgegenständen.

Deutlich skandalträchtiger geht es auf Rops' *Die Versuchung des heiligen Antonius*⁶¹⁷ (1878, Abb. 135) zu. Der Bildaufbau ist in Grundelementen dem vorangegangenen Bild

im Geiste eine ganze Bilderwelt auf, in: Ausst.-Kat. Obsessions, Oberösterreichisches Landesmuseum Linz, Weitra 2006, S. 66–88; Lemonnier, Camille: *Félicien Rops. L'homme et l'artiste*, Paris 1997; Putz, Nele: *Koitus mit Oktopus*. Félicien Rops und die Inszenierung der Sexualität um 1900, in: Ausst.-Kat. Geschlechterkampf, Städel Museum Frankfurt, München, London und New York 2016, S. 124–139;

612 *Femme assise sur un homme nu*, 1942, Öl auf Leinwand, 33 × 46 cm, Privatsammlung, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 56. Erwähnenswert ist auch die gänzliche Darstellung eines Nackten: *Portrait de Nico, Monte Carlo 1942*, 1942, Öl auf Leinwand, 41 × 53 cm, Ville de Genève, Musées d'art et d'histoire, Abb. z.B. ebd., S. 60.

613 Hier v.a. Jean Auguste Dominique Ingres, *Le Bain Turc*, 1862, Öl auf Leinwand, 108 × 110 cm, Paris, Musée du Louvre.

614 *Le Bain turc*, 1973, o.A.A., bei dem sie auch noch die Haltung von Titians *Venus von Urbino* kopiert und durch ihren nackten Ehemann ersetzt.

615 Gleis 2020, S. 249.

616 Aquarell auf Papier, 32 × 18 cm, Collection of the Wallonia-Brussels Federation.

617 Pastell und Gouache auf Papier, 73,8 × 54,3 cm, Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes. Vorstudie dazu: Die gekreuzigte Frau, um 1878, Radierung auf Papier, 20,2 × 14 cm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Berlin 2020, S. 252. Sigmund Freud verdeutlicht anhand

anhand der nackten Frau, dem großen Buch in der Mitte des Bildes sowie einem Lesenden noch vergleichbar. Doch ungleich verstörender ist, dass die rothaarige Frau wollüstig und grinsend ans Kreuz gebunden ist, nachdem Christus vom feixenden Teufel in roter Mönchskutte vom Kreuz abgenommen worden ist. Statt INRI ist über dem Haupt der Frau EROS zu lesen. Die Opferthematik vom leidenden Christus wird mit dem Eros verknüpft. Rechts betrachtet ein stehendes Schwein, das auf riesigen Büchern (mit der Aufschrift *Origines*) steht, die Szenerie aufmerksam. Oben schwirren zwei geflügelte Skelettchen anstelle der klassischen Putten herum.

Unten ist Antonius, welcher bisher unbedarft in *De Continentia Josephi* gelesen hat, aufgesprungen, greift sich erschrocken an die Schläfen, kann den Blick kaum von der Scham der Nackten abwenden und wirkt genauso überfordert wie hilflos.

Wenngleich hier ein traditionelles Bildmotiv der Kunstgeschichte behandelt wird und den Alptraum eines jeden Gläubigen vergegenwärtigt, wählt Rops doch eine sehr persönliche Umsetzung, die bei näherer Betrachtung auch deutliche biographische Bezüge bereithält.⁶¹⁸ Der Betrachter kann sich ebenfalls einem alptraumhaften, und dennoch erotisch aufgeladenem Erleben kaum erwehren und wird auf persönliche Themen im Umgang mit Sittlichkeit, Provokationslust etc. zurückgeworfen.

g Mantovani, *Nil nisi somnium*

Über 100 Jahre später wählt Aldechi-Riccardo Mantovani (*1942) auf seinem Ölgemälde *Nil nisi somnium*⁶¹⁹ (1992, Abb. 136) ein ähnliches Bildmotiv wie Rops. Eine nackte schlafende Brünette⁶²⁰ schwebt ohne Bekleidung ihrer Scham in der Haltung eines Viernageltypus vor einem Kreuz, doch fehlen auch hier Nägel und Stigmata.⁶²¹ Rechts darunter schaut sie selbst als junges Mädchen zu sich auf.⁶²²

Am oberen Bildrand ziehen sich die Gewitterwolken finster und bedrohlich zusammen, darunter weitet sich der Blick aufs Meer und eine surreal ausgeleuchtete Hügel-

dieser Radierung seine Theorie der Triebverdrängung, vgl. Groenewald-Schmidt, Arnika: *Biografien belgischer Künstlerinnen und Künstler*, in: Ausst.-Kat. Berlin 2020, S. 318–325, hier S. 323. Weniger erotisch und deutlich alptraumhafter ist das berühmte, gleichnamige Werk von Hieronymus Bosch zu nennen: *Die Versuchung des heiligen Antonius*, um 1500, Öl auf Holz, Triptychon: Mittelteil 131,5 × 119 cm, Außenflügel je 131,5 × 53 cm, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga.

⁶¹⁸ Vgl. hierzu die umfassende Bildanalyse und Deutung der (individuellen) Symbolik bei Moser, Hanspeter: *Zur Ikonografie von Felicien Rops' „Die Versuchung des Heiligen Antonius“ (1878)*, München 2015.

⁶¹⁹ *Nichts als ein Traum*, Öl auf Tafel, 130 × 80 cm, Privatsammlung. Von März bis Oktober 2022 findet in der Heimatstadt Mantovanis eine große Retrospektive mit dem Titel *Il Sogno de Ferrara* im Castello Estense, Ferrara, statt.

⁶²⁰ Mantovani malt gerne nackte, teilweise allegorisch überhöhte schlafende Frauen: Z.B. *Danae*, 1995, 115 × 80; *Galatea*, 1989, 120 × 80 cm; *Venere e Cupida*, 2015, 40 × 30 cm; allesamt Öl auf Tafel sowie in Privatsammlungen.

⁶²¹ Vgl. hier ebenso dasselbe Bildmotiv einige Jahre später vor weiter, kultivierter Landschaft auf Mantovanis Gemälden: *La farfalla*, 2001, Öl auf Leinwand, 110 × 80 cm, Privatsammlung. Das Kreuzmotiv wird auch bei Potet Victory von oben gezeigt, darunter erscheinen vier Pferde, dahinter ist eine antikisierende und sozialistische Architektur zu sehen: *Our Hero's Dreams of the Spirit Horses*, 1991, Öl auf Leinwand, 122 × 183 cm, Los Angeles, Sammlung Al De Carolis.

⁶²² Vgl. die E-Mail-Korrespondenz vom 3. September 2021 mit dem Künstler selbst.

landschaft mit Schäfern und Schafen. Im Windschutz des Traumerlebens nimmt der Künstler in Kauf, bei religiösen Personen Irritation hervorzurufen. Ist es pure Provokationslust oder ein Versuch, sein Innerpsychisches auf Leinwand zu bannen?

Hierauf antwortet der 79-jährige Künstler auf Anfrage der Autorin per E-Mail, dass es sich um die Darstellung eines Traums von einem Auftraggeber handele, fügt dann jedoch nach einiger Reflexion hinzu: „so als wäre es wirklich ein Traum von mir gewesen“⁶²³. Dadurch wird erneut die Frage der verschiedenen Realitätsebenen aufgeworfen.

Der Musiker Peter Sarstedt fragt in seinem gleichnamigen Hit von 1969: „Where do you go to my lovely, when you're alone in your bed?“ Eine Antwort vermag Mantovani anhand seines Gemäldes *Der gestörte Traum*⁶²⁴ (1988, Abb. 137) zu geben. Hier auf schläft eine liegende nackte Frau friedlich auf einer Matratze, während sich dem Betrachter hinter ihr deren italienisch anmutende Traumlandschaft erschließt, in der sich ebenfalls ein Kind-Ich, ein spielender Junge sowie Vögel, die Feuer speien, befinden.

Ist der Künstler selbst derjenige, der von diesen Traumwelten träumt und sie auf das der schlafenden Frau projiziert? Oder fühlt er sich in den Traum der Frau ein? Mantovani beantwortet diese Frage kurz und knapp: Er habe sich die Traumlandschaft der schönen Schlafenden ausgedacht.⁶²⁵ Das Traumerleben wird hier durch skurrile Begebenheiten unterstrichen, erotisiert wird es durch die Nacktheit der Träumenden, nicht durch den Inhalt des Traums.

623 Hier Mantovanis Beschreibung und Erinnerung zu seinem Werk in der E-Mail-Korrespondenz vom 3. September 2021: „Er [der Auftraggeber, Anm. C. D.] habe von einer Nonne am Kreuz geträumt auf der Insel Rhodos in einem Garten mit vielen verwelkten Rosen. Es sind einige Jahre vergangen, bis ich mich entschieden hatte, es zu malen. Eigentlich, ich hätte so ein Bild von mir aus nie gemalt, wenn nicht jemand mit Nachdruck es von mir verlangt hätte. Ich habe es aber auf meine Weise gemalt. Die Frau ist nicht am Kreuz genagelt, sondern sie schwebt davor. Ihr Gesichtsausdruck ist nicht leidend, sondern eher verträumt. Außerdem, wie kann man eine nackte Frau als Nonne darstellen? ich habe deshalb ihre Kutte auf dem Boden gemalt mit zwei Männern, die um sie würfeln. Der eine, der ältere, ist der Auftraggeber, der andere ist ein in Italien sehr berühmter Kunstkritiker und Politiker (als er jung war). Das junge Mädchen, das danebensteht und die Frau neugierig beobachtet, ist sie selbst als Kind. Ich habe nicht voll den Wunsch des Auftraggebers erfüllt, der wahrscheinlich nicht glücklich war selber darin abgebildet zu sein. Inzwischen ist er schon lange verstorben. Seine Witwe war anscheinend auch nicht zufrieden, denn, soviel ich weiß, hat sie das Gemälde weiter verschenkt oder verkauft. Den Titel auf Latein habe ich so gewählt, damit so manche Leute sich nicht zu sehr aufregen. Obwohl ich dieses Bild nie gemalt hätte, finde ich es, nach all den Jahren im Nachhinein sehr interessant, so als wäre es wirklich ein Traum von mir gewesen.“

624 Öl auf Tafel, 70 × 140 cm, Privatsammlung.

625 Vgl. die E-Mail-Korrespondenz vom 3. September 2021 mit Mantovani: „Der gestörte Traum‘ dagegen, habe ich mir ausgedacht. Als Hintergrund habe ich eine Landschaft aus der Gegend, wo ich herkomme, der Poebene. Bevor ich ein Bild male, habe ich selten eine klare Vorstellung wie es werden wird. Die Einzelheiten entstehen während der Durchführung. Ich wollte hier zuerst ein schönes Mädchen malen, wie es liegt und träumt. Im Hintergrund sind dann einige ihrer Träume zu sehen, die anscheinend nicht sehr erfreulich sind. Der kleine Junge scheint, spielend, das Mädchen wach machen zu wollen, um sie aus diesen bösen Träumen zu befreien.“

5 Traum vom Fliegen

Als Übergangsbild vom erotischen Traum zum Traum vom Fliegen soll das Bild *Zane und der Drache*⁶²⁶ (1998, Abb. 138) von Mantovani fungieren, auf der eine nackte liegende Frau mit angezogenen Knien über der Welt schwebt. Unter ihr sind in einiger Entfernung die Umrisse Italiens und Spaniens zu sehen; im Westen von Portugal befindet sich eine Inselgruppe in der Form eines Drachens mit großen Krallen.

Psychoanalytiker deuten den Traum vom Fliegen als „das Bewußtsein sexueller Kraft“⁶²⁷, das uns lustvoll in die Höhe hebt. Auch Dorothea Tanning malt häufig schwebende Akte, die sie jedoch nicht sexuell gedeutet wissen will.⁶²⁸ Womöglich geht es doch mehr darum, die Vogelperspektive einzunehmen, sich aus eigener Kraft in die Lüfte des Geistigen zu erheben und um das Geheimnisvolle, das Oneirische? Den archetypischen Traum des Menschen, fliegen zu können, setzt am bekanntesten sicherlich Leonardo da Vinci (1452–1519) in seinen zahlreichen Studien zum Fliegen um.⁶²⁹ Auch Goya verbildlicht den Traum in seiner Radierung *Modo de volar*⁶³⁰ (1815, Abb. 139), auf der sich ein kräftiger Mann mit Vogelhaube in gebückter Haltung mit angezogenen Knien weite Vogelschwingen angeschnallt hat und in Gesellschaft von vier weiteren menschlichen Fliegenden durch den dunklen, unbestimmten Raum schwebt. Redon malt ebenso gerne fliegende Objekte, z.B. einen Würfel mit Augen⁶³¹, der durch eine undefinierte Schwärze schwebt.

Hans Thoma (1839–1924), der zum Thema Traum einige Selbstzeugnisse hinterlässt, durchdringt die Freiheit des Fliegens anhand seiner Darstellung des Vogelflugs. Von der *Wonne des Fliegens* (Luftreigen)⁶³² (1910) zeugt der Storchenflug über weiter Auenlandschaft. Der Maler beschreibt seinen eigenen Traum vom Fliegen wie folgt:

So bei dem bekannten Traum vom Fliegen überflog ich oft schöne Landschaften, Räume voll Licht und geheimnisvoll schimmernde Farben; Leichthin trug mich das Schweben über blumige Hügel, über tiefe Täler, aus denen silberne Gewässer aufleuchteten.⁶³³

626 Öl auf Holz, 30 × 40 cm, Privatsammlung.

627 Born 1929, S. 87.

628 „Wenn ich schwebende Akte male [...] dann ist das eine Aussage über das Menschsein. Manche glauben, dass es dabei um Erotik ginge. Es ist eine Obsession des doch nicht so kulturellen Betriebs, dass praktisch alles, was wir tun, was unerklärbar ist, auf Sexualität zu reduzieren wäre, und das ist absurd.“ Dorothea Tanning in Carlo McCormick, dies., Interview, in: *Bomb* 33, Herbst 1990, S. 36–41, zit. nach Pfeiffer, Ingrid: *Fantastische Frauen in Europa, den USA und Mexiko*, in: Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 25–37, hier S. 33.

629 Z.B. Leonardo da Vinci, *Vogelschwingenapparat mit teilweise starrem Flügel*, Codex Atlanticus, fol. 846 v./309 v.-a., um 1488–90, Feder, Tinte und Rötel, 28,9 × 20,5 cm, Mailand, Biblioteca Ambrosiana.

630 Radierung, Kaltnadel und Aquatinta auf Büttenpapier, 33,4 × 49,9 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung.

631 *Würfel*, 1880, Kohle auf Papier, 43 × 29 cm, Privatsammlung.

632 Öl auf Pappe, 83 × 60,5 cm, Privatsammlung.

633 Thoma, Hans: *Seeligkeit nach Wirrwahns Zeit*, Jena 1918, S. 20. Der Künstler vergleicht seine Traumeindrücke mit einer Eisenbahnfahrt: „So eine rastlose Eisenbahnfahrt führt Bild an Bild an uns vorüber, eins verwischt das andere – aber im ganzen habe ich dies dahinfliegen gern und einzelne Flugbilder bleiben mir stark

Über eine sanfte Hügellandschaft möglicherweise unter Wasser lässt auch Paul Scheerbart (1863–1915) ein Mischwesen auf seiner Zeichnung *Nusi-Pusi*⁶³⁴ (1912) drei Jahre vor seinem Tod gleiten. Das Wesen hat einen fischähnlichen Körper mit menschlichem Kopf, lange abstehend-zerzauste Locken und einen starren Ziegenbart; es blickt den Betrachter etwas fragend und traurig an, wobei unklar bleibt, ob das Wesen seinen Flug tatsächlich als Traum- und Wunscherfüllung erlebt oder vielmehr als Abtauchen in die Tiefe seiner eher melancholischen Gefühlswelt.⁶³⁵

Deutlich glücklicher wirkt Caspar Walter Rauhs fliegender Fisch, der auf der Radierung *Eilige Rückkehr*⁶³⁶ (1970, Abb. 140) kurz davor ist, vortrefflich ins heimatische Gewässer zu stechen. Doch wird nicht nur vom vogelähnlichen Flug geträumt: Rauhs *Des Luftschiffers Traum*, inspiriert u.a. durch Jean Pauls Werke, stellt durchaus auch ein beliebtes Bildmotiv dar.⁶³⁷ Auf einer anderen Radierung *Träumender Baum*⁶³⁸ (1962) lässt Rauh einen entwurzelten Baum mit tiefer Astgabelung wolkenumfängen durch eine unbestimmte Atmosphäre fliegen, unten ist in weiter Entfernung eine Hügellandschaft mit Stadt zu erkennen. In der surrealistischen *Collage Nr. 373*⁶³⁹ (1951) von Karel Teige (1900–1951) fliegt ein deformierter Ausschnitt eines nackten Frauenkörpers durch eine weite Landschaft.

a Chagall, *Tanz*

Ortrud Grön deutet den Traum vom Fliegen als einen „verheißungsvolle[n] Hinweis auf die Leichtigkeit, die in unser Leben einziehen will oder gerade eingezogen ist.“⁶⁴⁰ Und Leichtigkeit ist das Stichwort für Marc Chagall, der wie kein anderer das Fliegen und den Traum davon verbildlicht. Auf dem *Spaziergang*⁶⁴¹ hält der Künstler im Selbstportrait seine Frau Bella an der Hand, die vor Glück abhebt und durch die Liebe

in der Erinnerung – und ich habe auch versucht, solche Eindrücke zu malen – sie fallen oft mit Traumbilder zusammen – sind aber viel leichter zu malen als letztere, wo man gar keine Basis, gar keinen Standpunkt hat, von dem aus man sie fassen könnte. Die Eisenbahnbank ist immerhin eine Realität, ein Punkt, von dem aus ein paar optische Gesetze sich anwenden lassen – aber so ein Traum, da hat man ja ein Auge, als ob man rundum alles auf einmal sehen könnte – alles – ohne Gesetz und Schranken.“ Siehe ebd.

⁶³⁴ Tusche, Pinsel, Feder und Gouache auf Papier, 14,5 × 21,8 cm, Berlin, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Abb. z.B. unter <https://www.nybooks.com/daily/2017/03/19/a-well-ventilated-utopia-scheerbart/> [28.03.2020] (© Berlinische Galerie, Foto: Kai-Annett Becker).

⁶³⁵ Im Sturzflug und mit Antrieb unter den Füßen zeichnet Enzo Cucchi einen Traum: *Il Sogno di un Giorno*, 1981/82, Bleistift, Tusche und Lavierung auf Papier, 30 × 39,5 cm, New York, Sammlung Peter Blum.

⁶³⁶ Radierung, Ätzung mit Aquatinta, 20 × 13,7 cm, Privatsammlung.

⁶³⁷ Caspar Walter Rauh, *Des Luftschiffers Giannozzos Seebuch*, 1980, Radierung, o.M., Staatsbibliothek Bamberg.

⁶³⁸ Radierung, Kaltnadel, 24,5 × 17 cm, Privatsammlung.

⁶³⁹ Photocollage, 22,9 × 44,1 cm, o.O., Abb. z.B. in Pfarr 2018, S. 139.

⁶⁴⁰ Grön 2009, S. 225.

⁶⁴¹ Marc Chagall, *Der Spaziergang*, 1917, Öl auf Leinwand, 170 × 163,5 cm, Sankt Petersburg, Staatliches Russisches Museum.

beflügelt plötzlich schweben kann; *Über die Stadt*⁶⁴² fliegt das Paar dann gemeinsam im Großformat über seine Heimatstadt Witebsk.⁶⁴³

Chagall gehört wohl zu den berühmtesten Träumern der Kunstgeschichte.⁶⁴⁴ Wiederholt löst er die Gesetze der Schwerkraft auf und lässt Raum- wie Erzählebenen miteinander verschmelzen, wie es zuletzt in der mittelalterlichen Buchmalerei üblich ist. Zur Einordnung seines Werks wird im Münchner Ausstellungskatalog konstatiert:

Während sich das Judentum auf der Grundlage des zweiten Gebotes als Schriftkultur verstand und es bis in Chagalls Familie hinein Widerstände gegen die bildende Kunst gab [...], suchte Chagall eine Bildhaftigkeit zu etablieren. Mit seinem malerischen Werk beschwor er die Bildträchtigkeit seiner Kultur: Er machte die chassidischen Traditionen und Gebräuche, mit denen er aufgewachsen war, bildwürdig. Damit nahm Chagall eine kulturgeschichtlich bedeutsame Umwertung vor.⁶⁴⁵

Auf Chagalls farbintensivem großformatigen Gemälde *La Danse*⁶⁴⁶ (1950–52, Abb. 141) taucht wie bei Scheerbart ein Mischwesen auf: Es ist trotz Bekleidung ganz in Rot gehalten und spielt mit der Geige zum Tanz auf. Ganz links ist das eng umschlungene Hochzeitspaar aus Chagalls typischer Symbolsprache zu sehen. Von unten rechts streckt eine grüne Frau mit blauen Haaren dem Paar zur Gratulation einen Blumenstrauß entgegen. Über ihr erscheint eine violette Gans von einem orangehaarigen Jungen begleitet, lebendige Linien und Formen umrahmen das Geschehen vor einer grün-gelben Hintergrundfolie.

Unten links steht der Mond Kopf, eines seiner Augen ist geöffnet, das andere ist von einem fliegenden Fisch verdeckt. Unten tanzen Mädchen mit erhobenen Armen im Kreis und ein Engel begleitet diese Szene; ganz links im Eck ist ein Segelschiff auszumachen. Es gibt kein Halten mehr, alle scheinen im luftleeren Raum zu schweben, ja zu tanzen.

Auch bei der Surrealistin Rachel Baes (1912–1983) schweben zwei innig verbundene Mädchen in der absoluten Unendlichkeit⁶⁴⁷ (1958, Abb. 142). Anhand einer starken Zentralperspektive wird ein leerer Raum mit Öffnung zum bewölkten Nachthimmel sowie

642 Öl auf Leinwand, 1918, 45 × 56 cm, Moskau, Tretyakov Gallery.

643 Drei Jahre zuvor lässt er noch einen hebräischen alten Mann mit übergeworfenem Sack alleine über Witebsk fliegen, um seinen Schmerz ob des Exils zu verdeutlichen: *Über Witebsk*, 1915–20, 67 × 92,7 cm, New York City, Museum of Modern Art. Ein träumender, schwebender Mann ist auch bei Caspar Walter Rauh zu finden: *Im Schlaf*, 1975, Radierung, Zuckertechnik und Aquatinta, 23,8 × 33,8 cm, Privatsammlung.

644 Vgl. Ausst.-Kat. Münster 2018.

645 Ausst.-Kat. *Marc Chagall – Lebenslinien*. Israel-Museum im Bucerius-Kunst-Forum, München 2010, S. 61.

646 Öl auf Leinwand, 1950–52, 238 × 176 cm, Nizza, Chagall Museum. Studie dazu: *La Danse et le Cirque*, 1950, Öl auf Leinwand, 34,9 × 26,7 cm, London, Tate Gallery. Weiterführend: Ausst. Kat. *Une Vie entre Guerre et Paix*, Musée Luxemburg, Paris 2013.

647 *L'Infini absolu*, Öl auf Holz, 100 × 80 cm, Privatsammlung, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 192.

zum unendlichen Universum konstruiert.⁶⁴⁸ Die selig schlummernden Mädchen haben ihre Köpfe in die Hände gestützt, ihre langen Haarsträhnen liegen überkreuzt und stärken somit die Verbindung, die auch durch deren Unterkörper, die wie selbstverständlich in zusammengebundene Schnüre verwandelt sind, ausgedrückt wird. Diese Darstellung drückt den Titel dieser Untersuchung *Oneirische Oszillation*, den traumhaften Schwebezustand, bildhaft sehr gut aus. Von Dorothea Tanning wird das Motiv des Schwebens auf *Avatar*⁶⁴⁹ (1947) anhand eines schlafenden, in einem Zimmer am Trapez schwingenden Mädchens interpretiert, dessen Bewegungen von zwei Farbweisen wiederholt wird.

b Borofsky, *I Dreamed I Could Fly*

Jonathan Borofsky (*1942) realisiert den Traum vom Fliegen mithilfe seiner Lithographie-Serie *I Dreamed I Could Fly*⁶⁵⁰ (1989, Abb. 143), auf der er jeweils mit einem unterschiedlich farbigen T-Shirt bekleidet über eine schwarz-weiße Berglandschaft fliegt. Auf der dazugehörigen, über 10 Jahre früher entstandenen Skizze schreibt er als Überschrift ‚paint a dream‘ und in der Mitte des Hochformats: ‚I dreamed I could fly.‘⁶⁵¹ (um 1977–78, Abb. 144). Diese Erfahrung verfolgt er künstlerisch noch weiter und lässt im Kunstmuseum Basel eine mannsgroße Styropor-Schnitzfigur an die Decke hängen.⁶⁵² Zur Entstehung der Bildidee sagt der Künstler:

I went ahead and followed my directions and painted a dream, and I took it a step further and let the painting fly. And now I'm doing flying figures. [...] The flying dream is a positive dream and one that I only remember [having] six of seven of in my life, and each time

⁶⁴⁸ Mit ähnlichen Konstruktionslinien fliegt ein amorpher Stahlhelm im weiten Raum umgeben von Nichts in deutlicher düsterer Atmosphäre bei Salvador Dalí, *Studie für den Traum in ‚Spellbound‘*, 1944, Öl auf Leinwand, 58,7 × 84 cm, Privatsammlung, Abb. z.B. im Prometheus Bildarchiv.

⁶⁴⁹ Öl auf Leinwand, 35,6 × 27,9 cm, Privatsammlung, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 230. Ebenfalls an der Decke, jedoch kopfüber schwebt ein Nackter auf: Christian Ludwig Attersee, *Deckenbalance*, 1981, Mischtechnik, 44 × 31,5 cm, Privatsammlung. Weiterführende Literatur: Ausst.-Kat. *Dreams. Dancing Clown*, Galerie Watari Tokio, Tokio 1987; Ausst.-Kat. *Jonathan Borofsky*, Philadelphia Museum of Art, New York 1984; Ausst.-Kat. *Jonathan Borofsky. Dreams 1973–1981*, Kunsthalle Basel, London 1981; Geelhaar, Christian: *Jonathan Borofsky. Zeichnungen 1960–1983*, Basel 1983.

⁶⁵⁰ Lithographie, 117,3 × 93,2 cm, Privatsammlung.

⁶⁵¹ Bleistift und Tinte auf Papier, London, Tate Gallery. Der Traum vom Fliegen wird auch bei David Brody ausgedrückt: *Blonde Girl's Dream*, 1991, Öl auf Holz, 177,8 × 208,3 cm, Privatbesitz des Künstlers. Im traditionellen Traumbildaufbau liegt unten ein schlafender Frauenakt, über dem sich ein buntes Traumtreiben mit Kopffüßlern, ihrem Spiegelbild, überlangen Extremitäten und vielen Verzerrungen aufbaut. Steil bergauf entschwebt eine Schlafende auf *Adelita Escapes* von Leonora Carrington, 1987, Acrylfarbe auf Leinwand, 75 × 60 cm, Privatbesitz der Künstlerin. Auch bei Robert Yarber schwebt eine dickere Frau aus dem Hotelzimmer der Nacht und dem Meeresstrand entgegen und lässt den schlafenden Mann allein; im Spiegel zeigt sich diese Szene nochmals: *The Tender and the Damned*, 1985, Öl und Acrylfarbe auf Leinwand, 183 × 335,3 cm, New York, Sonnabend Gallery.

⁶⁵² *I Dreamed I Could Fly* at 2,817,638, 1983, Acrylfarbe auf geschnitztem Styropor, Installation, Figur, 188 × 121,9 cm, Basel, Kunstmuseum, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. *Träume* 1900, S. 20. Eine weitere Installation *I Dreamed I Could Fly* folgt, auf der fünf bunte, durchscheinende Kunststofffiguren unter einer Glaskuppel hängen: 2003–17, Lexan, Aluminium und Edelstahlbänder, 527 × 521 × 4 cm, Toronto, Pearson Internationaler Flughafen.

their being very important. Because one can rise above the anxieties and tensions of being frozen here and being stuck to the planet; [...] Everybody who remembers some dreams, tends to remember a flying dream. And they tell you how they fly, as opposed to how I did it. [This is a] positive enough dream [and] one wants to reproduce and stimulate the thought in other people as well as oneself.⁶⁵³

Ihm ist also nicht nur der Ausdruck der Leichtigkeit des Fliegens wichtig, sondern auch die Evokation der damit verbundenen, positiven Gefühle beim Betrachter.⁶⁵⁴

c Valerio, *Dandelion Dream*

Im wolkenumhüllten schwarzen Raum schwebt bei Lois Guarino (*1958) dieselbe Frau in zwei Versionen, einmal im glücklichen Wunschtraum, einmal im schlimmsten Alptraum, wie der Titel andeutet: *The Dream of the Empty Womb*⁶⁵⁵ (1993). Um beide herum fliegen sechs Embryonen in ihrer Fruchtblase in unterschiedlichen Entwicklungsstadien.

James Valerio (*1938) bildet auf seinem Ölgemälde *Dandelion Dream*⁶⁵⁶ (1955, Abb. 145) zwei schlafende nackte Frauen auf hartem Erdboden ab. Sie haben rosa seidig-glänzende Steppdecken mit hellblauem Innenfutter zur Wärmespendung, die sie jedoch anscheinend gar nicht benötigen. Neben ihnen blüht noch ein letzter Löwenzahn, die anderen sind schon in Pustebäumen verwandelt. In Analogie zu deren leichtem Flug ist eine der beiden Frauen bereits abgehoben und sichtlich darüber erschrocken, wovon ihre weit aufgerissenen Augen und ihre vor Schreck vor den Mund gehaltene Hand zeugen.

Das Motiv der Pustebäume wird ebenfalls von einer anonymen Photographie (Abb. 146) aufgegriffen, die stellvertretend für die vielen unbekannteren Werke der Traumkunst stehen soll. Zwar haben sich viele Künstler intensiv mit ihren Erlebnissen der Nacht auseinandergesetzt, verfügen jedoch noch über kein internationales Renommée und bleiben somit für die Kunstgeschichtsschreibung unsichtbar.

Die schwarz-weiße, zeitgenössische Photographie-Collage gibt Rätsel auf, wie es auch die Traumwelt ständig zu tun pflegt, womit sie eine gewisse zusätzliche Anziehungskraft ausübt. Im dunklen, sternenübersäten Weltall schwebt eine liegende Frau im weißen Negligé wie die fliegende Frau bei Valerio mit dem Rücken nach unten. Anstelle

653 Mus.-Kat. *The Tate Gallery 1984–86*. Illustrated Catalogue of Acquisitions Including Supplement to Catalogue of Acquisitions 1982–84, London 1988, S. 108f.

654 Hierzu sei auch noch eine comic-hafte Darstellung des Traums vom Fliegen mit folgendem Werk benannt: Thaddeus Strode, *Asleep (On the abstract painting)*, 2003, 198 × 256 cm, Öl und Mischtechnik auf Leinwand, Wien, Oberes Belvedere, derzeit nicht ausgestellt. Vor abstraktem Hintergrund schläft unten links ein schnarrender, älterer Mann, über ihm fliegen Kissen, ein im Schlaf selig grinsender Zwerg mit Spitzhut und rote Punkte durch einen unbestimmten Raum.

655 Mischtechnik auf Photopapier, 50,8 × 40,6 cm, New York, Robert Mann Gallery. Ruby vergleicht Traumdarstellungen mit Geburtsabbildungen, vgl. Ruby 2020, S. 481. Siehe dazu auch deren Essay: Ruby 2019, S. 81–99.

656 Öl auf Leinwand, 233,7 × 279,4 cm, New York, George Adams Gallery.

des Kopfes tritt eine Pustelblume, die wie eine kreative Lösung für einen Astronautenhelm wirkt. Deren Stängel strahlen gleichsam als Versuch einer Kontaktaufnahme zu den Sternen aus. Traumelemente wie das Fliegen, ein weiter, unbestimmter Raum, skurrile Metamorphosen und unbegrenzte Freiheit werden hier zusammengeführt, um das Oneirische erlebbar zu machen.

D Traumlandschaften

Die Verbindung mit der Natur und über diesen Umweg auch mit der inneren Landschaft pflegen besonders die Naturvölker. „In der Vorstellung der Aborigines ist eine ‚träumende Landschaft‘ eine Verkörperung mystischer Wirklichkeiten, welche mit Worten nur schwer erklärbar sind“⁶⁵⁷. Für die Ojibwa im kanadischen Manitoba steht der Traum im Mittelpunkt ihrer Sagenwelt. „Im Traum lernte man die Verbindung zwischen dem Menschlichen und dem Nichtmenschlichen kennen und konnte dadurch noch unbekannte Orte erkunden, ohne seine sterbliche Hülle zu verlassen.“⁶⁵⁸ Unbekannte, innere Orte erkunden auch die Künstler mithilfe ihrer Traumlandschaften, bei den Surrealisten ‚dreamscapes‘ genannt. Berühmt sind hier Dalís weite Ödlandschaften, auf denen Uhren schmelzen⁶⁵⁹ und langbeinige Elefanten vor flammend rotem Himmel stellen.⁶⁶⁰ Landschaftsbilder können häufig auch Selbstzeugnisse sein. Doch was macht eine Landschaftsdarstellung zu einer Traumlandschaft? Ist es das mythische Element? Die verschobenen Ebenen? Das Atmosphärische?⁶⁶¹

1 Waldstücke

Besonders der Wald scheint mit seinem ureigenen Flair und den vielen mystischen Assoziationen eine Projektionsfläche für Träume und Phantasien zu bieten. Des Nachts leuchten aus dem Dunkeln tierische Augen, Pflanzen erwachen zu plötzlich bewegungsfähigen Lebewesen, während der Mond wissend und gelassen das wundervolle Geschehen beleuchtet. Der Maler Bernhard Schultze sieht den „Wald als die Mutter, in deren Schoß alles geschieht.“⁶⁶²

⁶⁵⁷ Cowan, James: *Offenbarungen aus der Traumzeit*. Das spirituelle Wissen der Aborigines, Stuttgart 2004, S. 29.

⁶⁵⁸ Messina, Laura Imai: *Die Telefonzelle am Ende der Welt*, München 2021, S. 199.

⁶⁵⁹ *La persistència de la memòria*, 1931, Öl auf Leinwand, 24,1 × 33 cm, New York City, Museum of Modern Art.

⁶⁶⁰ *Los Elefantes*, 1948, Öl auf Leinwand, o.M., Privatsammlung.

⁶⁶¹ Für zahlreiche weitere Beispiele von Traumlandschaften siehe das Kapitel *Erträumte Natur* in Gleis 2020, S. 187–203.

⁶⁶² Bernhard Schultze in einem Brief an Stephan Diederich vom 26. Januar 1994, zit. nach Diederich, Stephan und Herrmann, Barbara (Hrsg.): *Bernhard Schultze*. Verzeichnis der Werke, München 2015, S. 19.

a Rousseau, *Le Rêve*

In seinem Todesjahr malt der Zollbeamte Henri Rousseau (1844–1910) auf seinem großformatigen Ölgemälde *Le Rêve*⁶⁶³ (1910, Abb. 147) mithilfe unzähliger Grüntöne und mehreren Gestaltungsebenen einen üppigen Tropenwald mit großen, bunten Phantasielilien. Auf der vordersten Ebene sind tropische Gräser zu sehen, in der Mitte räkelt sich zur Linken eine kurvige nackte Frau auf einer Couch. Deren Haltung erinnert an den Frauenakt auf Raimondis *Traum* (Abb. 33) und auch das Sofa mit seinen umgebenden Blumen ahmt die Felsenzeichnung bei Raimondi nach.

Aufmerksam und etwas finster fixiert sie die zwei heranpirschenden Löwen. Dahinter bäumen sich höhere Pflanzen auf, ein Affe und ein Vogel sind zu sehen. Auf der hintersten Ebene leuchtet der Vollmond an derselben Stelle wie schon bei Dossis *Traum*. Häufig gestaltet Rousseau exotische Landschaften, wie er sie selbst nie außerhalb von Frankreich erlebt; vielmehr bezieht er seine Inspiration aus seinen häufigen Besuchen im Jardin des Plantes, die er folgendermaßen beschreibt:⁶⁶⁴ „When I am in these hot-houses and see the strange plants from exotic lands, it seems to me that I am entering a dream.“⁶⁶⁵

Auf diesem Gemälde versetzt Rousseau die liegende Frau in eine Traumszenerie, die er in einem Brief an André Dupont wie folgt erklärt:

Ich schreibe Ihnen in Antwort auf Ihren freundlichen Brief, um zu erklären, warum das fragliche Sofa ist, wo es ist. Die auf dem Sofa schlafende Frau träumt, daß sie in den Wald gebracht worden ist und den Klängen aus dem Instrument des Beschwörers lauscht.⁶⁶⁶

Da deutliche Bezüge auf die alten Meister der Traumdarstellung zu erkennen sind, urteilt man ihn womöglich vorschnell ab und rechnet ihn der Naiven Kunst zu.

Daneben wird sein Œuvre dem Postimpressionismus sowie dem magischen Realismus zugeordnet, mit seinen „wunderbaren, oft traumhaften Bildkompositionen steht

⁶⁶³ Öl auf Leinwand, 204,5 × 298,5 cm, New York, Museum of Modern Art. Weiterführend: Temkin, Ann: *Rousseau. The dream*, New York 2012.

⁶⁶⁴ Vgl. o.A.: *Henri Rousseau: The Dream (1910)*, Werkbeschreibung auf der Homepage des Museum of Modern Art, New York 2021, <https://www.moma.org/collection/works/79277> [21.08.2021].

⁶⁶⁵ Ebd.

⁶⁶⁶ Shattuck, Roger u.a., *Henri Rousseau*, New York 1984, zit. nach Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 140. Ebenfalls eine schlafende Frau präsentiert Rousseau auf seinem Ölgemälde *La Bohémienne endormie*, 1897, 130 × 201 cm, New York City, Museum of Modern Art. Auf der nächtlichen, mondbelichteten Wüstenszene erscheint auch hier ein Löwe, welcher der schlafenden, schwarzen Musikerin bedrohlich nah an der Schulter schnüffelt. In Anlehnung dazu: Lucebert (Lubertus Jacobus Swaanswijk), *De Droom van Apollinaire*, 1972, Öl auf Leinwand, 90 × 120 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum. Der Künstler malt eine schlafende Frau mit nacktem Oberkörper, deren eine Hand zu einem Penis mutiert, an ihr schnüffelt ein stilisierter, dunkler Löwe, dahinter wacht ein kubistisch anmutendes Elternpaar, links scheint der Vollmond. Für eine diesbezügliche chinesische Rezeption: Yang Qian, *Löwe, der aus dem Traum tritt*, o. J., Mischtechnik, 127 × 101,6 cm, o.O. Eine nackte Asiatin schläft, wobei Rousseaus Bild mit einem Beamer auf sie projiziert wird, wodurch es den Anschein macht, dass der Löwe direkt aus deren Körper tritt.

Rousseau für die Wiederentdeckung der Phantasie am Anfang der Moderne.⁶⁶⁷ Insbesondere bei den Surrealisten ruft das Gemälde große Begeisterung hervor.

b Rauh, *Mondwechsel*

Caspar Walter Rauhs Œuvre ist nicht leicht in eine Kunstströmung einzuordnen, wie Gerhard Hammel treffend zusammenfasst: „Den Surrealisten zu symbolträchtig, den Realisten zu phantastisch, den Phantasten zu wirklich.“⁶⁶⁸ Auf seinem Nachwaldstück *Mondwechsel*⁶⁶⁹ (1968, Abb. 148) bauen sich Baumstämme in lebendigen Verästelungen und Schlingen zu einem Zusammenspiel aus Linien und Formen auf, worin „die eine oder andere Phallus- oder Vulva-Darstellung zu entdecken [ist], oft gleichsam getarnt in den Wucherungen organisch wirkender Formen“⁶⁷⁰.

Die Struktur der Stämme erinnert an die Frottagen von Ernst, wenngleich sie hier von einer geduldigen Hand detailreich hervorgerufen wird. Im pechschwarzen Hintergrund, wie ihn nur ein Aquatinta-Druck hervorzubringen vermag, leuchtet eine Trias aus Monden in verschiedenen Stadien.⁶⁷¹ Unten links ist deutlich ein freches Gesicht auszumachen, das sich langsam aus der Erde heraus zu graben scheint. In ähnlicher Manier radiert und ätzt Rauhs Schüler Stephan Klenner-Otto 2010 auf seinem Blatt *Bewuchs*⁶⁷² (Abb. 149) drei Baumstämme, aus denen Stacheln, Augen und oben rechts sogar zwei Köpfe herauswachsen. Wenngleich die Baumstämme abgestorben wirken, gebären sie dennoch unterwartet neues Leben.

c Degouve de Nuncques, *La forêt mystérieuse*

Deutlich karger und düsterer ist die Atmosphäre auf den folgenden Waldstücken, bei denen eher ein Vanitas-Motiv vorherrscht, denn ein lebendiges Wachstum. Auf William Degouve de Nuncques' (1867–1935) Ölgemälde *La forêt lépreuse*⁶⁷³ (1898)

667 O.A.: *Text zur Ausstellung Henri Rousseau der Fondation Beyeler*, Basel 2010, <https://www.fondationbeyeler.ch/ausstellungen/vergangene-ausstellungen/henri-rousseau> [21.08.2021].

668 Helmut Albrecht: *Zur Druckgrafik Caspar Walter Rauhs*, in: Ausst.-Kat. Caspar Walter Rauh. Druckgrafik 1951–1981, Oberfrankenstiftung Bayreuth 1990, o. S., zit. nach Klein, Janina Sara: *Der hilfreiche Alptraum*. Spuren der Erinnerung im druckgraphischen Werk Caspar Walter Rauhs, in: Ausst.-Kat. Saarbrücken 2017, S. 28–38, hier S. 29. Weiterführende Literatur: Küfner, Hans (Hrsg.): *Caspar Walter Rauh*. Werkverzeichnis der Druckgraphik 1951–1973, Rottendorf 1973; ders.: *Caspar Walter Rauh*. Ein phantastischer Zeichner in Franken, Würzburg 1977.

669 Radierung, Ätzung mit Aquatinta, 20,8×30 cm, Privatsammlung.

670 Klein 2017, S. 15. Deutlich explizierter geht es zu auf Rauhs *Episode im Walde*, 1981, Radierung, Ätzung, 27,5×34 cm, Bayreuth, Caspar Walter Rauh Sammlung der Oberfrankenstiftung. Hier ist ein anthropomorphisierter Baum im Begriff, seine Baumfreundin zu begatten, Abb. in Ausst.-Kat. Saarbrücken 2017, S. 50.

671 Es ist fälschlicherweise eine Folge von abnehmendem Frischmond und Halbmond gezeigt, der schließlich zum Vollmond wird. Eigentlich müsste ein zunehmender Mond abgebildet sein, um die Erzählfolge logisch zu schließen, was genauso für die spiegelverkehrte Platte bei Entstehung der Radierung gilt. Versehen oder Absicht?

672 Radierung, Ätzung mit Aquatinta, 20×15 cm, Privatsammlung des Künstlers.

673 Öl auf Leinwand, 66,5×127 cm, Privatsammlung, große Abb. z.B. in Gleis 2020, S. 180f. Weiterführende Literatur: Ridder, André de: William Degouve de Nuncques, Brüssel 1957; Welsh-Ovcharov, Bogomila: *Let's become mystics of art* Van Gogh, Gauguin and the Nabis, in: Lochnan, Katharine/Nasgaard, Roald/dies.: *Mys-*

scheinen die Mangroven, die von Lianen umwandelt und von Schlangen besetzt sind, beinahe zu schweben.

Die Sumpflandschaft versprüht ein gespenstisch wirkendes Flair, eine unsichtbare Lichtquelle in der Mitte unten speist die Braun- und Grüntöne mit Helligkeit; eine nächtliche Seelenlandschaft, die auch von Einsamkeit und Qual zeugt, breitet sich aus. Noch gruseliger und belebter wird das Geschehen auf seinem großformatigen Gemälde *La forêt mystérieuse*⁶⁷⁴ (1900, Abb. 150), auf dem die Wurzeln in der Nacht zu Leben erweckt werden scheinen. Sie haben Augen, entwickeln Gliedmaßen, scheinen sich zu räkelnd und zu strecken. Es ist ein ungastlicher Ort, von dem man schnell das Weite suchen sollte, wenn einem das Leben lieb ist: Vorne rechts ist wie ein stummes Mahnmal ein Totenkopf auszumachen. Groenewald-Schmidt fasst zusammen: „Das Œuvre des Malers ist geprägt von melancholischen, von Stille und Einsamkeit beherrschten Landschaften und Stadtansichten in Pastell und Öl.“⁶⁷⁵

d Schmidt, *Body Swallows World*

Über hundert Jahre später nimmt die Autodidaktin Aurel Schmidt (*1982) ähnlich mythisch und düster bei ihrer Serie *Body Swallows World*⁶⁷⁶ (2006, Abb. 151) Bezug auf Théodore Rousseaus mythologisch-traumhaft anmutendes Waldstück *The Forest in Winter at Sunset*⁶⁷⁷ (1846–67) und steigert ihn zum morbiden Schreckenserleben:

In einer kargen Waldszene an einem klaren See räkelnd sich mystische Schlangen, was von weitem zunächst wie eine Uferbewachung wirkt, offenbart sich aus der Nähe als Horde von Ungeziefer und Berge aus Abfall und Knochen. Auf Baumstämmen und in Wurzelgebilden sind groteske Gesichter zu erkennen, ein überdimensionierter Frosch wird gerade von einer Anakonda gefressen. Einerseits wirkt der Wald durch seine zahlreichen Kreaturen sehr belebt, andererseits sind die Bäume abgestorben und teilweise umgestürzt.⁶⁷⁸

Insgesamt wirkt dieses Waldstück direkt aus einem Alptraum entsprungen, womöglich thematisiert Schmidt hier unbewusst ihre eigene Todesangst.

Etwas freundlicher, wenngleich dennoch bedrohlich blicken die bernsteinfarbenen Raubkatzenaugen auf dem unbetitelten Gemälde⁶⁷⁹ (1953, Abb. 152) von Mimi Parent

tical landscapes: from Vincent van Gogh to Emily Carr, München, London u. New York 2016, S. 81–105.

674 Öl auf Leinwand, 126 × 293 cm, Privatsammlung.

675 Groenewald-Schmidt 2020, S. 318.

676 Bleistift, Farbstift und Acryl auf Papier, o.M., London, Saatchi Gallery. Zunächst fertigt Schmidt ihre sehr fein beobachteten und akribisch ausgeführten Zeichnungen im Kleinformat an, die im weiteren Verlauf ihres Werks immer großformatiger werden.

677 Öl auf Leinwand, 162,6 × 260 cm, New York, Metropolitan Museum.

678 Dialer, Corinne: *Schmidt, Aurel*, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Berlin 2019, Bd. 102, S. 51.

679 *Sans titre*, Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm, Privatsammlung.

(1924–2005) den Betrachter an.⁶⁸⁰ Oben bestrahlt ein abnehmender Halbmond die Waldszene, die Bäume scheinen zu schweben; Leichtigkeit und Bedrohlichkeit schließen sich bei diesem traumähnlichen Nachtstück nicht aus. Zwei Jahre später inszeniert Marie Toyen (1902–1980) eine nächtliche Traumwald-Szene auf ihrem Ölgemälde *La nuit roule des cris*⁶⁸¹ (1955) ungleich schwächer und ausdrucksloser. In einer mythischen, wolkenverhangenen Nachtszene stehen zwei scheinbar aus sich selbst leuchtende Baumstämme, in deren Kronen sich jeweils ein herzförmiger Kopf einer Schleiereule hervortritt.

Berühmt geworden ist die Traumzeichnung des russischen Aristokraten und Freud-Patienten Sergei Pankejeff, der aufgrund seiner Wolfspublie von diesem ‚Wolfsmann‘ genannt wird. Mit 77 Jahren malt er nochmals seine Schlüsselerfahrung *Mein Traum*⁶⁸² (1964) aus seiner Psychoanalyse: „Da mein Wolfstraum sozusagen ein ‚Bildertraum‘ war und so wichtig für mich war, hat sich die Erinnerung daran bis heute unverändert erhalten [...]. Erst nach Aufforderung durch Professor Freud machte ich eine Skizze des Traumes.“⁶⁸³

Das Bild zeigt einen auf einer schneebedeckten Lichtung freistehenden, abgestorbenen Baum, in dessen Ästen fünf weiße Wölfe sitzen, die den Betrachter direkt anschauen. Jim Dine (*1935) bezieht sich mit seiner großformatigen Radierung *The Wolfman's Dream* (1993, Abb. 153) auf eben diesen Traum.⁶⁸⁴

2 Traumraum

Neben reich gefüllten Waldstücken und überbordenden Traumlandschaften können leere Projektionsflächen ebenso als Traumraum fungieren, wie dies die finnische Künstlerin Maaria Wirkkala (*1954) zeigt. Bei ihrer Installation *Dream Screen*⁶⁸⁵ (1990) ist auf weißem Grund auf der oberen Bildhälfte ein schwarzes Rechteck zu sehen, das untere Viertel ist ebenso in Schwarz gehalten. Nur undeutlich wird ein dunkelgraues Oval erkennbar, das als Basis für den Traumraum fungiert:

Indem sie die Schwärze in eine Oberfläche verwandelte, auf der nächtliche Traumprojektionen gesehen werden können, transformierte sie die physische ‚wörtliche‘ Oberfläche in einen ausgedehnten Raum, der von Bedeutung erfüllt ist.⁶⁸⁶

⁶⁸⁰ Hierzu auch passend: Leonor Fini, *Sphinx regina*, 1943, Öl auf Leinwand, 40 × 50 cm, Privatsammlung. Ein gelbes Tierauge blickt am Boden aus einem Loch einer herumliegenden Rinde heraus, die Natur bildet organische, lebendige Formen, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 61.

⁶⁸¹ Öl auf Leinwand, 78 × 98 cm, Paris, Collection Jacques und Thessa Herold, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Madrid 2013, S. 323, Abb. 162.

⁶⁸² Öl auf Leinwand, 43,2 × 61 cm, Beverly Hills (Michigan), Sammlung Dr. und Mrs. Alexander Grinsten, Abb. z.B. im Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 164, Tafel 91.

⁶⁸³ Pankejeff in einem Brief an Alexander Grinstein, 18. Dezember 1965, zit. nach. Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 164.

⁶⁸⁴ Dine kreiert eine Serie von Illustrationsgraphiken für eine Neuauflage von Freuds Fallgeschichten, vgl. Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 165.

⁶⁸⁵ Kohlestaub auf Wand geblasen, Privatsammlung der Künstlerin.

⁶⁸⁶ Gamwell 2000, S. 31.

Die einsame Verlorenheit, die diese Installation ausstrahlt, wird durch die reduzierte Farbigkeit noch deutlich verstärkt. Ängste scheinen kontrollierbarer, wenn sie in einen Raum – wie hier in ein Rechteck – verpackt werden, es entsteht eine innere Distanz. Der Distanz schaffende Raum dient dem Seelenheil.

Nach den Romantikern wird vor allem bei den Symbolisten zunehmend eine Traumkomponente spürbar. Farblich beinahe in Schwarzweißstönen gehalten, fängt der Belgier Léon Spilliaert (1881–1946) auf seiner Zeichnung *Plage au clair de lune*⁶⁸⁷ (1908) einen mondlichtbeleuchteten Strand mit surrealer Komponente ein. Eine scharfe schwarze Diagonale rechts unten verbreitet ein düsteres, geradezu depressives Element, in der oberen Bildhälfte schwingen die Linien jedoch ungleich mehr und bringen Lebendigkeit in die statische Strandszene.

Anhand seiner Bildschöpfungen idealisiert er die Einsamkeit, untersucht die Begegnung mit den Gezeiten und bringt sein Innerstes unmittelbar zum Ausdruck. „[D]er aufgrund einer Magenerkrankung an Schlaflosigkeit leidende Künstler [streift] häufig nachts durch die verlassen Straßen Ostendes. Visuelle und emotionale Eindrücke dieser Wanderungen spiegeln sich in seinen Werken jener Zeit wider.“⁶⁸⁸

a Redon, *Le Rêve*

Im Spätwerk bildet Odilon Redon mit seinem Ölgemälde *Le Rêve*⁶⁸⁹ (1904, Abb. 154) eine einfühlsame Formensprache ab, die sich vielmehr auf das innere Erleben konzentriert, denn auf die exakte Darstellung der Realität:

Nicht der narrative Gehalt von Träumen kommt hier zum Tragen, sondern das fantastische visuelle Material, das onirische Bilder bieten können, wird thematisiert. [...] Beide Themen – die empirische Beschäftigung mit dem organischen Leben und seiner Entwicklung sowie die spirituelle Erfahrbarkeit des Mystischen – werden hier in Beziehung gesetzt und als einander bedingende Wirklichkeitsebenen dargestellt.⁶⁹⁰

Das hochformatige Gemälde ist im unteren Teil recht dunkel, im oberen zunehmend lichtvoller gehalten. Im linken Vordergrund ist eine braune, leicht zusammengekauerte Gestalt auszumachen, die an Engelsdarstellungen denken lässt. In ihrem Rücken erstrahlt ein hellgelbes Leuchten, das Flügel aus purer Energie darstellen könnte. Dahinter ist schemenhaft eine weitere, auf den Betrachter ausgerichtete Person zu erkennen, die durch ihre reine Präsenz Ruhe und Frieden ausstrahlt. Auch diese ist umgeben von

⁶⁸⁷ Aquarell, Tinte, Bleistift und Kreide auf Papier, 50 × 65 cm, Patrick Derom Gallery, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. 2016, S. 82f.

⁶⁸⁸ Groenewald-Schmidt 2020, S. 324.

⁶⁸⁹ Öl auf Leinwand, 56 × 43 cm; Privatsammlung, Genf.

⁶⁹⁰ Schneider, Marlen: *Le Rêve (1904; Odilon Redon)*, in: Lexikon Traumkultur, Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“, 2015; [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=%22Le_r%C3%AAve%22_\(1904;_Odilon_Redon\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=%22Le_r%C3%AAve%22_(1904;_Odilon_Redon)) [21.08.2021].

einer pastellfarbigen Aureole, die sich dann über den gesamten oberen Bildteil in Form von sanftem, wolkenartigem Türkis, Blau, Violett, Weiß und Gelb ausweitet. Schneider fasst zusammen, was für sie das Traumhafte des Gemäldes ausmacht:

Der nur vage definierbare Bildraum, die zahlreiche Assoziationen auslösende biomorphe Form, die fantastische, leuchtende Farbigkeit sowie die nur schwach auszumachende Vision einer menschlichen Figur suggerieren die Herkunft des Dargestellten aus subjektiven Traum- und Vorstellungswelten.⁶⁹¹

Der zeitgenössische Schriftsteller Charles Morice stellt 1885 zur Traumperzeption von Redon fest:

Die Bedeutung, die man dem Wort Traum geben muss, ist weder die vulgäre und in der Prosa gebrauchte (unausweichliche Visionen im Schlaf) noch die seltene, in der Poesie gebrauchte (gewollte Visionen im Wachsein); bald ist es dies, bald ist es das, es ist das Wachsein und der Schlaf, es ist eigentlich der Traum eines Traumes: die gewollte Organisation unausweichlicher Visionen.⁶⁹²

Ein paar Jahre später entstehen in Südfrankreich zwei großformatige Temperagemälde Redons für die Bibliothek der Privaträume der Abtei Sainte-Marie de Fontfroide. Auf der Ostwand ist *Der Tag*, auf dem vier Pferde vor einer Gebirgslandschaft zu sehen sind, interpretiert. Auf der Westwand ist *Die Nacht*⁶⁹³ (1910–11, Abb. 155) gegenübergestellt.⁶⁹⁴

Im Gegensatz zu den bereits besprochenen *Noirs* von Redon verströmt das Bild mit seinen pastosen Farben eine geradezu fröhliche Leichtigkeit. Es wird ein weiter Traumraum aufgespannt, in dem Wunder passieren und Unmögliches möglich wird. Hervorzuheben ist etwa das mit Blättern umgebene, fliegende Ei mit Gesicht, welches sich auch in Redons Graphiken wiederfindet. Flügel und Fliegen scheinen für Redon die Nacht zu charakterisieren⁶⁹⁵, Frauenköpfe blicken suchend in unterschiedliche Richtungen, es wird eine Atmosphäre der Orientierungs-, Halt- und Kontaktlosigkeit suggeriert.

691 Ebd.

692 Charles Morice, *L'Hommage à Goya*, in: La Petite Tribune Républicaine (2. April 1885) [unpag.], zit. nach Marlen Schneider, 2015, [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22Le_r%C3%AAve%22_\(1904:_Odilon_Redon\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/%22Le_r%C3%AAve%22_(1904:_Odilon_Redon)) [21.08.2021].

693 Tempera auf Leinwand, 200 × 650 cm, Narbonne, Bibliothek der Abbaye de Fontfroide.

694 Hofmann 2010, S. 12f: „Diesem schwebenden organischen Einklang antwortet die Nachtseite mit einer bühnenhaften Inszenierung, in deren Zusammenhanglosigkeit die Verwirrungen eines träumenden Bewusstseins herrschen, das sich durch die seltsamsten Nachbarschaften den Weg bahnt. Kunstgebilde orientalischen Zuschnitts treten als Markierungen auf. Die Welt der Erscheinungen ist umgestülpt in ein Plasma aus Mischgeschöpfen, die scheinbar ziellos durch den Raum schweben. Redon malt hier eine Art Seelenwanderung und zugleich eine bizarre Landschaft, in der Fauna und Flora die merkwürdigsten Verbindungen eingehen.“

695 Redon malt in seinem Werk häufig Flügel am Kopf. Druick und Zegers deuten dies folgerichtig als Anspielung auf den Gott Hypnos. Druick, Douglas W. und Zegers, Peter Kort: *Painful Origins*, in: Ausst.-Kat. Chicago 1994, S. 14–174, hier S. 126f., zit. nach Heraeus 1998, S. 129.

Wenngleich der Baumstamm, die Skulpturensäule, die zwei bemäntelten Frauen und die zwei geflügelten Wesen in dunklen Farben gehalten und mithilfe eines graphischen Stils abgebildet werden, erscheint das Bild insgesamt sehr lichtvoll und hell, was für eine Nachtszene untypisch ist. Hofmann kommentiert die Farbwahl folgendermaßen:

Als hätte er Max Klingers Verteilung der Kompetenzen gekannt, wonach die Malerei das Leben bejaht, die monochrome Zeichnung hingegen für dessen dunkle Seiten zuständig ist, setzt Redon das religiöse Weltvertrauen seiner späten Jahre in sanfte farbige Verklärungen um, in ein Jenseits, das sich blühend im Diesseits des organischen Lebens vollendet.⁶⁹⁶

Dies mag zum einen der Funktionalität in einer Bibliothek geschuldet sein, in der ein 13 m² großes, dunkles Feld einer geistigen Arbeit eher abträglich sein könnte. Das leicht unheimlich anmutende Zwielficht mag zum anderen auch für die Darstellung einer Traumszene sprechen, in dem zwar durchaus die Sonne scheinen kann, jedoch die ‚normalen‘ Natur-gesetze aufgehoben werden. Dann schwirren Eierköpfe sowie Köpfe mit Schmetterlingsflügeln herum, Blattlaub wird Blau, Gelb und Violett. Redon selbst schreibt in seinem Tagebuch über die Metamorphosen:

Es ist der Sinn des Mysteriums, stets mit dem Mehrdeutigen zu leben, mit zwei- oder dreifachen Ansichten, mit erahnten Aspekten (Bilder in Bildern) – Formen, die entstehen oder aus dem inneren Befinden des Betrachters entstehen werden. Alle Dinge umso anregender, als sie erscheinen.⁶⁹⁷

Dass der Schaffensprozess bisweilen zum Kampf, zum Strudel wilder Emotionen werden kann, reflektiert Redon folgendermaßen:

Die Natur ist es auch, die uns befiehlt, den Gaben zu folgen, die sie uns geschenkt hat. Die meinen haben mich in den Traum geführt; ich habe mich den Wirbelstürmen der Einbildungskraft und den Überraschungen unterworfen, die sie mir unter dem Bleistift bereitete; aber ich zügelte, lenkte diese Überraschungen nach den Gesetzen des künstlerischen Organismus.⁶⁹⁸

Redons Freund Emile Bernard kommentiert dessen Blätter mit einem Verweis auf das Übernatürliche und Unsichtbare. Dagegen wehrt sich Redon dann doch: Nicht seinen Alpträumen und Halluzinationen solle man folgen, sondern der äußeren Natur und seiner künstlerischen Autonomie.⁶⁹⁹ So ganz geheuer war ihm der zuvor noch hoch gepriesene Autonomie- und Kontrollverlust wohl doch nicht.

⁶⁹⁶ Hofmann 2010, S. 193.

⁶⁹⁷ Odilon Redon: *A Soi-même*, Journal 1867–1915, Paris 1961, S. 100, zit. nach Hofmann 2010, S. 13.

⁶⁹⁸ Redon, Odilon: *Confidences*, in: *A soi-même*, Journal 1867–1915, Notes sur la vie, l'art et les artistes, Paris 1989, S. 26, zit. nach Heraeus 1998, S. 145.

⁶⁹⁹ Vgl. Heraeus 1998, S. 145.

b De Chirico, *Doppelter Traum vom Frühling*

Deutlich analytischer, klarer und strenger geriert sich das Werk des Italieners Giorgio de Chirico (1888–1978), der als Hauptvertreter der *Pittura metafisica* gilt und für die Surrealisten ein wichtiges Vorbild darstellt.⁷⁰⁰ Seine traumähnlichen, menschenleeren Landschaften verbindet er mit scheinbar unzusammenhängenden Elementen wie Uhren oder Eisenbahnen, er zelebriert *La Pureté d'un rêve*⁷⁰¹. Doch wo sind alle Menschen hin?

Das Traumhafte kreierte der Künstler Thomas zufolge anhand dieser Elemente:

De Chirico creates pictures with dreamlike atmospheres by the application of strange lighting, unusual combinations, different levels of reality, by emptiness and disembodied shadows.⁷⁰²

Auf seinem Ölgemälde *La torre rosa*⁷⁰³ (1913) entspannt sich aus dem Blick eines dunklen Arkadengangs eine wüstenähnliche Szenerie mit einem großen, runden roten Wehrturm, eine Reiterstatue ragt rechts ins Bild, der Horizont scheint sich leicht zu krümmen und die Ebenen wirken unwirklich zusammengefügt. Anleihen von Giorgio de Chiricos Werken sind z.B. deutlich auf Dorothea Tannings Ölgemälde *A Mrs. Radcliffe Called Today*⁷⁰⁴ (1944) zu sehen. Die Raum-Aufspannung, die architektonischen Elemente, der wüstenähnliche Gang und die schwebenden Objekte zeugen vom bekannten Vorbild, lediglich das rothaarige, rennende Mädchen versprüht mehr Lebendigkeit als de Chiricos Traumlandschaften.⁷⁰⁵

De Chiricos Gemälde *Doppelter Traum vom Frühling*⁷⁰⁶ (1915, Abb. 156) zeigt im Vordergrund eine Leinwandkizze mit klaren Konstruktionslinien auf einer Staffelei. Links ist eine riesige, weiß gekleidete Rückenfigur zu sehen, rechts entspannt sich eine weite Wüstenlandschaft mit Bergen im Hintergrund. Der rote Ballon rechts oben untermauert die Willkürlichkeit der zusammengeführten Objekte, die Wolken am Himmel verdeutlichen die Leichtigkeit des Traumerlebens und die Fülle der Phantasie.

De Chirico verweist im Titel auf die Analogie zwischen Traum und Kunst: „Das Schaffen von Kunst über Kunst – ein Bild in einem Bild – wird doppelter Traum genannt.“⁷⁰⁷ Der im Titel anklingende ‚Traum vom Frühling‘ weckt andere Assoziationen wie etwa die Mandelblüte von van Gogh oder eine impressionistische Garten-

⁷⁰⁰ Weiterführende Literatur: Dottori, Riccardo: *Sogno, presagio, inquietante nella Metafisica di de Chirico*, in: *Metafisica* 16 (2016), S. 77–106; Schmied, Wieland: *Magische Realitäten, Traum, Mythos, Fiktion*. Von Giorgio de Chirico und Max Ernst bis zu Jannis Kounellis und Katharina Fritsch, in: Joachimides, Christos M./Rosenthal, Norman (Hrsg.): *Die Epoche der Moderne, Ostfildern-Ruit* 1997, S. 419–439.

⁷⁰¹ 1915, Radierung, o.M., in: André Breton, *Trajectoire du Rêve*, Paris 1938, S. 52, New York, Giorgio de Chirico Foundation. Hinter zwei Hochhäusern tut sich eine lichte Leinwand auf einer Staffelei mit einer fein zisierten Baumdarstellung hervor.

⁷⁰² Thomas 2020, S. 506.

⁷⁰³ Öl auf Leinwand, 73,5 × 100,5 cm, Venedig, Peggy Guggenheim Collection.

⁷⁰⁴ Öl auf Leinwand, 46,1 × 39,4 cm, Privatsammlung.

⁷⁰⁵ Tanning malt hier eine alptraumartige Hommage für die Schauerroman-Autorin Ann Radcliffe.

⁷⁰⁶ Öl auf Leinwand, 56,2 × 54,3 cm, New York, Museum of Modern Art.

⁷⁰⁷ Gamwell 2000, S. 30.

landschaft. Hier wird durch die langen Schatten der Menschengruppen vielmehr eine Herbststimmung evoziert, es gibt freien Entwicklungsraum auf der Leinwand. Insgesamt wirkt die Bildstimmung eher bedrückend, von Aufbruchstimmung ist nichts zu spüren. Eine ähnliche Tristesse und Einsamkeit herrschen bei der Surrealistin Kay Sage (1898–1963) *I have no shadow*⁷⁰⁸ (1940) vor.

Knappe 30 Jahre später schafft Max Ernst ein ähnliches Bild mit *Tag und Nacht*⁷⁰⁹ (1941/42, Abb. 157), wo im scheinbar luftleeren, dunklen Raum verschiedene Gemälde mit typischen Inhalten von Ernst herumfliegen. Er spielt mit verschiedenen Darstellungs- und Bedeutungsebenen, wie im Traum kommen und gehen die Dinge, ihren eigenen Gesetzen folgend. Das Bild entsteht in den USA, wohin er mit Peggy Guggenheim über Spanien und Portugal geflüchtet ist. Womöglich ist die Fragmentierung des Bildes auch ein Spiegel seiner verletzten Exil-Seele; eine Integration der letzten traumatischen biographischen Ereignisse ist zu diesem Zeitpunkt noch ausstehend.

Ähnlich haltlos sind auf Gerhard Gepps (*1940, Abb. 158) *Traum*⁷¹⁰ einzelne Szenen vor einem schwarzen Hintergrund nebeneinandergestellt. Auf leuchtendem Königsblau ist eine nur mit Linien skizzierte Frau wie auf einem Kissen eingeschlafen, über ihr fliegt ein Flugfisch mit weißen Flügeln vor gelbem Hintergrund. Ein langschnabelliger Kopffüßler blickt etwas verwirrt nach unten; es handelt sich um unzusammenhängende Szenen, die eher Fragen aufwerfen, als Antworten liefern, wie es so häufig im Traumerleben geschieht.

c Kandinsky, *Träumerische Improvisation*

Ein sehr bewegter Traumraum zeigt sich auf dem Ölgemälde *Träumerische Improvisation*⁷¹¹ (1913) von Wassily Kandinsky (1866–1944).⁷¹²

Nach eigener Aussage entdeckte Kandinsky die Möglichkeit völliger Abstraktion in seinem Werk in einem träumerischen Bewusstseinszustand. Gedankenverloren habe er 1909/10 in seiner Wohnung ein fälschlich auf der Seite stehendes Bild betrachtet und nur noch Formen und Farben ohne Gegenstände wahrgenommen. Als Bilder aus dem Unterbewusstsein [...] hat Kandinsky in seiner Programmschrift „Über das Geistige in der Kunst“ (1912) ausdrücklich auch seine ‚Improvisationen‘ bezeichnet.⁷¹³

Wild tanzen die Formen und Farben auf der quadratischen Grundfläche und vermitteln ein Gefühl von Lebendigkeit, Bewegung und Leichtigkeit. Als wichtiger Wegbereiter

708 Öl auf Leinwand, 63,5 × 53,3 cm, Worcester, Art Museum, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 242.

709 Öl auf Leinwand, 112 × 146 cm, Houston, The Menil Collection.

710 Zeichnung aus der *Dreaming*-Serie, o.A. A. Hier ist z.B. auch ein vor einer Spirale schwebender Kopf mit geschlossenen Augen zu nennen, der von sechs weißen Handschuhen umkreist und angefasst wird.

711 Öl auf Leinwand, 130,5 × 130,5 cm, München, Pinakothek der Moderne.

712 Für eine vergleichende Schau seines Werks mit wichtigen Zeitgenossen: Kienzler, Klaus: *Cézanne, Klee, Kandinsky: Zur Phänomenologie der Kunst des Sehens*, Freiburg, München 2020.

713 O.A.: *Träumerische Improvisation*, Werkbeschreibung auf der Homepage der Münchner Pinakotheken 2021, <https://www.pinakothek.de/kunst/wassily-kandinsky/traeumerische-improvisation> [22.08.2021].

für die abstrakte Malerei versucht Kandinsky der geistigen Ordnung anhand seiner *Improvisationen* näher zu kommen, will als Synästhet auch Klänge und Gerüche in Form und Farbe verwandeln – und nimmt umgekehrt Farben auch auditiv und olfaktorisch wahr. Auf dem Ölkarton *Kleiner Traum in Rot*⁷¹⁴ (1925, Abb. 159) changiert die Hintergrundfarbe zwischen Braun und Ockertönen, um dann flirrenden runden und glatten Linien Raum zu geben. Mit raschem Pinselstrich vermag er sein inneres Erleben abzubilden, doch unterscheidet sich seine Traumdarstellung wenig von seinen anderen Kompositionen. Trotz der Farbe Rot im Titel kommt bei Kandinsky dieser Farbton überraschend wenig vor.

d Klee, *Physiognomische Kristallisation*

Anders dafür bei Paul Klee (1897–1940): Seine *Physiognomische Kristallisation*⁷¹⁵ (1924, Abb. 160) ist gänzlich und vollumfänglich in Rot getaucht. Nach dem Aquarell *Rote und weiße Kuppeln*⁷¹⁶ (1914), welches von der Tunis-Reise im selben Jahr inspiriert ist, wirkt es wie ein weiterer wichtiger Schritt zu einer vermehrten Abstraktion. Werner Schmalenbach schreibt über Klees *Kristallisation*:

Es bilden sich Stäbe, Kreuze, Dreiecke, Rhomben und Kreissegmente, und in ihrem beweglichen Spiel tauchen flüchtige, kaum festzuhaltende Erinnerungen an Physiognomien auf. Das Kristalline verwandelt sich ins Menschliche, das Menschliche ins Kristalline – eine Spiegelung, eine Vorspiegelung, eine Fata Morgana. Alle Grenzen sind aufgehoben, alles verwandelt sich: das Amorphe ins Geformte, das Organische ins Anorganische, das Rationale ins Irrationale, das bloß Formale ins Wirkliche, das Wirkliche ins Träumerische und Wunderbare. Dies alles leistet die Kristallisation; dies alles leistet Klees bildnerisches Denken. In diesem Denken sind die Grenzen zwischen den getrennten Bereichen aufgehoben, alles, schlechthin alles ist relativ in bezug auf das eine Absolute, das All-Eine der deutschen Romantik!⁷¹⁷

Nach einer nächtlichen Wanderung durch Tunis schreibt Klee am 7. April 1914 in sein Tagebuch: „Materie und Traum zu gleicher Zeit, und als Drittes ganz hinein verfügt mein Ich. Das muss ja gut werden.“⁷¹⁸ Dass ihn das Thema Traum zu diesem Zeitpunkt schon länger beschäftigt und begleitet, bezeugt dessen Tagebucheintrag von 1902:

Ein fliegender Mensch! Hereinrenke die dritte Dimension in die Fläche, Armstellungen, Beindoubletten. Verkürzungslosigkeit. Ich träume sogar davon. Träume mich. Träume

714 Öl auf Papier auf Karton, 35,5 × 41,2 cm, Bern, Kunstmuseum.

715 Öl mit Aquarell, Bleistift und Tinte auf Nesselstoff, 41,9 × 51 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Weiterführende Literatur: Ausst.-Kat. *Der Traum offenbart das Wesen der Dinge*, Museum für Moderne Kunst Bozen, Mailand 1993;

716 Aquarell und Gouche auf Papier und Karton, 14,6 × 13,7 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.

717 Mus.-Kat. *Paul Klee. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1977, S. 41.

718 Zit. nach Hofmann 2010, S. 310.

mich selber als mein Modell. Projiziertes Ich. Erwachend erkenne ich die Wahrheit. Ich liege kompliziert, aber flach, am Leintuch haftend. Ich bin mein Stil.⁷¹⁹

Klee ist fasziniert vom menschlichen Erleben, doch spricht er Erwachsenen einen gewissen Erkenntnisgrad ab, da sie durch die Realität schon zu abgebrüht worden seien. Lediglich „die Kinder, die Verrückten und die Primitiven“⁷²⁰ hätten noch die Fähigkeit, eine Zwischenwelt zu erblicken. Klee gibt 1924 eine Grundsatzerklärung ab: „In dieser ausgeformten Gestalt ist sie (= die Welt) nicht die einzige aller Welten!“⁷²¹ Eben diese vielen Welten spiegeln sich auch in der Vielschichtigkeit seiner Werke:

Klees ‚bildnerische Polyphonie‘ beruht auf Wechselbezügen. Seine Bildideen – nicht selten skurrile Einfälle – dienen ihm als Belege für die unvorhersehbare ‚trasmutazione di forme‘, doch wo immer er ihnen einen Platz in seinen Formwanderungen zuweist, unterläßt er nie die Kehrtwendung, die aus diesen Koordinaten zurückgeht auf das Spezifische eines Bildes, auf die Unwiederholbarkeit seiner Signatur. Dem Betrachter eröffnet dieser Wechselbezug zwei Ebenen: das Gesetzmäßige und die Absonderung davon. Dabei kann es nicht ausbleiben, daß er sich überfordert fühlt und deshalb nur eine der beiden Ebenen wahrnimmt. Damit entgeht ihm das subtile Angebot, die ‚Dualität der Einheit‘ zu erleben, die janusköpfig nach zwei Richtungen blickt.⁷²²

Unumstritten ist Klee ein wacher, umtriebiger Geist, der mit seinem Œuvre seine Nachwelt mannigfaltig beeinflussen wird, wie der Psychoanalytiker Danckwardt unter einem interdisziplinären Gesichtspunkt folgendermaßen zusammenfasst:

Paul Klee (1879-1940) übte durch den ikonographischen, poetisch und musikalisch assoziativen, ironisch-scurrilen und abstrakten Reichtum seiner über 9000 Werke zählenden Kompositionen, durch seine Vielzahl an subtil differenzierten malerischen Techniken sowie durch seine kunstpädagogischen Schriften einen bedeutenden Einfluß auf die Kunst des 20. Jahrhunderts aus.⁷²³

719 Klee, Paul: *Tagebücher*. 1898–1918, hrsg. von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, S. 154.

720 Klee, Felix: Paul Klee. Zürich 1960, S. 249, zit. nach Danckwardt, Joachim F.: „*Ich muß dereinst auf dem Farbklavier der nebeneinanderstehenden Aquarellnäpfe frei phantasieren können*“ (Paul Klee 1910). Ein Beitrag der Psychoanalyse zum Verständnis der verzögerten Farbentwicklung bei Paul Klee, in: Schneider et al. 1999, S. 249–287, hier S. 267.

721 Hofmann 2010, S. 189.

722 Ebd., S. 291.

723 Danckwardt 1999, S. 249.

e Ernst, *Paris-Rêve*

An Klees Bildstrukturen erinnert *Paris-Rêve*⁷²⁴ (1924–25, Abb. 161) von Max Ernst⁷²⁵, welches nur etwas später als die *Kristallisation* entstanden ist. Durch eine gezackte, rote Linie, die abstrahierte Hochhäuser abbilden soll, spannt sich die französische Hauptstadt auf, welche nur noch anhand des Bildtitels zu identifizieren ist. Darüber wölbt sich ein weiß bewölkter Himmel, der sich nach oben hin vom Weißen ins Hellblaue verändert. Wie eine Sonne strahlt in der oberen Bildmitte ein großer Kreis, der aus feinen, grau-blauen konzentrischen Linien besteht und dem unten ein etwa 120-Grad-Segment fehlt.

Im Traum wird das Altbekannte in neuer Form und Farbigkeit ausgedrückt, nur der Träumende selbst kann – oft anhand allein für ihn schlüssiger Anhaltspunkte oder aus einem klaren Bauchgefühl heraus – benennen, um welchen Ort oder um welche Person es sich im jeweiligen Traumgeschehen handelt, obgleich dazu jedes objektive Erkennungsmerkmal fehlt. Wie Rousseau und weitere Künstler träumt auch Ernst von Wäldern und lebendigen Pflanzenwesen. Vielgestaltig zeigt er seine Traumlandschaften, auf denen die Pflanzen des Nachts zu Leben erweckt werden und zu tanzen beginnen. Wald und Gehölz werden auf seinen surrealistischen Gemälden zwischen 1926–28 zum zentralen Motiv.⁷²⁶

Eher den Verwandlungsträumen zuzuordnen ist z.B. sein Ölgemälde *Sie sind zu lange im Wald geblieben*⁷²⁷ (um 1926), auf dem sich menschlich anmutende Wesen immer mehr in Bäume verwandeln. Fast vierzig Jahre später drückt Ernst noch immer Traumhaftes anhand von mystischen Waldmotiven aus. Auf seinem Ölgemälde *La dernière forêt*⁷²⁸ (1960–70, Abb. 162) wallen sich große dunkelblaue Phantasiegebilde auf, die an wogende Seealgen erinnern. Im Gegensatz zum *Paris-Rêve* ist das Bild weniger in Oben–Unten aufgeteilt, sondern vielmehr in Vorder- und Hintergrund.

In der hinteren Ebene leuchtet es wie aus einer Anderswelt gelb und grün changierend. Manchmal taucht in der Szenerie ganz unvermittelt ein Auge auf, etwa das einer Schleiereule; in der Bildmitte schwebt eine stilisierte Iris. Der Wald lebt und beobachtet den Betrachter ebenso, wie dieser das Bild in den Blick nimmt. Die Struktur ist in klassischer Ernst-Manier mithilfe der Frottage geradezu haptisch mit den Augen erfahr-

724 Öl auf Leinwand, 65 × 54 cm, New Haven, Yale University Art Gallery. Weiterführend: Abb. 61 sowie S. 77 und S. 167 im Ausst.-Kat. Max Ernst: A Retrospective, The Metropolitan Museum of Art, New York 2005.

725 Sein Werk ist vielschichtig auch auf die Bedeutung von Träumen untersucht worden, weshalb es hier nur knapp besprochen werden soll. Weiterführende Literatur: Ausst.-Kat. *Max Ernst. Traum und Revolution*, Moderna Museet, Stockholm 2009 und *Museum of Modern Art, Louisiana*, Ostfildern 2008; Ausst.-Kat. *Traum-Bilder*. Ernst, Magritte, Dalí, Picasso, Antes, Nay, Pinakothek der Moderne München 2013–14, Ostfildern 2013.
726 Vgl. o.A.: *Max Ernst (1891–1976), Sie sind zu lange im Wald geblieben*, um 1926, Werkbeschreibung des Museumsportals 2021, <https://www.museum.de/audioguide/347118/030/DE/0> [23.08.2021].

727 Öl auf Leinwand, o.M., Saarbrücken, Saarlandmuseum.

728 Öl auf Leinwand, 114 × 145,5 cm, Saint-Étienne, Musée d'Art moderne et contemporain. Auch hier ist an Mimi Parent zu denken: *Sans Titre*, 1950, Öl auf Leinwand, 65 × 81 cm, Paris, Galerie Thessa Herold; ähnlich zu Max Ernst sind wilde Blüten vor einer hellen Traumlandschaft und einer bunten Sonne zu sehen, Abb. z.B.: <https://www.pinterest.de/pin/466474473902195012/> [27.09.2021].

bar.⁷²⁹ Seine Bilder geben Rätsel auf, er lädt ein in seine Welt und verweigert gleichzeitig Anleitung, Antwort oder Erklärung.

Im Mittelpunkt steht die Darbietung unauflösbarer Fremdheit, für die sich keine Deutung anbietet. Grundsätzlich gilt das Interesse dem Mehrwert des Traumes – der Unerklärlichkeit, zu der die Traumverdichtung und damit die Traumverzerrung gelangen –, nicht der Analyse.⁷³⁰

Spies stellt die Interpretation der Träume von Freud und Ernst, die schon namentlich Antipoden bilden, gegenüber:

Doch im Unterschied zu Freud, für den der ‚manifeste Trauminhalt‘ lediglich verstümmelte, unpoetische Umschrift bleibt, sucht Max Ernst gerade eine Szenerie zu entwerfen, die die ‚Traumentstellung‘ als etwas Positives, Poetisches akzeptiert. Die Trennung zwischen ‚manifestem Trauminhalt‘ als Sinn des Traums interessiert Max Ernst nicht. Wenn Freud sagt: ‚Traum ist Wunscherfüllung‘, so könnte man, auf Max Ernsts Werk bezogen, variieren: ‚Collage ist Wunscherfüllung‘.⁷³¹

Der Gestaltenwandler Ernst erfindet unermüdlich neue Wege und Brücken zwischen der Welt der Phantasie und der Welt des Alltags und kreiert somit fortwährend neue Traumräume.

f Tanning, *Birthday*

Dorothea Tanning (1910–2012) erforscht ebenfalls verschiedene Traumdimensionen.⁷³² Auf *Birthday*⁷³³ (1942, Abb. 163) blickt die Künstlerin in vollem Bewusstsein ihres Selbst mit wachem, leicht fragendem Blick aus dem Bild. Sie ist barbusig, wenngleich androgyn,⁷³⁴ trägt einen Phantasiemantel mit violett-gelben Seidenpuffärmeln, der im Überrock zu dicken Pflanzenranken wird und teilweise aus kleinen, nackten Menschlein besteht.

729 Mit ähnlicher Struktur in Ritztechnik, doch als braune Insel im Meer mit zwei Monden im Abendhimmel kreiert Alice Rahon (1904–1987) ihre innere Landschaft: *The Inner City*, o. J., Öl auf Leinwand, 80 × 100 cm, Mexiko, Collection Museo de Arte Moderno, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 297.

730 Spies, Werner: *Albtraum und Befreiung*, in: Ausst.-Kat. Albtraum und Befreiung. Max Ernst in der Sammlung Würth, Kunsthalle Würth Schwäbisch Hall und Museum der Moderne Salzburg, Künzelsau 2009, S. 13–48, hier S. 15.

731 Spies 2009, S. 39. Zum Einfluss der Psychoanalyse auf Max Ernst siehe Spies, Werner (Hrsg.), *Max Ernst, Collagen, Inventar und Widerspruch*. Köln 1988, S. 179–182.

732 Tanning wird über hundert Jahre alt und überlebt ihren Mann Max Ernst um 36 Jahre; sie war dessen vierte Ehefrau. Weiterführend Literatur: Carruthers, Victoria: *Dorothea Tanning – transformations*, London 2020; Lie, Sissel: *Dorothea Tanning's birthdays and the close-boned fundamental experience*, in: dies./Vegge, Tor/Sandhaug, Christina: *The mimesis of change*, Pisa u. Rom 2020, S. 133–155.

733 Öl auf Leinwand, 102,2 × 64,8 cm, Philadelphia, Museum of Art. Namensgebend für dieses Gemälde sei Max Ernst gewesen.

734 Androgynität beschäftigt und begeistert die Surrealisten, viele spielen mit ihrer Identität. Vgl. hierzu z.B. das Diktum von Meret Oppenheim, dass aus einem bedeutenden Werk immer der ganze Mensch spreche: „Und dieser ist sowohl männlich als auch weiblich“, Eipeldauer 2020, S. 73.

Vor ihr kauert ein dunkles, etwas angsterfüllt blickendes Mischwesen⁷³⁵ mit ausgebreiteten Flügeln und eingezogenem Schwanz. Die Künstlerin öffnet gerade eine Tür, hinter ihr entspannt sich eine schier endlose Enfilade aus halb geöffneten Türen, so als ob sich diese in einem endlosen Zyklus spiegeln und widerspiegeln würden. Die unendliche Weite der Gedanken, der Assoziationsketten, doch auch das haltlose Fallen im Traum werden hier bildlich eingefangen. Tanning selbst sagt zur Entstehung dieses Bildes:

I had been struck, one day, by a fascinating array of doors – hall, kitchen, bathroom, studio – crowded together, soliciting my attention with their antic planes, light, shadows, imminent openings and shuttings. From there it was an easy leap to a dream of countless doors. Perhaps in a way it was a talisman for the things that were happening, an iteration of quiet event, line densities wrought in a crystal paperweight of time where nothing was expected to appear except the finished canvas and, later, a few snowflakes, for the season was Christmas, 1942, and Max was my Christmas present.⁷³⁶

Das Tür-Motiv wiederholt sie auf ihrem Gemälde *Eine Kleine Nachtmusik*⁷³⁷ (1943, Abb. 164), doch sind hier drei der nummerierten Holztüren verschlossen, lediglich die hinterste lässt einen Blick nach innen erhaschen: Der Raum ist von sonnengelbem Licht durchflutet, das den mit rotem, schwerem Samt Teppich belegten Hotelgang erhellt. Zwei traumumfangene Mädchen stehen bezugs- und kontaktlos zueinander, beide wirken wie dissoziiert und im Moment gefangen. Das hintere Mädchen, das wohl eine Puppe ist, lehnt geistig abwesend an den Türrahmen, ihre blonden Locken fallen ihr bis zu den Kniekehlen. Ihr Kopf ist leicht nach hinten geneigt, sie trägt kein Hemd, nur eine rote Jacke, die geöffnet ist. In der Hand hält sie ein Blütenblatt der riesigen, leicht welkenden Sonnenblume, die auf dem Treppenabsatz ruht.

Für Tanning stellt diese Blume ein Symbol für all die Dinge dar, mit denen sich Heranwachsende konfrontiert sehen.⁷³⁸ Das andere Mädchen fixiert fasziniert eben diese Wunderblume, ihr Kleid mündet in einer Fetzenschleppe, ihre langen, graubraunen Haare werden von einem unsichtbaren Windhauch steil nach oben geblasen. Es breitet sich eine leicht unheimliche Atmosphäre aus, die unverbundenen Elemente evozieren Unsicherheit und Unwohlsein, es mangelt an Geborgenheit und Wärme. Wie Planeten scheinen die Mädchen auf die strahlende Sonnen-Blume, die in ihrer Mitte mithilfe ihrer Röhrenblüten einen eigenen, spiralförmigen Sog entwickelt, bezogen zu sein. Tanning sagt in einem Interview bezüglich dieses Bildes:

735 Im bayerischen am ehesten als Wolpertinger zu bezeichnen.

736 Tanning, Dorothea: *Birthday*, Santa Monica (Kalifornien) 1986, S. 14.

737 Öl auf Leinwand, 40,7 × 61 cm, London, Tate Gallery. Auch im Original der deutsche Titel.

738 Vgl. Mundy, Jennifer: *Dorothea Tanning: Eine Kleine Nachtmusik 1943*, Bildbesprechung auf der Homepage der Tate Gallery, London 2001, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tanning-eine-kleine-nachtmusik-t07346> [21.08.2021].

At night one imagines all sorts of happenings in the shadows of the darkness. A hotel bedroom is both intimate and unfamiliar, almost alienation, and this can conjure a feeling of menace and unknown forces at play. But these unknown forces are a projection of our own imaginations: our own private nightmares.⁷³⁹

Alptraumhaft apathisch wirkt diese Szene tatsächlich, unverständlich und rätselhaft. So konfrontiert sie bewusst den Betrachter mit seinen ureigenen Assoziationen, Projektionen und Ängsten.

Auch auf ihrem 1944 entstandenen *Selbstportrait*⁷⁴⁰ (Abb. 165) entspannt sich vor der Rückenfigur im unteren Mittelfeld eine traumähnliche Landschaft. Ein weiter türkisener, fast wolkenloser Himmel ragt über die in sanftes Morgenlicht getauchte Felsenlandschaft hervor. Tanning schöpft aus der Erinnerung, „so that, in the studio alone with my dream I would record it like a diary entry, just like that.“⁷⁴¹ Wie einen Tagebucheintrag malt sie ihren Traum, das Bild ist für den Maler, was das Wort für den Schriftsteller ist. Dennoch schreibt Tanning zeitlebens auch viele Gedichte und Texte, um ihrem Innersten Ausdruck zu verleihen.⁷⁴²

g Labisse, *Libidoscaphes*

Eine innere Landschaft entwirft auch Félix Labisse (1905–1982) auf seinen *Libidoscaphes en état de veille*⁷⁴³ (1962, Abb. 166) knappe 20 Jahre später. Es herrscht eine vergleichbare Lichtstimmung, wenngleich bei diesem Gemälde schon die Dämmerung eingesetzt hat. Es scheint fast so, als ob man im späteren Tagesverlauf von Tannings Landschaft zum See hin reingezoomt hätte und nun eine Nahansicht der Traumwelt betrachtet. Ein großer, schwarzer biomorpher Felsen⁷⁴⁴ schwimmt im zentralen Bildgrund fast gewichtlos im Wasser, womit er die physikalischen Gesetze aufzuheben scheint. Hinter ihm tauchen noch zwei weitere Geschöpfe perspektivisch verkleinert auf, links begrenzen spitze, leicht rötliche Felsen den Bildraum. Sind diese Objekte aus einer anderen Welt? Sind es eingekauerte Muscheln, Insekten, Traumgebilde?

⁷³⁹ Tanning in einem unpublizierten Interview mit Victoria Carruthers, 2005, welche letztere in ihrem Essay zitiert: Victoria Carruthers: *Between Silence and Sound. John Cage, Karlheinz Stockhausen and the Sculptures of Dorothea Tanning, Art, History and the Senses. 1830 to the Present, Surrey 2010*, S. 112, zit. nach der Homepage der Künstlerin: <https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/64/> [21.08.2021].

⁷⁴⁰ Öl auf Leinwand, 61 × 76 cm, San Francisco, Museum of Modern Art.

⁷⁴¹ Aus der Ausstellungsbroschüre zu Dorothea Tanning: *Birthday and Beyond*, Philadelphia, Museum of Art 2000, zit. nach der Homepage der Künstlerin: <https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/230/> [21.08.2021].

⁷⁴² Vgl. die Auflistung ihrer schriftlichen Werke auf ihrer Homepage: <https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/filter-Writing/> [21.08.2021].

⁷⁴³ Öl auf Leinwand, 81 × 100 cm, Paris, Centre Pompidou. Weiterführende Literatur: Ausst.-Kat. *Félix Labisse, 1905–1982*, Retrospektive Musée des Beaux-Arts Carcassonne, Gand 2005; Ausst.-Kat. *Hommage à Félix Labisse, 1905–1982*, Maison Fonpeyrouse, Cordes-sur-Ciel 2005.

⁷⁴⁴ Bezüglich der in Abstand auftauchenden, amorphen Felsengebilde ist hier auch zu vergleichen: Salvador Dalí, *Gradiva rediscovers the Anthropomorphic Ruins (Retrospective Fantasy)*, 1932, Öl auf Leinwand, 65 × 54 cm, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Im selben Jahr wird er noch weitere erotisierende, organisch anmutende Gebilde malen.⁷⁴⁵ Insgesamt inszeniert er häufig nackte Frauenkörper in klassisch surrealistischer Formensprache, mal mit platzendem Feigenkopf⁷⁴⁶, mal als Abziehbild vor stilisierter Landschaft.⁷⁴⁷

h Finsterlin, *Traumhäuser*

Sind die Traumlandschaften bei Labisse klar ausformuliert, lässt Hermann Finsterlin (1887–1973) auf seinen Zeichnungen voller phallischer Symbole auch viel weiße Flächen für Assoziationen frei. Nur mit wenigen zarten Strichen deutet er auf seinem *Traum aus Glas* und *Casa nova*⁷⁴⁸ (nach 1920, Abb. 167) eine flache Landschaft an. Im oberen Bild umschlingt eine überproportional große gelbe Banane ein mehrstöckiges, biomorphes Gebäude, das wie auf Wellen zu schwanken scheint. Auf dem unteren Bildraum türmt sich eine seiner typischen phantasievollen und bewegten Architekturvisionen auf. Nach einem prägenden Traum im Frühjahr 1919, „in dem er sich aus einem architektonischen Gefängnis der ‚primitiven Steinwürfel mit den paar Kisten drin [...] in eine seltsame farbige Grotte mit reizvoll ausgekürvten Wänden und Ecken‘⁷⁴⁹ befreit hat, beginnt er mit seinen Entwürfen zu den *Träumhäusern*. „Bildtitel wie ‚Traum aus Glas‘, ‚Wolkenkuckucksheim‘, ‚Berg aus Schleifen und Zackenelementen (Gaststätte)‘ u.a. zeugen vom visionären Charakter seiner Entwürfe“⁷⁵⁰

Über 400 Jahre zuvor hat bereits Bosch mit seiner Zeichnung *Baummensch*⁷⁵¹ (um 1500, Abb. 168), auf der ein anthropomorphisierter Baum auf Booten verschifft wird und in dessen Rumpf eine Tischgesellschaft trinkt, ein sehr frühes Traumhaus geschaffen. Eine ganze Fülle an Traumhäusern kreiert Klee mit seiner *Traum-Stadt*⁷⁵², bei der er auf vielen übereinander liegenden Ebenen Bäume und stilisierte Häuser zu einem grün-gelb-roten Farb- und Formenspiel werden lässt. Eine mythische, wolkenverhan-

745 *Libidoscaphes dans la baie de Rio*, 1962, Öl auf Leinwand, 88 × 115,5 cm, Privatsammlung; *L'état d'urgence*, 1962, Öl auf Leinwand, 131,3 × 97,8 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; *Libidoscaphes nuptial*, 1962, Öl auf Leinwand, 44 × 55 cm, Privatsammlung.

746 *Junge Feige posiert für Leonardo da Vinci, eine Verkündigung*, 1946, Öl auf Leinwand, o.M., Privatsammlung.

747 *Nu féminin*, o. J., Gouache auf Papier, 64 × 49 cm, Privatsammlung.

748 Repliken, Serie XI, Blatt 5, 1920, Aquarell, Tusche, Farbstifte, Bleistift auf weißem Karton aufgezogen, 21,8 × 31,3 cm, Stuttgart, Staatsgalerie. Literaturhinweis: Ausst.-Kat. *Hermann Finsterlin*. Staatsgalerie Stuttgart u.a., Stuttgart-Bad Cannstatt 1988, S. 187, Nr. 47. Weiterführend: Musielski, Ralph: *Bau-Gespräche*. Architekturvisionen von Paul Scheerbar, Bruno Taut und der ‚Gläsernen Kette‘, Berlin 2003; Scheffele, Walter: *Das leichte Haus*. Utopie und Realität der Membranarchitektur: Bruno Taut, Paul Scheerbar, Hermann Finsterlin, Hugo Junkers, Siegfried Ebeling, Frei Otto, Gerhard Helmcke, Werner Sobek, Matthias Schuler, Tomás Saraçeno, Leipzig 2015.

749 O.A.: Finsterlin, Werkbeschreibung auf der Homepage ‚Sammlung Digital‘ der Staatsgalerie Stuttgart 2021, https://www.staatsgalerie.de/sammlung/sammlung-digital/nc/suche/_/_/_/_/werk/auflistung/record.html?tx_datamintscatalog_pi1%5Bcollection%5D=&cHash=8f2e851725d1c90220e1a749f124dood [23.08.2021].

750 Ebd.

751 Zeichnung, Feder mit brauner Eisengallustinte auf Papier, 27,7 × 21,1 cm, Wien, Albertina.

752 1921, Aquarell auf Papier, mit Silberpapier eingefasst, auf Karton aufgetragen, 47,5 × 31 cm, Berlin, Museum Berggruen.

gene Assemblage aus umhüllten Skulpturen, die eine eigene Stadt zu bilden scheinen, entwirft Kay Sage auf *Tomorrow is Never*⁷⁵³ (1955).

i Schultze, *Gegenwelten*

Bernhard Schultze (1915–2005), der als deutscher Vertreter und einer der ‚Väter des Informel‘ gilt,⁷⁵⁴ bezeichnet sich selbst als Traum-Maler und benennt als eine seiner künstlerischen Ambitionen die „Flucht in erträumte Welten“.⁷⁵⁵ Bei beinahe 80 Werken kommt im Titel „Traum“, ‚Träumer‘, ‚träumend‘ oder ‚Alptraum“⁷⁵⁶ aus allen Werkkategorien und Schaffensperioden vor. Seine großformatigen Bilder beben lebendig vor lauter Gestalt-, Form- und Farbwandlungen, bei seinen Farbplastiken, die er ‚Migof‘⁷⁵⁷ nennt, verschmilzt er Malerei mit Plastik und kreiert Metamorphosen zwischen Mensch, Tier und Pflanze. Beim Malakt versucht er sein aktives Bewusstsein so gut als möglich abzulenken und sich so dem Ungreifbaren hinzugeben:

Seit den 1950er Jahren hatte Bernard Schultze André Bretons Forderung, unter dem ‚Diktat des Unbewussten‘ künstlerisch zu arbeiten, zur Maxime seiner Kunst erhoben. [...] Sein deklariertes Ziel ist, ‚passiv zu sein. Es modelliert. Es macht.‘⁷⁵⁸

Deshalb unterhält er sich beim Malen mit Besuchern, lässt sich vorlesen, hört Hörspiele und beginnt an einem willkürlichen Ort auf der Leinwand, die er je nach Impuls immer wieder dreht, um ja nicht zu viel durch den Geist zu kontrollieren.⁷⁵⁹ Einen wiederkehrenden Alptraum stellt er auf seinem ersten, nicht erhaltenen Gemälde *Die Kadaver des Gehorsams* dar. Er träumt wiederholt von einem traumatischen Kindheitsereignis, als er von einer wild gewordenen Kuh verfolgt wurde, und versucht durch die Verbildlichung des Traums sein darunterliegendes Trauma zu verarbeiten.⁷⁶⁰

753 Öl auf Leinwand, 96,2 × 136,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 241.

754 Vgl. Ausst.-Kat. *Bernhard Schultze – Gegenwelten*. Stiftung für Kunst und Kultur e.V. Bonn im Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg 2012–13, Köln 2012, Klappentext. Für eine Werksübersicht zu empfehlen. Über das Informel sagt Eugen Thiemann: „Informel ist innerhalb des 20. Jahrhunderts die Phase II der malerischen Abstraktion. Informel hat das Testament Kandinskys vollstreckt, ist jedoch nicht sein Epigone geworden. Informel wurde seine Metamorphose.“ Untrennbar von der Zeitgeschichte wird die Kunstströmung des Informel vor allem vor dem Hintergrund des zweiten Weltkriegs, der nationalsozialistischen Diktatur und dem „Ausmaß des menschlichen Zerstörungspotentials erschüttert.“ Siehe Klein 2018, S. 147.

755 Schultze, Bernhard: Über meine neuen Arbeiten, in: Ausst.-Kat. *Bernhard Schultze – Bilder aus den Jahren 1977–1982*, Landesmuseum Mainz 1982, o. S., zit. nach Klein 2018, S. 147. Weiterführende Literatur: Ausst.-Kat. *Ein Heller Hauch, ein Funkelnder Wind*. Bernard Schultze zum 100. Geburtstag, Arp-Museum Bahnhof Rolandseck, München 2015; Fastert, Sabine: *Informelle Malerei im Nachkriegsdeutschland*, in: *Kunstchronik* 7 (2018), S. 372–379; Schabel, Maria: *Informelle Landschaft – jenseits der Natur?*, in: Ausst.-Kat. Positionen des deutschen Informel, Kunsthalle Schweinfurt, Schweinfurt 2021.

756 Klein 2018, S. 154.

757 Z.B. *Traum-Stele*, 1970, Farbplastik, verschiedene Materialien Holz, Draht, Textilien, Plastikmasse, Öl, 55 × 30 × 30 cm, Privatsammlung. Ein klagender Menschenkopf liegt auf einer ausgebreiteten Hand.

758 Klein 2018, S. 154.

759 Vgl. Klein 2018, S. 151.

760 Vgl. ebd., S. 158.

Noch in den 1980er Jahren träumt Schultze von seinen Kriegserfahrungen und versucht sich mithilfe seiner Kunst – angeregt durch eine Psychotherapie – mit sich und seinem Unbewussten auseinanderzusetzen.⁷⁶¹ Exemplarisch dafür steht *Mich bedrängend*⁷⁶² (1991, Abb. 169), das monumentale Ausmaße von über fünf Metern Länge einnimmt. Obgleich die Farben sowohl kraftvoll und pastos sind, lässt sich der Eindruck von etwas Dunklem und Bedrohlichen nicht verwehren. Konkrete Konturen sind nicht zu erkennen, doch kann die Phantasie aus bestimmten Formen zur Linken ein Düsenjägerflugzeug ergänzen, oben mittig feuerbringende Bombenangriffe aus der Luft erahnen oder eine kämpfende Person in der unteren Mitte ausmachen. Rechts türmen sich drei rote, große Stelen auf, die Assoziationen von Blutbädern wachrufen. Ein Versuch, seine mit den Kriegstraumata verbundenen Alpträume zu verarbeiten, wirkt naheliegend.

Beim früheren kleineren Gemälde *Kopffüßler verstrickt in Abenteuer*⁷⁶³ (1987, Abb. 170) spannt sich deutlich mehr Tiefe im Bildraum auf, wodurch der Betrachter die Welt des Kopffüßlers, der rechts als gelb-grünliche, schwebend quallenartig-abstrahierte Form zu identifizieren ist, leichter betreten und erkunden kann. Irrungen gibt es dennoch auf dem Weg, es scheint kein ungefährliches Terrain zu sein, die Formen erinnern an Waldeindrücke und Pflanzenarme, die sich sekundlich zu verändern scheinen. Der Grundton ist türkis, die Farbigkeit geradezu fröhlich. Im Vergleich zum zuvor besprochenen Bild herrscht eine deutlich friedlichere und weniger bedrohliche Atmosphäre vor. Zusammenfassend schreibt Klein zum Traumhaften in Schultzes Werk:

Der Rückzugsort Traum bietet in einer unsicheren Zeit die Möglichkeit der Selbstbesinnung, der Verarbeitung von traumatisierenden Ereignissen und einer zwar im Subjektiven verorteten, jedoch nicht minder kritischen Stellungnahme zur Wirklichkeit. Schultzes Aufgreifen dieses Themas und seine Orientierung an Künstlergenerationen, die sich bereits mit dem Potential des Traums auseinandergesetzt hatten, schreibt sich in ein grundlegendes Bedürfnis der Nachkriegszeit ein: die Rückbesinnung auf das Individuum und seine Stellung in der Welt.⁷⁶⁴

Mithilfe der Strahlung der Gestirne kann man laut der spanischen Surrealistin Remedios Varo (1908–1963), wie sie es in ihrem Traumraum *Creación con rayos astrales*⁷⁶⁵ (1955, Abb. 171) zeigt, sogar zum Schöpfer werden. In einen geometrischen Raum dringen Strahlen vom malachit-artigen Weltall, die von Spiegeln umgeleitet werden. Eine androgyne, ältere Gestalt sitzt im rechten Bildvordergrund und krieert durch die Bewegungsrichtung der Strahlen, die sie mithilfe eines Handspiegels kontrolliert, einen jungen Avatar. Alles erscheint möglich, wenn wir die geheimnisvollen Energien des Universums nutzen.

761 Vgl. ebd., S. 158f.

762 Öl auf Leinwand, 220 × 520 cm, Köln, Museum Ludwig.

763 Öl auf Leinwand, 200 × 140 cm, Köln, Museum Ludwig.

764 Klein 2018, S. 167.

765 Öl und Tempera auf Masonit, 67,4 × 42,6 cm, Privatsammlung, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 283.

IV Resümee

Als Kulminationsbild der Traum-Ikonographie des 20. Jahrhunderts soll die Radierung *Eierlegender Flugfisch*¹ (Abb. 172) von Caspar Walter Rauh dienen. Es handelt sich um eine schwarz-weiße, graphische Abbildung und somit nach wie vor die Methode der Wahl für Nachtdarstellungen. Die bekannten Traumotive wie ein Fisch, der fliegen kann, eine Unterwasserwelt, die aber eventuell gar nicht realiter unter Wasser ist, eine biomorphe Anordnung, die an Ernsts Waldansichten erinnert, übergroße Augen, Gestaltwandlungen bei Tieren und Eier fehlen nicht. Eine originelle Traumidee, nämlich das Eierlegen durch das Öffnen der Bauchdecke ist ebenfalls vorhanden. Lediglich der Mond und eine nackte Identifikationsfigur würden die Riege der typischen Traumotive noch komplettieren.

Allgemeine wiederkehrende Traumotive sind Spiegelungen, welche die Existenz von den zwei Welten der Realität und des Traums würdigen, riesige Augen, die einen rätselhaften, unheimlichen Beobachtungsmoment unterstreichen, das Wasser als Symbolträger für die Gefühle und das Unbewusste, Gestaltwandlungen, verzerrte Perspektiven, unklare Ebenen und Größenverhältnisse, unlogische Innen- und Außenraumverschränkungen, Spiralen, die Aufhebung von Naturgesetzen sowie eine schutz- und zeitlose Nacktheit der Protagonisten, die teilweise entweder kopflos² oder lediglich als Kopf³ abgebildet werden.

Klassische Traumelemente wie der geflügelte Kopf als Verweis auf Hypnos⁴ oder die Mohnblume als Sinnbild für den Tod⁵, doch auch ungewöhnlichere Objekte, wie sie nicht unmittelbar zu erwarten sind, treten gehäuft auf, wie etwa das Motiv schwer schwebender Haare⁶ oder ein Handschuh (Klinger, Gepp, Parent, Jürgenssen).

Dieser bedeckt die Hand als Möglichkeit unseres Handelns in der Welt und verhindert das direkte, taktile Spüren und Erfahren, wodurch womöglich die häufig erlebte Hilflosigkeit im Traum symbolisiert werden kann. Ebenfalls in dieselbe Richtung führt

1 1970, Radierung, Ätzung mit Aquatinta, 20 × 13,7 cm, Privatsammlung Hans-Walter Schmidt-Hannisa.

2 Dorothea Tanning, *Voltage*, 1942, Öl auf Leinwand, 29 × 30,9 cm, Berlin, Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 231.

3 Odilon Redon, *Gesicht – Keimen*, 1888, Kohle, 52,5 × 37,5 cm, Galerie Jan Krugier, Abb. z.B. in Ausst.-Kat. Frankfurt 2007, S. 210, Abb. 108; John Armstrong, *Dreaming Head*, 1938, Tempera auf Holz, 47 × 78 cm, London, Tate Gallery.

4 Klassischerweise wird sich hier auf den antiken Bronzekopf des Hypnos, Gott des Schlafes, und Vater des Morpheus, Gott der Träume, in London, British Museum bezogen, wie er z.B. häufig im Werk von Fernand Khnopffs rezipiert wird.

5 Vgl. Körner, Hans: *Bedeutung als Klang*. Zum Symbolismus als europäischem Phänomen, in: Ausst.-Kat. (Hrsg.): *Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus*, Nationalgalerie Berlin, München 2020, S. 34–41, hier S. 38.

6 Leonor Fini, *Selbstportrait*, 1941, Öl auf Leinwand, 34,9 × 27,3 cm, Privatsammlung; Dora Maar, *Femme aux cheveux avec savon*, 1934, Fotomontage, 28,8 × 39,4 cm, Collection Société française de photographie; Dorothea Tanning, *Portrait of Muriel Levy*, 1943, Öl auf Leinwand, 61 × 51,4 cm, Privatsammlung.

das Motiv des verschlossenen Mundes, da die Unfähigkeit zu sprechen oder sich zu artikulieren, ebenfalls typisch für ein (Alp-)Traumerleben sind.

Bei den Künstlerträumen wurden als vier Hauptkategorien der Angsttraum, die Traummetamorphosen, der Wunschtraum und die Traumlandschaften gefunden. Der Angsttraum zeichnet sich durch den Ausdruck eines äußerst stressbesetzten Traumerlebens aus, das häufig durch starke Hell-Dunkel-Kontraste, beeindruckende Größenunterschiede bzw. eine Bedeutungsperspektive, Begegnungen mit gruseligen Tiermischwesen, großen, teilweise frei herumfliegenden Augen (v.a. die *Noirs* von Redon) und einer direkten Hilfsanrufung an den Betrachter, der damit unmittelbarer Zeuge des Schmerzes und der Angst wird, vermittelt wird. Überlange Beine (Kubin, Dalí) und dürre Körper unterstreichen das Traumhafte, Körperfülle zeigt eher das Irdische an.

Die Traummetamorphosen bilden die unbegrenzten Möglichkeiten im Traumraum ab, in der sich eine Gestalt, teilweise rasant schnell, in eine völlig andere verwandeln kann. Diese Unkontrollierbarkeit kann zwar Angst hervorrufen, doch bietet sie auch Freiheiten, was v.a. die Surrealisten in ihrem künstlerischen Ausdruck zu nutzen wussten. Auffallend wenig kommt der Schmetterling als Ursymbol der Transformationskraft vor (außer bei Redon und Paalen).

In unterschiedlichen Qualitäten gebiert sich der Wunschtraum. Der Inspirations Traum ist noch recht nah an die bisherige Ikonographie der Heiligenvisionen angelehnt, es gibt haltgebende Vorbilder. Beim Atelierbild ist dem Künstler die Leinwand, was dem Heiligen und Gelehrten die Heilige Schrift war. In dieser Bildtradition entwickelt sich ein noch gänzlich unerforschtes Bildmotiv heraus, was den Künstler in seinem Atelier während seines Inspirationstraums zeigt und zu originellen Bildentwürfen und Neuschöpfungen führt. Der Traum von der Muse orientiert sich wieder mehr an der herkömmlichen Bildtradition und auch die Form des erotischen Traums ist mit den mythologischen, nackten Schönen der vorangegangenen Jahrhunderte zu vergleichen. Er bietet einen gern genutzten Vorwand, um sowohl sexualisierte Phantasien abzubilden als auch einer gewissen Provokationslust zu frönen. Der Traum vom Fliegen wurde von Künstlern wiederholt ausgedrückt, wobei das Schweben, die Schwerelosigkeit und das Fliegen mithilfe von Vogelflügeln oder als Flugfisch beliebt ist. Bei den Traumlandschaften sind beliebte Stilmittel mythische Waldszenen, karge Felsenlandschaften, eine weite, menschenleere, undefinierte Ödnis mit amorphen Gebilden, geschlossene oder sehr wachsame (Tier-)Augen, (nackte) Rückenfiguren und über allem der Mond.

Teilweise scheint sogar so etwas wie ein eigenes Traumfluidum zu existieren (Dalí, Nerdrum), das etwas dichter zu sein scheint als unsere Luftatmosphäre. Es hebt die Gesetze der Schwerkraft auf, bringt Haare zum Schweben und macht das Oneirische sichtbar. Die Nacktheit ist durchaus als Ausdruck von Hilflosigkeit, Ursprünglichkeit und Zeitlosigkeit zu verstehen, da Kleidung zu einer Kategorisierung von Status und Zeitrahmen führt, was für die Traumsphäre unter Umständen irrelevant ist. Überraschend selten wird eine spirituelle Ebene, wie sie für die biblischen Träume noch unabdingbar ist, angedeutet; Ausnahmen hierzu bilden Redon und Jung.

Hat der Traum womöglich etwas mit einer Rückbesinnung auf unsere früheste Form zu tun? Das symbolische Ei, aus dem jedes Leben schlüpft, der Fisch und der Vogel als zwei sehr frühe Evolutionsstufen, das Auge, das zwar einem hohen Entwicklungsgrad entspricht, aber dennoch Voraussetzung für die visuelle Erfahrung unserer Umwelt ist? Vielleicht reisen wir im Traum sogar zu unseren archetypischen Anfängen des Menschwerdens zurück und nicht nur, wie Freud postuliert, bis zu unserer eigenen Kindheit?

Auffallend ist, dass Träume, die häufig erlebt werden, wie das Verlieren von Zähnen oder Prüfungsträume nach dem Ergebnis dieser Untersuchung von Künstlern bislang nicht thematisiert werden. Auch Allmachtsträume⁷, die durchaus häufig vorkommen und auch etwa z.B. in Form eines Künstlers auf dem Weltenthron denkbar wären, werden nicht dargestellt.

Beim Schreiben dieser Arbeit war es richtiggehend erlebbar, wie sich der künstlerische Geist im Laufe der Jahrhunderte immer weiter befreit und von gesellschaftlichen Symbolen und Normen loslöst. Ab 1900 werden individuellere psychologische Deutungen möglicher: Dürer unterstellt man ungleich verhaltener eigene Seelendramen als dann später Goya oder eben Pollock, wenngleich dies natürlich multifaktoriell begründbar ist.

Jung schreibt in seinem *Liber Novus*, wie er seinem Unbewussten auf die Spur kommen wolle: „Meine Sprache ist unvollkommen. Nicht weil ich mit Worten glänzen will, sondern aus Unvermögen jene Worte zu finden, rede ich in Bildern. Denn nicht anders vermag ich die Worte der Tiefe auszusprechen.“⁸

Diese Untersuchung sollte zeigen, inwiefern Künstler nach eben jenen Worten der Tiefe suchten, welche Wege sie fanden und beschritten, um ihren Träumen näherzukommen und so den Schlüssel zu ihrer eigenen Seele und ihrem Unbewussten aufzuspüren. Letztlich handelt es sich wohl bei allen besprochenen Bildern um eine Suche nach dem inneren Wesenskern, um eine Begegnung mit sich selbst anhand der bildhaften Sprache der Seele.

7 Am ehesten ist hier noch Gilbert and George zu nennen: *Dream*, 1984, Photocollage, 20 Tafeln, 243,8 × 254 cm, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum. Ein halbstarker Jugendlicher in Jeans und rotem Top mit blondierter 80er-Jahre-Frisur steht im Ausfallschritt mit geradezu überhöhtem Selbstbewusstsein auf einer (Welten-)Halbkugel. Hinter ihm baut sich eine riesige, schwarz-weiße Spinne auf, so dass deren Beine wie Flügel des Jugendlichen wirken. Die beiden Künstler erscheinen als kleine Menschen, die ehrfürchtig zu ihm aufblicken.

8 Jung 2009, S. 230.

VI Quellenverzeichnis

- Abramović, Marina und Fischer, Jeannette: *Psychoanalytikerin trifft Marina Abramović. Künstlerin trifft Jeannette Fischer*, Zürich 2018.
- Benjamin, Walter: *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*. [Teil des Passagenwerks, das ab 1927 entstand], in: Siegfried Unseld, Anna Pestalozzi und Johann Heinrich Pestalozzi (Hrsg.): *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1961.
- Breton, André: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 2004.
- Breton, André: *Erstes Manifest des Surrealismus* (1924), in ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 9–44.
- Breton, André: *Was der Surrealismus will* (1953), in ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 131f.
- Breton, André: *Zweites Manifest des Surrealismus* (1930), in ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 49–99.
- Burnside, John: *Über Liebe und Magie – I Put a Spell on You*, München 2019.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: *Der sinnreiche Junker Don Quixote von la Mancha*, Wien 1840.
- Chagall, Marc: *Mein Leben*, hrsg. von Lothar Klünner, Stuttgart 1959.
- Chagall, Marc: *My life – my dream*, Berlin and Paris, 1922–1940, hrsg. von Susan Compton, Munich 1990.
- Da Vinci, Leonardo: *Das Buch von der Malerei*. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, hrsg. von Heinrich Ludwig, Wien 1882.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Frankfurt a. M. 1991 [1900].
- Freud, Sigmund: *Über den Traum*, München (u.a.) 1921.
- Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1991 [1916–17].
- Friedrich, Caspar David: *Die Briefe*, hrsg. von Herrmann Zschoche, Hamburg 2005.
- Fromm, Erich: *Märchen, Mythen, Träume*. Eine Einführung zum Verständnis von Träumen, Märchen und Mythen, Zürich, Konstanz (u.a.) 1989 [1957].
- Gotthilf Heinrich von Schubert: *Die Symbolik des Traumes*, Bamberg 1814.
- Goya y Lucientes, Francisco José de: *Der Schlaf der Vernunft*. Originalradierungen von Francisco de Goya, hrsg. von Mario Terés, Zaragoza 2001.
- Hervey de Saint Denys de: *Les rêves et les moyens de les diriger*, Paris 1867.
- Hugo, Victor: *Der Glöckner von Notre Dame*, Marburg 2019.
- Jung, C. G.: *Das Rote Buch – Faksimile*, in ders.: *Das Rote Buch*. Liber Novus, hrsg. von Sonu Shamdasani, Düsseldorf 2009, S. 15–191.
- Jung, C. G.: *Das Rote Buch*. Liber Novus, hrsg. von Sonu Shamdasani, Düsseldorf 2009.
- Jung, C. G.: *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, Olten 1992 [1961].
- Jung, C. G.: *Traumsymbole des Individuationsprozesses* (1935), in: Helmut Barz, Ursula Baumgardt und Rudolf Blomeyer (Hrsg.): *Grundwerk C. G. Jung*, Olten, Freiburg im Breisgau 1985, S. 180–181.
- Jung, C. G.: *Vom Wesen der Träume*, München 1996.

- Klee, Paul: *Tagebücher*. 1898–1918, hrsg. von Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988.
- Magritte, René: *Écrits complets*, hrsg. von Blavier, André, Paris 2001.
- Magritte, René: *Lettre à Louis Scutenaire* [1949], in: René Magritte: *Écrits complets*, hrsg. von André Blavier, Paris 2001, S. 329.
- Maslow, Abraham: *A theory of human motivation*, in: *People and productivity* (1969), S. 83–103.
- Messina, Laura Imai: *Die Telefonzelle am Ende der Welt*, München 2021.
- Müller, Johannes: *Ueber die phantastischen Gesichterserscheinungen*. Eine physiologische Untersuchung mit einer physiologischen Urkunde des Aristoteles über den Traum; den Philosophen und Aerzten gewidmet, Coblenz 1826.
- Novalis, *Hymnen an die Nacht*, Heinrich von Ofterdingen, München 1974.
- Novalis: *Das philosophische Werk II*. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Richard Samuel in Zus. mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, 4 Bde. und 2 Begl.-Bde., Stuttgart [1968] 1983, Bd. III.
- Novalis: *Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften*, Köln 1996
- Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, Hamburg 2012.
- Oz, Amos: *Eine Geschichte von Liebe und Finsternis*, Frankfurt a. M. 2016.
- Paul, Jean: *Traumwelten*. Träume – Visionen – Naturmalereien, hrsg. von Karin und Eberhard Schmidt, Joditz 2001.
- Rank, Otto: *Der Künstler*. Ansätze zu einer Sexual-Psychologie, Leipzig, Wien (u.a.) 1918.
- Rauh, Caspar Walter: *Curriculum Vitae*. Bericht über einen Zeichner von ihm selbst, in: Hans Küffner (Hrsg.): *Caspar Walter Rauh*. Werkverzeichnis der Druckgraphik 1951–1973, Rottendorf 1973, S. 9–16.
- Schubert, Gotthilf Heinrich von: *Die Symbolik des Traumes*, Bamberg 1814.
- Seghers, Anna: *Das siebte Kreuz*. Ein Roman aus Hitlerdeutschland, Berlin 2013.
- Tanning, Dorothea: *Birthday*, Santa Monica (Kalifornien) 1986.
- Thoma, Hans: *Seeligkeit nach Wirrwahns Zeit*, Jena 1918.
- Virdung, Johann: *Practica deutsch*, Speyer 1522.
- Wittgenstein, Ludwig: *Gespräche über Freud*, in ders.: *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben*, hrsg. von Cyril Barrett, Frankfurt a. M. 2005, S. 60–74.
- Wittgenstein, Ludwig: *Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben*, hrsg. von Cyril Barrett, Frankfurt a. M. 2005.

VII Literaturverzeichnis

- Alexander, Sidney: *Marc Chagall*. Eine Biographie, München 1984.
- Alt, Peter-André: *Der Schlaf der Vernunft*. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit, München 2011.
- Alvarez, Alfred und Rinne-Goedke, Olga: *Die Nacht*. Von Dunkelheit, Träumen und Nachtschwärmern, Frankfurt a. M. 2000.
- Anderlini, Tina: *La place du rêve dans l'œuvre d'Edward Burne-Jones*, in: Marlen Schneider und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): *Traum und Inspiration*. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik, Paderborn 2018, S. 261–278.
- Arnheim, Rudolf: *Zur Psychologie der Kunst*, in: Martina Sitt und Heinrich Dilly (Hrsg.): *Kunsthistoriker in eigener Sache*. Zehn autobiographische Skizzen, Berlin 1990, S. 201–220.
- Arzt, Thomas (Hrsg.): *Das Rote Buch*. C. G. Jungs Reise zum „anderen Pol der Welt“, Würzburg 2015.
- Arzt, Thomas: „*Der Weg des Kommenden*“. *Das Rote Buch* und Jungs *Ecclesia Spiritua-
lis*, in: ders. (Hrsg.): *Das Rote Buch*. C. G. Jungs Reise zum „anderen Pol der Welt“, Würzburg 2015, S. 13–38.
- Augustyn, Wolfgang: *Feuer in der Bildüberlieferung des Mittelalters*, in: Enrico Menestò (Hrsg.): *Il fuoco nell'alto Medioevo*, Spoleto 2013, S. 497–520.
- Ausst.-Kat. „*Sich träumend über die Misere zu erheben*“. Das druckgraphische Werk von Caspar Walter Rauh, Saarländische Universitäts- und Landesbibliothek Saarbrücken, Hannover 2017.
- Ausst.-Kat. *Albtraum und Befreiung*. Max Ernst in der Sammlung Würth, Kunsthalle Würth Schwäbisch Hall und Museum der Moderne Salzburg, Künzelsau 2009.
- Ausst.-Kat. *Comme le rêve le dessin*: dessins italiens des XVII^e et XVIII^e siècles du Musée du Louvre, dessins contemporains du Centre Pompidou, Musée du Louvre, Paris 2005.
- Ausst.-Kat. *Courbet*. Ein Traum von der Moderne, Schirn-Kunsthalle Frankfurt 2010–2011, Ostfildern 2010.
- Ausst.-Kat. *Dekadenz und dunkle Träume*. Der belgische Symbolismus, Nationalgalerie Berlin, München 2020.
- Ausst.-Kat. *Die Nacht*. Haus der Kunst München 1998–99, Wabern-Bern 1998.
- Ausst.-Kat. *Ernstes Spiele*. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990, Haus der Kunst, München u.a., Stuttgart 1995.
- Ausst.-Kat. *Eros, Traum und Tod*. Zwischen Symbolismus und Expressionismus; das grafische Frühwerk von Karl Hofer, Wilhelm Laage und Emil Rudolf Weiß, Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz und Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, Petersberg 2012.
- Ausst.-Kat. *Fantastic art, dada, surrealism*. The Museum of Modern Art, New York 1968 [1947].

- Ausst.-Kat. *Fantastische Frauen*. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo, Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2020.
- Ausst.-Kat. *Füsslis Nachtmahr*. Traum und Wahnsinn. Goethe-Museum Frankfurt, Petersberg 2017.
- Ausst.-Kat. *Goya*. Das Zeitalter der Revolutionen 1789–1830, Kunsthalle Hamburg 1980–1981, München 1980.
- Ausst.-Kat. *Grotesk!* 130 Jahre Kunst der Frechheit, Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2003.
- Ausst.-Kat. *La Renaissance et le rêve*. Bosch, Véronèse, Greco... Musée du Luxembourg Paris 2013–2014, Issy-les-Moulineaux 2013.
- Ausst.-Kat. *Le rêve*. Musée Cantini Marseille, Paris 2016.
- Ausst.-Kat. *Marc Chagall – Der wache Träumer*. Kunstmuseum Pablo Picasso Münster 2018–19, Köln 2018.
- Ausst.-Kat. *Marc Chagall – Lebenslinien*. Israel-Museum im Bucerius-Kunst-Forum, München 2010.
- Ausst.-Kat. *Markus Lüpertz*. Malerei, Plastik, Zeichnung. Ausstellung als Konflikt und Traum des Sammlers, Kunstmuseum Bonn, Köln 1993.
- Ausst.-Kat. *Max Beckmann*. Exil in Amsterdam, Pinakothek der Moderne München und Van-Gogh-Museum Amsterdam, Ostfildern 2007.
- Ausst.-Kat. *Neo Rauch*. Neue Rollen, Bilder 1993–2006, Kunstmuseum Wolfsburg 2006–07, Köln 2006.
- Ausst.-Kat. *Never ending stories*. Der Loop in Kunst, Film, Architektur, Musik, Literatur und Kulturgeschichte, Kunstmuseum Wolfsburg, Berlin, Wolfsburg 2017.
- Ausst.-Kat. *Paul Delvaux*. Hypo-Kunsthalle, München 1989.
- Ausst.-Kat. *René Magritte*. Der Schlüssel der Träume, Kunstforum Wien und Fondation Beyeler Basel, Amsterdam 2005.
- Ausst.-Kat. *Schwarze Romantik*. Von Goya bis Max Ernst, Städel Museum Frankfurt, Ostfildern 2012.
- Ausst.-Kat. *Surrealism and the dream*. Museo Thyssen-Bornemisza Madrid 2013–14, Madrid 2013.
- Ausst.-Kat. *Traumbilder – Bilderträume*. Alfred Kubin, Caspar Walter Rauh, Stephan Klenner-Otto; drei Generationen phantastischer Kunst, Wander-Ausst. Bamberg, Berlin, Dublin, Glasgow, Prag und München, Hannover 2009.
- Ausst.-Kat. *Traum-Bilder*. Ernst, Magritte, Dalí, Picasso, Antes, Nay, Pinakothek der Moderne München, 2013–2014, Ostfildern 2013.
- Ausst.-Kat. *Träume 1900–2000*. Kunst, Wissenschaft und das Unbewußte, Historisches Museum Wien, München 2000.
- Ausst.-Kat. *Watteau 1684–1721*, National Gallery of Art Washington, Galeries Nationales du Grand Palais Paris und Château de Charlottenbourg Berlin, Paris 1984.
- Ausst.-Kat. *Wie im Traum*. Odilon Redon. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2007.
- Ausst.-Kat. *Zauber der Medusa*. Europäische Manierismen, Künstlerhaus, Wien 1987.

- Barboza, Amalia: *Die „mannigfaltigen Wirklichkeiten“*. Traum- und Phantasiewelt als Experimentierfeld bei Alfred Schütz, in: Patricia Oster und Janett Reinstädler (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn 2017, S. 133–153.
- Barz, Helmut, Baumgardt, Ursula und Blomeyer, Rudolf (Hrsg.): *Grundwerk C. G. Jung*, Olten, Freiburg im Breisgau 1985.
- Bauer, Franz: *Caspar David Friedrich*. Ein Maler der Romantik, Stuttgart 1961.
- Becker, Heribert (Hrsg.): *„Das heiÙe Raubtier Liebe“*. Erotik und Surrealismus, München 1998.
- Bergez, Daniel: *Peindre le rêve*. Des rêves bibliques au Surréalisme, Paris 2017.
- Bertola, Mauro Fosco und Solte-Gresser, Christiane (Hrsg.): *An den Rändern des Lebens*. Träume vom Sterben und Geborenwerden in den Künsten, Paderborn 2019.
- Bissell, Gerhard: *Corbould, Edward Henry*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon München/Leipzig* 1999, Bd. 21, S. 163.
- Bissell, Gerhard: *Fitzgerald, John Anster*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon München/Leipzig* 2004, Bd. 40, S. 532f.
- Bode, Ursula: *Kunst zwischen Traum und Alptraum*. Phantastische Malerei im 19. Jahrhundert, Braunschweig 1981.
- Böhme, Hartmut: *Albrecht Dürers Traumgesicht von 1525*, in: Gerhard Härle (Hrsg.): *Grenzüberschreitungen. Friedenspädagogik, Geschlechter-Diskurs, Literatur – Sprache – Didaktik*; Festschrift für Wolfgang Popp zum 60. Geburtstag, Essen 1995, S. 17–33.
- Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: *Imago noctis*, Diss., Wien 2003.
- Born, Wolfgang: *Der Traum in der Graphik des Odilon Redon*, in: *Graphische Künste* 52 (1929), S. 83–94.
- Bredenkamp, Horst: *Nachtgedanken*, in: *Ausst.-Kat. Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Künstlerhaus Wien, Wien 1987, S. 62–71.
- Brinkmann, Bodo (Hrsg.): *Aus Albrecht Dürers Welt*. Festschrift für Fedja Anzelewsky, Turnhout 2001.
- Carroy, Jacqueline: *La force et la couleur des rêves selon Hervey de Saint-Denys*, in: *Rives méditerranéennes* 44 (2013), S. 53–68.
- Chegwin, Hannah Yasmine: *„Bildgewordene Träume“*. Zur Schaffung einer Traum-sphäre in der Druckgraphik Caspar Walter Rauhs, in: *Ausst.-Kat. „Sich träumend über die Misere zu erheben“*. Das druckgraphische Werk von Caspar Walter Rauh, Saarländische Universitäts- und Landesbibliothek Saarbrücken, Hannover 2017, S. 18–27.
- Christoffel, Ulrich (Hrsg.): *Buonaventura Genelli*, aus dem Leben eines Künstlers, Berlin 1922.
- Claude Keisch, *Symbolistische Phantasien*, in: *Ausst.-Kat. Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990*, Haus der Kunst, München u.a., Stuttgart 1995, S. 546–549.

- Collins, Bradley I.: *Leonardos Heilige Familien*. Besondere Geburten, Ambivalenz und das Lächeln der *Mona Lisa*, in: Gerhardt Schneider, Gisela Greve, Herta E. Harsch und Bettina Meissner (Hrsg.): *Psychoanalyse und bildende Kunst*, Tübingen 1999, S. 75–110.
- Cordellier, Dominique: *Esquisse d'un portrait de l'artiste maniériste en génie du sommeil*, in: Ausst.-Kat. *Comme le rêve le dessin: dessins italiens des XVIIe et XVIIIe siècles du Musée du Louvre, dessins contemporains du Centre Pompidou*, Musée du Louvre, Paris 2005, S. 136–153.
- Cowan, James: *Offenbarungen aus der Traumzeit*. Das spirituelle Wissen der Aborigines, Stuttgart 2004.
- Crass, Hanns Michael: *Bonaventura Genelli als Illustrator*, Bonn 1981.
- Damisch, Hubert und Jatho, Heinz: *Theorie der Wolke*. Für eine Geschichte der Malerei, Zürich 2013.
- Danckwardt, Joachim F.: „*Ich muß dereinst auf dem Farbklavier der nebeneinanderstehenden Aquarellnäpfe frei phantasieren können*“ (Paul Klee 1910). Ein Beitrag der Psychoanalyse zum Verständnis der verzögerten Farbentwicklung bei Paul Klee, in: Gerhardt Schneider, Gisela Greve, Herta E. Harsch und Bettina Meissner (Hrsg.): *Psychoanalyse und bildende Kunst*, Tübingen 1999, S. 249–287.
- Dialer, Corinne: *Schmidt, Aurel*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlin 2019, Bd. 102, S. 51.
- Dieckmann, Lisa: *Traumdramaturgie und Selbstreflexion*. Bildstrategien romantischer Traumdarstellungen im Spannungsfeld zeitgenössischer Traumtheorie und Ästhetik, Diss., Köln 2015.
- Dieckmann, Lisa: *Traumdramaturgie und Selbstreflexion*: Bildstrategien romantischer Traumdarstellungen im Spannungsfeld zeitgenössischer Traumtheorie und Ästhetik, Köln 2016.
- Diederich, Stephan und Herrmann, Barbara (Hrsg.): *Bernard Schultze*. Verzeichnis der Werke, München 2015.
- Dieterle, Bernard und Engel, Manfred (Hrsg.): *Mediating the dream*. Les genres et médias du rêve, Würzburg 2020.
- Dobrzecki, Alina: *Die Bedeutung des Traumes für Caspar David Friedrich*, Diss., Gießen 1982.
- Draguet, Michel: *Magritte im Antlitz des Surrealismus*, in: Ausst.-Kat. René Magritte. Der Schlüssel der Träume, Kunstforum Wien und Fondation Beyeler Basel, Amsterdam 2005, S. 31–43.
- Dücker, Alexander (Hrsg.): *Das Berliner Kupferstichkabinett*. Ein Handbuch zur Sammlung, Berlin 1994.
- Dvořák, Max: *Pieter Bruegel der Ältere*, in: Johannes Wilde und Karl M. Swoboda (Hrsg.): *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1928, S. 219–257.
- Eipeldauer, Heike: „*Große Kunst ist immer männlich-weiblich*“. Meret Oppenheim und die Utopie von Androgynität, in: Ausst.-Kat. *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2020, S. 67–73.

- Ellenberger, Henri F.: *Die Entdeckung des Unbewussten*. Geschichte und Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung, Zürich 1985.
- Engel, Manfred: *Reise durch die Kultur- und Mediengeschichte des Traumes in elf Stationen*, in: Patricia Oster und Janett Reinstädler (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn 2017, S. 17–45.
- Finke, Hedda und Wiese, Stephan von: *Absolut ist nichts und alles nur – Fantasie*. Schlaf und Traum des Künstlers im Atelier: Max Beckmanns zwei Zeichnungen *Im Atelier* (Holländische Frauen) von 1944 im Kontext seiner Illustrationen zu Faust II, in: Christian Lenz (Hrsg.): *Max Beckmann*, München 2019, S. 57–74.
- Förstl, Hans: *Träumen in der Kunst – von der Vorgeschichte zur Psychoanalyse*, in: Michael H. Wiegand, Flora von Sprei, Hans Förstl und Brigitte Boothe (Hrsg.): *Schlaf & Traum. Neurobiologie, Psychologie, Therapie*, Stuttgart 2006, S. 227–243.
- Gaertner, Adrian: *„Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer“ – vom Traumbild zur Bildidee von Goya*, in: Gerhardt Schneider, Gisela Greve, Herta E. Harsch und Bettina Meissner (Hrsg.): *Psychoanalyse und bildende Kunst*, Tübingen 1999, S. 191–221.
- Gamwell, Lynn: *Die innere Muse*. Die Psyche im Jahrhundert der Wissenschaft, in: Ausst.-Kat. *Träume 1900–2000*. Kunst, Wissenschaft und das Unbewusste, Historisches Museum Wien, München 2000, S. 13–59.
- Gamwell, Lynn: *Traumarchiv*, in: Ausst.-Kat. *Träume 1900–2000*. Kunst, Wissenschaft und das Unbewusste, Historisches Museum Wien, München 2000, S. 211–296.
- Gantet, Claire: *Der Traum in der Frühen Neuzeit*. Ansätze zu einer kulturellen Wissenschaftsgeschichte, Habil., Berlin 2010.
- Gantner, Joseph: *Erinnerungen*, in: Martina Sitt und Heinrich Dilly (Hrsg.): *Kunsthistoriker in eigener Sache*. Zehn autobiographische Skizzen, Berlin 1990, S. 133–168.
- Gaßner, Hubertus: *„Der Mond ist aufgegangen...“*. Malen im Dunkeln – Malen des Dunkels, in: Ausst.-Kat. *Die Nacht*. Haus der Kunst München 1998–99, Wabern-Bern 1998, S. 13–52.
- Gehrig, Gerlinde und Pfarr, Ulrich: *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft*, in: Alfred Krovoza und Christine Walde (Hrsg.): *Traum und Schlaf*. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2018, S. 215–221.
- Gehring, Petra: *Träumen und Wachen im Schlaflabor*, in: Patricia Oster und Janett Reinstädler (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn 2017, S. 155–174.
- Gleis, Ralph: *Zwischen Todessehnsucht und Dekadenz*. Der belgische Symbolismus, in: Ausst.-Kat. *Dekadenz und dunkle Träume*. Der belgische Symbolismus, Nationalgalerie Berlin, München 2020, S. 18–31.
- Gohr, Siegfried: *Die charmante Provokation*. Zum Werk von René Magritte, in: Ausst.-Kat. *René Magritte*. Der Schlüssel der Träume, Kunstforum Wien und Fondation Beyeler Basel, Amsterdam 2005, S. 19–29.

- Green, André: *Beim Betrachten von Leonardos Londoner Karton*. Nebst einem methodologischen Anhang: Die Strukturen des Subjekts zwischen Endopoiese und Exopoiese, in: Gerhardt Schneider, Gisela Greve, Herta E. Harsch und Bettina Meissner (Hrsg.): *Psychoanalyse und bildende Kunst*, Tübingen 1999, S. 37–74.
- Grötter, Ralf: *Traum*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel 1998, Sp. 1461–1465.
- Groenewald-Schmidt, Arnika: *Biografien belgischer Künstlerinnen und Künstler*, in: *Ausst.-Kat. Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus*, Nationalgalerie Berlin, München 2020, S. 318–325.
- Grön, Ortrud: „*Ich habe einen Traum*“. Was hat er zu bedeuten?, München 2009.
- Grön, Ortrud: *Pflück dir den Traum vom Baum der Erkenntnis*. Träume im Spiegel von Naturgesetzen; ein Lehrbuch für die Arbeit mit Träumen, Bergisch Gladbach 2007.
- Hahn, Ann-Katrin: *Das Leben als Kunstwerk*, in: *Ausst.-Kat. Marc Chagall – Der wache Träumer*. Kunstmuseum Pablo Picasso Münster 2018–19, Köln 2018, S. 11–54.
- Harasimowicz, Jan: *Traum und Politik in der Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Traum und res publica: Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock*, Berlin 2008, S. 183–199.
- Härle, Gerhard (Hrsg.): *Grenzüberschreitungen*. Friedenspädagogik, Geschlechter-Diskurs, Literatur – Sprache – Didaktik; Festschrift für Wolfgang Popp zum 60. Geburtstag, Essen 1995.
- Hartmann, Ernest: *Die Psychologie und Physiologie des Träumens*. Eine neue Synthese, in: *Ausst.-Kat. Träume 1900–2000. Kunst, Wissenschaft und das Unbewußte*, Historisches Museum Wien, München 2000, S. 61–75.
- Hau, Stephan: *Träume zeichnen*. Über die visuelle Darstellung von Traumbildern, Tübingen 2004.
- Heiser, Sabine: *Der Traum des Künstlers*. Zu Francisco Goyas Capricho 43 ‚El sueño de la razón produce monstruos‘, in: Bodo Brinkmann (Hrsg.): *Aus Albrecht Dürers Welt*. Festschrift für Fedja Anzelewsky, Turnhout 2001, S. 153–161.
- Helduser, Ute: *Das Monster als Reflexionsfigur des Wunderbaren*. Shakespeares Caliban in Literatur und bildender Kunst um 1800, in: Stefanie Kreuzer und Uwe Durst (Hrsg.): *Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur*, Paderborn 2018, S. 194–207.
- Heraeus, Stefanie: *Traumvorstellung und Bildidee*. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts, Berlin 1998.
- Herlemann, Rebecca und Degel, Kirsten: *Biografien der Künstlerinnen*, in: *Ausst.-Kat. Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*, Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2020, S. 384–399.
- Herzfeld, Marie: *Leonardo da Vinci*. Der Denker, Forscher und Poet nach den veröffentlichten Handschriften, Jena 1911.
- Hiestand, Rudolf (Hrsg.): *Traum und Träumen*. Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance, Düsseldorf 1994.

- Hille, Karoline: *Unica Zürn und die Schwesterkünste*, in: Ausst.-Kat. Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo, Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2020, S. 327–343.
- Hinz, Sigrid (Hrsg.): *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, München 1974.
- Hoerni, Ulrich: Vorwort, in: Jung, C. G.: *Das Rote Buch*. Liber Novus, hrsg. von Sonu Shamdasani, Düsseldorf 2009, S. 9–10.
- Hofmann, Werner: *Das irdische Paradies*. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1991.
- Hofmann, Werner: *Goya*, München 1981.
- Hofmann, Werner: *Nachtgedanken*, in: Ausst.-Kat. Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Künstlerhaus, Wien 1987, S. 444–447.
- Hofmann, Werner: *Phantasiestücke*. Über das Phantastische in der Kunst, München 2010.
- Hofmann, Werner: *Traum, Wahnsinn und Vernunft*. Zehn Einblicke in Goyas Welt, in: Ausst.-Kat. Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789–1830, Kunsthalle Hamburg 1980–1981, München 1980, S. 50–238.
- Hofstätter, Hans Hellmut: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen, Köln 1965.
- Hollein, Max: *Vorwort*, in: Ausst.-Kat. Wie im Traum. Odilon Redon. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2007, S. 8–10.
- Hugnet, Georges: „*In the Light of Surrealism*“, in: Ausst.-Kat. Fantastic art, dada, surrealism. The Museum of Modern Art, New York 1968 [1947], S. 32–52.
- Jacobi, Jolande: *Die Psychologie von C. G. Jung*. Eine Einführung in das Gesamtwerk, Zürich 1959.
- Jiménez, José: *Surrealism and the dream*, in: Ausst.-Kat. Surrealism and the dream. Museo Thyssen-Bornemisza Madrid 2013–14, Madrid 2013, S. 17–54.
- Kast, Verena: *Träume*. Die geheimnisvolle Sprache des Unbewussten, Düsseldorf 2006.
- Klein, Janina Sara: *Der hilfreiche Alptraum*. Spuren der Erinnerung im druckgraphischen Werk Caspar Walter Rauhs, in: Ausst.-Kat. „Sich träumend über die Misere zu erheben“. Das druckgraphische Werk von Caspar Walter Rauh, Saarländische Universitäts- und Landesbibliothek Saarbrücken, Hannover 2017, S. 28–38.
- Klein, Janina Sara: *Romantik, Surrealismus, Informel*. Traum und Inspiration im Werk von Bernhard Schultze, in: Marlen Schneider und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): *Traum und Inspiration*. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik, Paderborn 2018, S. 147–169.
- Klein, Peter K.: *Programm und Intention der Caprichos*, in: Francisco José de Goya y Lucientes: *Der Schlaf der Vernunft*. Originalradierungen von Francisco de Goya, hrsg. von Mario Terés, Zaragoza 2001, S. 14–22.
- Klein, Stefan: *Verstörend, heilsam, steuerbar*. Der Loop in Traum und Trauma., in: Ausst.-Kat. Never ending stories. Der Loop in Kunst, Film, Architektur, Musik, Literatur und Kulturgeschichte, Kunstmuseum Wolfsburg, Berlin, Wolfsburg 2017, S. 196–211.

- Kluger, Alexander: *C. G. Jung, das Rote Buch und die hypnagogen Bilder*, in: Roger Paulin und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Die Halbschlabilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011, S. 223–248.
- Körner, Hans: *Bedeutung als Klang*. Zum Symbolismus als europäischem Phänomen, in: Ausst.-Kat. (Hrsg.): *Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus*, Nationalgalerie Berlin, München 2020, S. 34–41.
- Köser-Rudolph, Martina: *Traum und Schlaf*, in: Ausst.-Kat. *Eros, Traum und Tod. Zwischen Symbolismus und Expressionismus; das grafische Frühwerk von Karl Hofer, Wilhelm Laage und Emil Rudolf Weiß*, Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz und Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, Petersberg 2012, S. 83–90.
- Krämer, Felix: *Schwarze Romantik*. Eine Annäherung, in: Ausst.-Kat. *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*, Städel Museum Frankfurt, Ostfildern 2012, S. 14–29.
- Kretschmer, Hildegard: *Maignan, Albert*, in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlin 2015, Bd. 86, S. 371f.
- Kreuzer, Stefanie und Durst, Uwe (Hrsg.): *Das Wunderbare*. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur, Paderborn 2018.
- Kreuzer, Stefanie: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*, Paderborn 2014.
- Krovoza, Alfred und Walde, Christine (Hrsg.): *Traum und Schlaf*. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2018.
- Kupfer, Alexander: *Die künstlichen Paradiese*. Rausch und Realität seit der Romantik, Stuttgart 2006.
- Laursen, Steingrim: *René Magritte*. Rätsel – Verwandlung, in: Ausst.-Kat. *René Magritte. Der Schlüssel der Träume*, Kunstforum Wien und Fondation Beyeler Basel, Amsterdam 2005, S. 13–17.
- Le Men, Ségolène: *Courbet als Maler von Albtraum und Schlaf*, in: Ausst.-Kat. *Courbet. Ein Traum von der Moderne*, Schirn-Kunsthalle Frankfurt 2010–2011, Ostfildern 2010, S. 37–42.
- Lenz, Christian (Hrsg.): *Max Beckmann*, München 2019.
- Lenz, Christian: „*Schön und schrecklich wie das Leben*“. Die Kunst Max Beckmanns 1937 bis 1947, in: Ausst.-Kat. *Max Beckmann. Exil in Amsterdam*, Pinakothek der Moderne München und Van-Gogh-Museum Amsterdam, Ostfildern 2007, S. 33–95.
- Lundström, Lars-Ingemar: *Charles Meryon (1821–67)*. Peintre-graveur schizophrene, in: *Acta Psychiatrica Scandinavica* 39 (1964), S. 159–165.
- Manegold, Ingemarie und Rüther, Eckart (Hrsg.): *Vom Barock bis zur Klassik*, Höxter 2000.
- Manuwald, Bernd: *Traum und Traumdeutung in der griechischen Antike*, in: Rudolf Hiestand (Hrsg.): *Traum und Träumen*. Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance, Düsseldorf 1994, S. 15–42.
- Meissner, Bettina: *Picassos Variationen zu Las Meninas von Velásquez – Triangulierung als Bedingung für den kreativen Prozeß*, in: Gerhardt Schneider, Gisela Greve, Herta E. Harsch und Bettina Meissner (Hrsg.): *Psychoanalyse und bildende Kunst*, Tübingen 1999, S. 311–335.

- Menestò, Enrico (Hrsg.): *Il fuoco nell'alto Medioevo*, Spoleto 2013.
- Mertens, Wolfgang: *Traum und Traumdeutung*, München 2009.
- Meyer, Franz: *Marc Chagall*. Leben und Werk, Köln 1968.
- Miedema, Nine: *Träume in mittelhochdeutschen Erzähltexten*. Diskurszusammenhänge und Fallbeispiele, in: Patricia Oster und Janett Reinstädler (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn 2017, S. 219–248.
- Moureaux, François: *L'Italie d'Antoine Watteau, ou le rêve de l'artiste*, in: *Dix-huitième Siècle* 20 (1988), S. 449–458.
- Müller, Markus: *Marc Chagall – wie wach ist dieser Träumer*, in: Ausst.-Kat. Marc Chagall – Der wache Träumer. Kunstmuseum Pablo Picasso Münster 2018–19, Köln 2018, S. 55–117.
- Mus.-Kat. *Paul Klee*. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1977.
- Mus.-Kat. *Schack-Galerie*. Vollständiger Katalog, München 1969, Bd. 1.
- Mus.-Kat. *The Tate Gallery 1984–86*. Illustrated Catalogue of Acquisitions Including Supplement to Catalogue of Acquisitions 1982–84, London 1988.
- Mutani, Roberto: *Il sogno e l'arte*. Il linguaggio dell'anima, Turin 2016.
- Näf, Beat: *Traum und Traumdeutung im Altertum*, Darmstadt 2004.
- Naifeh, Steven und Smith, Gregory White: *Jackson Pollock*. An American saga, London 1990.
- Neufert, Andreas: *Auf Liebe und Tod*. Das Leben des Surrealisten Wolfgang Paalen, Berlin 2015.
- Neufert, Andreas: *Erschütterung, Angst und Erscheinung als Topoi in der Malerei Wolfgang Paalens*, in: Stella Rollig, ders. und Franz Smola (Hrsg.): *Wolfgang Paalen – der österreichische Surrealist in Paris und Mexiko*, London 2019, S. 13–32.
- Nielsen, Eva: *Bonaventura Genelli*. Werk und Kunstauffassung. Ein Beitrag zur Kunst des späten Klassizismus in Deutschland, Diss., München 2005.
- O'Connor, Valentine, Thaw, Eugene Victor und Pollock, Jackson (Hrsg.): *A catalogue raisonné of paintings, drawings and other works*, New Haven 1978.
- Oster, Patricia und Reinstädler, Janett (Hrsg.): *Traumwelten*. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft, Paderborn 2017.
- Oster, Patricia: ‚*Auf Traumes Schneide*‘. Poetische und philosophische Dimensionen der Traumanschauung bei Diderot, in: Patricia Oster und Janett Reinstädler (Hrsg.): *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn 2017, S. 291–314.
- Paulin, Roger und Pfothenhauer, Helmut (Hrsg.): *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011.
- Pennington, Estill Curtis: *Lessons in likeness*. Portrait Painters in Kentucky and the Ohio River Valley, 1802–1920, Lexington 2011.

- Pfarr, Ulrich: *Bildende Kunst*, in: Alfred Krovoza und Christine Walde (Hrsg.): Traum und Schlaf. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2018, S. 133–141.
- Pfeiffer, Ingrid: *Fantastische Frauen in Europa, den USA und Mexiko*, in: Ausst.-Kat. Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo, Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2020, S. 25–37.
- Poeschke, Joachim: *Dürers „Traumgesicht“*, in: Rudolf Hiestand (Hrsg.): Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance, Düsseldorf 1994, S. 187–206.
- Reiche, Reimut: *Mutterseelenallein von Reinhard Mucha – eine Formanalyse*, in: Gerhard Schneider, Gisela Greve, Herta E. Harsch und Bettina Meissner (Hrsg.): Psychoanalyse und bildende Kunst, Tübingen 1999, S. 337–366.
- Rheinz, Hanna: *Dunkle Wasser, lästige Chimären*. Über Alpdruck und Traumgespinste, in: Kursbuch 138, Berlin 1999, S. 19–28.
- Rollig, Stella, Neufert, Andreas und Smola, Franz (Hrsg.): *Wolfgang Paalen – der österreichische Surrealist in Paris und Mexiko*, London 2019.
- Rosenthal, Arthur: *Dürer's Dream of 1525*, in: The Burlington Magazine 69 (1936), S. 82–85.
- Rosenthal, Stephanie: *Max Beckmann: Traum*, in: Ausst.-Kat. Die Nacht. Haus der Kunst München 1998–99, Wabern-Bern 1998, S. 373.
- Ruby, Sigrid: *Der Traum gebiert Ungeheuerliches*. Überlegungen zu einem Gemälde von Dana Schutz, in: Mauro Fosco Bertola und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): An den Rändern des Lebens. Träume vom Sterben und Geborenwerden in den Künsten, Paderborn 2019, S. 81–99.
- Ruby, Sigrid: *Outside while Inside*. Pictures of Dreams and Dreaming in Early Modern Visual Arts, in: Bernard Dieterle und Manfred Engel (Hrsg.): Mediating the dream. Les genres et médias du rêve, Würzburg 2020, S. 471–487.
- Ruby, Sigrid: *Traum und Wirklichkeit in der bildenden Kunst*, in: Patricia Oster und Janett Reinstädler (Hrsg.): Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft, Paderborn 2017, S. 79–108.
- Ruvoldt, Maria: *The Italian Renaissance imagery of inspiration*. Metaphors of sex, sleep, and dreams, Cambridge 2004.
- Salber, Linde: *Salvador Dalí*, Reinbek bei Hamburg 2004.
- Schapiro, Meyer: *Leonardo and Freud: an art-historical study*, in: Journal of the History of Ideas 17 (1956), S. 147–178.
- Schmidbauer, Wolfgang: *Die Helden der Tagträume*, in: Kursbuch 138, Berlin 1999, S. 76–87.
- Schmidt, Frank, Herold, Thea und Nievers, Lena (Hrsg.): *Schlaf*. Eine produktive Zeitverschwendung, Köln, Bremen 2017.
- Schmidt, Peer (Hrsg.): *Traum und res publica*. Traumkulturen und Deutungen sozialer Wirklichkeiten im Europa von Renaissance und Barock, Berlin 2008.

- Schmidt-Hannisa, Hans-Walter: *Zwischen Traum und Alptraum*. Caspar Walter Rauhs ambivalente Bildwelten, in: Ausst.-Kat. „Sich träumend über die Misere zu erheben“. Das druckgraphische Werk von Caspar Walter Rauh, Saarländische Universitäts- und Landesbibliothek Saarbrücken, Hannover 2017, S. 11–17.
- Schneider, Gerhard, Greve, Gisela, Harsch, Herta E. und Meissner, Bettina (Hrsg.): *Psychoanalyse und bildende Kunst*, Tübingen 1999.
- Schneider, Gerhard: *Zum psychoanalytischen Verstehen bildender Kunst – Fragmente einer Annäherung*, in: ders., Gisela Greve, Herta E. Harsch und Bettina Meissner (Hrsg.): *Psychoanalyse und bildende Kunst*, Tübingen 1999, S. 11–32.
- Schneider, Marlen und Solte-Gresser, Christiane (Hrsg.): *Traum und Inspiration*. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik, Paderborn 2018.
- Schneider, Marlen: *Disturbing Inventions*. Dream, Inspiration and Imagination in the Age of Watteau, in: dies. und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): *Traum und Inspiration*. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik, Paderborn 2018, S. 95–110.
- Schneider, Marlen: *Zum Verhältnis von Traum und künstlerischer Kreativität*, in: Marlen Schneider und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): *Traum und Inspiration*. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik, Paderborn 2018, S. 11–29.
- Schrader, Ludwig: *Joachim Du Bellays ‚Songe‘ (1558) – eine Vision des Untergangs*, in: Rudolf Hiestand (Hrsg.): *Traum und Träumen*. Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance, Düsseldorf 1994, S. 85–110.
- Schredl, Michael und Montasser, Alyaa: *Dream Recall: State or Trait Variable? Part II: State Factors, Investigations and Final Conclusions*, in: *Imagination, Cognition and Personality* 16 (1997), S. 239–261.
- Schredl, Michael und Piel, Edgar: *Gender differences in dream recall: data from four representative German samples*, in: *Personality and Individual Differences* 35 (2003), S. 1185–1189.
- Schredl, Michael: *Die nächtliche Traumwelt*. Eine Einführung in die psychologische Traumforschung, Stuttgart 1999 a.
- Schredl, Michael: *Woher die Träume kommen*. Psychologie und Physiologie eines nächtlichen Phänomens, in: *Kursbuch* 138, Berlin 1999 b, S. 140–150.
- Schredl, Wolfgang: *Experimentell-psychologische Traumforschung*, in: Michael H. Wiegand, Flora von Spreiti, Hans Förstl und Brigitte Auothe (Hrsg.): *Schlaf & Traum*. Neurobiologie, Psychologie, Therapie, Stuttgart 2006, S. 37–74.
- Schuster-Schirmer, Ingrid: *Traumbilder von 1770–1900*. Von der Traumallegorie zur traumhaften Darstellung, Diss., Bremen 1975.
- Schütz, Lieselotte: *Traumerscheinungen*, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Rom 1994, Sp. 352–354.
- Sitt, Martina und Dilly, Heinrich (Hrsg.): *Kunsthistoriker in eigener Sache*. Zehn autobiographische Skizzen, Berlin 1990.

- Smet, Johan de: *Neu erlebte Vergangenheit*. Die Rezeption des Mittelalters im belgischen Symbolismus, in: Ausst.-Kat. Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus, Nationalgalerie Berlin, München 2020, S. 68–77.
- Spies, Werner: *Albtraum und Befreiung*, in: Ausst.-Kat. Albtraum und Befreiung. Max Ernst in der Sammlung Würth, Kunsthalle Würth Schwäbisch Hall und Museum der Moderne Salzburg, Künzelsau 2009, S. 13–48.
- Stadler, Ulrich: *Halbschlaf-Szenen bei Kafka und Benjamin*, in: Roger Paulin und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011, S. 205–222.
- Storr, Robert: *Traum oder Albtraum der Vernunft*, in: Ausst.-Kat. Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit, Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2003, S. 255–265.
- Stuffmann, Margret: „*J'ai fait un art selon moi seul*“. Zur Ausstellung, in: Ausst.-Kat. *Wie im Traum*. Odilon Redon. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2007, S. 15–25
- Tavel, Hans Christoph von: *Die Nacht*. Ferdinand Hodler, Stuttgart 1969.
- Thomas, Kerstin: *Dreaming in Pictures – Picturing the Dream*. Black as Oneiric Strategy in 19th and 20th Century French Art, in: Bernard Dieterle und Manfred Engel (Hrsg.): *Mediating the dream. Les genres et médias du rêve*, Würzburg 2020, S. 489–509.
- Thurmair, Katharina: *Traum und Transformismus bei Odilon Redon*. Zu den Anfängen imaginativer Prozesse auf der „*échelle des être*“, in: Mauro Fosco Bertola und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): *An den Rändern des Lebens. Träume vom Sterben und Geborenwerden in den Künsten*, Paderborn 2019, S. 53–80.
- Türcke, Christoph: *Philosophie des Traums*, München 2011.
- Unsel, Siegfried, Pestalozzi, Anna und Pestalozzi, Johann Heinrich (Hrsg.): *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a. M. 1961.
- Verwiebe, Birgit: *Lichtspiele*. Vom Mondscheintransparent zum Diorama, Stuttgart 1997.
- Vessel, Edward A., Starr, G. Gabrielle und Rubin, Nava: *Art reaches within*. Aesthetic experience, the self and the default mode network, in: *Frontiers in neuroscience* 7 (2013), S. 1–9.
- Vitali, Christoph: *Zum Geleit*, in: Ausst.-Kat. *Die Nacht*. Haus der Kunst München 1998–99, Wabern-Bern 1998, S. 8–11.
- Vordermayer, Laura und Quintes, Christian (Hrsg.): *Zeiterfahrung im Traum*, Paderborn 2021.
- Warncke, Carsten-Peter und Walther, Ingo F. (Hrsg.): *Pablo Picasso*, Köln 2007.
- Warnke, Martin: *Traumbilder*. Allerlei Kreatur untereinander gemischt; die Schatten nächtlicher Fantasien in der Malerei, in: *Kursbuch* 138, Berlin 1999, S. 117–127.
- Weissweiler, Eva: *Das Echo deiner Frage*. Dora und Walter Benjamin – Biographie einer Beziehung, Hamburg 2020.
- Westheider, Ortrud: *Autobiographie als bildnerisches Material*. Marc Chagalls künstlerisches Selbstverständnis, in: *Marc Chagall: My life – my dream*, Berlin and Paris, 1922–1940, hrsg. von Susan Compton, Munich 1990, S. 60–71.

- Wiegand, Michael H., Sprei, Flora von, Förstl, Hans und Boothe, Brigitte (Hrsg.): *Schlaf & Traum*. Neurobiologie, Psychologie, Therapie, Stuttgart 2006.
- Wilde, Johannes und Swoboda, Karl M. (Hrsg.): *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1928.
- Winner, Matthias und Buddensieg, Tilmann: *Munuscula Discipulorum*. Kunsthistorische Studien Hans Kaufmanns zum 70. Geburtstag 1966, Berlin 1968.
- Winner, Matthias: *Berninis ‚Verità‘*. (Bausteine zu Vorgeschichte einer ‚Invenzione‘), in ders. und Tilmann Buddensieg: *Munuscula Discipulorum*. Kunsthistorische Studien Hans Kaufmanns zum 70. Geburtstag 1966, Berlin 1968, S. 393–413.
- Zagoury, David: *Ut pictura somnium*. On a Hieroglyphic Dream by Vasari, in: Marlen Schneider und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.): *Traum und Inspiration*. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik, Paderborn 2018, S. 57–74.
- Zehnpfennig, Marianne: *‚Traum‘ und ‚Vision‘ in Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts*, Diss., Tübingen 1979.
- Zeiller, Christiane: *o.T.*, in: Ausst.-Kat. Max Beckmann. Exil in Amsterdam, Pinakothek der Moderne München und Van-Gogh-Museum Amsterdam, Ostfildern 2007, S. 296.

VIII Internetquellen

- Alarcó, Paloma: *Salvador Dalí – Dream caused by the Flight of a Bee around a Pomegranate a Second before Waking up* (1944), Werkbeschreibung auf der Homepage des Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2021, <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/dali-salvador/dream-caused-flight-bee-around-pomegranate-second-waking> [22.08.2021].
- Assmann, Peter: *Kubin, Alfred*, in: Allgemeines Künstlerlexikon online 2021, https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00103094/html [19.08.2021].
- Chegwin, Hannah Yasmine: *Allegoria dei Sogni*. (Giovanni Battista Naldini), in: Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs *Europäische Traumkulturen*, Saarbrücken 2021, [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=%22Allegoria_dei_Sogni%22_\(Giovanni_Battista_Naldini\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=%22Allegoria_dei_Sogni%22_(Giovanni_Battista_Naldini)) [12.09.2021].
- Dietrich, Conny: *Klinger, Max*, in: Allgemeines Künstlerlexikon online 2021, https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00174861/html [19.08.2021].
- Held, Julius: *Allegorie*, in RDK online 2021 [1934], <https://www.rdklabor.de/wiki/Allegorie> [10.09.2021].
- Hess, Heather: *German Expressionism: Works from the Collection*, in: German Expressionist Digital Archive Project, 2011, https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-64064.html [19.08.2021].
- Lindner, Magdolna: *Borsos, József* (1821), in: Allgemeines Künstlerlexikon online 2009, https://www-1degruyter-1com-100105daa0023.emedia1.bsb-muenchen.de/database/AKL/entry/_10136118/html [19.09.2021].
- Mundy, Jennifer: *Dorothea Tanning: Eine Kleine Nachtmusik 1943*, Bildbesprechung auf der Homepage der Tate Gallery, London 2001, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tanning-eine-kleine-nachtmusik-to7346> [21.08.2021].
- o.A.: *Am Rande der Vernunft*. Bilderzyklen der Aufklärungszeit, Ausstellungstext auf der Homepage der Staatlichen Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett 2012, <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/am-rande-der-vernunft.html> [28.03.2020].
- o.A.: *Das Leben Raffaels*. Zwölf Radierungen von Johannes Riepenhausen, Homepage der Staatlichen Museen zu Berlin 2020, <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/das-leben-raffaels/> [27.08.2021].
- o.A.: *Der Traum des Erwin von Steinbach*, Werkbeschreibung auf der Homepage der Münchner Pinakotheken 2021, <https://www.pinakothek.de/kunst/moritz-von-schwind/der-traum-des-erwin-von-steinbach> [28.08.2021].
- o.A.: *Der Traum*, in Duden Online 2021, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Traum> [14.09.2021].
- o.A.: *Finsterlin*, Werkbeschreibung auf der Homepage ‚Sammlung Digital‘ der Staatsgalerie Stuttgart 2021, <https://www.staatsgalerie.de/sammlung/sammlung-digital/>

- nc/suche/_/_/_/_/werk/auflistung/record.html?tx_datamintscatalog_pi1%5Bcollection%5D=&cHash=8f2e851725d1c90220e1a749f124dood [23.08.2021].
- o.A.: *Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770): Soldat, Magier und andere Personen betrachten einen brennenden Schädel (Scherzi di fantasia)*, um 1743/50–57, Werkbesprechung auf der Homepage der Staatsgalerie Stuttgart 2021, <https://www.staatgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/F8D3328594F8430C97553094CF2291E8.html> [05.09.2021].
- o.A.: *Henri Rousseau: The Dream (1910)*, Werkbeschreibung auf der Homepage des Museum of Modern Art, New York 2021, <https://www.moma.org/collection/works/79277> [21.08.2021].
- o.A.: *Hodlers ‚Die Nacht‘*, Kunstmuseum Bern, Video, 03:11, 04.08.2011, <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/sehen/sammlung/video-highlights-sammlung/ferdinand-hodler-die-nacht-271.html> [12.08.2021].
- o.A.: *La Clef des songes (1927)*, Werkbeschreibung auf der Homepage der Münchner Pinakotheken 2021, <https://www.pinakothek.de/kunst/rene-magritte/la-clef-des-songes> [09.09.2021].
- o.A.: *Le rêve*, Werkbeschreibung auf der Homepage des Musée d'Orsay, Paris 2021, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-reve-9484> [04.09.2021].
- o.A.: *Maignan*, Thieme Becker online 2009, https://www-1degruyter-1com-100105dot015e.emedia1.bsb-muenchen.de/database/AKL/entry/_00149419/html [04.09.2021].
- o.A.: *Max Ernst (1891–1976), Sie sind zu lange im Wald geblieben*, um 1926, Werkbeschreibung des Museumsportals 2021, <https://www.museum.de/audioguide/347118/030/DE/o> [23.08.2021].
- o.A.: *Piranesi*, Ausstellungsbeschreibung auf der Homepage der Hamburger Kunsthalle 2016, <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/piranesi> [28.03.2020].
- o.A.: *Tartinis Traum*, Werkbeschreibung auf der Homepage der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Schack, München 2021, <https://pinakothek.de/kunst/james-marshall/tartinis-traum> [20.08.2021].
- o.A.: *Text zur Ausstellung Henri Rousseau der Fondation Beyeler*, Basel 2010, <https://www.fondationbeyeler.ch/ausstellungen/vergangene-ausstellungen/henri-rousseau> [21.08.2021].
- o.A.: *The Dream*, Werkbesprechung auf der Homepage des Museum of Art, Cleveland 2021, <https://www.clevelandart.org/art/2001.34> [22.08.2021].
- o.A.: *Träumerische Improvisation*, Werkbeschreibung auf der Homepage der Münchner Pinakotheken 2021, <https://www.pinakothek.de/kunst/wassily-kandinsky/traeumerische-improvisation> [22.08.2021].
- o.A.: *Traumgesicht nach Albrecht Dürer*, Werkbeschreibung auf der Homepage der Staatsbibliothek Bamberg, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/A36BXSFA-CUIYR2KWHXJVRFGO2VLWIY75> [25.09.2021].

- o.A.: *Zur Ausstellung ‚Kerker der Phantasie‘*, Homepage der Staatlichen Museen zu Berlin 2019, <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/kerker-der-phantasie> [31.07.2021].
- Prange, Peter: *Caspar David Friedrich: Der Traum des Musikers (Allegorie der himmlischen Musik), um 1830*, Homepage der Hamburger Kunsthalle 2020, https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/caspar-david-friedrich/der-traum-des-musikers-allegorie-der-himmlischen-musik?search=caspar%20David%20Friedrich&get_filter=work_search&offset=9 [29.03.2020].
- Schaake, Julia: *Let's get analytical!*, in: Schirnmagazin, Artikel vom 16.4.2020, [https://www.schirn.de/magazin/kontext/2020/fantastische_frauen/lets_get_analytical/\[05.09.2021](https://www.schirn.de/magazin/kontext/2020/fantastische_frauen/lets_get_analytical/[05.09.2021)].
- Schneider, Marlen: *Le Rêve (1904; Odilon Redon)*, in: Lexikon Traumkultur, Ein Wiki des Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“, Saarbrücken 2015, [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=%22Le_r%C3%AAve%22_\(1904;_Odilon_Redon\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=%22Le_r%C3%AAve%22_(1904;_Odilon_Redon)) [21.08.2021].
- Towler, Lucinda: *Pisces (Man Ray)*, Werkbeschreibung der Tate Gallery, London 2016, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-pisces-to0324> [12.09.2021].
- Zajdela, Clara: *Il Sogno di San Giuseppe (Francesco Bastari)*, in: Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs *Europäische Traumkulturen*, Saarbrücken 2021, [http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/Il_Sogno_di_San_Giuseppe_\(Francesco_Bastari_\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php/Il_Sogno_di_San_Giuseppe_(Francesco_Bastari_)) [12.09.2021].

V Abbildungen

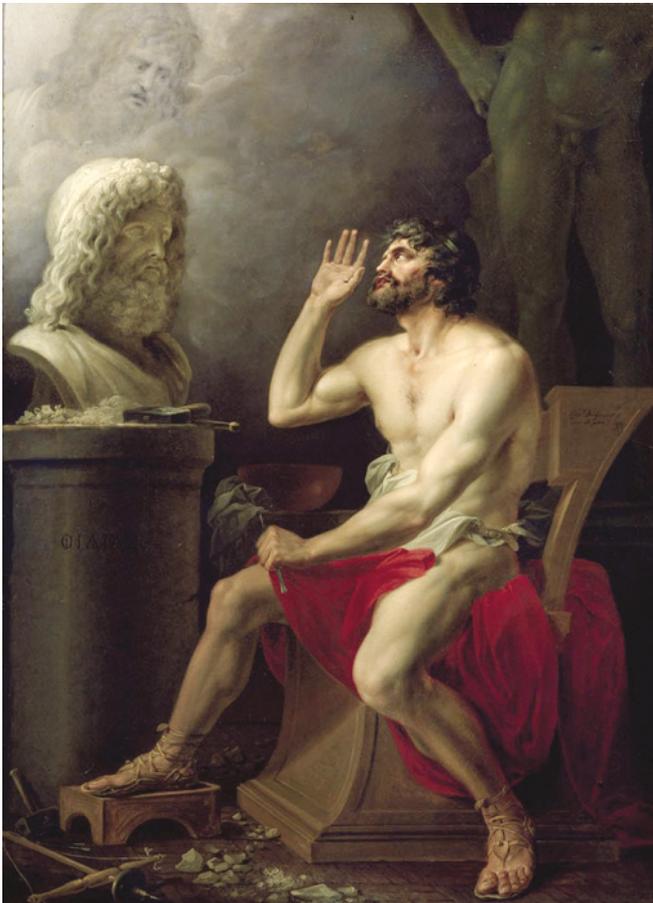


Abb. 1 Josef Dorfmeister, *Die göttliche Inspiration des Bildhauers*, 1802, Öl auf Leinwand, 99 × 74,5 cm, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste



Abb. 2 Friedensreich Hundertwasser, *Das Recht auf Träume*, 1987, Japanischer Farbholzschnitt in 25 Farben, 53 × 39,5 cm, Privatsammlung JOMA



Abb. 3 Carry Hauser, *Der Träumer*, 1922, Holzschnitt, 30,5 × 22,5 cm, Wien, Oberes Belvedere (© Belvedere, Wien)

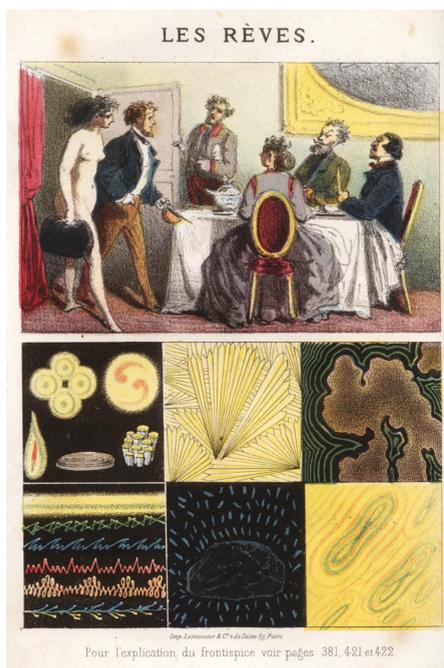
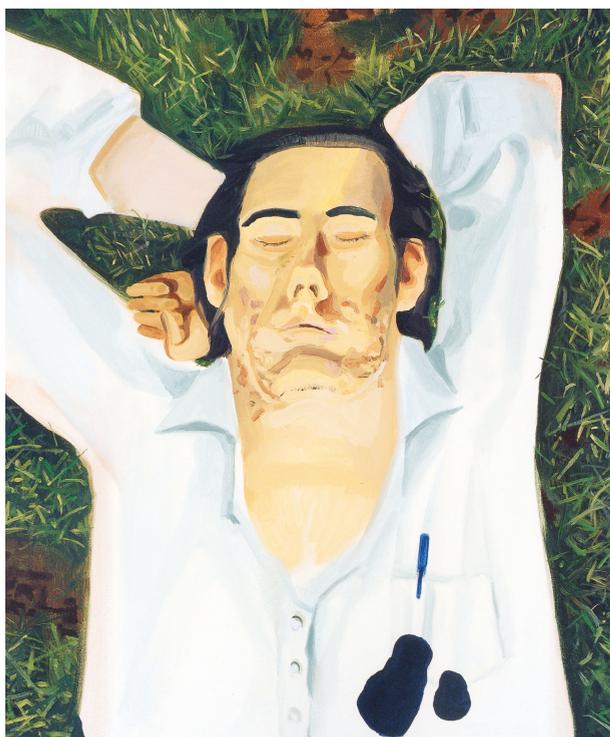


Abb. 4 Dana Schutz, *Daydreamer*, 2007, Öl auf Leinwand, 83,8×68,6 cm, o.O.

Abb. 5 Léon d'Hervey de Saint-Denis, *Frontispiz von Les Rêves et les moyens de les diriger. Observations pratiques*, Farblithographie, Paris 1867

Abb. 6 Paul Delvaux, *L'école des savants* (Die Schule der Gelehrten), 1958, Öl auf Leinwand, 150×221 cm, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig



Abb. 7 Raffaello, *Traum des Ritters*, um 1504, Öl auf Holz, 17,5 × 17,5 cm, London, National Gallery

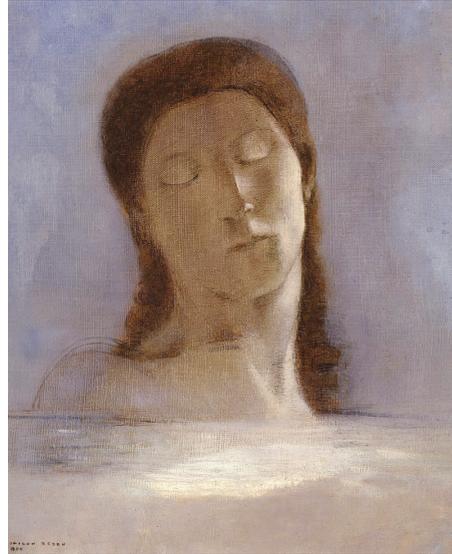


Abb. 8 Odilon Redon, *Les yeux clos*, 1890, Öl auf Karton, 44 × 36 cm, Paris, Musée d'Orsay

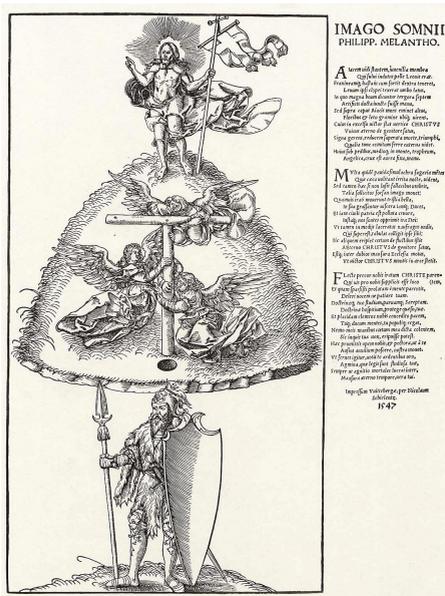


Abb. 9 Lucas Cranach d. J., *Traum des Melanchthons*, 1547, Holzschnitt, 35,3 × 26,6 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

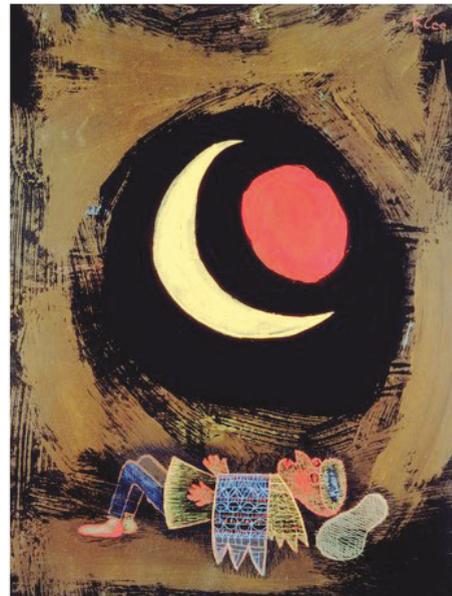


Abb. 10 Paul Klee, *Starker Traum*, 1929, Gouache auf Papier, 26 × 21 cm, Privatsammlung



Abb. 11 Jean Auguste Dominique Ingres, *Le Songe d'Ossian*, 1813, Öl auf Leinwand, 348×275 cm, Montauban, Musée Ingres



Abb. 12 Charles Amable Lenoir, *Rêve d'Orient*, um 1913, 57 × 76 cm, Öl auf Leinwand, New Jersey, Collection of Fred and Sherry Ross

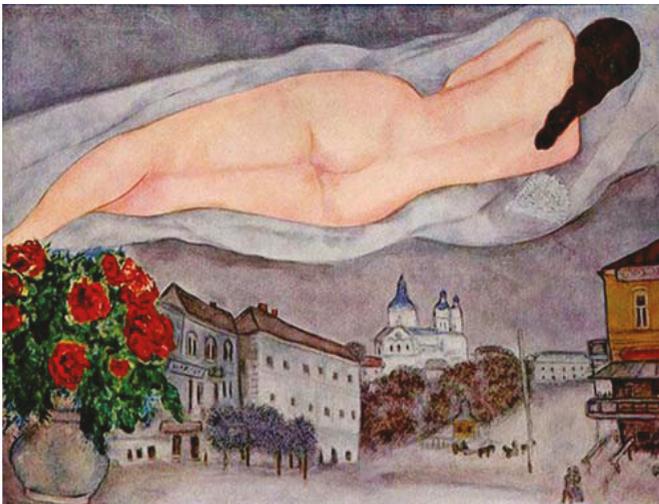


Abb. 13 Marc Chagall, *Akt über Witebsk*, 1933, Öl auf Leinwand, 87 × 133 cm, Privatsammlung



Abb. 14 Édouard Detaille, *Le Rêve*, 1888, Öl auf Leinwand, 300×400 cm, Paris, Musée d'Orsay



Abb. 15 Helene Funke, *Träume*, 1913, Öl auf Leinwand, 114,5×134,5 cm, Wien, Oberes Belvedere (© Belvedere, Wien, Foto: Johannes Stoll)



Abb. 16 Ludovico Carracci, *Der Traum Jakobs*, um 1605–08, Öl auf Leinwand, o. M., Bologna, Pinacoteca Nazionale



Abb. 17 Giorgio Vasari, *Jakobs Traum*, 1557–58, Öl auf Leinwand, 224,6 x 237 cm, Mount Vernon-Belvedere, Walters Art Gallery



Abb. 18 Luca Giordano, *Der Traum Josephs*, um 1696, Öl auf Leinwand, 97 × 187 cm, Wien, KHM

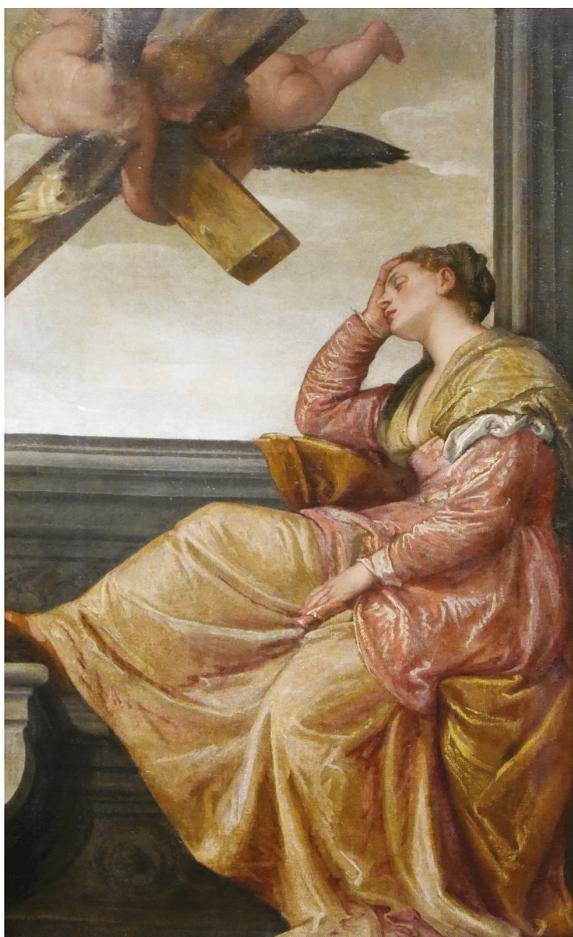


Abb. 19 Paolo Veronese, *Traum der Heiligen Helena*, um 1570–75, Öl auf Leinwand, 197,5 × 115,6 cm, London, National Gallery



Abb. 20 Léon Frédéric, *Die Nacht*, 1891, Öl auf Leinwand, 70 x 54,5 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten



Abb. 21 Karl Friedrich Schinkel, *Die Sternenhalle der Königin der Nacht*, 1818–24, Gouache, Zirkelspuren auf Vergépapier, o. M., Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett



Abb. 22 Michele Tosini, gen. Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, *Allegorie der Nacht*, um 1553–55, Öl auf Holz, 135 x 196 cm, Rom, Galleria Colonna



Abb. 23 Joachim von Sandrart, *Allegorie der Nacht* (Die Nacht mit ihren Kindern, Replik), um 1650, Öl auf Leinwand, 149 x 124 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie



Abb. 24 Hermann Wislicenus, *Die Phantasie, von Träumen getragen*, 1863, Öl auf Leinwand, 221,5 x 145,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Schack



Abb. 25 Albrecht Dürer, *Die Versuchung des Müßiggängers* (Der Traum des Doktors), 1498, monogrammierter Kupferstich auf geripptem Büttenpapier, 18,9 x 12,1 cm, Frankfurt, Städel Museum



Abb. 26 Giovanni Battista Naldini, *Allegoria dei Sogni*, Öl auf Leinwand, um 1572, 117 x 68 cm, Florenz, Palazzo Vecchio, Studiolo



Abb. 27 Gérard de Lairesse, *Des Songes tourmentant un homme couché*, 1685–89, Radierung, 30,4 x 50,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum



Abb. 28 Dominicus van Wijnen, *Allegorische Szene (Alles nicht mehr als ein kurzer Traum)*, um 1690, Öl auf Leinwand, 74 x 72,5 cm, Privatsammlung

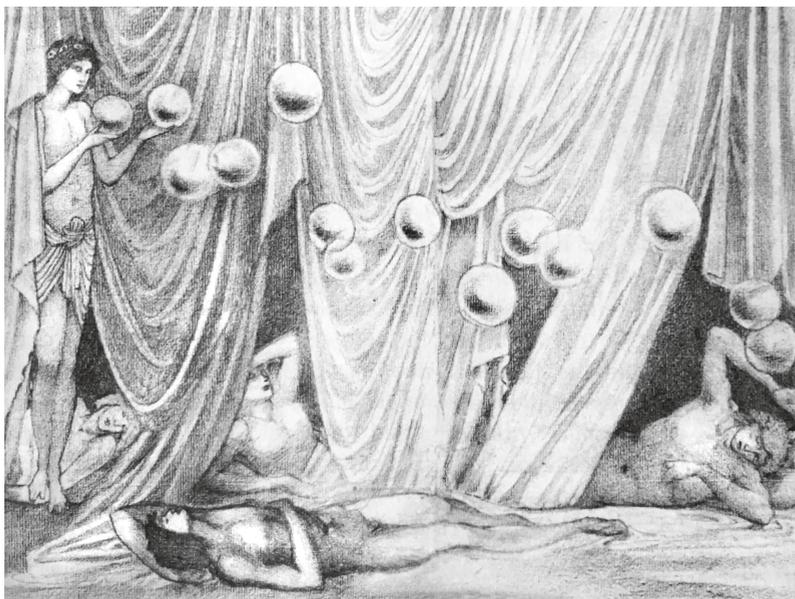


Abb. 29 Sir Edward Coley Burne-Jones, *Cupidon envoyant des rêves*, Zeichnung, in *Secret Book of Designs*, S. 371f., London, British Museum



Abb. 30 Collage von coverart, basierend auf Jean Boulanger, *Nausicaas Vision*, um 1646, Öl auf Leinwand, 117,5 × 148 cm, Residenzgalerie Salzburg



Abb. 31 C. G. Jung, *Liber Novus*, Illustration zu S. 131, 1913–30, o.a.A.

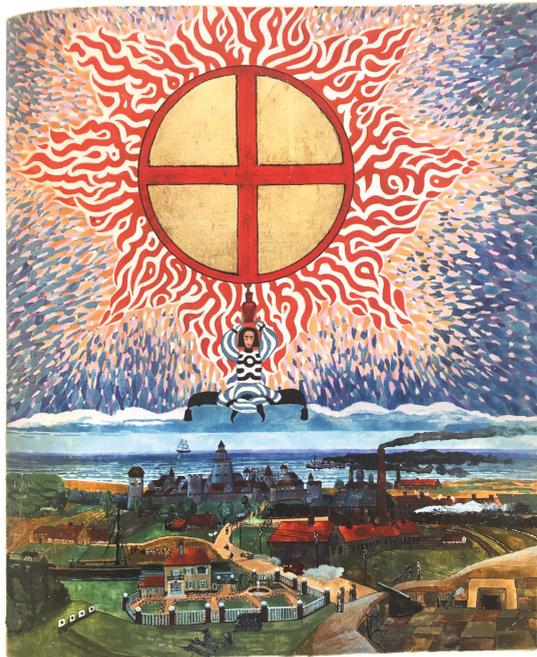


Abb. 32 C. G. Jung, *Liber Novus*, Illustration zu S. 125, 1913–30, o.a.A.

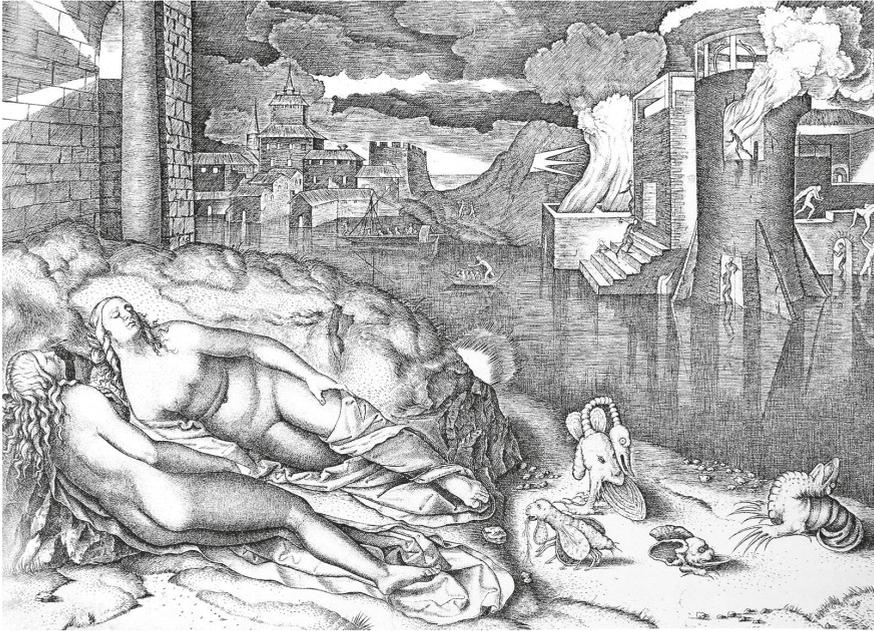


Abb.33 Marcantonio Raimondi, *Der Traum* (sog. Traum Raffaels), 1508, Kupferstich, 23,1 × 33 cm, Wien, Albertina



Abb.34 Albrecht Dürer, *Traumgesicht* (Traum von den Wassern), 1525, Aquarell auf Papier, 30,5 × 42,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer



Abb. 35 Holzschnitt aus Johannes Virdungs *Practica deutsch*, 1522



Abb. 36 Erhard Schoen, Titelblatt zu Leonhard Reynmann: *Practica vber die grossen vnd manigfaltigen Coniunction der Planeten*, Nürnberg 1523



Abb. 37 Giovanni Antonio Dosio, *Un Sogno*, 1564, Feder und braune Tinte auf Papier, 16,2 × 21,4 cm, London, The British Museum



Abb. 38 Michelangelo Buonarroti, *Il sogno*, 1533–35, Graphit auf Papier, 27,8×39,8 cm, London, Somerset House, The Courtauld Institute Gallery



Abb. 39 Battista Dossi, *Die Nacht (Der Traum)*, 1544, Öl auf Leinwand, 82×150 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister



Abb. 40 Giorgio Ghisi, *Traum Raffaels, Isis/Aurora vor Somnus*, Kupferstich, 1561, 23,6 × 33,5 cm, Minneapolis, Institute of Art



Abb. 41 Jacob Jordaens, *Nächtliche Erscheinung*, um 1650, Öl auf Leinwand, 133 × 146,5 cm, Schwerin, Staatliches Museum



Abb. 42 Giovanni Battista Piranesi, *Die Zugbrücke*, aus *Carceri*, 1760, Radierung auf Papier, 55,3 × 41,2 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

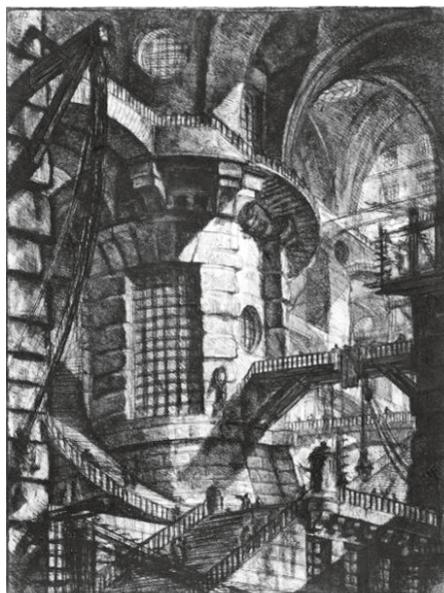


Abb. 43 Giovanni Battista Piranesi, *Der runde Turm*, aus *Carceri*, um 1761, Radierung auf Papier, 54,7 × 41,4 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

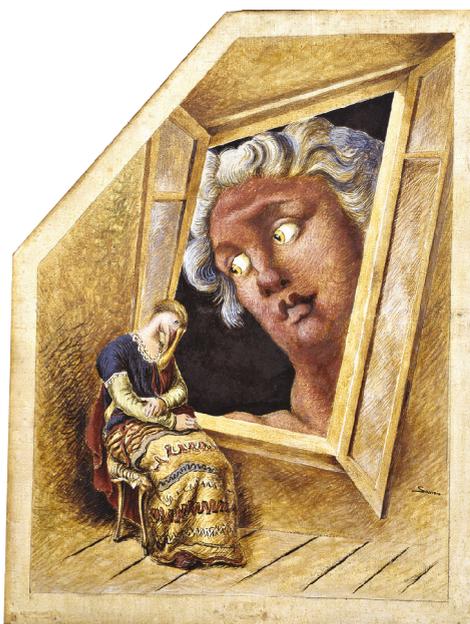


Abb. 44 Alberto Savinio, *L'Annunciazione*, 1932, Öl auf Leinwand, 99 × 75 cm, Mailand, Civiche Raccolte d'Arte,



Abb. 45 Johann Heinrich Füssli, *Der Nachtmahr*, 1781, 101,7 × 127,1 cm, Detroit, Institute of Arts



Abb. 46 Johann Heinrich Füssli, *Der Nachtmahr*, 1790/91, Öl auf Leinwand, 76,5 × 63,6 cm, Frankfurter Goethe-Haus

Abb. 47 Honoré Daumier, *Der Albtraum*, Lithographie auf Chinapapier, 23,2 × 29,5 cm, 1832, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung

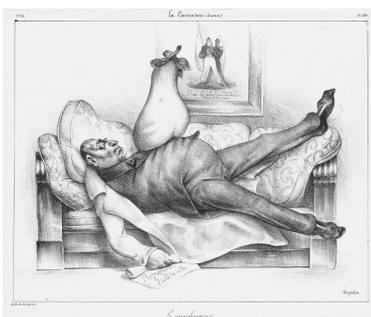


Abb. 48 Francisco de Goya, *Fledermäuse, menschliche Gesichter und Pferd*, 1796–97, Tuschezeichnung, 22,9 × 15,5 cm, Madrid, Prado

Abb. 49 Francisco de Goya, *Sueño 1. Ydioma universal. El Autor soñando*, 1797, Federzeichnung, 24,8 × 17,2 cm, Madrid, Prado

Abb. 50 Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, um 1797–99, Aquatinta-Radierung, 21,6 × 15,2 cm, Platte in Madrid, Madrid, Museo de Calcografía Nacional



Abb. 51 Valère Bernard, *Cauchemar*, 1895, Radierung und Aquatinta auf Velinpapier, 17,6×13,0 cm, Washington, D.C., National Gallery of Art

Abb. 52 Constant Nieuwenhuys, *Le Cauchemar*, 1988, Öl auf Leinwand, 112×107 cm, Privatsammlung





Abb. 53 James Ensor, *Dämonen, die mich quälen*, 1895, Radierung, handkoloriert, auf Papier, 28,5 × 38,5 cm, Berlin, Kupferstichkabinett des Museums der Graphischen Künste



Abb. 54 Odilon Redon, *Und allerlei grässliche Wesen tauchen auf*, 1888, Blatt 8 der 10-teiligen Lithographiefolge *Tentation*, 31,2 × 22,4 cm, Brüssel, Privatsammlung

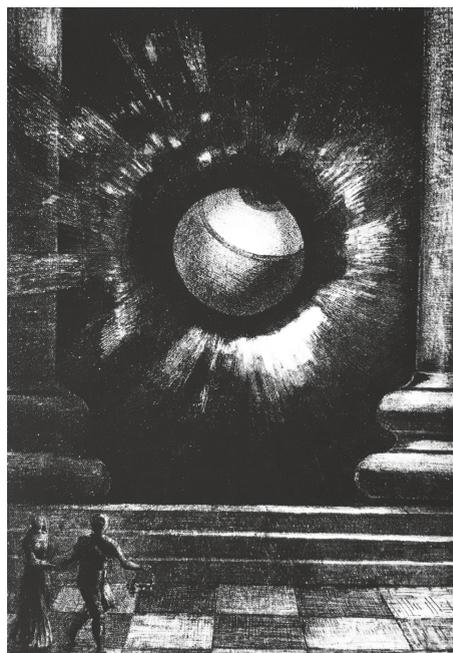


Abb. 55 Odilon Redon, *Vision*, 1879, Blatt 8 der 10-teiligen Lithographieserie *Im Traum*, 27,4 × 19,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France



Abb. 56 Max Klinger, *Ein Handschuh – Ängste*, 1882, Radierung und Aquatinta, Blatt 7 des Handschuh-Zyklus, 34,5 × 52,6 cm, Washington, D.C., National Gallery of Art

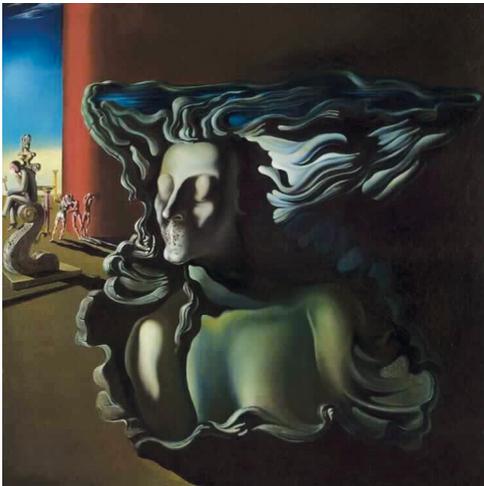


Abb. 57 Salvador Dalí, *Le Rêve*, 1931, Öl auf Leinwand, 96 × 96 cm, Cleveland, Museum of Art



Abb. 58 Jackson Pollock, *Portrait and a Dream*, 1953, Öl auf Leinwand, 147,6 × 341,6 cm, Dallas, Museum of Art



Abb. 59 Francisco Goya, *Pesadilla*, um 1819–23, Tinte, Tusche und Kohle auf Papier, 23 × 14,6 cm, Marseille, Musée des Beaux-Arts

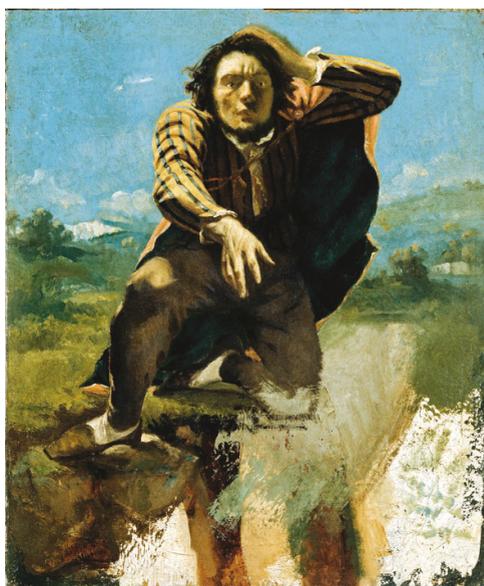


Abb. 60 Gustave Courbet, *Selbstbildnis am Abgrund*, um 1846–48, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 60,5 × 50,5 cm, Oslo, Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design



Abb. 61 Sidney Goodman, *Night Burn*, 1986/87, Öl auf Leinwand, 228,9 × 170,5 cm, Kansas, Wichita Art Museum

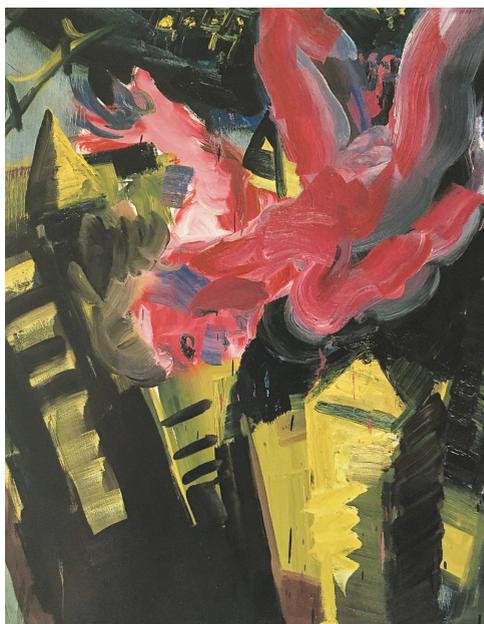


Abb. 62 Rainer Fetting, *Traum x 76*, 1991, Öl auf Leinwand, 152 × 122 cm, Privatbesitz



Abb. 63 Victor Hugo, *Der Traum*, o. J. (Exilzeit), Feder, braune Tinte, laviert, frottierte Partien, 27,0 × 17,3 cm, Paris, Maison Victor Hugo

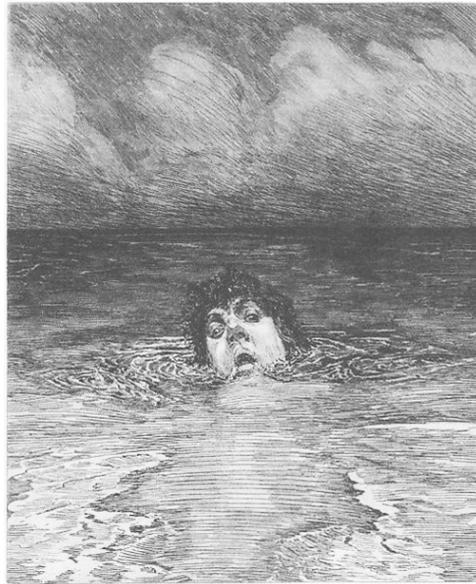


Abb. 64 Max Klinger, *Untergang*, Radierung und (wenig) Kaltnadel, Blatt 12 aus der 15-teiligen Folge *Ein Leben*, Opus VIII, 1884, 60,0 × 44,6 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



Abb. 65 Maria Izquierdo, *Rêve et pressentiment*, 1947, Öl auf Leinwand, 45 × 59 cm, Sammlung Esthela D. de Santos



Abb. 66 Ferdinand Hodler, *Die Nacht*, 1889–90, Öl auf Leinwand, 116 × 299 cm, Bern, Kunstmuseum

Abb. 67 Frida Kahlo, *El Sueño*, 1940, Öl auf Leinwand, 74 × 98,4 cm, New York, Sammlung Selma Ertegün

Abb. 68 John Ransom Phillips, *Frida Kahlo: In bed asleep*, 2019, Öl auf Leinwand, 127 × 127 cm, Privatbesitz

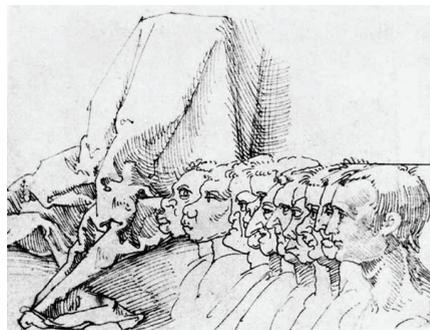
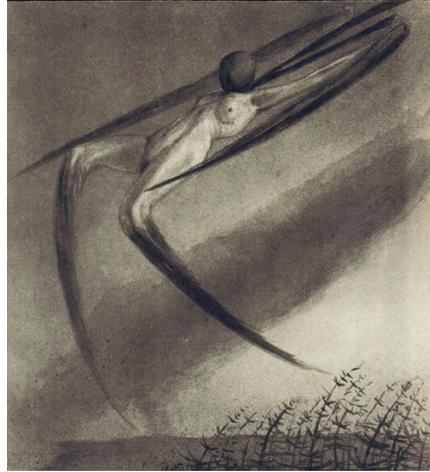


Abb. 69 Alfred Kubin, *Das Grausen*, um 1903, Radierung, 44,3 × 35,55 cm, Linz, Lentos Kunstmuseum

Abb. 70 Alfred Kubin, *Jede Nacht besucht uns ein Traum*, um 1902/03, Tusche und Lavierung auf Papier, 39,1 × 31,8 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina

Abb. 71 Musterbuch von Reinhold Messner, *Tiere und wilder Mann*, Cod. Vindob. 507, fol. 9 v., 1230, Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Abb. 72 Albrecht Dürer, *Zehn Profilköpfe*, um 1513, Feder auf Papier, 10,3 × 13 cm, Berlin, Kupferstichkabinett



Abb.73 Jean-Jacques Grandville, *Der Träumer*, um 1845, Bleistift auf Papier, 6,7 × 10,4 cm, Nancy, Musée des Beaux-Arts



Abb.74 Jean-Jacques Grandville, *Erster Traum, Verbrechen und Sühne*, Kohle und Gouache, 26,6 × 17 cm, Nancy, Bibliothèque municipale, aus: *Magasin Pittoresque*, Jg. 15 Nr. 27 (1847)



Abb.75 Jean-Jacques Grandville, *Zweiter Traum. Ein Spaziergang im Himmel*, Lithographie, 23,5 × 15,3 cm, o.O., aus: *Magasin Pittoresque*, Jg. 15 Nr. 27 (1847)



Abb.76 Salvador Dalí, *Traum, verursacht durch den Flug einer Biene um einen Granatapfel, eine Sekunde vor dem Erwachen*, 1944, Öl auf Holz, 51 × 41 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Abb.77 Wolfgang Paalen, *Paysage totémique*, Kerzenrauch und Öl auf Leinwand, 146 × 114 cm, Privatsammlung





Abb. 78 Wolfgang Paalen, *La Toison d'or*, Öl auf Leinwand, 55 × 33 cm, Mexiko-Stadt, Museo Franz Mayer

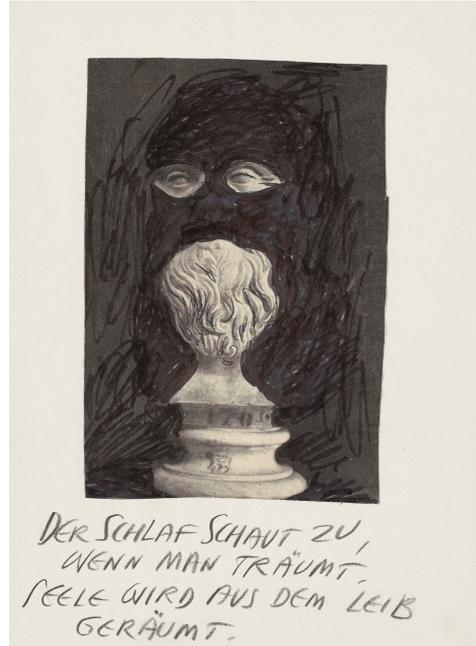


Abb. 79 Günter Brus, *Irrfahrt in den Geheimniskram*, 2002, Mixed Media auf Papier, 29,7 × 21 cm, Wien, Oberes Belvedere (© Belvedere, Wien, Foto: Johannes Stoll)



Abb. 80 Angel Planells Cruanas, *El somni de la voluntat ferida* [sic], 1929, Öl und Collage auf Tafel, 24,6 × 28,2 cm, Privatbesitz

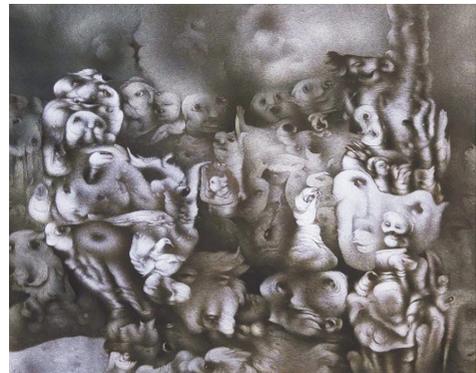


Abb. 81 Richard Oelze, *Die Erfindung eines Traumes*, 1966, Öl auf Leinwand, 81 × 100 cm, München, Sammlung Moderne Kunst



Abb. 82 Max Ernst, *Der Hausengel* (Der Triumph des Surrealismus), Öl auf Leinwand, 114 × 146 cm, Privatbesitz

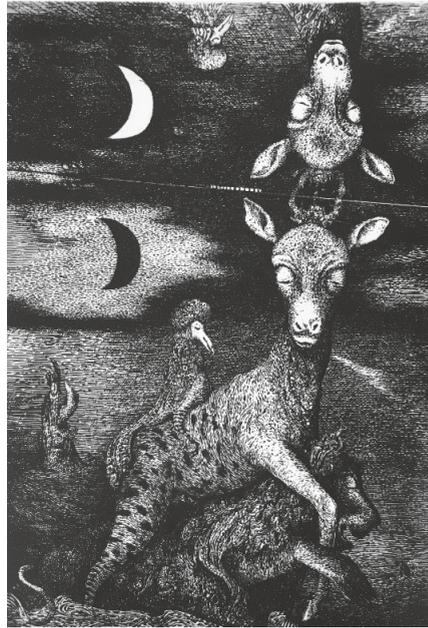


Abb. 83 Caspar Walter Rau, *Schlafwandlende Tiere*, 1974, Radierung, Ätzung, 33,8 × 24 cm, Privatbesitz

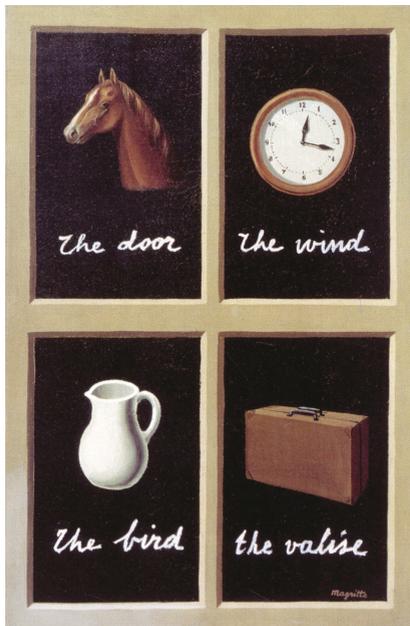


Abb. 84 René Magritte, *La Clef des songes*, 1935, Öl auf Leinwand, 41 × 27 cm, New York, Sammlung Jasper Johns

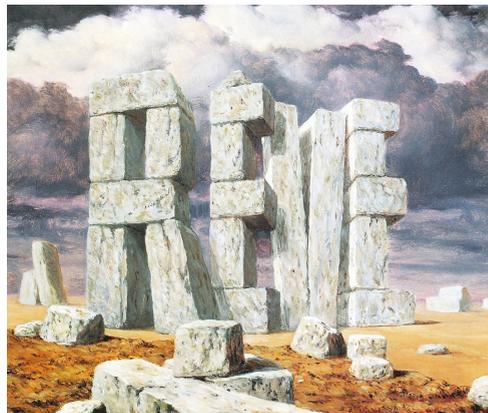


Abb. 85 René Magritte, *L'Art de la conversation*, 1950, 50 × 60 cm, New Orleans, Museum of Art

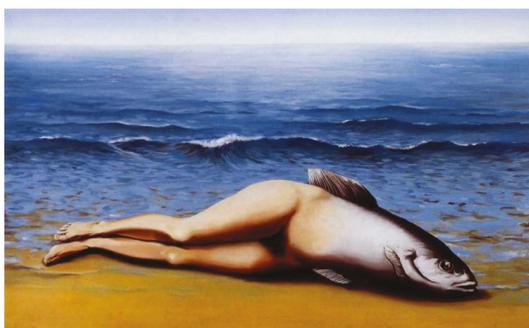


Abb. 86 René Magritte, *Die kollektive Erfindung*, 1934, Öl auf Leinwand, 73,5 × 97,5 cm, Privatsammlung

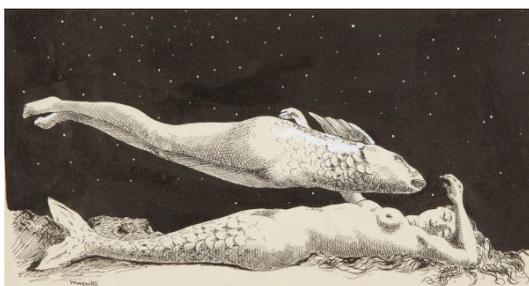


Abb. 87 René Magritte, *Rêve de l'Androgyne*, Radierung, Tinte und Gouache, 16 × 27 cm, in: Breton, André: *Trajectoire du Rêve*, Paris 1938

Abb. 88 Man Ray, *Pisces – La Femme et son poisson*, 1938, Öl auf Leinwand, 60 × 73 cm, London, Tate Gallery



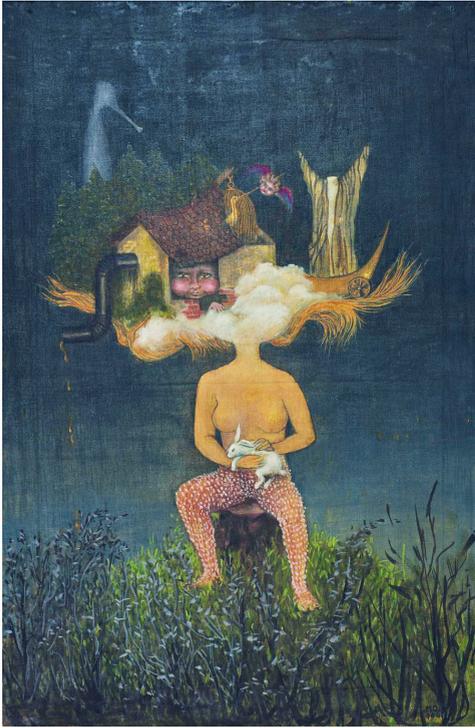


Abb. 89 Meret Oppenheim, *Einige der ungezählten Gesichter der Schönheit*, 1941, Öl auf Leinwand, 81 × 54 cm, Privatbesitz

Abb. 90 Neo Rauch, *Aufstand*, 2004, Öl auf Papier, 199 × 275 cm, Berlin, Sammlung Ruth



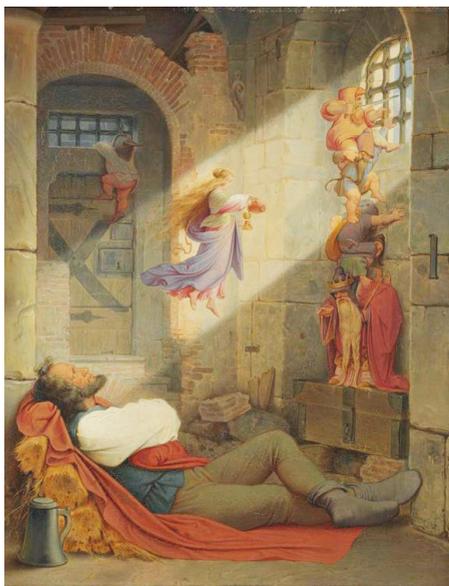


Abb. 91 Moritz von Schwind, *Der Traum des Gefangenen*, 1836, Öl auf Papppe, 53,0×42,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Schack

Abb. 92 James Marshall, *Tartinis Traum*, 1868, Öl auf Leinwand, 84×109,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Schack



Abb. 93 Jean-Honoré Fragonard, *Die Inspiration des Künstlers*, um 1765, braune Tinte und schwarze Kreide auf Papier, 23×34,9 cm, New York City, Metropolitan Museum

Abb. 94 Johann Heinrich Füssli, *Der Traum des Schäfers*, 1793, Öl auf Leinwand, 154×215 cm, London, Tate Gallery





Abb. 95 Caspar David Friedrich, *Traum des Musikers* (Allegorie der himmlischen Musik), Viertes Blatt des Transparentzyklus, eine Entwurfszeichnung, um 1826/27, Bleistift auf Papier, 72,2×51,5 cm, Hamburg, Kunsthalle



Abb. 96 Moritz von Schwind, *Der Traum des Erwin von Steinbach*, um 1845, Öl auf Pappe, 36,4×25,3 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Schack



Abb. 97 Moritz von Schwind, *Der Traum des Erwin von Steinbach*, 1822, Bleistift/Feder in schwarz und grau auf Papier, 30,7×22,6 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung

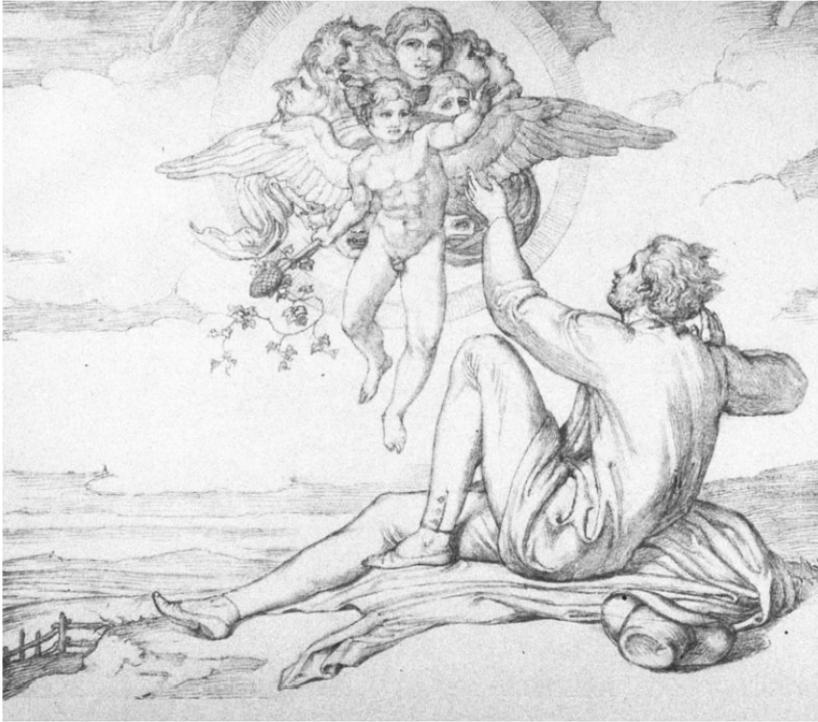


Abb. 98 Bonaventura Genelli, *Aus dem Leben eines Künstlers*, Blatt VIII: Phantasia, o. J., Bleistift auf Papier, 26,5 × 30,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung



Abb. 99 Bonaventura Genelli, *Aus dem Leben eines Künstlers*, Blatt XV: Siesta, o. J., Bleistift auf Papier, 25,5 × 38,5 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung



Abb. 100 Bonaventura Genelli, *Eros und Anteros um die Siegespalme ringend*, o. J., Bleistiftzeichnung, 22,1 × 30,5 cm, Privatsammlung

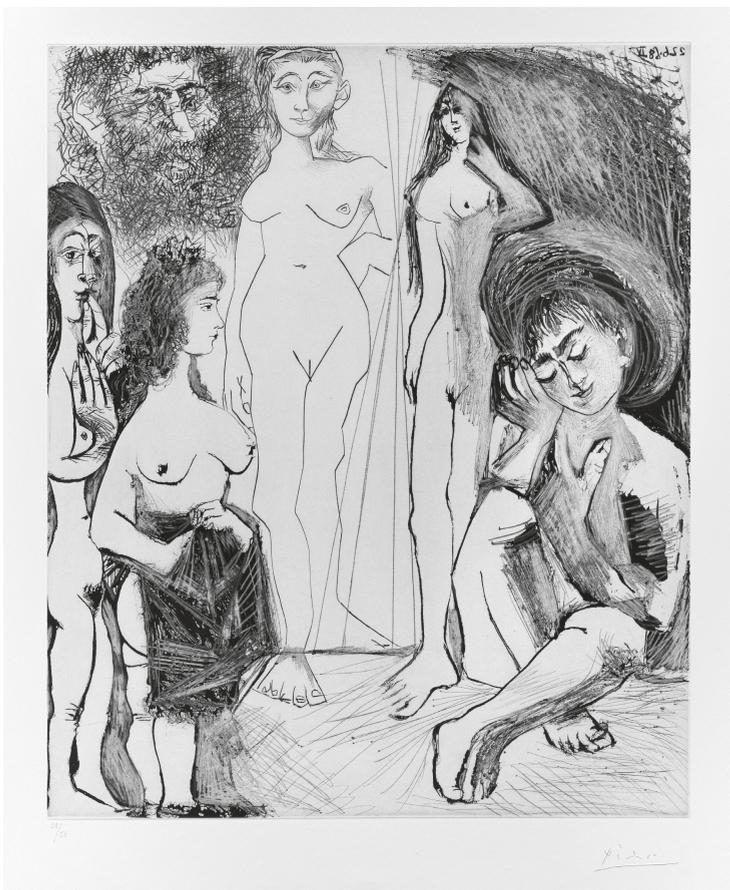


Abb. 101 Pablo Picasso, *Giovane che sogna: Donne!*, 1968, Sugar-lift-Aquatinta, Kaltnadel und Radierung, o. M., Vevey, Musée Jenisch



Abb. 102 Charles Bird King, *The Vanity of the Artist's Dream*, 1830, Öl und Bleistift auf Leinwand, 74,9×89,2 cm, Cambridge, Fogg Art Museum



Abb. 103 Jean Antoine Watteau, *Le rêve de l'artiste*, zwischen 1710–21, Öl auf Leinwand, 63,8×80,6 cm, Privatsammlung Großbritannien



Abb. 104 Johannes und Franz Riepenhausen, *Traum Raffaels*, 1821, Öl auf Leinwand, 99,5 × 119,5 cm, Posen, Nationalmuseum



Abb. 105 Johannes Riepenhausen, *Vision Raffaels* (Umrissradierung aus: *12 Umrisse zum Leben Raphaels* von Urbino, Tafel VIII), 1833/35, Detail, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 106 John Sartain, *The Artist's Dream*, 1840, Mezzotinto und Punktierstich auf Velinpapier, 42,9×52,3 cm, nach einem Gemälde von George H. Comgys, o.M., Washington, D.C., Library of Congress Prints and Photographs Division



Abb. 107 Eugen Napoleon Neureuther, *Morgen nach dem Maskenfest* (Detail), 1840, Holzstich, o. M., Bremen, Kunsthalle, aus: *Magasin Pittoresque*, Jg. 13, Nr. 10 (1845)



Abb. 108 Edward Henry Corbould, *Le rêve de l'artiste*, 1856, Aquarell, 107,5 × 164 cm, Bristol, Museum and Art Gallery



Abb. 109 John Anster Fitzgerald, *The Stuff That Dreams Are Made Of*, Öl auf Leinwand, o. M., 1857–58, London, Privatsammlung The Maas Gallery



Abb. 110 John Anster Fitzgerald, *Künstlertraum*, 1857, Öl auf Karton, 25,4 × 30,5 cm, Privatsammlung



Abb. 111 Victor Nehlig, *Artist's dream*, o. J., Öl auf Leinwand, 35,6×26,7 cm, Privatbesitz

Abb. 112 József Borsos, *The Artist's Dream (The Little Painter)*, 1851, Öl auf Tafel, 55,5×44 cm, Ungarn, Privatsammlung





Abb. 113 Max Klinger, *Malerische Zueignung (Anrufung)*, aus dem Radierungszyklus *Rettungen ovidischer Opfer*, Opus II, 1879, Radierung und Aquatinta auf gewalztem China, 41,3 × 26 cm, Privatsammlung

Abb. 114 Max Beckmann, *Das Atelier Beckmanns mit dem Kopf des schlafenden Künstlers*, 1919, Feder in Braun, 31,8 × 24,0 cm, Privatsammlung



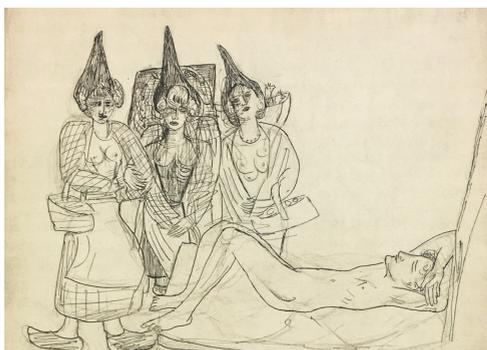


Abb. 115 Max Beckmann, *Im Atelier* (Holländische Frauen), 1944, Feder in schwarzer Tinte über Graphit auf Büttenpapier, 26,8 × 36,1 cm, Washington, D.C., National Gallery of Art

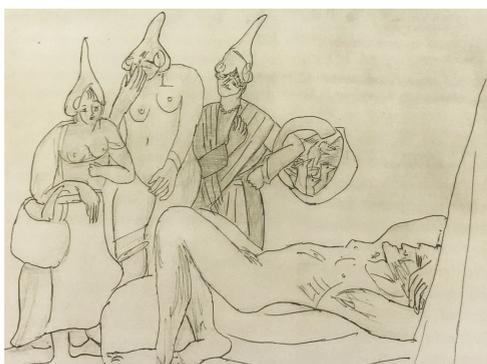


Abb. 116 Max Beckmann, *Im Atelier* (Holländische Frauen), 1944, Feder in schwarzer Tinte über Graphit auf Büttenpapier, 26,8 × 36,1 cm, Standort unbekannt, zuletzt New York, Catherine Viviano Gallery 1977, dann Privatbesitz in den USA

Abb. 117 Max Beckmann, *Traum*, 1944, Aquarell auf Karton, 51 × 71,3 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste

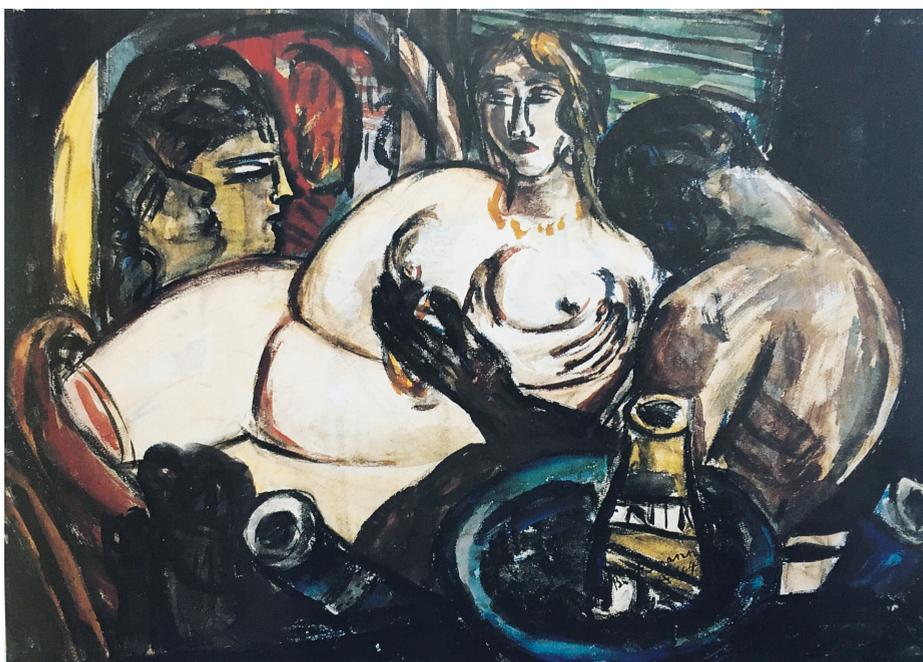




Abb. 118 Franklin G. Weller, *The Artist's Dream*, um 1870, Albumin-Silberdruck, o. M., Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



Abb. 119 Pierre Cécil Puvis de Chavannes, *Le rêve*, 1883, Öl auf Leinwand, 82 × 102 cm, Paris, Musée d'Orsay



Abb. 120 Albert Pierre René Maignan, *L'Apothéose de Jean Baptiste Carpeaux*, 1892, Lithographie, 51,5×67 cm, Privatbesitz



Abb. 121 Albert Pierre René Maignan, *L'Apothéose de Jean Baptiste Carpeaux*, 1892, Öl auf Leinwand, 41×32 cm, Soissons, Musée de Soissons, Abbaye Saint Léger



Abb. 122 Guérin (Baron Pierre Narcisse), *Le Vigilant*, 1816, Lithographie, 27,3×19,7 cm, z.B. New Haven, Yale University Art Gallery



Abb. 123 James Ensor, *La Vierge consolatrice*, 1892, Öl auf Tafel, 48 × 38 cm, o. O.

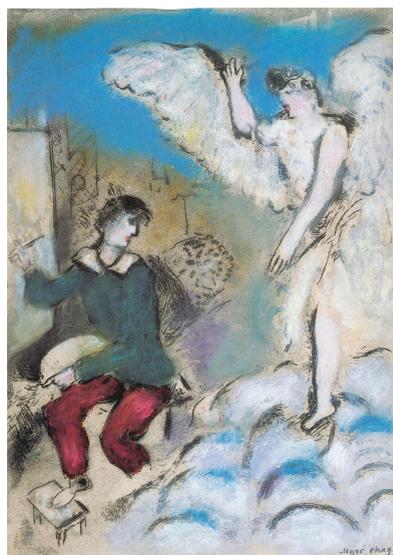


Abb. 124 Marc Chagall, *Die Erscheinung*, 1924–1925, Radierung und Aquatinta, 37,5 × 27,2 cm, London, Tate Gallery



Abb. 125 Marc Chagall, *The dream*, 1927, Öl auf Leinwand, 81 × 100, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris



Abb. 126 Karl Pawlowitsch Brjullow, *Der Traum der Nonne*, 1831, Öl auf Leinwand, o. M., St. Petersburg, Russisches Museum



Abb. 127 Jean Baptiste Achille Zo, *Le Rêve du croyant*, um 1870, Öl auf Leinwand, 104 x 158,5 cm, Bayonne, Musée Bonnat-Helleu



Abb. 128 Jean Lecomte du Nouÿ, *Traum des Eunuchen*, 1874, Öl auf Tafel, 39,3 × 65,4 cm, Cleveland, Museum of Art

Abb. 129 Edvard Munch, *Madonna*, 1894, Öl auf Leinwand, 90 × 68 cm, Oslo, Munch-Museum

Abb. 130 Man Ray, *The Broken Bridge*, 1937, Bleistift und Tinte auf Papier, 29,7 × 41,5 cm, Privatsammlung



Abb. 131 Paul Paul Delvaux, *Les nœuds roses*, 1937, Öl auf Leinwand, 121,5×160 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten

Abb. 132 Max Ernst, *Die Einkleidung der Braut*, 1940, Öl auf Leinwand, 130×96 cm, Venedig, Peggy Guggenheim Collection

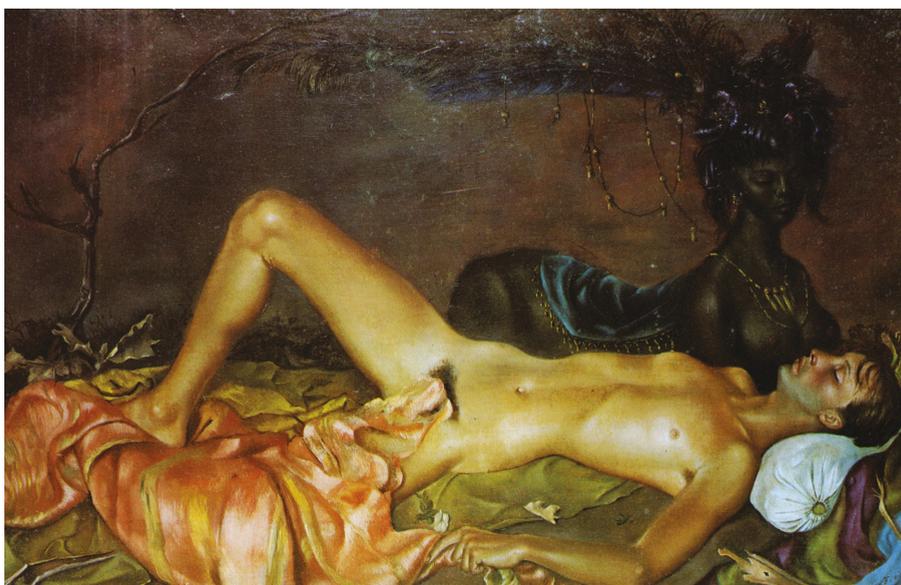


Abb. 133 Leonor Fini, *Divinité chtonienne guettant le sommeil d'un jeune homme*, 1947, Öl auf Leinwand, 27,9×41,3 cm, San Francisco, Weinstein Gallery sowie New York, Francis Naumann Gallery



Abb. 134 Félicien Rops, *Die Beschwörung*, 1878, Aquarell auf Papier, 32×18 cm, Collection of the Wallonia-Brussels Federation

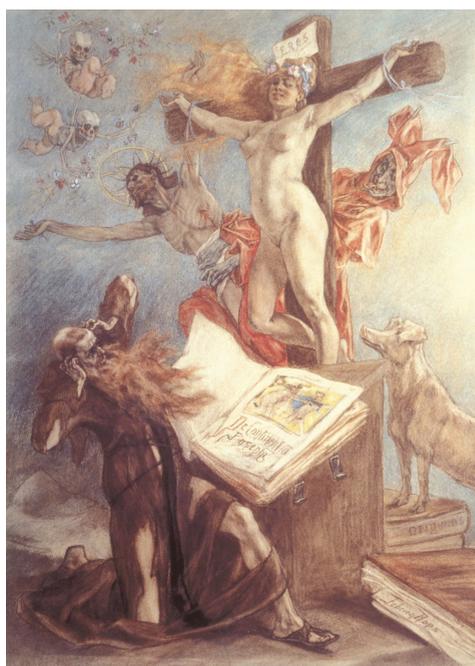


Abb. 135 Félicien Rops, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, 1878, Pastell und Gouache auf Papier, 73,8×54,3 cm, Brüssel, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes

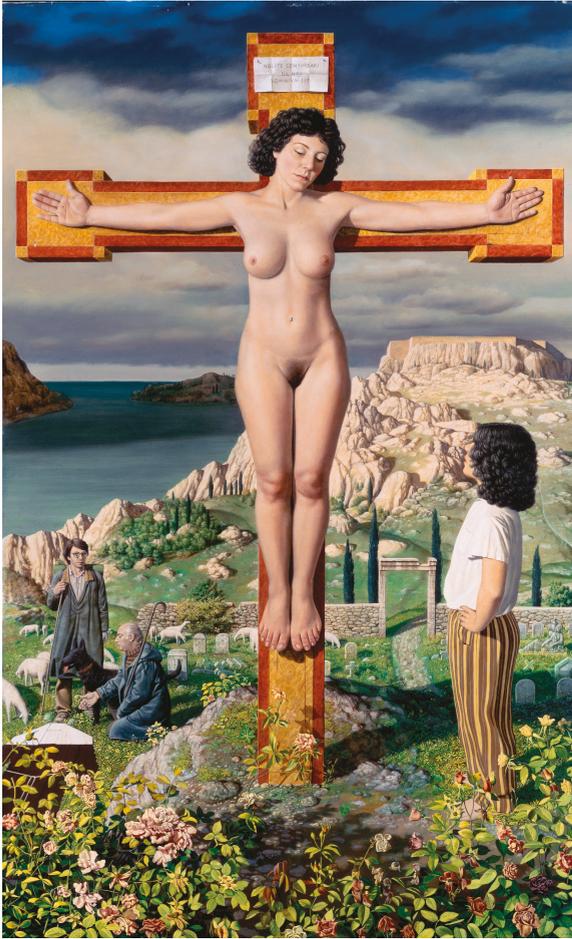


Abb. 136 Adelchi-Riccardo Mantovani,
Nil nisi somnium, 1992, Öl auf Tafel,
130 × 80 cm, Privatbesitz

Abb. 137 Adelchi-Riccardo Mantovani,
Der gestörte Traum, 1988, Öl auf Tafel,
70 × 140 cm, Privatbesitz

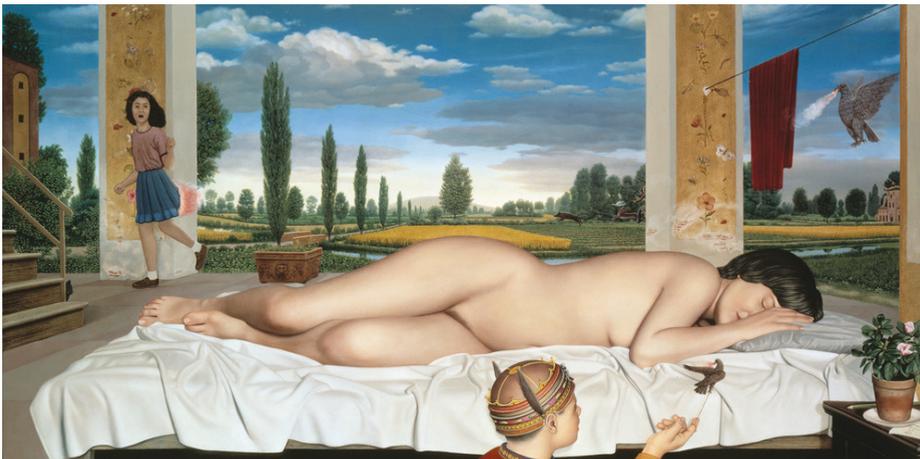




Abb. 138 Adelchi-Riccardo Mantovani, *Zane und der Drachen*, 1998, Öl auf Holz, 30 × 40 cm, Privatbesitz

Abb. 139 Francisco Goya, *Modo de volar* (Eine Art zu fliegen), 1815, Radierung, Kaltnadel und Aquatinta auf Büttenpapier, 33,4 × 49,9 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung

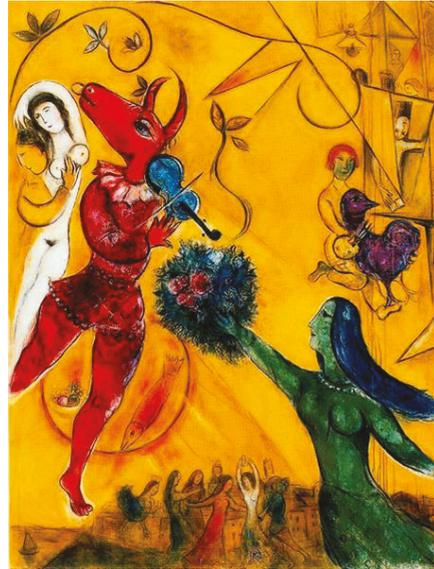
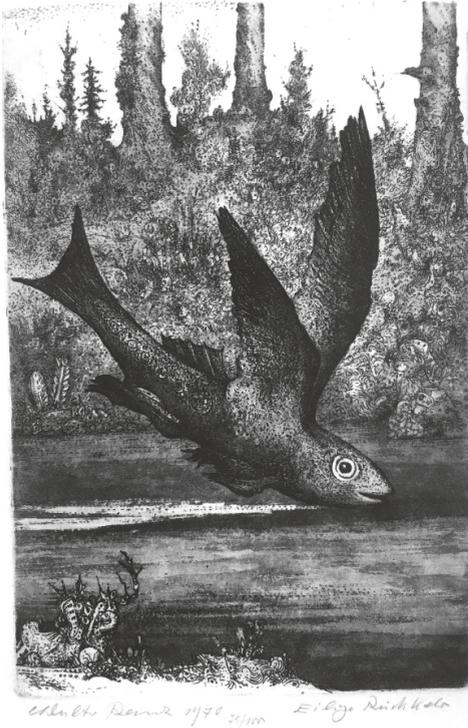


Abb. 141 Marc Chagall, *La Danse*, 1950–52, Öl auf Leinwand, 238×176 cm, Nizza, Chagall Museum

Abb. 140 Caspar Walter Rau, *Eilige Rückkehr*, 1970, Radierung, Ätzung mit Aquatinta, 20×13,7 cm, Privatbesitz



Abb. 142 Rachel Baes, *L'Infini absolu*, 1958, Öl auf Holz, 100×80 cm, Privatsammlung

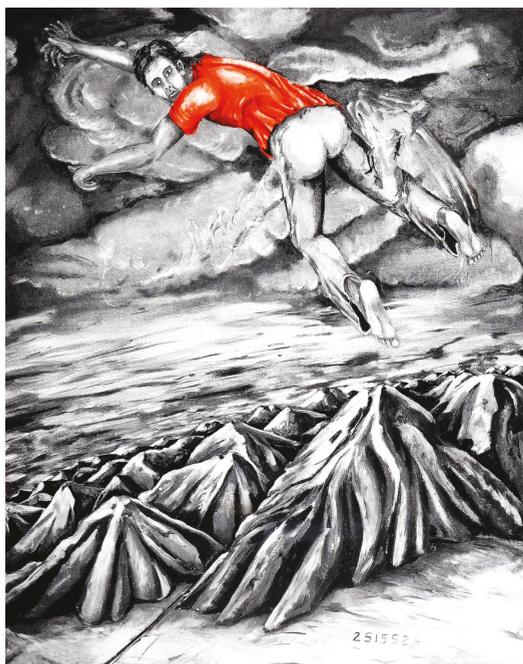


Abb. 143 Jonathan Borofsky, *I Dreamed I Could Fly*, 1989, Lithographie, 117,3×93,2 cm, Privatbesitz

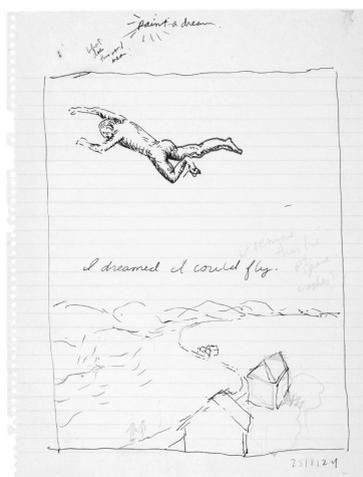


Abb. 144 Jonathan Borofsky, *I Dreamed I Could Fly at 2,518,124*, um 1977–78, Bleistift und Tinte auf Papier, London, Tate Gallery



Abb. 145 James Valerio, *Dandelion Dream*, 1995, Öl auf Leinwand, 233,7×279,4 cm, New York, George Adams Gallery



Abb. 146 Anonym, Photographie-Collage, o.a.A.



Abb. 147 Henri Rousseau, *Le Rêve*, 1910, Öl auf Leinwand, 204,5 × 298,5 cm, New York, Museum of Modern Art



Abb. 148 Caspar Walter Rauh, *Mondwechsel*, 1968, Radierung, Ätzung mit Aquatinta, 20,8 × 30 cm, Privatbesitz



Abb. 149 Stephan Klenner-Otto, *Bewuchs*, 2010, Radierung, Ätzung mit Aquatinta, 20 × 15 cm, Privatsammlung des Künstlers





Abb. 150 William Degouve de Nuncques, *La forêt mystérieuse*, 1900, Öl auf Leinwand, 126 × 293 cm, Privatsammlung

Abb. 151 Aurel Schmidt, *Body Swallows World*, 2006, Bleistift, Farbstift und Acryl auf Papier, o. M., London, Saatchi Gallery

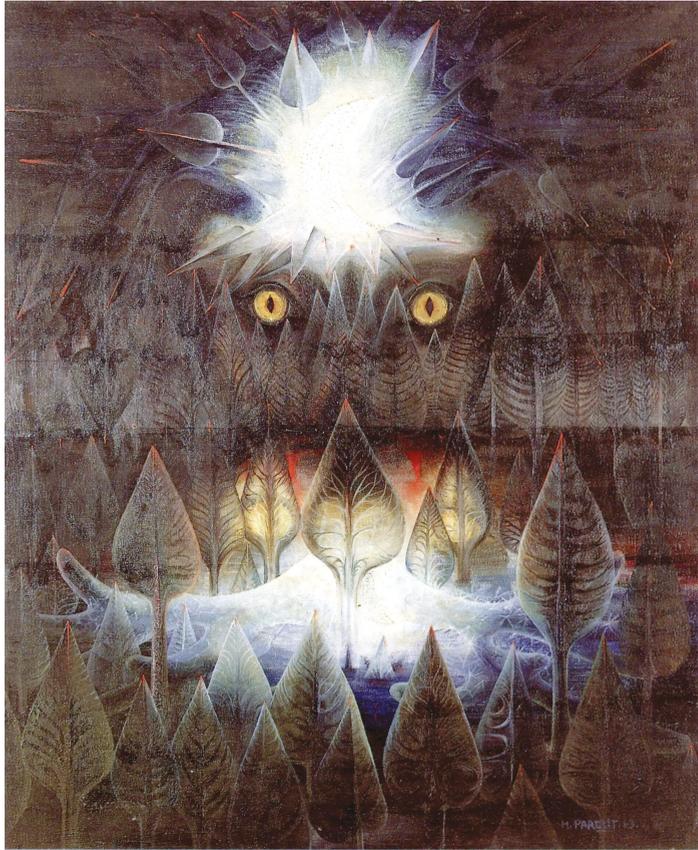


Abb. 152 Mimi Parent, *Sans titre*, 1953, Öl auf Leinwand, 61 × 50 cm, Privatbesitz



Abb. 153 Jim Dine, *The Wolfman's Dream*, 1993, Radierung, 149,9 × 110,5 cm, San Francisco, Arion Press



Abb. 154 Odilon Redon, *Le Rêve*, 1904, Öl auf Leinwand, 56 × 43 cm, Genf, Privatsammlung



Abb. 155 Odilon Redon, *La Nuit*, 1910–11, Tempera auf Leinwand, 200 × 650 cm, Narbonne, Bibliothek der Abbaye de Fontfroide

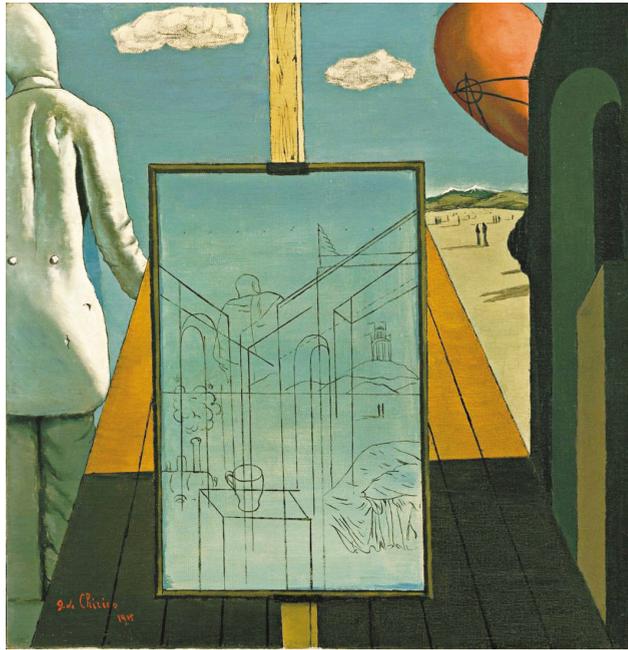


Abb. 156 Giorgio de Chirico, *Doppelter Traum vom Frühling*, 1915, Öl auf Leinwand, 56,2 × 54,3 cm, New York, Museum of Modern Art



Abb. 157 Max Ernst, *Tag und Nacht*, 1941/42, Öl auf Leinwand, 112 × 146 cm, Houston, The Menil Collection



Abb. 158 Gerhard Gepp, Zeichnung aus der *Dreaming*-Serie, o. a. A.

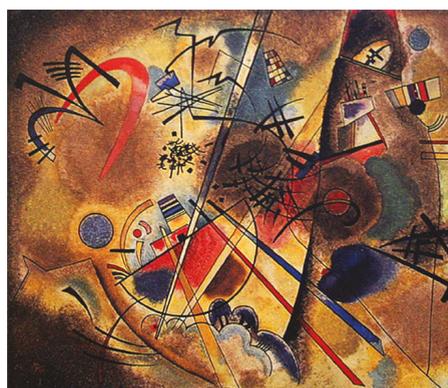


Abb. 159 Wassily Kandinsky, *Kleiner Traum in Rot*, 1925, Öl auf Papier auf Karton, 35,5×41,2 cm, Bern, Kunstmuseum

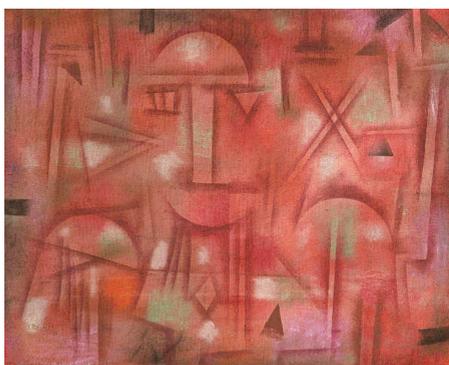


Abb. 160 Paul Klee, *Physiognomische Kristallisation*, 1924, Öl mit Aquarell, Bleistift und Tinte auf Nesselstoff, 41,9×51 cm, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



Abb. 161 Max Ernst, *Paris-Rêve*, 1924–25, Öl auf Leinwand, 65×54 cm, New Haven, Yale University Art Gallery



Abb. 162 Max Ernst, *La dernière forêt*, 1960–70, Öl auf Leinwand, 114 × 145,5 cm, Saint-Étienne, Musée d'Art moderne et contemporain

Abb. 163 Dorothea Tanning, *Birthday*, 1942, Öl auf Leinwand, 102,2 × 64,8 cm, Philadelphia, Museum of Art



Abb. 164 Dorothea Tanning, *Eine Kleine Nachtmusik*, 1943, Öl auf Leinwand, 40,7 × 61 cm, London, Tate Gallery



Abb. 165 Dorothea Tanning, *Selbstportrait*, 1944, Öl auf Leinwand, 61 × 76 cm, San Francisco, Museum of Modern Art

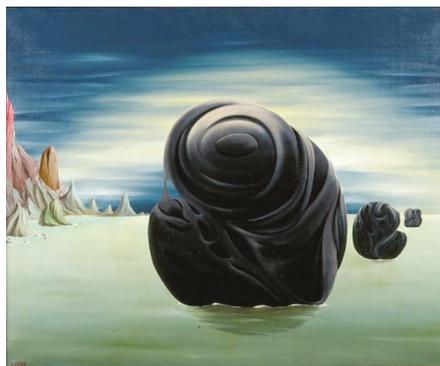


Abb. 166 Félix Labisse, *Libidoscaphes en état de veille*, 1962, Öl auf Leinwand, 81 × 100 cm, Paris, Centre Pompidou



Abb. 167 Hermann Finsterlin, *Traum aus Glas. Casa Nova* (Repliken, Serie XI, Blatt 5), 1920, Aquarell, Tusche, Farbstifte, Bleistift auf weißem Karton aufgezo- gen, 21,8 × 31,3 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung



Abb. 168 Hieronymus Bosch, *Der Baummensch*, um 1500, Zeichnung, Feder mit brauner Eisengallustinte auf Papier, 27,7 × 21,1 cm, Wien, Albertina



Abb. 169 Bernhard Schultze, *Mich bedrängend*, 1991, Öl auf Leinwand, 220 × 520 cm, Köln, Museum Ludwig



Abb. 170 Bernhard Schultze, *Der Kopffüßler verstrickt in Abenteuer*, 1987, Öl auf Leinwand, 200 × 140 cm, Köln, Museum Ludwig

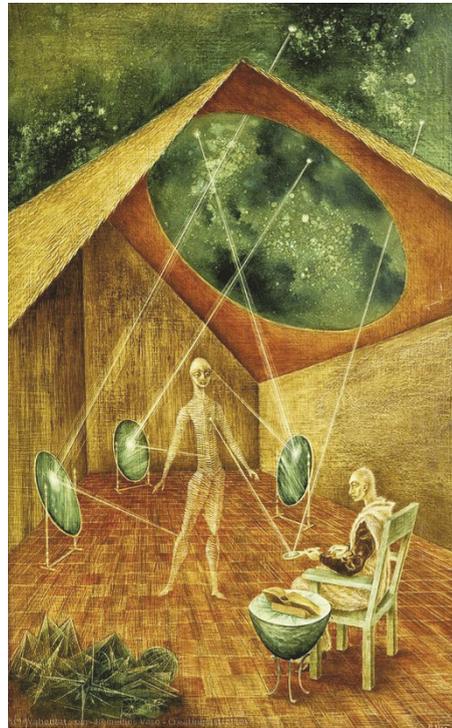


Abb. 171 Remedios Varo, *Creación con rayos astrales*, 1955, Öl und Tempera auf Masonit, Privatsammlung

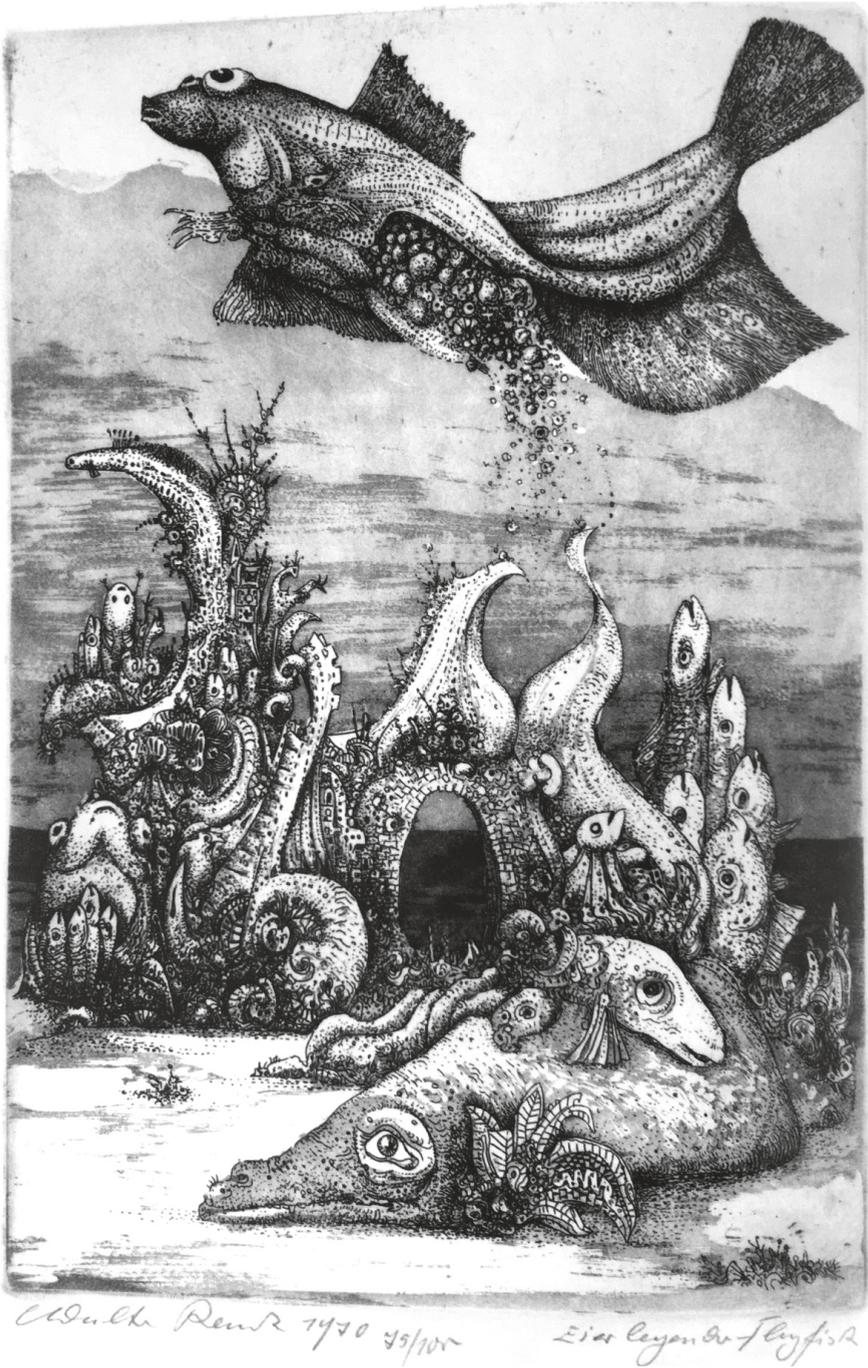


Abb. 172 Caspar Walter Rau, *Eierlegender Flugfisch*, 1970, Radierung, Ätzung mit Aquatinta, 20×13,7 cm, Privatbesitz Hans-Walter Schmidt-Hannisa

V Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Josef Dorffmeister, *Die göttliche Inspiration des Bildhauers*, http://archiv.akademie-galerie.at/de/Sammlung/Bildinformation/?image_name=97&mode=9&ART_Name=&ARTIST_Name=73&GENRE_Name=&opener=http://archiv.akademiegalerie.at/de/Sammlung/Bildersuche/&ART_Name=&ARTIST_Name=73&GENRE_Name=&final=05.08.2021] (© Akademiegalerie, Wien).
- Abb. 2 Friedensreich Hundertwasser, *Das Recht auf Träume*, https://hundertwasser.com/originalgraphik/851_a_hwg97_das_recht_auf_traeume_894 [05.08.2021] (© 2022 Namida AG, Glarus/Cartesy Private Collection Joma, Wien).
- Abb. 3 Carry Hauser, *Der Träumer*, <https://sammlung.belvedere.at/objects/10016/der-traumer?#mediaoverlay> [14.09.2021] (© Belvedere, Wien/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 4 Dana Schutz, *Daydreamer*, <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/digidia-6efcadc0b2d5ae0efcbc021dfb047422ba4da30e> [14.09.2021] (© David Zwirner Gallery).
- Abb. 5 Léon d'Hervey de Saint-Denys, *Frontispiz von Les Rêves et les moyens de les diriger. Observations pratiques*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Les_r%C3%AAs_et_les_moyens_de_les_diriger%3B_observations_pratiques_%281867%29_%2814783792335%29.jpg [21.04.2022] (© Wiki Commons).
- Abb. 6 Paul Delvaux, *L'école des savants* (Die Schule der Gelehrten), <https://www.mumok.at/de/lecole-des-savants> [29.08.2021] (© mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien).
- Abb. 7 Raffael, *Traum des Ritters*, https://de.wikipedia.org/wiki/Vision_eines_Ritters [21.04.2022] (© The National Gallery London).
- Abb. 8 Odilon Redon, *Les yeux clos*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Redon.yeux-clos.jpg#/media/File:Odilon_Redon_-_Closed_Eyes_-_Google_Art_Project.jpg [08.09.2021] (© Wiki Commons).
- Abb. 9 Lucas Cranach d.J., *Traum des Melanchthons*, <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Cranach+d.+J.,+Lucas%3A+Traum+Melanchtons> [21.4.2022] (© KHM-Museumsverband, Wien).
- Abb. 10 Paul Klee, *Starker Traum*, <https://www.paul-klée.org/de/starker-traum/> [21.04.2022].
- Abb. 11 Jean Auguste Dominique Ingres, *Le Songe d'Ossian*, <https://www.napoleon.org/en/history-of-the-two-empires/paintings/ossians-dream-le-songe-dossian/> [07.09.2021] (© Montauban, musée Ingres/cliché Marc Jeanneteau).
- Abb. 12 Charles Amable Lenoir, *Rêve d'Orient*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Lenoir,_Charles-Amable_-_R%C3%AAs_d%27Orient_-_c1913.jpg [28.03.2020] (© Wiki Commons).
- Abb. 13 Marc Chagall, *Akt über Witebsk*, <http://www.artearti.net/magazine/articolo/le-origini-internazionali-di-marc-chagall/> [21.08.2021] (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).

- Abb. 14 Édouard Detaille, *Le Rêve*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Detaille_Le_R%C3%AAve.jpg [30.03.2020] (© Wiki Commons).
- Abb. 15 Helene Funke, *Träume*, <https://sammlung.belvedere.at/objects/4971/traume> [03.09.2021] (© Belvedere, Wien, Foto: Johannes Stoll).
- Abb. 16 Ludovico Carracci, *Der Traum Jakobs*, https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/passau_dilps-d1d3083e0ded8f4166317bdbbe7c2bd088b1caf6 [22.04.2022] (© Ministero della Cultura – Pinacoteca Nazionale di Bologna).
- Abb. 17 Giorgio Vasari, *Jakobs Traum*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgio_Vasari_Il_-_Jacob%27s_Dream_-_Walters_372508.jpg [12.09.2021] (© Wiki Commons).
- Abb. 18 Luca Giordano, *Der Traum Josephs*, <https://www.khm.at/objektdb/detail/813/> [22.04.2022] (© KHM-Museumsverband, Wien).
- Abb. 19 Paolo Veronese, *Traum der Heiligen Helena*, https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/saarbruecken_ifk-bdc0019a2dfdee73fd6510973526c4bc7a15c039 [12.09.2021] (© National Gallery, London).
- Abb. 20 Léon Frédéric, *Die Nacht*, https://artinflanders.be/en/submit-form-download-your-image?photo_number=0020214001&licence_number=publiek%20domein [27.04.2022] (© MSK Gent, Foto: Hugo Maertens).
- Abb. 21 Karl Friedrich Schinkel, *Die Sternenhalle der Königin der Nacht*, https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/bochum_kgi-d98969a620d3f071942a1906042f73db3c69ea7f, [12.09.2021] (© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin).
- Abb. 22 Michele Tosini, gen. Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, *Allegorie der Nacht*, [https://www.galleriacolonna.it/de/la-notte-michele-ridolfo-del-ghirlandaio-prestito-dal-21-settembre-2017-al-21-gennaio-2018/michele-di-ridolfo-del-ghirlandaio-la-notte-news-2/#!Lightbox\[postimages\]/0](https://www.galleriacolonna.it/de/la-notte-michele-ridolfo-del-ghirlandaio-prestito-dal-21-settembre-2017-al-21-gennaio-2018/michele-di-ridolfo-del-ghirlandaio-la-notte-news-2/#!Lightbox[postimages]/0) [12.09.2021] (© Galleria Colonna, Rom).
- Abb. 23 Joachim von Sandrart, *Allegorie der Nacht* (Die Nacht mit ihren Kindern) (Replik), <https://www.khm.at/objektdb/detail/1690/> [28.03.2020] (© KHM-Museumsverband, Wien).
- Abb. 24 Hermann Wislicenus, *Die Phantasie, von Träumen getragen*, https://res.cloudinary.com/tne/image/authenticated/s--X57rBTms--/q_80/artworks/HERMANN-WISLICENUS_DIE-PHANTASIE-VON-TRAEUMEN-GETRAGEN_CC-BY-SA_BSTGS_11647.jpg [20.06.2022]. (© Creative Commons).
- Abb. 25 Albrecht Dürer, *Die Versuchung des Müßiggängers* (Der Traum des Doktors), <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/die-versuchung-des-muessiggangens> [05.09.2021] (© Städel Museum, Frankfurt am Main).
- Abb. 26 Giovanni Battista Naldini, *Allegoria dei Sogni*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Giovan_battista_naldini%2C_allegoria_del_sonno%2C_1570-73_circa%2C_01.jpg [20.06.2022] (© Palazzo Vecchio, Florenz).
- Abb. 27 Gérard de Laresse, *Des Songes tourmentant un homme couché*, https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/amsterdam_rijksmuseum-a148e90e71da9dbd8a453d1ccf0d50d1afe809cb [06.09.2021] (© Rijksmuseum, Amsterdam).

- Abb. 28 Dominicus van Wijnen, *Allegorische Szene* (Alles nicht mehr als ein kurzer Traum), https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/halle_kg-111c0fbe4fd260a6629482ca0b84c368558d9804, [06.09.2021].
- Abb. 29 Sir Edward Coley Burne-Jones, *Cupidon envoyant des rêves*, Abb. aus Anderlini 2018, S. 275, Abb. 6. (© The Trustees of the British Museum, London).
- Abb. 30 Collage von coverart, basierend auf Jean Boulanger, *Nausicaas Vision*, Abb. vom Titelblatt des Buches *Mediating the dream*, Würzburg, 2020 (© Dieterle, Bernard/ Engel, Manfred [Hrsg.]).
- Abb. 31 C. G. Jung, *Liber Novus*, Abb. aus Jung, C. G.: *Das Rote Buch. Liber Novus*, hrsg. von Sonu Shamdasani, Düsseldorf 2009, S. 131 © 2009 Stiftung der Werke von C. G. Jung, Zürich. Zuerst erschienen bei W.W. Norton & Co.).
- Abb. 32 C. G. Jung, *Liber Novus*, Abb. aus Jung, C. G.: *Das Rote Buch. Liber Novus*, hrsg. von Sonu Shamdasani, Düsseldorf 2009, S. 125 © 2009 Stiftung der Werke von C. G. Jung, Zürich. Zuerst erschienen bei W.W. Norton & Co.).
- Abb. 33 Marcantonio Raimondi, *Der Traum* (sog. Traum Raffaels), https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/heidicon_kg-9059d15650193bed1968fa5bf854b83324950f1b [12.09.2021] (© Wien, Albertina).
- Abb. 34 Albrecht Dürer, *Traumgesicht* (Traum von den Wassern), [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Traumgesicht_\(D%C3%BCrer\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Traumgesicht_(D%C3%BCrer).jpg) [28.03.2020] (© KHM-Museumsverband Wien).
- Abb. 35 Holzschnitt aus Johannes Virdung *Practica deutsch*, aus Rosenthal, Arthur: *Dürer's Dream of 1525*, in: *The Burlington Magazine* 69 (1936), S. 82–85, S. 86.
- Abb. 36 Erhard Schoen, Titelblatt zu Leonhard Reynmann: *Practica vber die grossen vnd manigfeltigen Coniunction der Planeten*, https://books.google.de/books?id=dx4YS6Wpb4cC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [29.03.2020].
- Abb. 37 Giovanni Antonio Dosio, *Un Sogno*, <https://www.bmimages.com/preview.asp?image=01612992537> [10.09.2021] (© The Trustees of the British Museum, London).
- Abb. 38 Michelangelo Buonarroti, *Il sogno*, <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/digidia-26bbb6cb64be8d5a067799eff34579a21ff9ddb7> [06.09.2021] (© The Courtauld Institute Gallery, Somerset House, London).
- Abb. 39 Battista Dossi, *Die Nacht (Der Traum)*, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/269246> [28.03.2020] (© Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut).
- Abb. 40 Giorgio Ghisi, *Traum Raffaels, Isis/Aurora vor Somnus*, <https://collections.artsmia.org/art/9193/allegory-of-life-giorgio-ghisi> [26.04.2022] (© Minneapolis, Institute of Art).
- Abb. 41 Jacob Jordaens, *Nächtliche Erscheinung*, <https://www.pinterest.de/pin/741897738605688209/> [21.06.2022] (© SSGK Staatliches Museum Schwerin, Foto: Elke Walford).
- Abb. 42 Giovanni Battista Piranesi, *Die Zugbrücke*, <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/piranesi> [28.03.2020] (© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin).

- Abb. 43 Giovanni Battista Piranesi, *Der runde Turm*, <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/piranesi> [31.07.2021] (© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin).
- Abb. 44 Alberto Savinio, *L'Annunciazione*, https://www.researchgate.net/figure/Alberto-Savinio-LAnnunciazione-1932-Milano-Civiche-Raccolte-dArte-Collezione_fig4_322477067 [28.03.2020] (© Fondazione Boschi Di Stefano/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 45 Johann Heinrich Füssli, *Der Nachtmahr*, Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Bridgeman Images (© Bridgeman Images).
- Abb. 46 Johann Heinrich Füssli, *Der Nachtmahr*, <https://nat.museum-digital.de/object/620008> [25.04.2022] (© Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum, Foto: David Hall (RR-F)).
- Abb. 47 Honoré Daumier, *Der Albtraum*, <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/09DCF90D40604AA2ABE6353F56106D8A.html> [09.08.2021] (© Staatsgalerie, Stuttgart).
- Abb. 48 Francisco de Goya, *Fledermäuse, menschliche Gesichter und Pferd*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Prado_-_Los_Caprichos_-_preparatory_drawing_-_No._43_-_El_sue%C3%B1o_de_la_razon_produce_monstruos.jpg [10.08.2021] (© Wiki Commons).
- Abb. 49 Francisco de Goya, *Sueño 1*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Ydioma_universal.jpg [10.08.2021] (© Wiki Commons).
- Abb. 50 Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Schlaf_der_Vernunft_gebiert_Ungeheuer#/media/Datei:Goya-Capricho-43.jpg [28.03.2020] (© Museo de Calcografía Nacional, Madrid).
- Abb. 51 Valère Bernard, *Cauchemar*, <https://www.flickr.com/photos/mutantskeleton/9790258774/lightbox/> [28.03.2020] (© National Gallery of Art, Washington, D.C.).
- Abb. 52 Constant Nieuwenhuys, *Le Cauchemar*, <https://stichtingconstant.nl/work/le-cauchemar> [28.03.2020] (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 53 James Ensor, *Dämonen, die mich quälen*, <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=84074> [28.08.2021] (© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin).
- Abb. 54 Odilon Redon, *Und allerlei grässliche Wesen tauchen auf*, Abb. aus Ausst.-Kat. Wie im Traum. Odilon Redon. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2007, S. 202, Abb. 94.
- Abb. 55 Odilon Redon, *Vision*, 1879, Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Bibliothèque nationale de France, Paris (© Bibliothèque nationale de France).
- Abb. 56 Max Klinger, *Ein Handschuh – Ängste*, <https://www.artsy.net/artwork/max-klinger-anxieties-angste> [19.08.2021] (National Gallery of Art, Washington, D.C.).
- Abb. 57 Salvador Dalí, *Le Rêve*, <https://www.dalipaintings.com/the-dream.jsp> [22.08.2021] (© Salvador Dalí, Gala-Salvador Dalí Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 58 Jackson Pollock, *Portrait and a Dream*, Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Dallas Museum of Art (© Dallas Museum of Art/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).

- Abb. 59 Francisco Goya, *Pesadilla*, <https://www.courtauldprints.com/image/1120995/goya-francisco-1746-1828-pesadilla> [12.08.2021] (© Ville de Marseille, Dist. RMN-Grand Palais/image des musées de la ville de Marseille).
- Abb. 60 Gustave Courbet, *Selbstbildnis am Abgrund*, <https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.02169> [26.04.2022] (© Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Foto: Anne Hansteen).
- Abb. 61 Sidney Goodman, *Night Burn*, http://www.artchive.com/artchive/G/goodman/goodman_night_burn.jpg.html [11.09.2021] (© Wichita Art Museum, Kansas/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 62 Rainer Fetting, *Traum x 76*, Abb. aus Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 105, Tafel 22.
- Abb. 63 Victor Hugo, *Der Traum*, Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt Maison Victor Hugo, Paris (© Paris Musées/Maison de Victor Hugo).
- Abb. 64 Max Klinger, *Untergang*, https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/halle_kg-72bdf28c26f125de92ca969c07fc9863f73a326c [05.9.2021] (© Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Karlsruhe).
- Abb. 65 Maria Izquierdo, *Rêve et pressentiment*, <https://awarewomenartists.com/en/artiste/maria-izquierdo/> [13.09.2021] (© Sammlung Esthela D. de Santos/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 66 Ferdinand Hodler, *Die Nacht*, [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Ferdinand_Hodler_-_Die_Nacht_\(1889-90\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Ferdinand_Hodler_-_Die_Nacht_(1889-90).jpg) [28.03.2020] (© Kunstmuseum Bern, Staat Bern).
- Abb. 67 Frida Kahlo, *El Sueño*, <https://de.wahooart.com/@/9GEKZE-Frida-Kahlo-el-sueno-The-Traum> [20.08.2021] (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 68 John Ransom Phillips, *Frida Kahlo: In bed asleep*, <https://johnransomphillips.com/lives-of-artists/#gallery-1> [24.08.2021].
- Abb. 69 Alfred Kubin, *Das Grausen*, https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Kunst/Die_Angst_als_Kapital_%28Alfred_Kubin%29 [28.03.2020] (© LENTOS Kunstmuseum, Linz, Foto: Reinhard Haider/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 70 Alfred Kubin, *Jede Nacht besucht uns ein Traum*, https://www.google.com/search?q=Kubin+Jede+Nacht+besucht+uns+ein+Traum&client=firefox-b-d&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiEyqupz73oAhVEhqQKHTxcBCcQ_AUoAXoECBcQAw&biw=1922&bih=945#imgrc=8eygJtulxiBNTM [28.03.2020] (© Albertina, Wien/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 71 Musterbuch von Rein, *Tiere und wilder Mann*, https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6432503&order=1&view=SINGLE [25.04.2022] (© Österreichische Nationalbibliothek, Wien).
- Abb. 72 Albrecht Dürer, *Zehn Profilköpfe*, <https://www.kunstkopie.de/a/albrecht-duerer/adrertenheadsiprofiledra.html> [06.04.2020].
- Abb. 73 Jean-Jacques Grandville, *Der Träumer*, Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Musée des Beaux-Arts, Nancy (© Nancy, Musée des Beaux-Arts).

- Abb. 74 Jean-Jacques Grandville, *Erster Traum, Verbrechen und Sühne*, https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/ffm_conedakor-4757f5028f387b537b356dd16fc5d7cb67779da3 [06.09.2021].
- Abb. 75 Jean-Jacques Grandville, *Zweiter Traum. Ein Spaziergang im Himmel*, <https://www.ad-magazin.de/article/antiquar-heribert-tenschert> [06.09.2021].
- Abb. 76 Salvador Dalí, *Traum, verursacht durch den Flug einer Biene um einen Granatapfel, eine Sekunde vor dem Erwachen*, <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/dresden-219c94fdcd342d532fec1ef447f28bf7b89495b3> [06.09.2021] (© Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí/VEGAP, Madrid/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 77 Wolfgang Paalen, *Paysage totémique*, <https://www.belvedere.at/wolfgang-paalen-1905-59> [12.09.2021].
- Abb. 78 Wolfgang Paalen, *La Toison d'or*, <https://www.pinterest.ch/christianvieli2/wolfgang-paalen/> [21.06.2022] (© Museo Franz Mayr, Mexiko-Stadt).
- Abb. 79 Günter Brus, *Irrfahrt in den Geheimniskram*, <https://sammlung.belvedere.at/objects/85410/irrfahrt-in-den-geheimniskram?> [03.09.2021] (© Belvedere, Wien, Foto: Johannes Stoll).
- Abb. 80 Angel Planells Cruanas, *El somni de la voluntat ferida [sic]*, <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/angel-planells-cruanas/el-somni-de-la-voluntat-ferida-le-r%C3%AAve-de-l-aa-H7PTabSrjgVDopfe37TDiQ2> [24.08.2021].
- Abb. 81 Richard Oelze, *Die Erfindung eines Traumes*, <https://www.pinterest.de/pin/460352393144404062/> [28.03.2020] (© Sammlung Moderne Kunst, München).
- Abb. 82 Max Ernst, *Der Hausengel* (Der Triumph des Surrealismus), http://www.diesseits.de/sites/diesseits.de/files/images/langedufoyer_In2012_282_123_300x232mm_0.jpg [03.09.2021] (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 83 Caspar Walter Rauh, *Schlafwandlende Tiere*, Abb. aus Ausst.-Kat. Saarbrücken 2017, S. 70 (© Sabine und Horst Lohse).
- Abb. 84 René Magritte, *La Clef des songes*, https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/ffm_conedakor-1c616612bab9f9f6f36664df7aff57c8adc32ee5 [09.09.2021] (© Sammlung Jasper Johns, New York/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 85 René Magritte, *L'Art de la conversation*, Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Museum of Art, New Orleans (© The New Orleans Museum of Art: Gift of William H. Alexander, 56.61/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 86 René Magritte, *Die kollektive Erfindung*, <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/collective-invention-1934> [25.08.2021] (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 87 René Magritte, *Rêve de l'Androgyne*, http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/ren%C3%A9-magritte/le-r%C3%AAve-de-landrogyne-887llq5L_4DXTUIUWZ5X-w2 [13.09.2021] (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 88 Man Ray, *Pisces – La Femme et son poisson*, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-pisces-t00324> [12.09.2021] (© Tate Gallery, London/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).

- Abb. 89 Meret Oppenheim, *Einige der ungezählten Gesichter der Schönheit*, [https://www.schirn.de/magazin/kontext/2020\]/fantastische_frauen/lets_get_analytical/](https://www.schirn.de/magazin/kontext/2020]/fantastische_frauen/lets_get_analytical/) [05.09.2021] (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 90 Neo Rauch, *Aufstand*, Abb. aus Ausst.-Kat. Wolfsburg 2006, S. 163, Abb. 162 (© Sammlung Ruth, Berlin/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 91 Moritz von Schwind, *Der Traum des Gefangenen*, <https://www.pinakothek.de/kunst/moritz-von-schwind/der-traum-des-gefangenen> [28.03.2020] (© Creative Commons).
- Abb. 92 James Marshall, *Tartinis Traum*, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/jWLpa3aGKY/james-marshall/tartinis-traum#&gid=1&pid=1> [27.04.2022] (© Creative Commons).
- Abb. 93 Jean-Honoré Fragonard, *Die Inspiration des Künstlers*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/727176> [02.09.2021] (© Metropolitan Museum, New York).
- Abb. 94 Johann Heinrich Füssli, *Der Traum des Schäfers*, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fuseli-the-shepherds-dream-from-paradise-lost-t00876> [27.04.2022] (© Tate Gallery, London).
- Abb. 95 Caspar David Friedrich, *Traum des Musikers* (Allegorie der himmlischen Musik), https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/caspar-david-friedrich/der-traum-des-musikers-allegorie-der-himmlischen-musik?search=caspar%20David%20Friedrich&get_filter=work_search&offset=9# [28.03.2020] (© Hamburger Kunsthalle/bpk Foto: Elke Walford).
- Abb. 96 Moritz von Schwind, *Der Traum des Erwin von Steinbach*, <https://www.pinakothek.de/kunst/moritz-von-schwind/der-traum-des-erwin-von-steinbach> [28.08.2021] (© Creative Commons).
- Abb. 97 Moritz von Schwind, *Der Traum des Erwin von Steinbach*, <https://de.wahooart.com/@/8Y3HFP-Moritz-Von-Schwind-Der-Traum-von-Erwin-von-Steinbach> [28.08.2021] (© Staatliche Graphische Sammlung, München).
- Abb. 98 Bonaventura Genelli, *Aus dem Leben eines Künstlers*, Abb. aus Nielsen, Eva: Bonaventura Genelli. Werk und Kunstauffassung. Ein Beitrag zur Kunst des späten Klassizismus in Deutschland, Diss., München 2005, S. 319 (© Graphische Sammlung Museum der bildenden Künste, Leipzig).
- Abb. 99 Bonaventura Genelli, *Aus dem Leben eines Künstlers*, Abb. aus Nielsen, Eva: Bonaventura Genelli. Werk und Kunstauffassung. Ein Beitrag zur Kunst des späten Klassizismus in Deutschland, Diss., München 2005, S. 326 (© Graphische Sammlung Museum der bildenden Künste, Leipzig).
- Abb. 100 Bonaventura Genelli, *Eros und Anteros um die Siegespalme ringend*, <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/bonaventura-genelli/eros-und-anteros-um-die-siegespalme-ringend-wHrE9qlk6aLPXcLAJPbNIA2> [28.08.2021].
- Abb. 101 Pablo Picasso, *Giovane che sogna: Donne!*, Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Musée Jenisch, Vevey (© Musée Jenisch, Vevey/VG Bild-Kunst, Bonn 2022).

- Abb. 102 Charles Bird King, *The Vanity of the Artist's Dream*, <https://artsandculture.google.com/asset/the-vanity-of-the-artist-s-dream/vgEVEQBLgDBL5g> [30.08.2021] (© Harvard Art Museums, Cambridge).
- Abb. 103 Jean Antoine Watteau, *Le rêve de l'artiste*, https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/ffm_conedakor-bb3ced04519303e5f329645cef85c81f542d9aa5 [30.08.2021].
- Abb. 104 Johannes und Franz Riepenhausen, *Traum Raffaels*, Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Nationalmuseum, Posen (© Raczyński Foundation at the National Museum in Poznań).
- Abb. 105 Johannes Riepenhausen, *Vision Raffaels*, <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/das-leben-raffaels/> [27.08.2021] (© Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin).
- Abb. 106 John Sartain, *The Artist's Dream*, <https://www.loc.gov/pictures/resource/pgs.04105/> [27.04.2022] (© Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C.).
- Abb. 107 Eugen Napoleon Neureuther, *Morgen nach dem Maskenfest* (Detail), Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt von der Kunsthalle Bremen (© Kunsthalle, Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Foto: Die Kulturgutscanner).
- Abb. 108 Edward Henry Corbould, *Le rêve de l'artiste*, <https://twitter.com/bristolmuseum/status/1035120715354255360/photo/1> [30.08.2021] (© Museum and Art Gallery, Bristol).
- Abb. 109 John Anster Fitzgerald, *The Stuff That Dreams Are Made Of*, <https://www.artrenewal.org/Common/Image?imageId=183992&artworkId=41372> [21.06.2022].
- Abb. 110 John Anster Fitzgerald, *Künstlertraum*, <https://fineartamerica.com/featured/the-artists-dream-john-anster-fitzgerald.html> [28.03.2020].
- Abb. 111 Victor Nehlig, *Artist's dream*, <https://image.invaluable.com/housePhotos/Cooper/20/308720/H0086-L24698298.jpg> [28.03.2020].
- Abb. 112 József Borsos, *The Artist's Dream (The Little Painter)*, <https://www.invaluable.com/auction-lot/borsos-jozsef-1821-1883-the-painters-dream-the-li-81-c-a004386b4d> [27.08.2021].
- Abb. 113 Max Klinger, *Malerische Zueignung* (Anrufung), <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/leipzig-76546f9a641ede2beab506b96df1688d889e629a> [21.06.2022].
- Abb. 114 Max Beckmann, *Das Atelier Beckmanns mit dem Kopf des schlafenden Künstlers*, Abb. aus Fink und von Wiese 2019, Abb. 8.
- Abb. 115 Max Beckmann, *Im Atelier (Holländische Frauen)*, Abb. aus Fink und von Wiese 2019, Abb. 1 (© National Gallery of Art, Washington, D.C.).
- Abb. 116 Max Beckmann, *Im Atelier (Holländische Frauen)*, Abb. aus Fink und von Wiese 2019, Abb. 2.
- Abb. 117 Max Beckmann, *Traum*, Abb. aus Ausst.-Kat. Die Nacht, Haus der Kunst 1998–1999, Wabern-Bern 1998, S. 373 (© Leipzig, Museum der bildenden Künste).

- Abb. 118 Franklin G. Weller, *The Artist's Dream*, <https://www.getty.edu/art/collection/object/107BFG> [26.04.2022] (© The J. Paul Getty Museum, Los Angeles).
- Abb. 119 Pierre Cécil Puvis de Chavannes, *Le rêve*, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-reve-9484> [28.03.2020] (© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt).
- Abb. 120 Albert Pierre René Maignan, *L'Apothéose de Jean Baptiste Carpeaux*, <https://de.artprice.com/kunstmarktplatz/888607/albert-pierre-rene-maignan/gemalde/22-artist-27s-dream-22-2c-large-lithograph-2c-1892> [30.08.2021].
- Abb. 121 Albert Pierre René Maignan, *L'Apothéose de Jean Baptiste Carpeaux*, <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/artemis-d5547dcb4e891131959a9f8a4116ae795a7ecc11> [21.06.0222] (© Abbaye Saint Léger, Musée de Soissons).
- Abb. 122 Guérin (Baron Pierre Narcisse), *Le Vigilant*, <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/55151> [13.09.2021] (© Yale University Art Gallery, New Haven).
- Abb. 123 James Ensor, *La Vierge consolatrice*, <https://de.wahooart.com/@/8BWRVZ-James-Ensor-die-Jungfrau-von-der-Trost-> [04.09.2021].
- Abb. 124 Marc Chagall, *Die Erscheinung*, https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/halle_kg-1929ecc6507aa41dac9f90492ab6fd3aac607d7b [21.06.2022] (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 125 Marc Chagall, *The dream*, https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/halle_kg-f83a45bd13f68aa08e9a27e40f695e70958e06ea [04.09.2021] (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 126 Karl Pawlowitsch Brjullow, *Der Traum der Nonne* (© akg-images).
- Abb. 127 Jean Baptiste Achille Zo, *Le Rêve du croyant*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Achille_zo_reve_du_croyant_1870.jpg [21.06.2022] (© RMN-Grand Palais, Foto: René-Gabriel Ojeda).
- Abb. 128 Jean Lecomte du Nouÿ, *Traum des Eunuchen*, <https://www.clevelandart.org/art/1991.173> [26.04.2022] (© Creative Commons).
- Abb. 129 Edvard Munch, *Madonna*, [https://de.wikipedia.org/wiki/Madonna_\(Munch\)#/media/Datei:Edvard_Munch_-_Madonna_-_Google_Art_Project.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Madonna_(Munch)#/media/Datei:Edvard_Munch_-_Madonna_-_Google_Art_Project.jpg) [29.08.2021] (© Munch-Museum, Oslo).
- Abb. 130 Man Ray, *The Broken Bridge*, <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/dreams-throughout-art/> [30.08.2021] (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 131 Paul Delvaux, *Les nœuds roses*, Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom Koninklijk Museum vor Schoone Kunsten, Antwerpen (© Foundation Paul Delvaux, Sint-Idesbald – SABAM Belgium, 2022, Paul Delvaux, The Pink Bows, inv.no. 2850, Foto: Rik Klein Gotink, Collection KMSKA – Flemish Community/ VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 132 Max Ernst, *Die Einkleidung der Braut*, <https://www.max-ernst.com/attirement-of-the-bride.jsp#prettyPhoto> [02.09.2021] (© Peggy Guggenheim Collection, Venedig/ (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).

- Abb. 133 Leonor Fini, *Divinité chtonienne guettant le sommeil d'un jeune homme*, https://prometheus.uni-koeln.de/de/searches?utf8=%E2%9C%93&view=list&search_value%5B0%5D=Fin+Divinit%C3%A9&commit=Daten+absenden [05.09.2021]. (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022/Foto: Claude Mercier, Genf, Maurice Poplin, Roger Roche).
- Abb. 134 Félicien Rops, *Die Beschwörung*, <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/dresden-f768cdec3c543ecd09e181c7777590e5a959d813> [21.06.2022] (© Wiki Commons).
- Abb. 135 Félicien Rops, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/ffm_conedakor-34b0dc893bd228ad4e6cd54445d2802f96934516 [05.09.2021] (© Cabinet des Estampes, Bibliothèque royale de Belgique, Brüssel).
- Abb. 136 Adelchi-Riccardo Mantovani, *Nil nisi somnium* (© akg-images/Adelchi-Riccardo Mantovani).
- Abb. 137 Adelchi-Riccardo Mantovani, *Der gestörte Traum* (© akg-images/Adelchi-Riccardo Mantovani).
- Abb. 138 Adelchi-Riccardo Mantovani, *Zane und der Drachen* (© akg-images / Adelchi-Riccardo Mantovani).
- Abb. 139 Francisco Goya, *Modo de volar (Eine Art zu fliegen)*, https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/40049283/rba_d052380 [26.04.2022] (© Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_d052380).
- Abb. 140 Caspar Walter Rauh, *Eilige Rückkehr*, Abb. aus Ausst.-Kat. Saarbrücken 2017, S. 21 (© Sabine und Horst Lohse).
- Abb. 141 Marc Chagall, *La Danse*, <https://museeduluxembourg.fr/fr/collection/objet/la-danse> [21.08.2021] (© RMN-Grand Palais, Foto: Gérard Blot / VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 142 Rachel Baes, *L'Infini absolu*, Abb. aus Ausst.-Kat. Frankfurt 2020, S. 192.
- Abb. 143 Jonathan Borofsky, *I Dreamed I Could Fly*, https://image.invaluable.com/house-Photos/Germann/25/710325/H0515-L271252170_original.jpg [21.06.2022].
- Abb. 144 Jonathan Borofsky, *I Dreamed I Could Fly at 2,518,124*, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/borofsky-i-dreamed-i-could-fly-at-2-518-124-t03916> [24.08.2021] (© Tate Gallery, London).
- Abb. 145 James Valerio, *Dandelion Dream*, Abb. aus Ausst.-Kat. Wien 2000, S. 198, Tafel 136 (© George Adams Gallery, New York).
- Abb. 146 Anonym, *Photographie-Collage*, <https://www.boredart.com/wp-content/uploads/2015/12/dream-art-18.jpg> [31.08.2021].
- Abb. 147 Henri Rousseau, *Le Rêve*, Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Scala Images (© 2022. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence).
- Abb. 148 Caspar Walter Rauh, *Mondwechsel*, Abb. aus Ausst.-Kat. Saarbrücken 2017, S. 15 (© Sabine und Horst Lohse).

- Abb. 149 Stephan Klenner-Otto, *Bewuchs*, Abb. aus Ausst.-Kat. Saarbrücken 2017, S. 51, Abb. 37 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 150 William Degouve de Nuncques, *La forêt mystérieuse* (© akg-images).
- Abb. 151 Aurel Schmidt, *Body Swallows World*, <http://www.aurelschmidt.com/> [21.08.2021] (© Aurel Schmidt).
- Abb. 152 Mimi Parent, *Sans titre*, <https://surrealism.website/Mimi%20Parent.html> [23.06.2022].
- Abb. 153 Jim Dine, *The Wolfman's Dream*, <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Wolfmans-Dream/7FC44B61FA3900DC> [19.09.2021] (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 154 Odilon Redon, *Le Rêve*, Abb. aus Ausst.-Kat. Wie im Traum. Odilon Redon. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 2007, S. 243, Abb. 150.
- Abb. 155 Odilon Redon, *La Nuit*, <https://www.gazette-drouot.com/article/une-abbaye-pour-odilon-redon/9161> [05.04.2020] (© Abbaye de Fontfroide).
- Abb. 156 Giorgio de Chirico, *Doppelter Traum vom Frühling*, Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Scala Images (© 2022. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence / VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 157 Max Ernst, *Tag und Nacht*, Foto freundlicherweise zur Verfügung gestellt von The Menil Collection (© The Menil Collection, Houston, Purchased with funds provided by Adelaide de Menil Carpenter, Foto: Hickey-Robertson, Houston / VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 158 Gerhard Gepp, <https://www.ahg-london.co.uk/archive/-2UMEBMBYBOBOB.html> [29.08.2021].
- Abb. 159 Wassily Kandinsky, *Kleiner Traum in Rot*, <https://www.kandinskywassily.de/werk-53.php> [22.08.2021] (© Kunstmuseum, Bern).
- Abb. 160 Paul Klee, *Physiognomische Kristallisation*, https://artinwords.de/wp-content/uploads/stein-aus-licht/Paul_Klee.jpg [21.08.2021] (© Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf).
- Abb. 161 Max Ernst, *Paris-Rêve*, https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/large/halle_kg-c564897f159b40018b2a8cad6e749364044f1645 [21.06.2022] (© Yale University Art Gallery, New Haven / (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 162 Max Ernst, *La dernière forêt*, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crbdkp9> [23.08.2021] (© Adagp, Paris, Foto: Service de la documentation photographique du MNAM – Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP / VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 163 Dorothea Tanning, *Birthday*, <https://www.anothermag.com/art-photography/11580/female-surrealist-dorothea-tanning-tate-modern-exhibition-ann-coxon-curator> [21.08.2021] (© DACS / VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 164 Dorothea Tanning, *Eine Kleine Nachtmusik*, <https://www.anothermag.com/art-photography/11580/female-surrealist-dorothea-tanning-tate-modern-exhibition-ann-coxon-curator> [21.08.2021] (© Tate Gallery, London / VG Bild-Kunst, Bonn 2022).

- Abb. 165 Dorothea Tanning, *Selbstportrait*, <https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/230/> [21.08.2021] (© The Dorothea Tanning Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 166 Félix Labisse, *Libidoscaphes en état de veille*, <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cXbj7M4> [21.08.2021] (© Adagp, Paris, Foto: Jean-Claude Planchet – Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP / VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 167 Hermann Finsterlin, *Traum aus Glas*, https://www.staatsgalerie.de/sammlung/sammlung-digital/nc/suche/_/_/_/_/werk/auflistung/record.html?tx_datamints_catalog_pi1%5Bcollection%5D=&cHash=8f2e851725d1c90220e1a749f124d00d [23.08.2021] (© Staatsgalerie, Stuttgart / VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 168 Hieronymus Bosch, *Der Baum mensch*, <https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=%5b7876%5d&showtype=record#/query/7fcf02f5-d37c-42f0-b403-e1887b5ebe7a> [25.04.2022] (© Albertina, Wien)
- Abb. 169 Bernhard Schultze, *Mich bedrängend*, <https://www.museum-ludwig.de/de/ausstellungen/rueckblick/2015/bernard-schultze.html> [02.09.2021] (© Museum Ludwig, Köln, Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 170 Bernhard Schultze, *Der Kopffüßler verstrickt in Abenteuer*, <https://www.museum-ludwig.de/de/ausstellungen/rueckblick/2015/bernard-schultze.html> [02.09.2021] (© Museum Ludwig, Köln, Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 171 Remedios Varo, *Creación con rayos astrales*, <https://de.wahooart.com/@/8LT5VV-Remedios-Varo-Erstellen-astral-ray> [05.09.2021] (© VG Bild-Kunst, Bonn 2022).
- Abb. 172 Caspar Walter Rauh, *Eierlegender Flugfisch*, Abb. aus Ausst.-Kat. Saarbrücken 2017, S 34 (© Sabine und Horst Lohse).

Creative Commons license terms for re-use do not apply to these pictures and further permission may be required from the right holder. Das verwendete Bildmaterial kann nicht unter eine CC-Lizenz gestellt werden und darf somit nicht weiterverwendet werden.

Es war nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber:innen zu ermitteln. Es wird daher gegebenenfalls um Mitteilung gebeten. Für die freundliche Erteilung der Bildrechte bedanke ich mich von Herzen.

Wie bilden Künstler:innen ihre eigenen Träume ab? Welche Darstellungsformen entwickeln sie? Wie unterscheiden sie den Traumraum vom Realitätsraum? Welcher Stellenwert nimmt dabei das Unbewusste ein?

Im Grenzgebiet zwischen Kunstgeschichte und Psychologie werden über 400 ausgewählte Darstellungen von Künstlerträumen anhand dieser Untersuchung analysiert. Dabei wird eine Traumgeschichte der Kunst von 1500 bis heute mit über 170 Abbildungen entwickelt. Nach einer Vorstellung der verschiedenen Traumtheorien werden essentielle Entwicklungsschritte zur Darstellungsfähigkeit von Künstlerträumen nachvollzogen (u.a. das Selbstverständnis des Kunstschaffenden als Individuum).

Meisterwerke von Beckmann, Chagall, Dalí, Dosio, Dürer, Ernst, Finsterlin, Friedrich, Füssli, Ghisi, Goya, Grandville, Kahlo, Klee, Klinger, Kubin, Magritte, Paalen, Picasso, Pollock, Rauh, Redon, Tanning, Watteau u.v.m. werden eingehend studiert und besprochen. Folgende vier Hauptkategorien des Künstlertraums kristallisierten sich dabei heraus: Angsttraum, Traummetamorphosen, Wunschtraum und Traumlandschaften. Hervorzuheben ist die erstmalige Analyse des Bildthemas *Traum im Atelier*.

Corinne Dialer absolvierte ein Doppelstudium mit Kunstgeschichte, Kunstpädagogik und Rechtswissenschaften als Nebenfach (M.A.) sowie Psychologie (M.Sc.) an der Ludwig-Maximilians-Universität München. 2022 wurde sie dort mit einer Untersuchung zu Künstlerträumen promoviert. Sie arbeitet als psychologische Psychotherapeutin und Psychoonkologin in eigener Praxis in München.

69,90 €

ISBN 978-3-487-16207-2



www.olms.de