

DAS BILD DER SEELE

Andres Furger

Im Spiegel der Jahrtausende



Verlag
Neue Zürcher Zeitung

Andres Furger
Das Bild der Seele

Andres Furger

Das Bild der Seele

Im Spiegel der Jahrtausende

Verlag
Neue Zürcher Zeitung

Autor und Verlag danken Yves Oltramare
für seine grosszügige Unterstützung

© 1997, Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich
Gestaltung: Heinz Egli, Zürich
ISBN 3 85823 674 8

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort von Yves Oltramare	7
Vorwort	9
Der Seele Grenzen ...	13
Nach Seelenbildern tasten <i>Prähistorische Archäologie</i>	25
Die Seele als geflügeltes Wesen <i>Die klassische Antike</i>	39
Nackte Menschen zwischen Teufeln und Engeln <i>Das Mittelalter</i>	57
Hermes kehrt zurück <i>Die Zeit der Renaissance</i>	73
Wankende Welt- und Seelenbilder <i>Das 17. und 18. Jahrhundert</i>	81
Amor und Psyche <i>Die Lieblinge der Zeit um 1800</i>	97
Zwischen Physischem und Metaphysischem <i>Das 19. Jahrhundert</i>	111
Auf der Suche nach dem Inneren der Seele <i>Das 20. Jahrhundert</i>	141
Grenzenlose Seele	167
Zusammenfassung	201
Anhang	203
Abgekürzt zitierte Literatur	
Anmerkungen	
Register	

Geleitwort von Yves Oltramare

Dieses Werk führt die Leserin und den Leser in einen allgemein präsenten, aber dennoch wenig bekannten Kulturbereich des christlichen Abendlandes. Andres Furger denkt hier über eine Grundlage des «esprit européen» nach.

Das gemeinsame Engagement für ein bedeutendes Ausstellungsprojekt hat uns näher zusammengeführt. Es war dem kulturellen Reichtum unseres Landes und der Geschichte der direkten Demokratie der Schweiz gewidmet. Die Ausstellung sollte in Übersee Herz und Augen für ein Stück europäisches Kulturerbe öffnen. In diesem Rahmen habe ich Andres Furger als visionären Zeitgenossen kennengelernt, der sich mit der Kultur unseres Landes und seinen geistigen Grössen, die, wie Carl Gustav Jung, einen wichtigen Beitrag zum neuen Menschenbild geliefert haben, aktiv auseinandersetzt.

Ein Buch über das Bild der Seele in der westlichen Welt am Wendepunkt zum 3. Jahrtausend? Im Moment, wo die grossen spirituellen Welten des Ostens wie der Islam oder der Buddhismus neuen Wind in die ganze Welt hinaustragen, erscheint mir ein Buch wie dieses als wichtiger Beitrag, um die Grundlagen unserer eigenen Welt besser zu verstehen. Es erinnert mich an die folgenden Zeilen von Hermann Hesse:

«Der ganze Osten atmet Religion, wie der Westen Vernunft und Technik atmet...
Es ist klar, dass kein Import aus Osten uns hier helfen kann... Aber es ist ebenso klar, dass Rettung und Fortbestand der europäischen Kultur nur möglich sind durch das Wiederfinden seelischer Lebenskunst und seelischen Gemeinbesitzes.»¹

Der vorliegende Band stellt das Bild der Seele als ein Herzstück unserer Kultur dar und ist ein ambitionierter Versuch, der von einiger Courage zeugt. Er erlaubt uns Lesern, in einen Bereich der unvergleichlich reichen Kultur unseres gewachsenen und mit neuem Leben erfüllten Europa vorzustossen.

Yves Oltramare

Vandoeuvres, im Mai 1997

Vorwort

*Es soll sich regen, schaffend handeln,
Erst sich gestalten, dann verwandeln,
Nur scheinbar steht's Momente still.
Das Ewge regt sich fort in allem,
Denn alles muss in Nichts zerfallen,
Wenn es im Sein beharren will.*

*Aus dem Gedicht «Eins und alles» von Goethe
(vgl. S. 182ff.)*

Mein herzlichster Dank für ihre Hilfe an diesem Buch geht an: Pater Angelo Zanini, Einsiedeln, Christina Beste, München, Elisabeth Bronfen, Zürich, François de Capitani, Bern, Rolf Erb, Salenstein, Doris und Hans Erni, Luzern, Hansueli F. Etter, Zürich, Calista Fischer, Zürich, Laurent Flutsch, Epesses, Ursula, Basil und Thierry Furger, Meilen, Gaudenz Freuler, Rom, Jörg German, Bern, Felix Graf, Zürich, Tina Grütter, Schaffhausen, Martin Guggisberg, Basel, Monica Iseli, Zürich, Konrad Jaggi, Zürich, Jens Jacobs, Zumikon, Peter Jezler, Bern, Pierre Koller, Zürich, Paul Lang, Zürich, Thomas Lörtscher, Bern, Bruno Meissner, Zürich, Silvana Mombelli Thommen, Zürich, Ursula Neeb und Gerold Hens vom Deutschen Filmmuseum in Frankfurt a. M., Maria Németh, Frankfurt a. M., Karin-Maria Neuss, Zürich, Alexander Pereira, Zürich, Georg Schoeck, Feldmeilen, Sebastian Schuh, Stuttgart, Jürg Trautvetter, Kilchberg, Jean Vodoz, Grand Lancy, Gerhart Waeger, Zürich und Edith Züllig, Zürich. Ines und Yves Oltramare sowie der Leitung des Buchverlags der Neuen Zürcher Zeitung, besonders Walter Köppli, Manfred Papst und Heinz Egli, danke ich herzlich für das Zustandekommen des Buches in dieser Form.

Der vorliegende Band hätte niemals ohne aktive Unterstützung der Genannten entstehen können. Zahlreiche Hinweise, Anregungen und Gespräche halfen mir, Idee um Idee und Kapitel um Kapitel weiterzuentwickeln. Der erste Anstoss zu diesem Band kam im Jahre 1991 im Rahmen der Vorbereitungen zu einem Ausstellungsthema über die Entdeckung des Unbewussten mit dem Arbeitstitel «Anima». Dieses Vorhaben wäre auch Teil einer von der Smithsonian Institution in Washington D. C. gewünschten Schweizer Ausstellung gewesen. Die Ausstellungsprojekte sind jedoch in der Schweiz gescheitert. Stattdessen ist daraus das Thema dieses Buches geworden, auf das ich mich in der Freizeit geworfen habe.

Die Materie fesselte mich um so mehr, als ich es mir zum Ziel gesetzt habe, etwas vom vorhandenen geistigen Kapital unserer Kultur und ihrer Geschichte allgemeinverständlich darzustellen. An diesem Manuskript wurde während Jahren, neben dem heute üblichen schnellen Leben gewissermassen als Ausgleich, gearbeitet. Solche Bücher schreibt man in besonderen Lebenssituationen, während Talfahrten und Berggängen; dankbar von Liebe begleitet.

Hier steht die Seele in der Kulturgeschichte Europas im Zentrum. Prägende kulturelle Grundlage des «christlichen Abendlandes» sind die griechische und römische Anti-

ke sowie das frühe Christentum mit der Bibel. Für das Wort Seele werden dort hauptsächlich die drei Begriffe *psyché*, *anima* und *ruach* verwendet, die alle im wörtlichen Sinne «Hauch» bedeuten. Die Seele ist in den meisten Kulturen unsterblich; haucht der Mensch bei seinem Tod seine Seele aus, dann geht sie in die Ewigkeit zurück.

Ausgangspunkt jeder kulturhistorischen Darstellung ist der heutige Standpunkt zum behandelten Thema. Damit ist der grosse Kontrast des aktuellen Seelenbildes zu demjenigen der älteren Zeiten angesprochen. Die derzeitigen Vorstellungen der Seele befinden sich im Stadium des Umbruchs, sind von Dynamik und auch von Widersprüchlichkeiten geprägt. Dazu ein Beispiel. Heute glaubt nach den S. 176 referierten Erhebungen ein Fünftel der Christen in Europa an die Reinkarnationslehre. Damit ist ein theologischer Widerspruch verbunden, denn an sich geht das Christentum von der Einheit von Seele und Körper aus. – Die religiöse Grundlage der Bibel gibt allgemein gesehen dem bildhaften Seelenentwurf, wie noch gezeigt werden wird, weniger Konturen als andere religiöse Bewegungen. Dazu kommt ein Verblässen unseres Seelenbildes im Rahmen des Schwindens von inneren Kräften der Religionen und unseres «tragfähigen Wissens». Der enorme Fortschritt an allgemein anerkanntem *wissenschaftlichem* Wissen ist nicht in der gleichen Kadenz einhergegangen mit der Entwicklung eines allgemein anerkannten *existenztragenden* Wissens. Vorbei sind die Zeiten, wo Bibliotheken als «Heilstätte für die Seele» (*psychelés iatreion*) bezeichnet werden konnten, wie über dem Eingang zur bekannten barocken Stiftsbibliothek von Sankt Gallen.

Einen Fingerzeig auf die heutige Verunsicherung im Bereich Seele liefert ein Seitenblick auf die Disziplin der aktuellen Seelenkunde. Der Anteil der Mediziner und Wissenschaftler, die in Psychiatrie oder Psychologie praktizieren, ist so gross wie nie zuvor. Rein zahlenmässig nehmen diese wohl eine vergleichbare Position ein wie die Schamanen in den archaischen Kulturen. Sie entwickeln und verkünden heute weniger Weltbilder, als dass sie in erster Linie den Lebensalltag zu bewältigen helfen oder sich akuter seelischer Störungen annehmen. – Damit ist wieder einmal gesagt, dass die Seele ein aktuelles Thema ist; gleichzeitig sei aber auch klar ausgedrückt, dass hier nicht die kranke Seele und Seelenprobleme im Vordergrund stehen, sondern das Seelenbild im weitesten Sinne. Dieses war und ist Teil eines grösseren Systems, der Welterklärung, der Kosmologie, der Weltentstehungsvorstellung, der Kosmogonie.

Heute kann nicht von einem kohärenten Seelenbild gesprochen werden, es ist von weit auseinander liegenden Vorstellungen auszugehen. Innerhalb der breiten Vielfalt mit einem traditionellen christlichen Kern zeichnen sich zwei entgegengesetzte Pole ab. Um den einen gruppieren sich eher die Menschen, in deren Bewusstsein kein Seelenbild fassbar ist; bei diesem Kreis liegt die Betonung auf der Vorstellung, dass das Leben zwischen erstem und letztem Herzschlag als «A und O» gesehen und die äussere Welt als Mass aller Dinge gewertet wird. Um den anderen Pol sammeln sich jüngere Bewegungen, die wieder vermehrt auf dem Streifzug nach inneren Welten sind. Sie suchen unter anderem das Heil in einer neuen Ausprägung der Esoterik, dem Weg der Einweihung, mit dem dieses Fremdwort etymologisch und bedeutungsmässig verwandt ist. Dieses Spannungsfeld, vereinfachend gesagt, zwischen Naturwissenschaftsgläubigkeit einerseits und neuem Mystizismus im Rahmen des «New Age» andererseits, durchzieht heute viele Schichten in Europa. Solchen Kontrasten ist der Einzelne ausgesetzt, der einmal diese, dann jene Vorstellung durchlebt. Hinter den verschiedenen Auffassungen stehen längere kulturgeschichtliche Entwicklungen, wie Grundlagen des Cartesianismus und Darwinismus hier und des Neoplatonismus und der Romantik dort.

Die heutige Situation ist zudem vor dem Hintergrund der allgemeinen Globalisierung und des bekannten Individualismus zugleich zu sehen. Die Globalisierung führt

im geistigen Bereich zur gleichzeitigen Präsenz von verschiedenartigen Weltentwürfen. Gemäss dem hohen Freiheitsstreben des Einzelnen werden diese im Sinne von Angeboten bewusst geprüft; man schliesst sich heute kaum mehr lebenslänglich der überkommenen kollektiven Vorstellung unbesehen an, sondern – nicht zufällig ein Modewort – «hinterfragt» die wesentlichen Elemente der zur Verfügung stehenden Kosmologien.

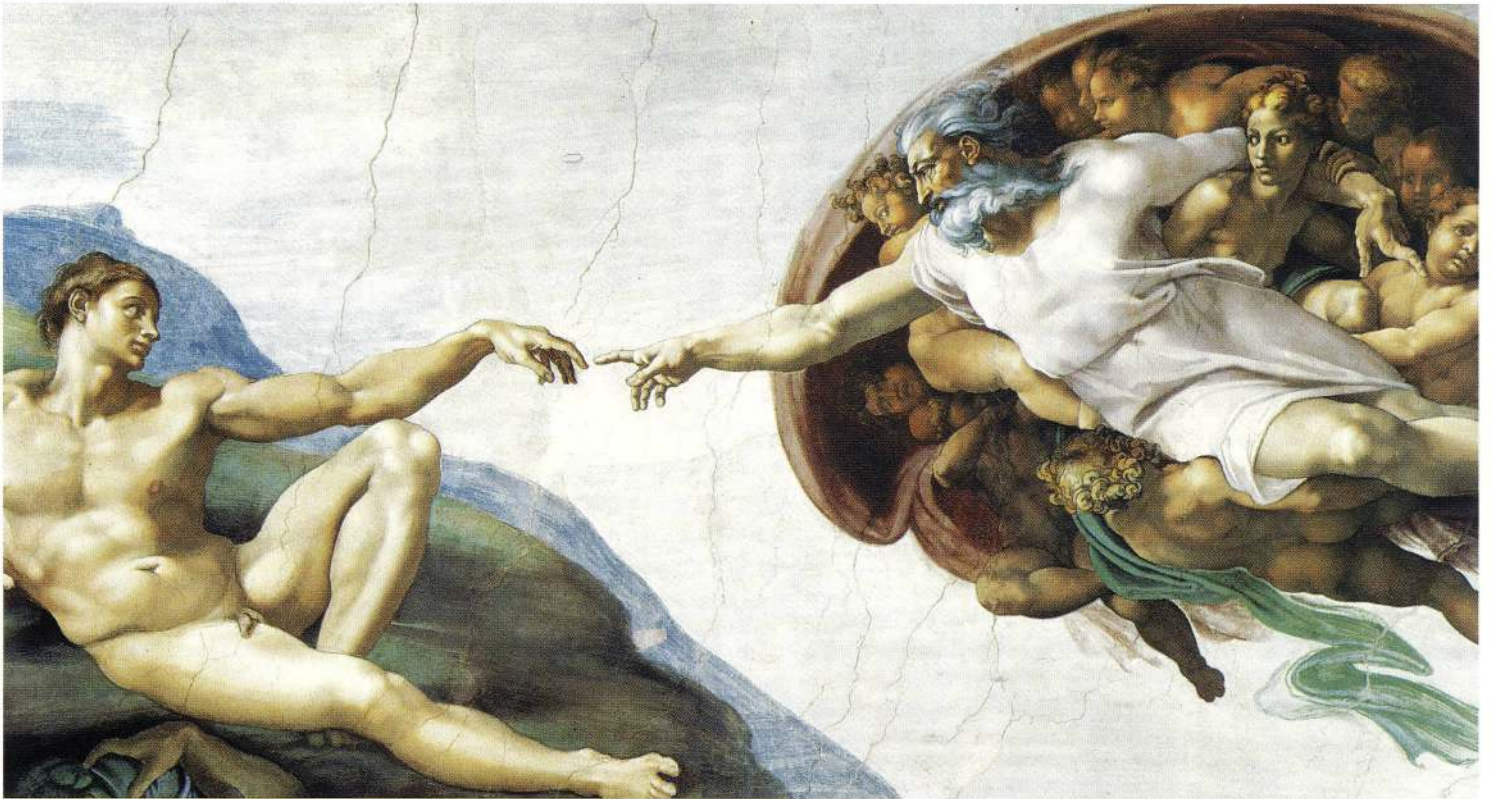
Vor diesem Hintergrund schien es mir angezeigt, als Archäologe und Kulturhistoriker den Blick in einem wichtigen Bereich der Weltbilder, dem Seelenbild, in die Tiefe zu richten. Dabei ging es mir nicht nur um die Seele im Menschen, sondern auch um die nach dem körperlichen Tod weiterlebende Seele. Hier steht konkret die Frage im Vordergrund: Wann hat sich der Mensch in Europa welches Bild von seiner Seele gemacht?

Angepasst an das komplexe Thema habe ich versucht, den traditionellen Weg der Wissensvermittlung und den des konventionellen Sachbuches etwas zu erweitern. Der erklärende Text ist nur eine Schicht von insgesamt dreien. An erster Stelle steht das reproduzierte Kunstwerk, daran schliessen ausgewählte historische Textzitate an, und erst darum rankt sich der erklärende und analysierende Text. Hinter diesem Aufbau steht die Überzeugung, dass die Wahrheiten, die wir alle suchen, bei einem Thema wie dem der Seele in den Kunstwerken selbst am ehesten zu finden sind.

Dieser Versuch kann nur ein prozesshafter Schritt sein, in ein grundlegendes Thema weiter vorzustossen. Hin und wieder wird die Auswahl der künstlerischen Werke – gerade der jüngsten Zeit – und ihr schmaler Ausschnitt, vor allem bei den Textauszügen, etwas persönlich gefärbt und zu komprimiert erscheinen. Damit ist das Grunddilemma der Gesamtregie angeschnitten. Weil mir gleichzeitig als zweites Ziel der überblickhafte Einstieg in den Bereich Seelenbild wichtig war, fand ich mich in der Rolle des Filmregisseurs wieder, der auch für den Schnitt verantwortlich ist und als Rahmenbedingung die verkraftbare Länge des gegebenen Mediums akzeptieren muss. Dieses Ziel machte es notwendig, Grenzen zu setzen; auch bei einem Thema, das an sich grenzenlos ist.

Andres Furger

Zollikon, im März 1997



1

Das Unsichtbare als das Wesentliche. Bei der «Er-schaffung Adams» durch Gottvater springt ein unsichtbarer göttlicher Funken auf den ersten Men-schen über und beseelt ihn damit. Ausschnitt aus dem Deckengemälde von Michelangelo in der Six-tinischen Kapelle in Rom von 1508/13.
(Vatikan, Rom)

Der Seele Grenzen...

*«Der Seele Grenzen
dürftest du nicht finden,
auch wenn du jeden Weg der Erde gingest,
so tiefen Sinn birgt sie in sich.»*

Was Heraklit um 500 v. Chr. schon sagte, gilt auch heute noch.² Die menschliche Seele ist ungreifbar, sie bleibt als Ganzes ein Geheimnis. Auch Forscher des 20. Jahrhunderts, die sich ein Leben lang mit der Seele befasst haben, kamen zu diesem Schluss.³ Unserer Grenzen bei der Erfassung des Grenzenlosen hat man sich bei diesem Thema bewusst zu sein. Die Seele als Ganzes entzieht sich weitgehend dem analytischen Zugriff, zumal offensichtlich die Seele nicht als statisches Phänomen gesehen werden kann, sondern als etwas sich ständig Bewegendes. Sie ist vielleicht vergleichbar mit einer brennenden Kerze. Dazu gehört das Flackern der Flamme. Nicht den kalten Stumpf der Kerze treffen wir als Seelenbild an, sondern nur die entflammte Kerze.

Die Seele ist, nüchtern gesagt, eine anthropologische Konstante der Kulturgeschichte beziehungsweise ein Kernkonzept des jeweiligen Weltbildes. Sie ist, anders gesagt, das Zeitlose unserer Existenz. Bei Aristoteles heisst es dazu «das Unendliche flieht die Erkenntnis». Die Seele ist, religiös formuliert, das Göttliche und damit das Unfassbare im Menschen. Ein Buch über das Unfassbare? Das klingt nach einem Paradoxon und ist es bis zu einem gewissen Grad auch. Der Mensch hat seit jeher Widersprüchliches hervorgebracht und sich mit Widersprüchen auseinandergesetzt, gemäss der Feststellung von Hermann Hesse in Zusammenhang mit seinen Morgenlandfahrern: «... das Paradoxe muss immer wieder gewagt, das an sich Unmögliche muss immer wieder neu unternommen werden.» Vor diesem Hintergrund sind auch die von Menschen gemachten und hier zusammengezogenen Seelenbilder zu sehen. Für die Seele gilt das gleiche wie für Gott: «Niemand hat je Gott gesehen».⁴ Auch wenn man die Seele nie gesehen hat, kann man sie abbilden; so wie man auch Gott abbildet. Solche Darstellungen sind Sinnbilder, in denen innere Welten gespiegelt sind. Das ist der Ausgangspunkt auf dem hier eingeschlagenen Weg durch ausgewählte Seelenbilder der abendländischen Kulturgeschichte.

Wenn in diesem Buch vor allem untersucht wird, wie die Seele von Künstlerinnen und Künstlern gesehen wurde, dann geht es um die Sicht von schöpferischen Menschen mit einem besonderen Gespür für Grenzüberschreitungen und Ganzheitliches. Auf diesem Weg treffen wir zwangsläufig auf Kontraste zur naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise. Goethe hat dazu bereits bemerkt: «... es wird jetzt zu grosse wissenschaftliche Wahrheit verlangt und der Botaniker zählt dem Künstler die Staubfäden nach, während er für malerische Gruppierung und Beleuchtung kein Auge hat.»⁵ Er traute der Kunst entsprechend viel zu: «Die Region der Liebe, des Hasses, der Hoffnung, der Verzweiflung und wie die Zustände und Leidenschaften der Seele heissen, ist dem Dichter angeboren und ihre Darstellung gelingt ihm.»⁶ In der Kunst wird die Seele offenbar mit mehr «Seele» gesehen, als dies im Wissenschaftsbetrieb möglich ist. Denken wir auch daran, was Platon im «Phaidon» schon ausgesprochen hat: «Es ist uns wirklich ganz klar,

dass wenn wir etwas rein erkennen wollen, wir... mit der Seele selbst die Dinge schauen müssen». Augustin knüpft daran an, indem er sagt, dass mit dem «Auge der Seele» das über ihm stehende «unveränderliche Licht» der Ideen wahrgenommen werden soll.⁷

Im Zentrum des Bildteiles stehen hier Kunstwerke, im Vordergrund des Textteiles Zitate aus Poesie und Prosa. Sie formen, wie es Jean Cocteau in seinem nachstehend besprochenen Film «Orphée» sagen lässt, auch Bilder: «Dichten heisst den Göttern nahe sein.» Die Kunst wurde und wird immer wieder als die Sprache der Seele bezeichnet, grossen Künstlerinnen und Künstlern werden ausserordentliche Kräfte zugetraut. So wird Michelangelo, dessen Vision der Beseelung des ersten Menschen hier am Anfang steht (Abb. 1), schon zu Lebzeiten als der «göttliche Michelangelo» angesprochen.⁸ Der Maler als «divino artista», als Weltenschöpfer, ist in Abbildung 3 enthalten, er wird in der Frühen Neuzeit explizit als «alter deus» und «secundus creator» bezeichnet.⁹

«Seine Hände legten sich um die Gestalt und gaben ihr Form, sie arbeiteten gemeinsam, um ein Leben und eine Seele freizusetzen». Das schreibt Yves Bonnefoy über Alberto Giacomettis Arbeit am feuchten Gips oder Ton (Abb. 2).¹⁰ Und: «Der ganze Giacometti war in solchen Augenblicken, wie Fotos zeigen, in seinen Händen zu finden... für Giacometti gab es keine Zeit mehr, er war an seinem Ursprung angelangt.» Gemälde und Skulpturen aller Zeiten zu diesem Thema und seinem Umfeld sollen so viel von ihrer Unmittelbarkeit ausstrahlen können, wie dies bei einer Reproduktion nur möglich ist.¹¹ Der Vorteil des Buches ist das verdichtete Nebeneinander im Quervergleich. Dabei wird, soweit es thematisch sinnvoll ist, dem chronologischen Faden, von der Prähistorie bis ins 20. Jahrhundert, gefolgt.

Im Schöpfungsbild von Dosso Dossi, auf dem Jupiter Seelen malt, macht Hermes deutlich, dass man sich dabei der Worte zu enthalten hat (Abb. 3). Das soll auch hier eine Maxime sein. Ganz kann auf den explizierenden Text indes nicht verzichtet werden, sind doch viele historische Darstellungen ohne Vorkenntnisse nicht mehr so verständlich, wie sie es in ihrer Zeit für bestimmte Kreise einmal waren. Der Text soll deshalb primär die Kunstwerke in einen erklärenden und ordnenden Kontext stellen; im Schlusskapitel wird zudem versucht, allgemeine Entwicklungslinien aufzuzeigen, äusseren und inneren «Wahrheiten» der Seele nachzuspüren.

Die Formulierung «Wahrheiten» geht von der Erkenntnis aus, dass es mehr als eine einzige Wahrheit gibt und alles, was der Mensch produziert, zeitgebunden ist. Wenn wir von dieser Paradigmen- und Weltbildabhängigkeit ausgehen, ist letztlich auch Wissenschaft, besonders die Geschichtswissenschaft, Kultur.¹² Die sogenannte Wirklichkeit ist demnach als *eine* Erscheinungswelt und nicht als *die* Welt an sich zu sehen. Dazu gehört auch die folgende Erkenntnis:¹³ «Von der Vorstellung, das wissenschaftliche Wissen komme in einem ontologischen Sinn der Wahrheit immer näher, ist... Abschied zu nehmen.» Diese Feststellung hat gerade im Bereich der ganzheitlichen Betrachtungen der Seele ihre Berechtigung. Ich habe mich deshalb bemüht, die Seelenbilder der verschiedenen Zeiten gleichwertig nebeneinander zu stellen, und versucht, nicht in den überheblichen Standpunkt zu verfallen, dass die heutige Sicht älteren Sichtweisen a priori überlegen sei. Nach meiner persönlichen Meinung ist beispielsweise in der Zeit der Renaissance durch eine gut ausbalancierte Position zwischen dem «metaphysischen» und dem «naturwissenschaftlichen» Pol eine Sicht der Seele von hoher Qualität entstanden.

Diese Arbeit ist ebenfalls im Spannungsfeld zwischen verschiedenen Polen entstanden. Die Darstellung eines solch weit gespannten Themas durch eine Einzelperson kommt in der heutigen Zeit zuweilen einer Gratwanderung gleich. Ich blieb trotzdem auf diesem Weg, weil mich das Ziel leitete, von einem Standpunkt aus etwas vom Gehalt der Seelenbilder und ihrem Ganzen erfassen und weitergeben zu können.



2

«...sie arbeiten gemeinsam, um Leben und eine Seele freizusetzen». Dies sagte Yves Bonnefoy über Alberto Giacomettis Hände bei der Arbeit an seinen Skulpturen. Künstlerische Schöpfungen vermögen oft mehr über die Seele auszusagen als lange Abhandlungen. Deshalb stehen hier Kunstwerke aller Zeiten im Vordergrund.

(Foto von Franco Cianetti um 1962)

3

Göttliche Schöpfung von Seelenschmetterlingen. Wenn Seelen geschaffen werden, ist ehrfurchtsvolles Schweigen angebracht. Ausschnitt aus dem Gemälde von Abbildung 59, «Jupiter, Merkur und die Tugend», von Dosso Dossi der Zeit zwischen 1525 und 1530. Jupiter erscheint hier als göttlicher Künstler und Schöpfer von Seelen zugleich. (Kunsthistorisches Museum, Wien)





4

Wendeltreppe und Seele. In der Fachsprache der Architekten wird der Kern, um den sich die Treppe windet, «Seele» genannt. Auf dem Koninck Salomon (1609–1656) zugeschriebenen Ölbild «Philosophe au livre ouvert» blickt ein alter Mann nach innen. Er sitzt am lichterfüllten Fenster und nicht zufällig unter einer Wendeltreppe. (Musée du Louvre, Paris)

Die Seele und das Ganze

Auch für die Kulturgeschichte der Seele gilt das, was Voltaire in bezug auf die allgemeine Geschichte gesagt hat, nämlich «Réduisez l'histoire à la vérité et vous la détruisez». Also: Reduziert man die Geschichte auf ihren analytisch erfassbaren Wahrheitsgehalt, dann zerstört man sie gleichzeitig.

Nach alter Definition ist die Seele zunächst das unsichtbare Etwas im Menschen, «das ihn darüber erhebt, nur der in Erscheinung tretende Leib zu sein».¹⁴ Die Seele ist in der Sprache sehr präsent mit Begriffen wie «Seelenheil», «Seelendrama», «Seelenlage», «auf der Seele knien», «aus der Seele sprechen», «eine Seele von einem Menschen». Dasselbe gilt auch für die sprichwörtlichen Redensarten, wo «die Seele aushauchen» für sterben oder «die Seele sitzt ihm auf der Zunge» für einen Menschen, der im Sterben liegt, steht.¹⁵ Oft wird auch das Auge als Seelenspiegel gesehen.¹⁶

Als Metapher steht das Wort Seele in der Regel für den tieferen, unsichtbaren Kern einer Person oder Sache. So heisst etwa bei der Wendeltreppe der freie (oder tragende) Teil, um den sich die Stufen schraubenförmig winden, «Seele». Abbildung 4 zeigt eine solche Treppe neben der Darstellung eines Philosophen.¹⁷ Als «Seele» wird auch der eingedrehte dünne Strang im Kern des Seiles bezeichnet (Abb. 5). In der Posamentiersprache spricht man von der Fadenmühle, welche dazu dient, einen Kernfaden schraubenförmig zu umwinden beziehungsweise zu überspinnen. Bei den Geschützen und den Feuerwaffen wird die Höhlung des Laufs «Seele» genannt. Ebenso heisst bei den Goldschmieden der Kern oder Hohlraum, um den ein Gefässrand gebogen wird, «Seele». «Ame» wird im Französischen auch die erste Form, der Kern von Stuckfiguren, genannt, die dann mit Stuck definitiv ummantelt wird; ebenso wie die Ton- oder Gipsformen, die nachher in Bronze oder anderen Materialien gegossen werden.¹⁸

Bleiben wir beim Seil. Wenn wir dessen «Seele» genauer ergründen möchten und deshalb den Mittelstrang blosslegen und diesen danach selbst aufzwirnen, erweist er sich als normales Fadenbündel. Auch eine naturwissenschaftliche Untersuchung wird keine weiteren Resultate erbringen. Die mittleren Fäden sind eben nur in der gebündelten Form und zusammen mit der Umhüllung ein «Seelenfaden». Das gleiche gilt auch für die Luftsäule in der Mitte der Wendeltreppe. Diese wird nach Abbruch der Treppe gar zu einem Nichts. Die Seele ist eben nur im Ganzen «eine Seele».

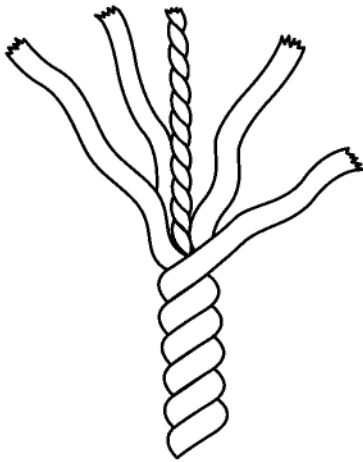
Dieses «wesentliche Unsichtbare» wurde auch in anderen Bereichen und Vorgängen beschrieben. Als Beispiel sei hier Heinrich von Kleists Analyse der Bewegung der Marionette genannt, die er 1810 unter dem Titel «Über das Marionettentheater» veröffentlichte. Darin lässt er einen Operntänzer die folgende Frage beantworten:

«Ich fragte ihn, ob er glaube, dass der Maschinist, der diese Puppen regiere, selbst ein Tänzer sein, oder wenigstens einen Begriff vom Schönen im Tanz haben müsse? Er erwiderte, dass wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus noch nicht folge, dass es ganz ohne Empfindung betrieben werden könne.

Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen grad...

Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*; und er zweifle, dass sie anders gefunden werden könne, als dadurch, dass sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, *tanzt*.»

Bei einem komplizierten Vorgang ist also «Seele im Spiel», der mechanische Ablauf allein erklärt nicht alles. Goethe hat es gegenüber Eckermann auf den Nenner gebracht: «Le-



5

Die «Seele» des Seiles. In verschiedenen Fachbereichen wird der unsichtbare oder nicht materielle Kern einer Sache als «Seele» bezeichnet. Beim Seil heisst der innere Faden «Seele». (Zeichnung Thierry Furger)

bendiges Ganzes hat eine gemeinsame Seele.» Die Seele macht das Ganze zum Ganzen, im Objekt wie im Spiel. Nicht zufällig steht die Redewendung «mit Leib und Seele» für den ganzheitlichen Einsatz eines Menschen. Die Seele «lebt» vom Ganzen und im Ganzen. Verschwindet das Ganze, verschwindet auch «die Seele» als Seele. Es gibt deshalb kein körperliches Seelenbild oder einen Fingerabdruck derselben, welcher unsere Suche erleichtern könnte. Ein Hauch kann nicht für sich alleine abgebildet werden. Diese Einsicht ist für das Folgende so wichtig, weil sie die schwierige Ausgangssituation verdeutlicht. Unsere Suche ist nicht ausgerichtet auf das oder jenes Detail und Einzelbild, sondern auf Situationen, Handlungen, Gesamtbilder, in denen Seelen zu finden sein könnten. Zergliedert man das jeweilige Ganze in heute gängiger naturwissenschaftlicher Art, findet sich kaum Seele. Unser Blick darf sich nicht nur auf die Staubfäden konzentrieren, sondern wir müssen nach dem Ganzen trachten, also die Blume oder wenigstens die Blüte im Auge zu behalten suchen.

Abgrenzung des Themas

Wenn hier das abendländische Abbild der Seele im Mittelpunkt steht, ist auch auf solche älteren Kulturen zurückzugreifen, welche die Geschichte Europas beeinflusst haben, wie beispielsweise das alte Ägypten. Damit ist gesagt, dass es eine chronologische Beschränkung bewusst nicht geben soll, sondern Wert auf den epochenüberschreitenden Vergleich bis heute gelegt wird.

In diesem Band steht die Seele des menschlichen Individuums, vor und nach dem Tod, im Zentrum. Daraus folgt, dass die sogenannte Volksseele und ähnliche Kollektivseelen hier kaum berücksichtigt sind.¹⁹ Die Weltseele kommt nur dort zur Sprache, wo sie zusammen mit der Seele des Einzelnen im Sinne der Vorstellung von Mikrokosmos und Makrokosmos als Paar auftritt.

Damit ist das Thema Seelenbild und Weltbild angesprochen. Die Vergangenheit ist reich an konzipierten Weltentwürfen. Dies gilt besonders für die Antike, wenn wir etwa an das Werk eines Plato oder Augustinus denken. Dementsprechend sind die einzelnen Bilder, besonders auch die Seelenbilder, in ihre geistige Gesamtarchitekturen eingebettet zu sehen. Dies sichtbar zu machen, wird hier angestrebt.²⁰

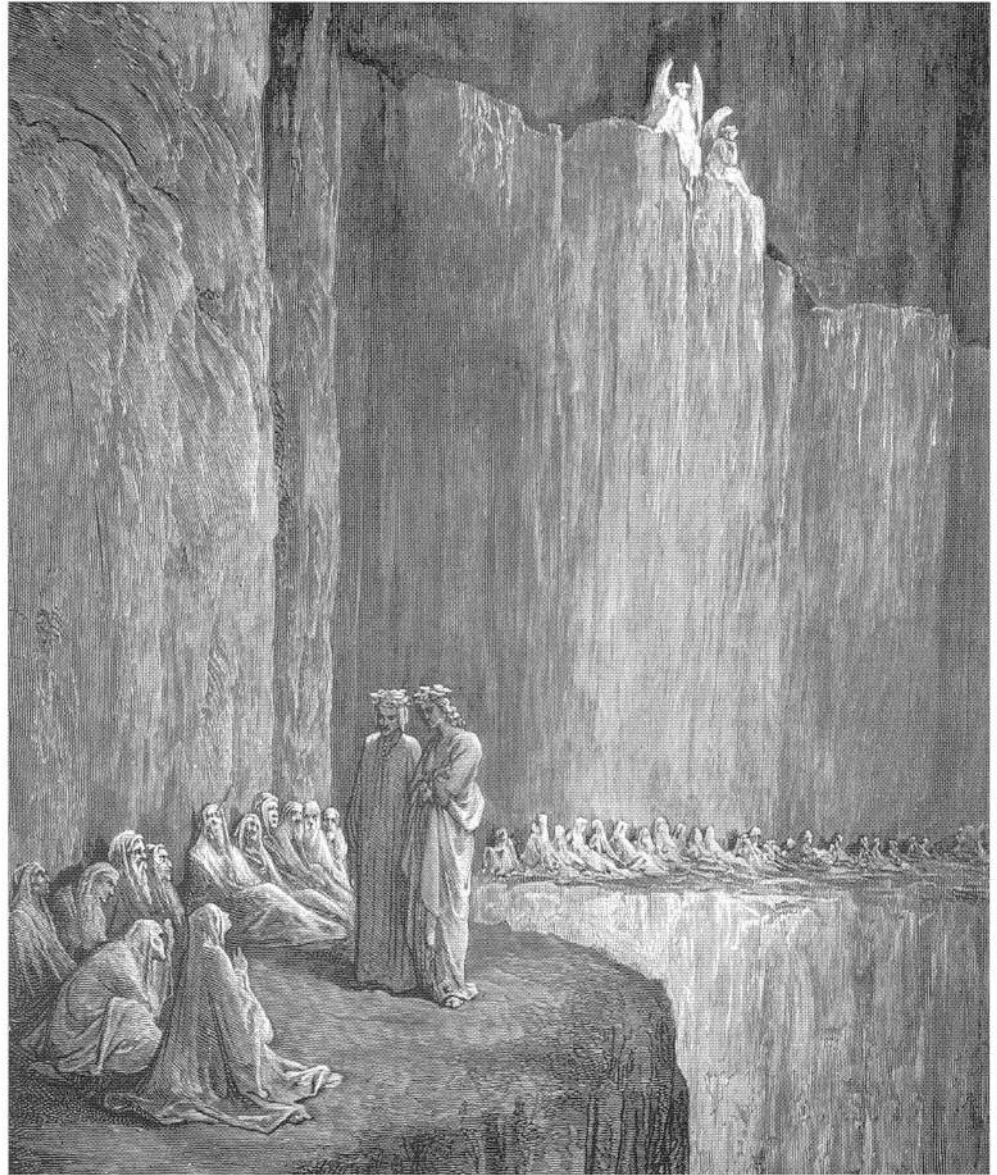
Dabei bin ich wiederholt an Grenzen des in einem Buch dieser Art Darstellbaren gestossen. So nehmen die Gesamtbilder, die Kosmologien, hier wenig Platz ein. Ebenfalls zu kurz kommen die neben der Seele wichtigsten Teile des Menschen, nämlich Bilder zu Körper und Geist. Dies hinnehmen zu müssen, ist deshalb so schwer, weil Seele, Geist und Körper eng miteinander zusammenhängen und ihnen zugewiesene Eigenschaften und Bereiche in verschiedenen Epochen ineinanderfließen. So gibt es Zeiten, in denen der Geist Funktionen der Seele übernimmt, und umgekehrt.²¹

Wenn ich mich trotzdem auf das Seelenbild beschränkt habe, dann deshalb, weil ich «auf dem Boden» einer bestimmten Gruppe von Bildern bleiben und nicht Gefahr laufen wollte, vom Hundertsten ins Tausendste und damit ins Nichtssagende, Allgemeine abzugleiten. Damit ist aber auch gesagt, dass ein Buch über das Bild der Seele nicht ein umfassendes Werk zur Kulturgeschichte der Seele ersetzen kann.

Zur Quellenlage

Generell ist die heutige Forschungssituation zum Thema Seele und besonders zum Seelenbild eher dürftig. Sie steht in deutlichem Kontrast zur Erforschung des Todes und der Todesdarstellung, der in den letzten Jahrzehnten verschiedene Monographien gewidmet

Büssende Seelen. Dante und Vergil stossen auf ihrem Weg durchs Jenseits am Berg der Läuterung auf Seelen, die hier für Missgunst im Leben leiden müssen. Weil ihr neidischer Blick im Leben das Gut anderer geschändet hat, wurde ihnen ihr Blick durch Zunähen der Augenhöhlen genommen, solange sie auf dieser Stufe verweilen. Illustration zum dreizehnten Gesang des Purgatorio der «Divina Commedia» Dantes von Gustave Doré (1832–1883). Dieser hat im 19. Jahrhundert mit seinen wiederholt nachgedruckten Stichen das damalige Seelenbild wesentlich mitbeeinflusst. (Aus einer alten Buchausgabe)



wurden. In diesem ikonographischen Bereich wird man in den Zettelkästen der Kunst-institute reichlich fündig, zum Stichwort Seele hingegen nicht. Dies hängt damit zu-sammen, dass das schwierig fassbare Phänomen Seele nicht zu einer durchgängig festge-legten Ikonographie führte. Als wiederholtes Attribut der Seele können allenfalls die Flügel oder ihre geflügelten Begleiter bezeichnet werden. Die Seelendarstellungen selber sind oft so flüchtig wie die Seelenvorstellungen selber. Flüchten wir gar selber vor der Seele? Im Laufe der letzten Jahre habe ich viele Menschen nach ihrem Bild der Seele ge-fragt und gemerkt, dass dies eine der intimsten Fragen ist, die man einem Mitmenschen unserer Zeit stellen kann. Das wohl auch deshalb, weil mit dem Seelenbild eng die Fra-ge nach der Lebensaufgabe und dem Lebenssinn verbunden ist. Denn seit Augustinus wissen wir, dass die Erforschung der Seele die Erforschung von uns selbst bedeutet:²²

«Das Forschen der Philosophie teilt sich in zwei Fragen, in eine nach der Seele und eine nach Gott. Die erste bezweckt, dass wir uns selbst, die andere, dass wir unseren Ursprung kennenlernen.»

Unübersehbar ist zwar die Literatur mit Seelenbegriffen im Titel, dabei handelt es sich aber weitgehend um eigentliche psychologische Schriften oder solche zur Lebens-

bewältigung. Damit liegen wir weit weg vom Thema im hier vorgegebenen Sinne. Nicht Vorstellungen von Seelenvorgängen werden hier behandelt, sondern Bilder der Seele. Wobei allerdings das jetzt zu Ende gehende erste Jahrhundert der Psychologie, ohne Zweifel ein grosses Expansionsgebiet, auch hier seine Spuren zurücklässt. Der analysierende Blick ins Innere der Seele aufgrund der Forschungen von Sigmund Freud, Carl Gustav Jung und vielen anderen hat eine grosse Zahl von Bildern hervorgebracht. Vorstellungen vom Innenbild der Seele sollen hier nicht grundsätzlich ausgeklammert werden, können aber auch nicht im Zentrum stehen. Denn hier geht es um den sich verändernden Blick *auf* die Seele und um ihren Stellenwert in den vergangenen Kulturen.

Eine wichtige Quelle kann in diesem Buch leider kaum zur Darstellung kommen: die Musik. Sie wurde und wird immer wieder als Seelensprache verstanden. So begnadete Maler wie Wassily Kandinsky beneideten die Musik um ihre Leichtigkeit, mit der sie dem Künstler ermögliche, sein inneres Leben, seine Seele, in Klänge umzusetzen.²³

Besser darstellbare Quellen sind Poesie und dichterische Prosa. Besonders wichtig sind drei bis heute rezipierte Werke der antiken und mittelalterlichen Weltliteratur, in denen eine Reise in die Unterwelt und das Land der Seligen beschrieben wird, nämlich²⁴

- die «Odyssee» des Homer (8. Jahrhundert v. Chr.),²⁵
- das Märchen von Amor und Psyche des Apuleius (2. Jahrhundert n. Chr.) und
- die «Divina Commedia» von Dante (1265–1321), welche dem Gang durch die Hölle, das Fegefeuer und den Himmel gewidmet ist. Szenen dieses Epos sind vielfach illustriert worden (Abb. 6).

Dazu kommen ähnliche Themen in Werken neuerer Kunstrichtungen wie im Film. In diesem Bereich sind vor allem die klassischen Inszenierungen von Reisen zwischen Diesseits und Jenseits zu nennen, beispielsweise der Film «Orphée» von Jean Cocteau aus dem Jahre 1950 (Abb. 135).

Erste Ansätze zu breiteren Untersuchungen des Seelenbildes wurzeln im 19. Jahrhundert.²⁶ In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts folgten hingegen keine Überblickswerke, welche die Ikonographie der Seele im Längsschnitt der Zeiten umfassend angingen. Gewisse Ansätze haben keine grösseren monographischen Behandlungen nach sich gezogen.²⁷ In den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg wurde es auffallend still um dieses Thema. Erst vor relativ kurzer Zeit begann sich das Blatt zu wenden. Von der Philosophiegeschichte des Abendlandes geht das von Gerd Jüttemann, Michael Sonntag und Christoph Wulf im Jahre 1991 herausgegebene Sammelwerk «Die Seele» aus.²⁸ Wichtig für den Einstieg in Teilbereiche unseres Themas wurden Lexikaartikel zu Stichworten aus den Wissenschaftsdisziplinen Kunst, Archäologie oder Volkskunde. Gut erforscht sind einzelne Zeitepochen wie etwa die Zeit um 1800 zum Thema Amor und Psyche. Vor allem von der ungedruckten Dissertation von Christel Steinmetz, auf die ich in einem vorgerückten Stadium des Manuskripts aufmerksam wurde, konnte für das diesbezügliche Kapitel profitiert werden.²⁹

Vielleicht hängt die stiefmütterliche Behandlung des Themas Psyche in der Forschung auch mit der Tatsache zusammen, dass die christliche Lehre der bildhaften Seelenvorstellung keine so zentrale Bedeutung zumisst wie andere Religionen und Kulturen. Der christliche Schöpfer machte nicht zuerst die Seelen und setzte sie dann auf die Erde, sondern schuf gemäss dem 1. Buch Mose, der Genesis, am sechsten Tag direkt «den Menschen nach seinem Bilde». Die alles überragende Darstellung dieses Vorganges durch Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle bildet hier den bildlichen Auftakt (Abb. 1). In diesem Bild manifestiert sich ein altes christliches Weltentwurfsproblem. Denn im Christentum geht man nicht vom Dualismus von Seele und Körper aus, sondern versteht diese als Einheit (vgl. S. 56).

Wie kann diese theologische Einheit bildhaft dargestellt werden? Die Quadratur des Zirkels hat Michelangelo im Sinne des Gedankengutes der Renaissance auf geniale Art gelöst, nämlich durch Leere, die durch Spannung Inhalt bekommt. Was hier als «Er-schaffung des Adam» bezeichnet wird, ist der Schritt unmittelbar nach der leiblichen Formung durch den Schöpfer. Adam hat bereits die Körperhülle eines jungen Mannes mit allerdings noch knabenhaftem Geschlecht. Was ihm offenbar zum wirklichen Menschsein noch fehlt, ist ein Weiteres. Etwas, das nach Michelangelo von Arm zu Arm, von Hand zu Hand, von Finger zu Finger vom Schöpfer zu Adam hinübergeht. Das Wesentliche, das in der Sicht Michelangelos Adams kraftvoll werdenden Körper zum Adam macht und zu dessen Quelle er suchend blickt, ist ein von Gottvaters Hand unsichtbar hinüberspringender Funke. Ein Stück Makrokosmos ist hier im Spiel, der dem Mikrokosmos Mensch verliehen wird, eben die Seele.³⁰ Diese ist auch nach heutiger kirchlicher Lehre direkt von Gott geschaffen.³¹ Darin unterscheidet sich nach mittelalterlicher Auffassung der Mensch wesentlich von Tier und Pflanze. Diese waren nur Produkte von Zeugungskräften, die Gott vorher in die Welt gesetzt hat, sie entsprangen nicht unmittelbar den Schöpfungskräften Gottes.³²

Auf der Suche nach Bildern der Seele ist Spürsinn gefragt, gehört die Psyche doch wie vieles im Umkreis des Göttlichen zu den tabuisierten Bereichen. Diese wurden in verschiedenen Kulturen ungerne oder nur in verschlüsselter Form abgebildet. Solche Kräfte werden oft erst aus Gesamtdarstellungen heraus präsent, wirken als Hauch oder Schatten, kommen indirekt zum Ausdruck oder sind nur als eingeflochtenes Symbol erkennbar. Deshalb ist eine sichere Bestimmung als Seelendarstellung zuweilen nur im Kontext möglich. – Die Seele ist schliesslich mit unseren Sinnen nicht zu fassen. Sie entzieht sich dem direkten Zugriff und ist irgendwie doch stets präsent. Ihr Wirken folgt einem unhörbaren Takt. Wir befinden uns in einer ähnlichen Situation, wie sie von Gerhard Fritsch im Satz ausgedrückt wurde: «Wer die Musik nicht hört, hält die Tanzenden für wahnsinnig.» Um die Seele und ihre Bilder verstehen und sie überhaupt sehen zu können, müssen wir nach dem Ausdruck der dahinterliegenden, verschlossenen Welten tasten; vom Tanz auf die ihm zugrundeliegende Musik zu schliessen versuchen.

Zwei Ebenen als Ausgangspunkt

Vereinfachend zusammengefasst, gehe ich von folgender Voraussetzung aus: Seit alters wird das Leben vom Menschen auf zwei Ebenen erfahren, der sichtbaren und der unsichtbaren Welt. Im Menschen selber entspricht der Körper der sichtbaren, die Seele der transzendenten Welt. Die der einen oder anderen Ebene zugesprochene Wirklichkeit und das Verhältnis dieser beiden Welten zueinander wandelte sich im Verlauf der Kulturgeschichte wiederholt. In unserer Gegenwart sind wir gewohnt, vor allem die sichtbare Welt als Realität wahrzunehmen und anzuerkennen. Auf den heutigen Menschen selbst bezogen folgt daraus, dass der Körper im Vordergrund steht, die Seele hingegen im Hintergrund. Der Mensch der Neuzeit lebt in einer schnellen, äusseren Welt und hat im Laufe der Geschichte seine innere Welt stetig etwas mehr auf Distanz gebracht. Eine Folge davon ist ein rational organisiertes, globales System mit grossen Fortschritten unter anderem in der Medizin und der Technik. Die andere Seite ist ein schleichender Verlust an Ganzheit, an kulturellen Geheimnissen, an inneren Bildern, an Verständnis für Gleichnisse, Allegorien und Symbole, mit denen man Erscheinungen des Unsichtbaren umschreiben kann.

Diese Feststellungen sind nicht neu. Schon vor 200 Jahren wurden ähnliche Defizite empfunden, sagte doch Goethe zum Kanzler von Müller:³³

Unterschiede auch bei der Lebensdefinition

Der moderne Mensch und mit ihm die Naturwissenschaften definieren das Leben als biologische Gegebenheit. Auf die körperliche Geburt folgt das organische, nicht wieder rückgängig zu machende Ende des Leibes. Der archaische Mensch hingegen empfand das Leben in erster Linie als soziologische Gegebenheit, als Glied in einer Gemeinschaft. Er unterschied zwischen Dasein (Leben) in der Gemeinschaft und Nichtdasein (Tod) ausserhalb der Gemeinschaft. Sein Leben begann erst mit der Namengebung durch eine Gemeinschaft und konnte bereits vor dem physischen Tod durch Ausgestossenwerden, Bann oder Acht enden.³⁴ Er bekam seine Seele nach gewissen historischen Modellen erst als Lebender, konnte sie als Lebender aber auch wieder verlieren und sie in Ausnahmefällen wieder zurückerwerben. Ferner gab es physisch Tote, die so stark in das Leben anderer hineinwirkten, dass ihr Leichnam ein zweites Mal gerötet wurde (S. 28ff.).

«Die Durchdringung unseres geistigen Lebens mit Symbolen wird dem Menschen von heute gar nicht mehr richtig bewusst. Wohl sehen wir die Zeichen und Bilder, aber ihren tieferen Sinn erfassen wir oft nicht. Und es gibt viele Bilder, die sich nicht mit einem raschen Blick ihr Geheimnis entlocken lassen. Ja, letztlich ist alles nur symbolisch zu nehmen, und überall steckt noch etwas anderes dahinter.»



Der Ausgangspunkt des Materiellen, von dem wir zum Immateriellen vorstossen, unser Verhältnis von Leib und Seele, entspricht einer jüngeren Entwicklung der Kulturgeschichte. Wieviel in der älteren Geschichte anders war, zeigt uns besonders eindrücklich die griechische Philosophie. Sie ging davon aus, «dass die menschliche Seele ein selbstständiges, persönliches Geistwesen sei, auf dessen Beschaffenheit allein Wohl und Wert des Menschen beruhe».³⁴ Hier treffen wir also auf die Umkehr der genannten Ebenen und damit eines Grundwertes unserer eigenen Vorstellung. Solche und ähnliche antike Auffassungen wurden über die Pythagoräer in Europa auch ausserhalb Griechenlands weit verbreitet. Man glaubte an die Seelenwanderung und an die Vorstellung, dass die Seele in jedem Körper wohnen kann, dass zwischen Leib und Seele keine Wesensverbindung stehen muss und die Seele auf jeden Fall das Höhere und Vollkommenere sei. Dies wird hier vorweg erwähnt, um das uns Heutigen eher befremdliche Eigenleben der Seele verständlich zu machen, wie es in hier präsentierten Seelendarstellungen der älteren Kulturen anzutreffen ist.³⁵

Spannungen und Wechselwirkungen im Wandel der Zeiten

Vieles ist in der Kulturgeschichte nur aus dem Zusammenspiel unterschiedlicher Strömungen und der Spannung zwischen verschiedenen Kräften zu erklären. Dieses Spiel der Wechselwirkung zeigt gerade das 18. Jahrhundert; hier steht die nüchterne Aufklärung dem weit ausholenden Gedankengut der Romantik gegenüber. Seit der Antike hat es naturwissenschaftliche Denkmodelle für die Seelenkräfte gegeben, die nach der Renaissance und der Aufklärung weiter vertieft wurden. Das heute erlebte Nebeneinander verschiedener Wahrheiten in ein und derselben Zeit, wie beispielsweise der im Vorwort schon erwähnte Kontrast der in feinen Verästelungen tätigen analytischen Mikroforschung einerseits zur Esoterik der «New Age»-Bewegung andererseits, gab es früher schon. Nur fällt es uns im Rückblick leichter, und zwar je weiter die Vergangenheit zurückliegt desto besser, die grossen Linien zu sehen, als in der heutigen Zeit, in der wir selber stehen.

Das bewusste Erkennen von auseinanderstrebenden Bewegungen kann zu kreativen Spannungen und auch zum Knüpfen von Verbindungen Anlass geben. Die immer deutlicher wahrgenommene Entfremdung des Bewussten vom Unbewussten und darauf zurückgeführte Krankheiten waren eine der Voraussetzungen dafür, dass man das Seelische im Verlauf des 19. Jahrhunderts als eigenen Bereich überhaupt erst analytisch zu untersuchen begann.³⁷ Am Anfang der «Wiederentdeckung der Seele», der eigentlichen psychologischen Forschung stand, wie wir noch sehen werden, mit Carl Gustav Carus ein Romantiker. Den Durchbruch schafften dann Ärzte mit einer naturwissenschaftlichen Grundausbildung und mit einem grossen Weitblick wie Sigmund Freud oder Carl Gustav Jung. Dass heute die moderne Psychologie grosse Fragen zunehmend aus den Augen verloren hat und wegen Systemimmanenz in eine «Dauerkrise» geraten ist, wie es kürzlich formuliert wurde, steht in einem anderen Kapitel.³⁸

Das organische und physische «Gerüst» des Menschen ist in den letzten Jahrtausenden, soviel wir wissen, weitgehend gleich geblieben. Die Auffassung beispielsweise, dass



7

Frühe Sinnbilder. Die Kunst des Menschen beginnt nicht nur mit dem natürlichen Abbild, sondern auch mit dem Sinnbild. Abstrakte Frauenstatuetten der Zeit um 27'000 bis 20'000 v. Chr. Die Bestimmung solcher kleinen Figuren als symbolhaft reduzierte Frauenidole ergeben sich anhand von Übergangsstadien zu weniger reduzierten Darstellungen dieser Art. Elfenbeinfigürchen aus Grabungen in der Freilandstation Dolni Vestonice südlich von Brunn, die Behausungsgrundrisse und die abgesonderte Hütte einer Priesterin ergeben haben. (Moravské Zemske Muzeum, Anthropos Institut, Brno)

die Menschen früher weniger intelligent oder generell kleiner gewesen seien, ist nicht beweisbar oder falsch und keine nachweisbare Entwicklung der letzten Jahrtausende. Jedoch gibt es Hinweise dafür, dass im Umfeld der Psyche und vielleicht in ihr selbst nachhaltige Veränderungen stattgefunden haben. Die in den letzten Jahrtausenden enorm gewachsenen Bevölkerungszahlen und damit verbunden der enger werdende Lebensraum haben hier wohl mitgespielt.³⁹

Kulturgeschichtlich gesehen schält sich als grosse Linie in der Geschichte des europäischen Menschen eine «Kontinentaldrift» zwischen den beiden genannten Ebenen heraus, zwischen dem Kontinent des sichtbaren, täglichen materiellen Lebens, des Bewussten, und dem unsichtbaren, immateriellen, geistig-seelischen Kontinent. Dieser Abspaltungsprozess hatte Konsequenzen auf das Seelenbild. So ist etwa im Alten Testament der uns Heutigen geläufige Gegensatz zwischen Leib und Seele noch nicht fassbar (S. 56). Von der zweiten «Welt» scheint heute bei vielen Menschen einiges ins Unbewusste abgedrängt worden zu sein. Dieser Verdrängungsprozess findet in der Regel auch im Laufe des Lebens jedes einzelnen statt. Kinder sind davon noch weniger betroffen. Wassily Kandinsky hat darauf hingewiesen, dass das innere Leben, «der innere Klang des Gegenstandes», wie er ihn genannt hat, Kindern noch bestens bekannt ist.⁴⁰ Unsere Kultur neigt allerdings dazu, ihnen die Darstellung von inneren Welten und Tönen, und damit die Beschäftigung mit ihnen, allmählich auszutreiben.⁴¹ Auch Künstler der Moderne wie beispielsweise Paul Klee, die das sogenannte Kindliche nicht ganz ins Unbewusste abgleiten liessen, setzten sich intensiv damit auseinander. Zu ihnen gehörte auch Hermann Hesse, der sich folgendermassen zum grundsätzlichen Verhältnis des Künstlers zum Unbewussten geäussert hat:⁴²

«Der Bürger hat zwischen sich und seiner Seele einen Wächter, ein Bewusstsein, eine Moral, eine Sicherheitsbehörde gesetzt, und anerkennt nichts, was direkt aus jenem Seelenabgrund kommt, ohne erst von jener Behörde abgestempelt zu sein. Der Künstler aber richtet sein ständiges Misstrauen nicht gegen das Land der Seele, sondern eben gegen jede Grenzbehörde, und geht heimlich aus und ein zwischen Hier und Dort, zwischen Bewusst und Unbewusst, als wäre er in beiden zu Hause.»

Das heimliche Ein- und Ausgehen zwischen Hier und Dort haben in ähnlicher Art auch andere Künstler wie etwa Jean Cocteau beschrieben (S. 156ff.). Hermann Hesse erfuhr wie viele andere Künstler das (äussere) Leben als «Schattenspiel» und erlebte die «Spiegelbilder der Dinge» in der Seele als tiefere Realität. Dieses Nebeneinander von oberflächlichem Schattenbild und tieferem Spiegelbild der Dinge, von sichtbarer und unsichtbarer Welt, steht in Kontrast zu unserer Vorstellung vom Ablauf der Kulturgeschichte. Diese wird heute noch zu einschichtig und ausschlaggebend von einer Übertragung des darwinistischen Modells geprägt, wonach sich das eine langsam aus dem anderen aufgrund der natürlichen Selektion entwickelt (vgl. S. 111).

Das Wort Entwicklung assoziiert das Bild eines Fadens, der einen durch Abwicklung zum Ursprung zurückführen kann. Nach diesem deterministischen Modell wäre etwa für den Bereich der Kunst anzunehmen, dass der Mensch einfach begonnen hat und allmählich zu anspruchsvollen Kunstwerken befähigt wurde. Dieser Ansatz wuchs sich im 19. Jahrhundert zu einer prägenden Vorstellung aus.

Umso grösser war die Überraschung, als vor etwa 100 Jahren Kunstwerke der «Höhlenbewohner» von überwältigender Schönheit und Aussagekraft entdeckt wurden. In dieser Kunst des Paläolithikums seit etwa der Zeit um 30'000 v. Chr. ist durchaus nicht nur ein bestimmter Stil vertreten, sondern wir stossen nebeneinander auf naturalistische Darstellungen ebenso wie auf elegante Stilisierungen, etwa von Frauenfiguren

(vgl. Abb. 7).⁴³ Abgesehen davon, dass diese Werke der Kunst des 20. Jahrhunderts wesentliche Impulse zu geben vermochten, zeigen sie, dass schon am Anfang der Menschheitsgeschichte grossartige, symbolhaft auf das tiefere Wesentliche reduzierte Bilder vorkommen. Sie stehen in der «Kindheit der Menschheitsgeschichte» bereits in erstaunlicher Reife da. Dieses innere Feuer kam aus der Tiefe der Menschen. Ihre Vollkommenheit und Ganzheit überrascht auch heute immer wieder neu. Damit ist vorausgeschickt, dass die Kunst nicht allein mit dem Abbild der von den Augen gesehenen Realität beginnt und ihre Entwicklung mit linearen Entwicklungsmodellen kaum zu erklären ist. Parallel dazu gab es den Weg über das Sinnbild als Spiegelung der «tieferen Welt».

Das Bild der Seele als Spiegelbild der jeweiligen Gegenwart

Auch dieses kulturgeschichtliche Buch dreht sich um historische Wahrheit. Gibt es die überhaupt? Seit Augustinus wissen wir, dass es streng genommen eine absolute Vergangenheit im Sinne von «so ist es gewesen» nicht gibt, sondern immer nur eine

«Gegenwart von Verganzenem, eine Gegenwart von Gegenwärtigem, eine Gegenwart von Künftigem. Denn es sind diese Zeiten als eine Art Dreiheit in der Seele, und anderswo sehe ich sie nicht: und zwar ist da Gegenwart von Verganzenem, nämlich Erinnerung, Gegenwart von Gegenwärtigem, nämlich Augenschein; Gegenwart von Zukünftigem, nämlich Erwartung.»⁴⁴

Etwas nüchterner hat es Walter Benjamin ausgedrückt:⁴⁵ «Wir wissen ja, dass die Vergangenheit kein musealer Kronschatz ist, sondern etwas, das immer von Gegenwart betroffen ist.» Wir müssen uns demnach stets der Frage stellen, ob sich der Mensch selber geändert hat oder nur unsere Sicht auf seine damaligen Erzeugnisse? Mit dem Vorbehalt, dass der Rückblick nicht mit dem Gewesenem gleichzusetzen ist, haben wir zu leben – und bewusst umzugehen. Dieser Vorbehalt bestimmte auch die Wortwahl des Untertitels dieses Buches mit, der als ganzes meint: Seelenbilder im Spiegelbild von heute. Nicht die Zeiten selbst können hier zu uns sprechen, sondern die Zeiten, wie sie sich im Gegenwartsspiegel präsentieren. Kommt dazu, dass die Bilder bei diesem Thema, wie wir bereits gesehen haben, nur Spiegelbilder von Spiegelbildern zeigen. Kommt noch dazu, dass die individuellen Positionen der Betrachter, des Schreibenden und der Lesenden, die Spiegelpositionen und damit die Spiegelbilder dauernd verändern.

Damit ist angetönt, dass der Streifzug durch dieses Thema zuweilen dem Gang durch einen Spiegelsaal ähnlich wird. Wie im Spiegelsaal können vor einem auftauchende Spiegel als Türen auf- oder zugehen. Man kann daran anstossen, zurückgeworfen werden oder sie auf verschiedenen Wegen durchschreiten wie bei den Spiegelerlebnissen Orphées in der Regie von Jean Cocteau (Abb. 135). Man muss sich jedenfalls bewegen, um die Tiefe des Raumes kennenlernen zu können. – Allons-y!

Nach Seelenbildern tasten

Prähistorische Archäologie

Seelenbilder suchen wir hier in der Kunst. Kunst ist in prähistorischen Zeiten eng mit Religion verbunden. Künstlerische Darstellungen sind mit der tieferen Erfahrung der damaligen Menschen mit dem Numinosen, der religiösen Erlebniswelt, zu sehen. Der Ursprung der Kunst ist auf jeden Fall sakraler Natur. Auch für Aristoteles bedeutete Kunst die Offenbarung des Universalen. Noch im Christentum ist die Komposition des Bildes nicht Sache des Künstlers, sondern die «bildmässige Darstellung ist das wichtigste Mittel, durch das die Kirche zum Laien spricht».⁴⁶ Erst in der verweltlichten Kunst des 20. Jahrhunderts erfolgte die radikale Loslösung von Gott, dem Schöpfer und der Schöpfung.

Die Bilder der Kunst lassen sich in zwei Hauptströmungen unterteilen, in das Abbild und das Sinnbild, also die Huldigung eines vorliegenden äusseren Bildes oder die Kreation eines inneren Bildes.⁴⁷ Das christliche Mittelalter war eher die Zeit des Sinnbildes, dem Barock lag das Abbild näher. So schlägt das Pendel der Geschichte auch hier hin und her. In der langen Periode der prähistorischen Zeit finden wir wie gesagt bereits beides ausgeprägt.

Fast alle frühen Völker glaubten daran, dass sich die Seelen von den Körpern zu lösen vermochten. Über die ganze Erde war die Vorstellung verbreitet, dass Seelen in Gestalt eines Tieres die Körper verlassen konnten. Unter den verschiedenen Tierarten spielten besonders die Vögel eine wichtige Rolle.⁴⁸ Auf diese soll sich unser Blick zuerst richten.

Ouvertüre: Die Szene im «Brunnen» der Höhle von Lascaux

In der erst im Jahre 1940 in der Dordogne entdeckten Höhle von Lascaux finden sich äusserst eindruckliche Bildfriese. Diese Malereien gehören in die Endphase des Eiszeitalters, in die Zeit um ca. 15'000 v. Chr. Hinter dem Eingang stösst man zunächst auf die «rotonde» mit ersten bunten Darstellungen, darauf folgt rechts die «passage», die wieder rechts zu der im Durchmesser etwa fünf Meter grossen «abside» führt. Sie ist mit Tausenden von Gravuren versehen, die entweder halbfertig sind oder teilweise wieder abgeschabt wurden. Hier scheint, wie bei ähnlichen paläolithischen Höhlenheiligtümern, weniger die fertige Darstellung als der Schöpfungsprozess wichtig gewesen zu sein. Denken wir auch daran, dass all diese Darstellungen nur im schwachen Schein von Tranlampen entstehen konnten.

Bereits in der «Apsis» trifft man auf Ausserordentliches, nämlich auf die bisher einzigen «signes claviformes» in den Höhlen des Périgord.⁴⁹ Dabei handelt es sich um extrem stilisierte Frauendarstellungen in der Art von Abbildung 7. Diese zu einem Stab mit einer Ausbuchtung als Andeutung des Gesässes reduzierten Darstellungen verkörpern das Weibliche und stehen wohl stellvertretend für die Fruchtbarkeit im Leben. Anschliessend an die «rotonde», aber etwa vier Meter unterhalb liegend, kommen wir in einem tiefen, schwer zugänglichen Schacht in das Reich des Todes, nämlich in den uns hier am meisten interessierenden «Brunnen» genannten Höhlenteil mit einer einmaligen Szene. Die Gruppendarstellung setzt sich aus vier Einzelbildern zusammen (Abb. 8). Die

Bildkomposition wird dominiert von einem tödlich verwundeten Wisent, dem die Eingeweide aus dem Leib treten. Vor ihm sind ein Speer und eine weitere Waffe zu sehen. Vor dem mächtigen Wisent liegt ein vogelköpfiger Mann mit erigiertem Penis. Davor ist als viertes Element ein Stab mit einem Vogel zu erkennen.

Dieses Bild gehört in die Gruppe der Darstellungen des toten Mannes, ein wichtiges Thema früher Mythen. Bemerkenswert ist die Lage dieser Szene innerhalb des verzweigten Höhlensystems im sogenannten «puits». Dieser liegt weitab vom Eingang an einer Stelle, die man nur auf den Knien rutschend erreichen kann (Abb. 9). Die Lage ist deshalb so wichtig, weil die bemalten Höhlen als sakrale Orte mit innerem Aufbau gelten; bestimmte Darstellungen häufen sich darin in speziellen Bereichen. So sind die seltenen Tier-Mensch-Darstellungen in der Regel im innersten Bereich der von den Menschen der jüngeren Altsteinzeit dafür ausgewählten Höhlengänge angebracht worden.

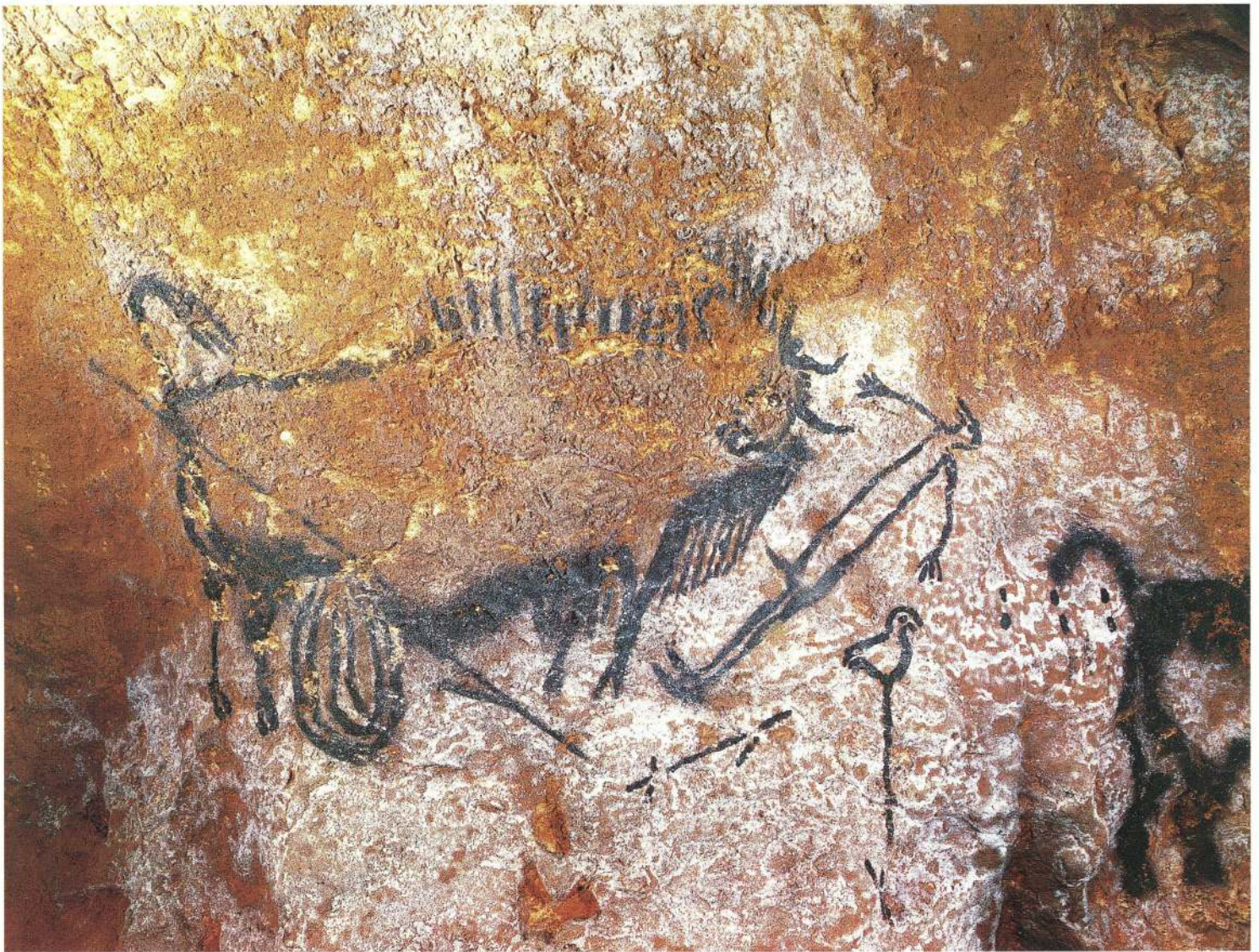
Die Malereien im Brunnen wurden schon kurz nach Entdeckung als Kampfszene gedeutet und der dargestellte Vogel mit der Seele des Getöteten identifiziert. Dabei wurde als Parallele auf ein Schamanengrab in Alaska mit einer Vogeldarstellung verwiesen.⁵⁰ Um einen (als Vogel maskierten) Schamanen könnte es sich auch hier handeln. Die Tiermaske ist ein übliches Attribut des Schamanen.⁵¹ Die tierköpfigen Menschendarstellungen der paläolithischen Kunst dürften mehrheitlich in schamanistischem Zusammenhang zu erklären sein. Eine zweite Variante wäre die Interpretation der tierköpfigen Darstellung als maskierter Jäger.⁵² – Was stellt hier der Phallus dar? Nach Hans-Jürgen Müller-Beck ist die Erektion «... das Zeichen des gewaltsamen Todes eines in seiner Lebensblüte stehenden Mannes, wie sie auch im Krieg Zeichen des Fallenden wurde».⁵³

Der Vogel wird generell als «Symbol des Übergangs vom Leben zum Jenseits und vom Jenseits zum Leben, den alle nördlichen Jägervölker in den Tauchvögeln sehen» gedeutet.⁵⁴ Ich betrachte in diesem Sinne den dargestellten Vogel als Symbol der Freiseele des verstorbenen Jägers oder Schamanen, gleichgültig, ob es sich hier um eine Waffe mit Vogeldarstellung oder um einen Vogel auf einem Stab handelt.⁵⁵ (Für jüngere Zeiten ist das bewusste Aufstellen von Pfosten als Sitz für Seelenvögel überliefert, vgl. S. 59). Mit dieser Szene haben wir meiner Ansicht nach die älteste Darstellung eines Seelenvogels vor uns.⁵⁶ Während alles wankt, steht er auf seinem Stab aufrecht.

Der Vogelkopf des Schamanen könnte auch mit der für spätere Zeit gut überlieferten Praxis in Verbindung stehen, dass bestimmte Menschen sich durch gewisse Zauberpraktiken und Maskierung in Seelentiere verwandeln können. Diese «ekstatische Verwandlung der Lebenden in Seelentiere ist ein äusserst gangbarer Weg, mit den Ahnen zu kommunizieren. Ihrer Macht und Hilfe kann man teilhaftig werden, indem man vorübergehend ihre Seelengestalt annimmt.»⁵⁷ Schamanen haben in der Regel eine Himmelfahrt ihrer Seelen zu Lebzeiten hinter sich.⁵⁸ Sie können ihre Seelen in jeden Teil des Universums wandern lassen, entflohene Seelen wiederauffinden und mit den Seelen der Toten verkehren.⁵⁹

Die Bilder in der Höhle von Lascaux und überhaupt die jungpaläolithische Höhlenkunst sind ein Glücksfall innerhalb der älteren menschlichen Kulturgeschichte. Diese Höhlenheiligtümer sind aller Wahrscheinlichkeit nach nur einem bestimmten Kreis von Menschen zugänglich gewesen, die am schwersten zugänglichen Höhlenpartien möglicherweise nur den engen Zirkeln der Priester oder Schamanen. Hier stossen wir also ausnahmsweise auf geheimes Wissen.

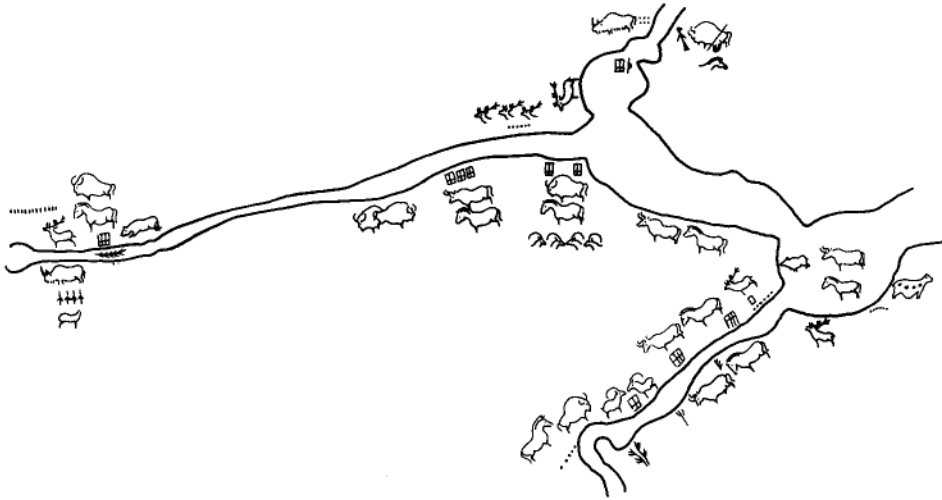
In der auf das Paläolithikum folgenden Epoche wurde die Tradition, Bilder auf Höhlenwände zu malen, aufgegeben. Innere und äussere Bilder der damaligen Vorstellungswelten hat es weiterhin gegeben, aber sie haben sich kaum erhalten. So müssen uns diese ältesten Kunstwerke auch eine Idee vom Reichtum und der Vorstellungskraft der



8

Die älteste Darstellung eines Seelenvogels? Malerei aus dem «Brunnen» genannten Teil der Höhle Lascaux in der Dordogne aus der Zeit um 15'000 v. Chr. Vor dem tödlich verwundeten Wisent liegen stabförmige Waffen und ein toter Mann mit Vogelmaske. Davor steckt ein Stab mit Vogel, der wohl die Freiseele des Getöteten symbolisiert. (Colorphoto Hans Hinz, Allschwil)

Grundriss der Höhle von Lascaux mit den wichtigsten bildlichen Darstellungen. Die Szene von Abbildung 8 befindet sich oben rechts im schlecht zugänglichen, «puits» genannten Höhlenteil.
(Nach Leroi-Gourhan 1965, Fig. 125)



anschliessenden Epochen geben. In diesem Kapitel kann also nicht Zug um Zug mit Bildern ähnlicher Qualität und Aussagedichte aufgewartet werden; wir tapen für die jüngeren Kulturen oft im dunkeln und müssen auf diesem Weg Bildfetzen mühsam zu Gesamtbildern zusammenstückeln. Das Bild der Seele, das Kernkonzept jeder immateriellen Welt, ist unter den vielen archäologischen Fundstücken und Darstellungen nur schwer herauszulesen. Dies zwingt uns auch, von Erkenntnissen aus jüngeren Epochen auf ältere Zeiten zu extrapolieren.

Zwei Wege führen bei der Erforschung der schriftlosen Epochen zu Erkenntnissen, nämlich die archäologische Aufnahme und Ausgrabung mit der Fund- und Befundinterpretation sowie Rückschlüsse aufgrund von (meist abgedrängten) Reliktkulturen aus jüngeren Zeiten. Dieser zweite Weg profitiert von der Tatsache, dass unter bestimmten Rahmenbedingung erworbene kulturelle Errungenschaften sich dort teilweise bis heute wiederfinden, wo ähnliche Verhältnisse herrschen. So gibt es auf dem Erdball noch Jäger und Sammler in der Art des Paläolithikums besonders im hohen Norden, wo heute Klima und Vegetation ähnlich sind wie vor Jahrtausenden in unseren Breiten. Neben der auf diese Lebensverhältnisse abgestimmten materiellen Kultur stossen wir etwa bei den Inuit auch auf die entsprechende geistige Kultur. Die geistigen Welten sind nie unabhängig von den irdischen Gegebenheiten zu sehen, es handelt sich dabei um vom jeweiligen Diesseits auf das unsichtbare Jenseits zugeschnittene Entwürfe (vgl. S. 174f.). Vor diesem Hintergrund ist der oben referierte Vergleich des Vogels von Lascaux mit einem arktischen Schamanengrab zu verstehen. Schamanen sind bei fast allen eng mit der Natur verbundenen Völkern anzutreffen. Zuweilen gehörte zu jeder Kleingruppe jeweils ein Schamane.

Das archaische «Mehrseelenkonzept»

Um die ältesten geistigen Vorstellungen auch nur annähernd verstehen zu können, muss, wie einführend erwähnt, ein grosses Abstraktionsvermögen von heute gültigen Werten und Konzepten vorausgesetzt werden. Dabei liegt auch ein faszinierender Aspekt der Ur- und Frühgeschichte.

Im folgenden greife ich auf die Forschungen des Religionshistorikers Hans-Peter Hasenfratz zurück, der sich von theologischer Seite mit Seelenkonzepten archaischer Gesellschaften auseinandergesetzt hat. Er ging dabei von ältesten Texten der «indogermanischen» Sprachfamilie aus, welche Zustände des 2. vorchristlichen Jahrtausends

spiegeln.⁶⁰ Dort wird bereits der Mensch als aus zwei Teilen bestehend gesehen, eine Art Dualismus von Stoff und Geist, als Leib (ast) und Seele (baodah), konstatiert. Nach dem Tode gibt es demnach bereits eine endzeitliche Auferstehung. Weit verbreitet ist die Auffassung von der wunderbaren Wiedervereinigung von ast und baodah nach dem Tode. Voraussetzung dafür ist die vollzählige Erhaltung der Knochen. Aus ihnen kann ein neues Lebewesen entstehen. Entscheidend für unser Thema ist nun, dass sich das «nicht-knochenhafte Sein» (baodah) in verschiedenen Gestalten offenbaren kann, nämlich durch den Verstand, durch den Willen, durch die Vitalität, durch eine unsterbliche Seele (urvan), durch eine Art «Über-Ich» (daena), durch eine zweite unsterbliche Seele (fravasay) und durch die Ausstrahlungskraft.

Die Seelenkraft urvan verlässt nach dem Tode den Leib, wird im Jenseits bestraft oder belohnt und menschengestaltig gesehen. Die Seelenkraft fravasay hingegen zieht nicht in ein fernes Jenseits aus, sondern bleibt den Diesseitigen als eine Art Schutzgeist freundlich zugeneigt. Sie manifestiert sich als geflügeltes, kriegerisch gerüstetes menschengestaltiges Wesen.

Das Schicksal der Seelen nach dem Tod wird in einem Text in Form eines Zwiegesprächs zwischen Zarathustra und seinem Gott folgendermassen beschrieben:⁶¹

«Während dreier Nächte sitzt die Seele (urvan) des gerechten Mannes nahe bei seinem (des Toten) Haupte. Während dieser Zeit sieht sie ebensoviel Freude wie in der ganzen Zeit des Lebens. Am Ende der dritten Nacht scheint die Seele ein wohlriechender Wind anzuwehen, wie sie noch nie mit der Nase gerochen hat. Mit dem Wehen des Windes erscheint ihr die eigene daena in Gestalt eines schönen Mädchens in Gestalt eines schönen, vornehmen, hochbusigen Mädchens von fünfzehn Jahren. . .»

Anschliessend kann diese Seele zu den «anfanglosen Lichtern», das heisst in die himmlische Welt aufsteigen. Der Seele urvan des unredlichen Mannes widerfährt das Gegenteil, nämlich eine garstige daena. Bemerkenswert ist hier, dass nicht der soziale Status, sondern bereits das moralische Verhalten des Verstorbenen ihm den weiteren Weg ins Jenseits weist.

Die Seele urvan kann den Leib auch zu Lebzeiten verlassen. Mit Hilfe von magischen Riten sowie durch den Genuss von Wein und Hanf wird dies bewirkt. Diese Seele geht dabei über eine Scheidebrücke von einer Bergspitze aus ins Jenseits. Der Körper schläft solange, bis sie nach Tagen zurückkehrt.⁶²

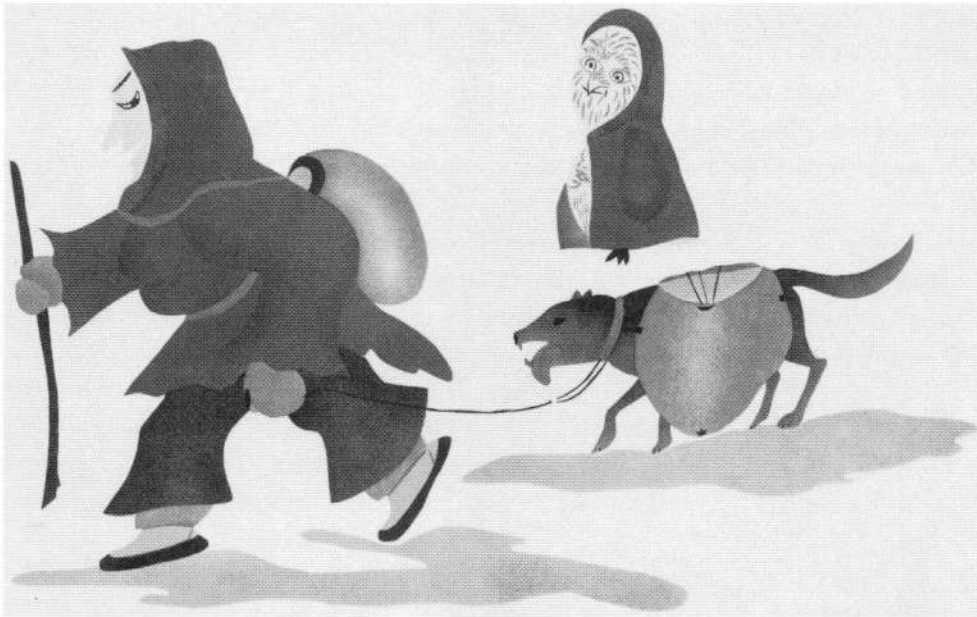
Die Seelenkraft fravasay, welche den Lebenden Schlachten gewinnen hilft, spendet unter anderem Fruchtbarkeit. So steuern die fravasays das Wasser aus einem riesigen Wasserreservoir, das alle Gewässer der Erde versorgt, in die richtige Richtung, indem sie sich rechtzeitig im Frühling an den Ausflüssen versammeln. Sie können übrigens fliegen wie «schöngeflügelte Vögel».

Der Seelenpluralismus wurde, unabhängig von Hasenfratz' Forschungen, auch von Gisela Bleibtreu-Ehrenberg behandelt. Ihr Fazit lautet:⁶³ «Alle abendländischen Seelenkonzepte gehen von einer Kombination zwischen Frei- und Egoseele aus; hier liegt sehr altes eurasisches Erbe vor.» Ihre Freiseele ist dabei mit der bereits eingeführten Exkursionsseele vergleichbar. Diese ist mit dem Körper vereinigt, kann ihn aber im Schlaf, während des Träumens und beim Tod verlassen. Die Egoseele kann als eine Art Fundament der Freiseele angesehen werden. Sie bestimmt in Verbindung mit Kopf und Herz das Denken, Wollen und Fühlen. Auch sie verlässt den Körper nach dem Tod. Mit Zoroaster wird um 1200 v. Chr. diese Egoseele erstmals fassbar.

Ein Mehrseelenkonzept ist für die Inuit, die Eskimos von Grönland, nachgewiesen. Die wichtigsten beiden Seelen sind hier die (Namen-) Seele ateq, und die (Frei-) Seele

Die Eulenfrau als schattenlose Seele. Inuit-Darstellung von 1986 der Freiseele einer verstorbenen Frau. Die Geistereule mit Flügeln unter dem Umhang wirft im Gegensatz zu den Lebenden keinen Schatten. Originallegende: «Ein Mann und seine Frau lebten an der Küste. Sie waren allein und hatten keine Kinder. Die Frau war eine Wissende; als sie starb, weinte der Mann um seine Frau. Nachdem er um seine Frau geweint hatte, wanderte er landeinwärts nur mit seinem Hund, um ihm beim Tragen zu helfen. Seine tote Frau folgte ihm überallhin, ohne ihn dies merken zu lassen.»

(Nach Müller-Beck und Albrecht 1987, Nr. 20)



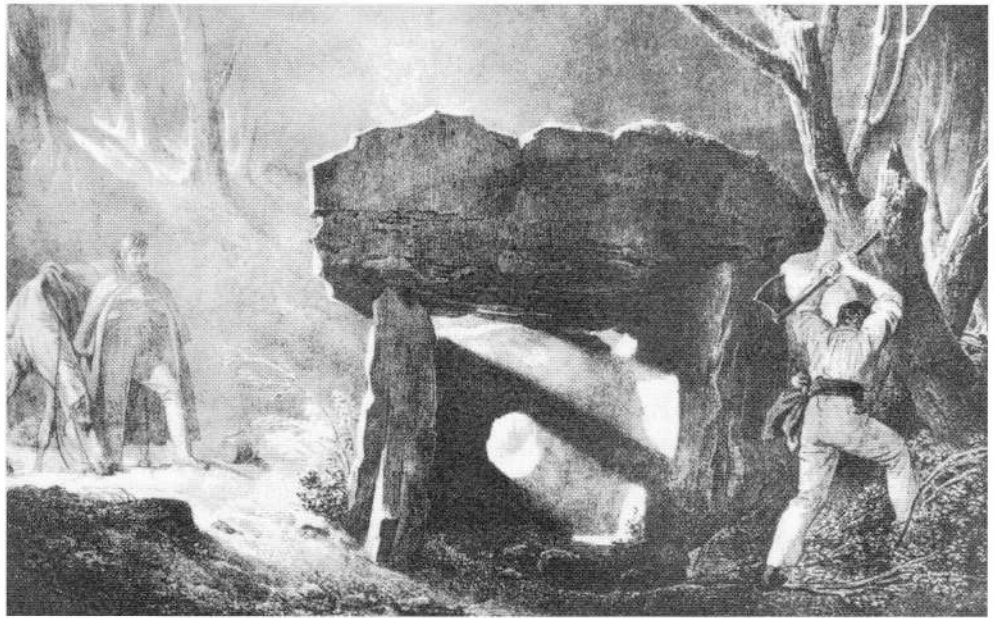
tarneq, die übernatürliche, nach dem Tod weiterlebende Seele.⁶⁴ Die erste Seele bleibt auf Erden und kann nach einem Jahr einem Kind gleichen Geschlechts weitergegeben werden. Die Freiseele begleitet den Körper wie ein Schatten bis zum Tod, um dann ins Totenreich einzutreten. Wenn die Freiseele zu Lebzeiten den Körper verlässt, wird der Körper krank, und nur der Schamane kann hier helfen. Er sieht die Freiseele, kann sie zurückholen und so den Körper heilen.

Die «Schattenseele», also die am Schatten des lebenden Menschen sichtbar werdende Freiseele, ist auch Teil der «ugrischen Seelenlehre», die besonders gut erforscht ist und in Westsibirien weit verbreitet war. Bekanntlich kamen Einflüsse aus dem Osten in der Völkerwanderungszeit auch nach Mittel- und Westeuropa, weshalb sie hier der Vollständigkeit halber erwähnt seien.⁶⁵ Verschiedene dortige Völker kannten und kennen noch mehrere Seelen. Der Seelenpluralismus ist meist verbunden mit dem Reinkarnationsgedanken, also der Vorstellung, dass sich die Seele nach dem körperlichen Tod wieder neu in einen menschlichen Leib einkörpern kann.

Im Jahre 1986 hat eine Inuit-Künstlerin der Arktis den Steindruck von Abbildung 10 geschaffen.⁶⁶ Dargestellt ist ein Mann, dessen Frau gestorben ist und die ihn nun als Eulengeist beschützt. Die Geistereule begleitet ihren Mann wie ein Schatten, wirft aber selber keinen Schatten. Die Künstlerin drückte die Szene in folgenden Worten aus: «Seine tote Frau folgt ihm überallhin, ohne ihn dies merken zu lassen.» Der Hintergrund der Geschichte ist der folgende: «Ein Mann und seine Frau lebten an der Küste. Sie waren allein und hatten keine Kinder. Die Frau war eine Wissende; als sie starb, weinte der Mann um seine Frau. Nachdem er um seine Frau geweint hatte, wanderte er landeinwärts nur mit seinem Hund, um ihm beim Tragen seiner Ausrüstung zu helfen.»

Ethnologische Forschungen berichten schon seit längerer Zeit über Konzepte von «Organseelen» mit Sitz in Blut, Herz oder Leber und «Hauchseelen».⁶⁷ Die Existenz eines archaischen «Mehrseelenkonzepts» im europäischen Raum ist jedoch noch nicht lange allgemein bekannt. Deshalb ist mit weiteren Forschungen in den nächsten Jahren durchaus zu rechnen.

Seelenloch im Dolmengrab von Trie-Château. Solche Löcher in Grosssteingräbern werden als Öffnungen für die ausfliegenden und wieder zu den Gebeinen zurückkehrenden Seelen gedeutet. Nach alten Vorstellungen war die Rückkehr der Seele zu den sterblichen Überresten Voraussetzung für die weitere Existenz der Seele in einer anderen Hülle. (Stich des 19. Jahrhunderts)



Tod und Seele in prähistorischen Zeiten

Unsere Suche nach konkreten Seelennachweisen in der Prähistorie geht zunächst von den Gräbern aus. Diese gelten allgemein als Sitz der Seelen der hier bestatteten Toten. Da Seelen nicht aus Materie bestehen, muss sich die Suche auch auf nichtmaterielle Bereiche ausdehnen, auf «Leerstellen in der Materie» gewissermassen. Dazu gehören die sogenannten Seelenlöcher. Wenn Seelen körperlos sind und fliegen können, sind sie in Grabanlagen, wo die Körper beziehungsweise die Gebeine ruhen, nicht mehr auf Öffnungen von der Grösse einer Türe angewiesen. Eine Öffnung war aber trotzdem wichtig, nämlich für das Ausfliegen der Seele und besonders für ihre Rückkehr zu den Gebeinen.

Seelenlöcher haben sich vor allem bei Grosssteingräbern erhalten in Form von herausgeschlagenen Öffnungen, zumeist an der stirnseitig gesetzten Platte (Abb. 11). Bei anderen Grabanlagen sind die Erhaltungsbedingungen kaum je gegeben, um Seelenlöcher oder Seelenkanäle positiv nachweisen zu können.

Die in der Nähe von Dolmengräbern aufgerichteten Steinpfeiler, die Menhire, werden als Seelenthronen gedeutet, auf denen sich tagsüber die Seelenvögel ausruhen können.⁶⁸ Die Vorstellung, dass die Seele das Grab verlässt und sich an die Sonne setzt, scheint im ganzen Mittelmeerraum verbreitet gewesen zu sein, und wird mit altägyptischem Glauben in Verbindung gebracht.⁶⁹ Ägyptische Grabmalereien zeigen die Ba-Seele in Vogelgestalt auf den nahe beim Grab gepflanzten Bäumen. Gewisse monumentale Gräber der Bronzezeit, vor allem in der Bretagne, lassen von ihrer äusseren Form übrigens eine gewisse äussere Verwandtschaft mit den etwa gleichzeitigen oder jüngeren Pyramiden Ägyptens vermuten. Steht letztlich hinter dieser monumentalen Grabarchitektur ein ähnlicher Jenseitsglaube? Sollte damit der Seele ein bleibender Aufenthaltsort oder ein dauerhafter irdischer Bezugsraum geschaffen werden? Ist die feste Grabarchitektur eine Folge der Vorstellung, dass die Gebeine oder andere sterbliche Überreste konserviert werden müssen, damit die Freiseele auch im Hinblick auf ihre Reinkarnation ihren irdischen Bezugspunkt nicht verliert?⁷⁰

Seelenlöcher finden sich nicht nur in Grabanlagen, sondern auch an Urnen, in welchen die Skelettreste verbrannter Toter gesammelt wurden. Die Brandbestattung be-

ginnt bereits in frühen Zeiten. Die dahinter liegende geistige Vorstellung ist nicht ganz klar. Sie wurde schon in Verbindung gebracht mit dem Streben nach dem göttlichen Licht und dem göttlichen Feuer. Jedenfalls scheinen wie beim ganzen Skelett auch die zurückgebliebenen Skelettreste als Fixpunkt der Seelen gegolten zu haben.⁷¹

Die Behandlung der Toten ist wie die Art der Grabarchitektur eng mit den jeweils gültigen Jenseitskonzepten verknüpft. In der Kulturgeschichte weit verbreitet ist die Angst der Lebenden davor, dass die Seele der Toten nicht auf dem richtigen Weg ins Jenseits gelangt. Denn die Seelen, die den Übertritt nicht gemäss dem gültigen Jenseitskonzept vollziehen, werden den Lebenden Probleme bereiten. Das sind die unruhigen Seelen oder – mit christlicher Bezeichnung – die «Wiedergänger».⁷² Vor diesem Hintergrund sind manche Massnahmen an Leichnamen und im Grabbau verständlich wie beispielsweise die Fesselung der Toten, das Beschweren des Grabes mit Steinen oder die Mitgabe von besonderen Amuletten.⁷³ Die in Stein- und Felsplatten eingepickten Schälchen, auch «Schalensteine» genannt, welche wir in ganz Europa in grosser Zahl und ähnlicher Art antreffen, wurden auch schon als Fürsorgemittel, nämlich als Trinknäpfchen für die als geflügelte Tiere herumflatternden Seelen gedeutet.⁷⁴

Weil es erst in der griechischen Kultur zu der uns heute geläufigen Vorstellung einer einzigen Seele im Menschen kommt, in welcher die verschiedenen Kräfte vereinigt sind, haben wir für die Zeit davor mit der Vorstellung von verschiedenen Seelenformen zu rechnen. Tasten wir uns also bei der jetzt folgenden Suche nach eigentlichen Seelenbildern in dieses neue Gebiet vor.

Wenn gemäss den frühen Quellen gewissen Seelen die Fähigkeit des Fliegens zuge-
traut wird, haben wir konkret nach Darstellungen von fliegenden Tieren zu suchen. Denn nach archaischer Vorstellung beherrschen diejenigen Tiere das Element, in dem sie sich frei bewegen können oder, anders ausgedrückt, sie werden als Sinnbild für solche Kräfte und Phänomene ausgewählt. So ist dem Vogel die Luft, dem Fisch das Wasser zugeordnet. Wenden wir uns also weiterhin vor allem Vogeldarstellungen und anderen geflügelten Wesen zu.

Vorgängig wurde schon bemerkt, dass besonders die nördlichen Jägervölker den Übergang vom Leben ins Jenseits und vom Jenseits ins Leben mit Tauchvögeln symbolisieren. Sie übertragen das Bild ihres ständigen Ab- und Auftauchens auf Leben und Tod. Das Wasser ist in vielen Kulturen das Element des Lebens. In Reliktform ist dies ein wesentlicher Teil des christlichen Glaubens. Bei der christlichen Taufe bekommt der Täufling «realen Anteil am Schicksal Christi», das Untertauchen steht für den Tod, das Auftauchen aus dem Wasser ist «Ritus der Neuordnung und Neuschöpfung – Neugeburt».⁷⁵

Symbolhafte Bindeglieder zwischen Diesseits und Jenseits

Besonders in der Bronzezeit stossen wir bei den Objekten, die von ihrer kostbaren Ausführung her als Kultgegenstände in Frage kommen, wiederholt auf Enten und andere Wasservögel. Dabei ist bisher unklar geblieben, ob diese Tiere als eine Art Jenseitsbegleiter zu sehen sind oder gar als Seelengestalten selbst. Solche Tierdarstellungen treten bis zum Beginn der jüngeren Eisenzeit häufig in Kombination mit anderen Objekten auf, für die eine Jenseitssymbolik vermutet wird. Wasservögel treffen wir bereits auf einer böotischen Fibel des 8. Jahrhunderts v. Chr. in den Händen zweier Göttinnen an, die als Chariten gedeutet werden. Eine Schlange und Fische füllen das übrige Feld.⁷⁶ Aus protogeometrischer Zeit stammt von Knossos die Darstellung einer auf einem rudimentären Wagen stehenden Göttin mit je einem Wasservogel in ihren Händen.⁷⁷ Nicht

12

Wasservögel als Mittler zwischen Dies- und Jenseits. In der europäischen Bronzezeit sind auf Kultobjekten häufig Darstellungen von Tauchvögeln anzutreffen. Auf dieser Verzierung eines Bronzekessels sind die Wasservögel mit einer kreisförmigen Scheibe, wohl dem Symbol eines Makrokosmos, verbunden.

(Aus: Ur- und frühgeschichtliche Archäologie der Schweiz, hrsg. von W. Drack, Band III, 1971, S. 155, Abb. 14)

13

Die Doppelspirale als zeitloses Symbol für die Auffassung des «Stirb und Werde». Sie kommt verschiedentlich in Verbindung mit Tauchvögeln vor. Beide dürften letztlich das gleiche ausdrücken, nämlich den Übergang von der einen in die andere Welt. Italische Graburne des 7. Jahrhunderts v. Chr. (Privatbesitz, nach Cassani 1993, Nr. 78)

14

Spiralsymbole treten auffallend häufig in sakralem Zusammenhang auf (von oben nach unten):

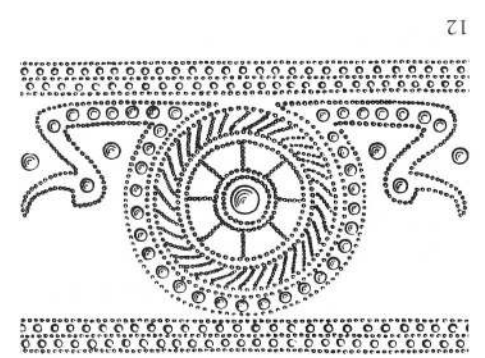
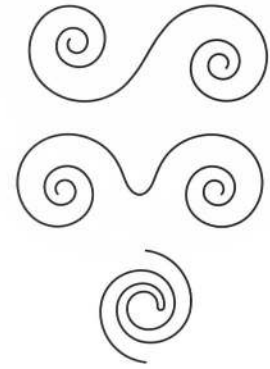
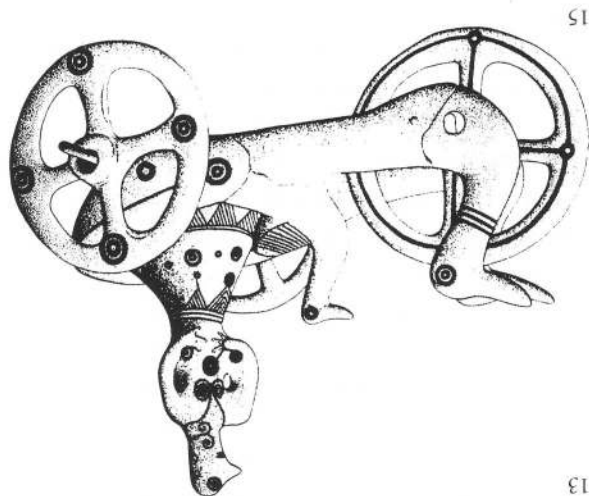
- Zurücklaufende Spirale (nach einem Stein in der Umgebung der Grabanlage von Newgrange in Irland),
- Brillenspirale (vgl. Abb. 15),
- Doppelspirale (vgl. Abb. 13) und
- mäanderartig fortlaufende Spirale, sogenannter Laufender Hund (vgl. Abb. 17).

(Zeichnung Thierry Furger)

15

Der Vogelwagen. In vielen Kulturen ist der Wagen göttliches Attribut und ein wichtiges Mittel für die Fahrt ins Jenseits. Hier wird ein dreirädriger Wagen von zwei Wasservögeln gezogen. Auf dem Wagen steht ein Frauenidol mit Brillenspirale am Hals, davor ein dritter Wasservogel.

(Nach H. Müller-Karpe, Handbuch der Vorgeschichte III, Taf. 326, 11)



allzu selten ist die Kombination der Wasservögel mit Scheiben oder Rädern, die eine Sonnenscheibe oder einen Makrokosmos symbolisieren. Auf der abgebildeten Verzierung eines Bronzekessels aus Bayern wachsen aus dem äussersten Kreis einer mehrschichtigen Scheibe solche Vögel heraus (Abb. 12). Darstellungen von Wasservögeln werden in der angewandten Kunst der europäischen Ur- und Frühgeschichte im Laufe der Zeit als dekorative Elemente so häufig wie beispielsweise die Engel in der christlichen Kunst der Frühen Neuzeit. Ein anderes Beispiel ist das der ägyptischen Skarabäen. Diese Symbole sind untrennbar verbunden mit der Auferstehungshoffnung.

Wiederholt sind Tauchvögel mit verschiedenen Spiralsymbolen, besonders der Doppelspirale abgebildet (Abb. 13). Das oben genannte Phänomen des rituellen Todes und der Wiedergeburt entspricht der alten Vorstellung des «Stirb und Werde», das in verschiedenen Kulturen in unterschiedlichen Ausprägungen auftaucht. Das Symbol dieses Prinzips ist die zurücklaufende Spirale oder die Doppelspirale bis hin zum Mäander, besonders in der Variante des «Laufenden Hundes» (Abb. 14). Dieser lässt noch den Verlauf eines gewundenen Flusses errahnen und ist gleichzeitig eine Art Reihe von kleinen Labyrinthen, in welche jeweils ein Weg hinein und auch wieder hinaus führt; damit ist ein Sinnbild für Leben und Tod, also für die Unendlichkeit, angesprochen. Links und rechts haben in vielen Kulturen eine übersetzte Bedeutung. So ist die Linkswendung oft negativ, die Rechtswendung in der Regel positiv konnotiert. Zum Wesen der drei abgebildeten Spiralen gehört, dass sie von einem Wendepunkt aus jeweils beide Wendungen aufweisen, also eine ausbalancierte Ganzheit symbolisieren.

Mit zurücklaufenden Spiralen übersät ist ein grosser Stein aus der Umgebung der megalithischen Grabanlage von Newgrange in Irland. Diese Kollektivgrabanlage wurde in der Zeit um 2'500 v. Chr. angelegt. Die einen Kranz um den eigentlichen Tumulus bildenden Menhire könnten wie erwähnt als Seelenthronen für die hier Bestatteten und das angesprochene Spiralmuster als Symbol für den Lauf vom Leben zum Tod und wieder zurück zu neuem Leben gedeutet werden.

Wagen spielen, wie noch erläutert wird, im Totenzeremoniell der antiken Kulturen eine zentrale Rolle. Mit dem Wagen wird nach gängiger Vorstellung der Tote ins Jenseits gezogen. Tauchvögel kommen wiederholt in Verbindung mit Wagen vor (Abb. 15).⁷⁸ Vogelwagen sind geradezu ein Kennzeichen der europäischen Bronzezeit.⁷⁹

Etruskische Seelenbilder

Mit der etruskischen Kultur kommen wir in die Übergangsperiode von der Vorgeschichte zur Geschichte. Jetzt tauchen auch schriftliche Zeugnisse auf, bildliche Darstellungen sind deshalb leichter aufzulösen. Bereits bei den Etruskern treffen wir den Schmetterling, der später ausführlicher behandelt wird, als Bild der Seele an. Dieses Bild entstand wohl unter griechischem Einfluss. Dasselbe gilt für die Personifizierung der Psyche, wie sie mit Abbildung 16 belegt ist. Diese auf einem Stuhl sitzende, geflügelte Frau kann in Analogie zu griechischen Bildern als Psyche bestimmt werden. Die Darstellung stammt aus dem späten 5. Jahrhundert v. Chr.⁸⁰ In der etruskischen Todessymbolik und Jenseitslehre spielt der Wagen eine wichtige Rolle. Der Tote auf dem Relief von Abb. 17 wird mit einem Gespann vom Todesdämon Charun, der vom griechischen Charon abgeleitet ist, ins Jenseits geleitet. Charun trägt links ein Ruder und rechts eine Fackel. Über dem Gespann fliegt ein nackter geflügelter Jüngling.⁸¹

Dank des guten Erhaltungszustandes von etruskischen Grabkammern und ihren bekannten Malereien liegen für diese Epoche wichtige Jenseitsbilder vor (vgl. Abb. 149). Die Gräber sind mit paradiesisch anmutenden Bildern versehen. Seit der Zeit des 6. bis

Der Berg als Begegnungsstätte zwischen Himmel und Erde

Nach archaischen Vorstellungen musste die Seele des Verstorbenen als erstes nach dem Tod einen glatten Berg besteigen. Erst von dort aus gelangte sie ins Jenseits. Der hohe Berg ist in vielen Kulturen auch der Sitz der Götter und die Begegnungsstätte zwischen Himmel und Erde (vgl. die Seele auf dem Berg von Abb. 46). Dies gilt auch für das Alte Testament. Erinnert sei an den Berg Sinai oder an den Berg Zion, auf dem Jerusalem errichtet wurde, sowie an den Calvarienberg, den Sterbeort Christi.

Die Grabhügel über den Toten sind Berge in Kleinformat (Abb. 18).⁸² Sie wurden wie zur Zeit Homers auf dem höchsten Punkt markiert, etwa mit einer Skulptur des Toten. Möglicherweise als Merk- und Denk-Mal für die Freiseele?



16

Die nachdenkliche Psyche. Etruskischer Scarabäus aus Onyx des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. Die personifizierte Seele hat unter griechischem Einfluss in die etruskische Kultur Eingang gefunden. (British Museum, London)

Die Fahrt ins Jenseits. Auf dieser etruskischen Grabstele aus Sandstein des ersten Viertels des 4. Jahrhunderts v. Chr. wird die Verstorbene auf einem Wagen von zwei Pferden ins Jenseits gezogen. Vor ihr schreitet der Todesfährmann Charun mit einem Ruder in der Linken und einer Fackel in der Rechten. Über dem Gespann ein nackter geflügelter Jüngling. Mäanderartige Umrahmung der Szene in der Art des «Laufenden Hundes».

(Museo Civico, Bologna)



zum 4. Jahrhundert v. Chr. tritt ein allmählicher Wechsel zu einer schreckenserregenden Jenseitswelt ein. Die Todesdämonen werden jetzt zu bedrohlichen Gestalten. Dies ist ein Musterbeispiel dafür, dass sich das Jenseitsbild aufgrund von Diesseitserfahrungen in ein- und demselben Kulturraum grundlegend verändern kann.

Keltische Spuren

Die Kelten bestatteten ihre vornehmen Toten in hölzernen Kammern unter grossen Grabhügeln. Bei neuen Ausgrabungen hat sich nun bestätigt, dass zusammen mit diesen Tumuli Strassen und Rampen von bis zu einigen hundert Metern Länge angelegt wurden, welche auf diese Hügel zuführten. In diesen wurden reichlich mit Gold (dem Symbol der Sonne) beschlagene, gottgleiche Tote mit ihren Wagen eingeschlossen.⁸³ Man geht davon aus, dass beim Totenzeremoniell die Leiche auf dem Wagen zum Hügel gefahren wurde. Ob damit die Himmelfahrt ins Jenseits materiell eingeleitet wurde? Hier sei an das gängige Bild erinnert, dass die griechischen Götter mit prächtigen Wagen in den Himmel fahren.⁸⁴ Dass diese Reise nicht ohne Gefahren war, musste Phaeton erfahren, der das Gespann des Helios nicht beherrschte, ungeschützt der Sonne zu nahe kam und abstürzte.

Der Wagen ist nicht das einzige Mittel, welches ins Jenseits führt. Häufig dient auch ein Reitpferd oder ein Schiff dazu. Das Meer und grosse Flüsse galten bei verschiedenen Völkern, besonders bei den späteren Germanen, als Reich der Toten oder führten wenigstens dorthin.⁸⁵ Die Toten werden nach mythischer Überlieferung über das Meer gefahren oder über ein anderes Gewässer.⁸⁶ Das Schiff ist ganz allgemein ein Symbol der Reise, des Übergangs, sowohl für die Toten wie für die Lebenden.⁸⁷ In diesem Zusammenhang werden auch schiffsförmige Steinsetzungen gedeutet, die vor allem bei frühen nordischen Gräbern festgestellt werden können.



Zwischen Etruskern und Kelten bestand ein nachweisbarer kultureller Austausch. Obwohl die keltische Kultur später als die etruskische von der römischen Kultur überlagert worden ist, wissen wir von der keltischen Religion weniger als von der etruskischen. Sicher ist auch bei den Kelten griechischer Einfluss spürbar. So berichten Caesar und andere antike Schriftsteller, dass die Kelten an die Lehre des Pythagoras und damit an die Seelenwanderung glaubten.⁸⁸

Ausser dem Reinkarnationsgedanken kennen wir jedoch kaum etwas Präzises über die keltischen Seelenmythen. So wichtige ikonographische Zeugnisse wie die Goldringe von Erstfeld sind noch immer nicht verlässlich entschlüsselt (Abb. 19). Etruskischer Einfluss wird hier vermutet.⁸⁹ Wenn wir bei den Kelten nach Seelendarstellungen vor allem von geflügelten Wesen suchen, kommt dafür der zentral positionierte Vogel auf zwei Halsringen von Erstfeld in Betracht. Er erfüllt die allgemeinen Kriterien, die für den Seelenvogel herausgearbeitet wurden, nämlich den Fächerschwanz und die hosenartige Befiederung, wobei hier allerdings die Flügel nicht in ausgebreiteter Form dargestellt sind (vgl. S. 42 und Abb. 25).

Die keltischen Bildkompositionen sind deshalb so schwer zu erklären, weil sie mehrschichtig angelegt sind und sich die Darstellungsart fließend wandelt, von der figurlichen Darstellung bis zum Ornament und umgekehrt. Ein wiederkehrendes Merkmal der keltischen Goldhalsringe, die entweder in kultischen Depots oder in Gräbern gefunden wurden, sind glatte Körper, welche die Mitte betonen und ihrer Form nach von der Kugel bis zum strahlenartig zugespitzten Kolben variieren können.⁹⁰ In ihnen sehe ich ein nach oben weisendes Sinnbild des göttlichen Himmels ähnlich der Glorie oder dem göttlichen Strahl im Christentum.⁹¹ Diese Kolben wachsen wiederholt aus der Ringbasis hervor. Zwischen diesem Grund und der oberen Begrenzung variieren die szenischen Darstellungen, immer sind aber stilisierte Menschen, Tiere oder Zwischenformen im Spiel.⁹² Hier vermute ich Darstellungen des Übergangsbereichs zwischen Himmel und Erde. Dazu gehören meiner Meinung nach auch die Vögel auf dem Ring von Abbildung 20.⁹³

Auf keltischen Münzen stossen wir wiederholt auf das Thema Vogel und Pferd. Auf der hier abgebildeten Goldmünze reitet statt einem Menschen ein Vogel auf dem Pferd, das nicht selten Flügel trägt und damit an Pegasus erinnert (Abb. 21).⁹⁴ Das Pferd ist im indogermanischen Bereich generell als Reittier ins Jenseits bekannt. In diesem Zusammenhang ist die Beigabe eines Pferdes oder gar von Wagen und Gespann ins Grab zu sehen.⁹⁵ Warum die Kelten, die sonst ihre heiligen Zeichen und Bilder höchstens für Kultobjekte und dann noch in stark verschlüsselter Form verwendeten, auf ihren Münzen eine breite Palette von mythologischen Szenen abbildeten, ist nicht klar. Die sinnvollsten Erklärungen laufen darauf hinaus, in solchen Münzen spezielles Geld für den sakralen Gebrauch, sprich Opfermünzen, zu sehen.⁹⁶

Die im Zusammenhang mit Jenseitsvorstellungen gedeuteten Vogeldarstellungen wandeln sich in den jüngeren Epochen sowohl in Griechenland wie in unseren Regionen zu deutlich aggressiveren Tieren wie etwa zum Raubvogel.⁹⁷ Die abgebildete Münze ist wohl ein Spiegel davon. Wie in der etruskischen Kultur konstatieren wir auch hier einen Wechsel. Vögel sind bis heute ein Symbol im Zusammenhang mit dem Tod geblieben. Denken wir nur an den Raben. Bis heute heisst beispielsweise der Totenwagen auf französisch Corbillard, also Rabenwagen.

Die Verschiedenen leben nach keltischen Mythen oft auf Inseln, ihr Körper bleibt jung und schön, weder Alter noch Krankheit kann ihnen etwas anhaben.⁹⁸ – Bekanntlich gibt es noch aus römischer und frühmittelalterlicher Zeit bedeutende keltische Spuren auf den britischen Inseln, vor allem in Irland. Zu den bedeutendsten Funden auf

18

Jenseitsvorstellungen bestimmen die Form der Grabanlagen mit. Nach archaischen Grundmustern ging der Weg ins Jenseits von der Spitze eines hohen Berges aus. Der Grabhügel mit krönender Statue über dem Verstorbenen kann in diesem Sinne auch als kleiner, künstlicher Berg gesehen werden. Rekonstruierter frühkeltischer Grabhügel von Tübingen-Kilchberg mit bekrönender Statue.

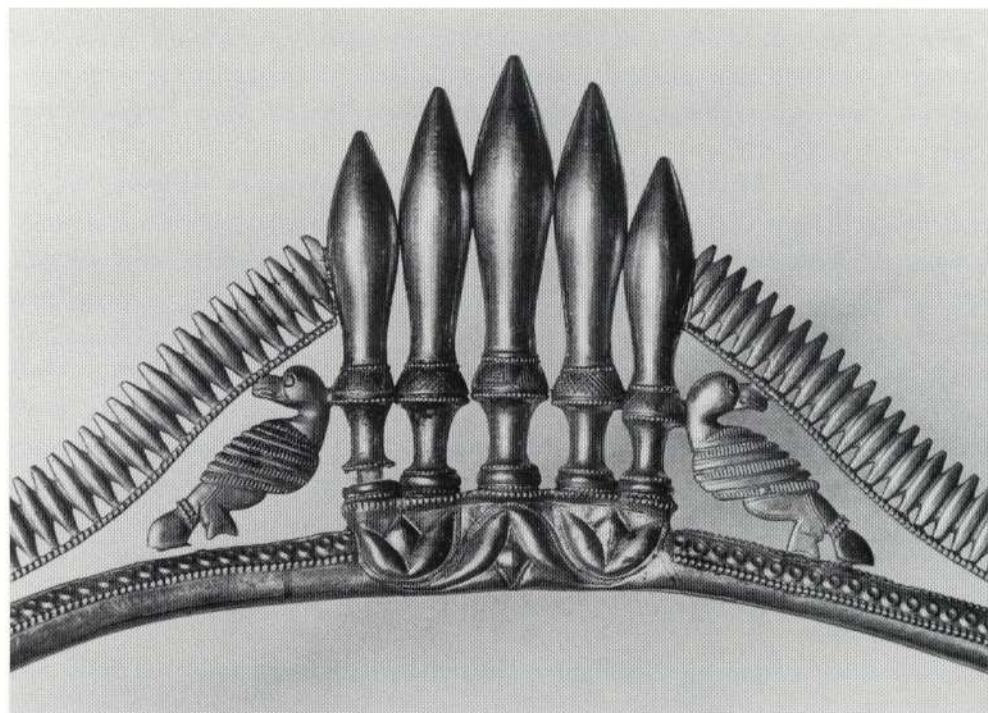
(Foto Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart)

19

Der Vogel im Gewirr mythologischer Figuren. Auf dem keltischen Halsringpaar von Erstfeld ist in der Mitte ein vollplastisch herausgebildeter Vogel eingelötet, der an das alte Symbol der Freiseele erinnert. Die übrigen Zonen sind mit verschiedenen Mensch- und Tierdarstellungen gefüllt. Um 400 v. Chr. (Schweizerisches Landesmuseum, Zürich)

dieser Insel gehört das Goldschiff von Brougher (Abb. 22). Seine Entstehung ist wohl mit der Vorstellung der Fahrt der Seelen in das himmlische Jenseits verbunden, das «gläserne Meer», wie es im Mittelalter hiess.

In diesem Kapitel standen vor allem mögliche Bilder der Freiseele im Vordergrund, für die wir am meisten Hinweise zu haben glauben. Mit wachsenden Kenntnissen wird auch die Suche nach Bildern der Ego- und anderer Seelen auszudehnen sein. An die Erde gebundene Tiere wie Schlangen, Eidechsen und andere, die uns aus jüngeren Quellen als gewissermassen «chthonische» Seelentiere bekannt sind, wären in einen erweiterten Suchraster aufzunehmen.



20



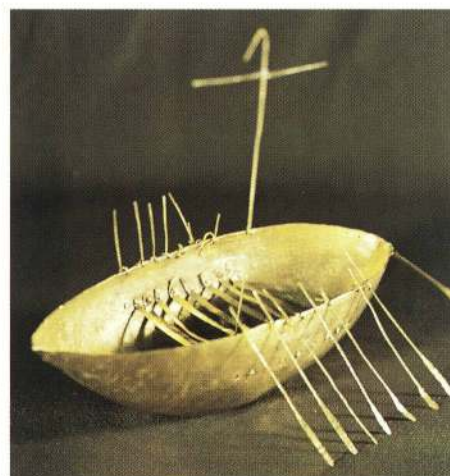
21

20
Rätselhafte Darstellungen. Der keltische Goldring von Besseringen ist wie die Ringe von Erstfeld mit strahlenförmigen Kolben sowie mit Tauchvögeln verziert, welche an die seit der Bronzezeit bekannten «Mittler» zwischen Dies- und Jenseits erinnern. Um 400 v. Chr.

(Nach Hermann und Frey wie Anm. 83, Abb. 118)

21
Eine Seele auf dem Ritt ins Reich des Himmels? Keltische Goldmünze mit Pferd und darauf reitendem Vogel. Solche Goldmünzen dienten im 3. bis 1. Jahrhundert v. Chr. wohl vorwiegend als Opfergeld und hatten ursprünglich griechische Münzen in der Art von Abbildung 32 zum Vorbild.

(Bibliothèque Nationale, Paris, Cabinet des Médailles)



22
Schiffsmodell als Seelenboot? Goldschiff aus dem keltischen Schatzfund von Brougher in Irland. Der hier nachgebildete Schiffstyp war für Fahrten auf dem Meer geeignet. Miniaturschiffe kommen in der Vorstellungswelt verschiedener Kulturen als Seelenboote vor. 1. Jahrhundert v. Chr. (National Museum of Ireland, Dublin)

Die Seele als geflügeltes Wesen

Die klassische Antike

Die ägyptische Religion wirkte in prähistorischen Kulturen nach und beeinflusste nach alten Quellen die Philosophie antiker Denker und Dichter wie Pythagoras, Plato und Apuleius nachhaltig. Im alten Ägypten finden wir bereits – neben der bekannten Vorstellung der Seelenwanderung – viele Seelenbilder in ihren Grundkonturen angelegt, wie sie für das spätere Abendland prägend wurden. Zu den bildlich oder schriftlich überlieferten, bis ins 2. und 3. Jahrtausend zurückgehenden Seelenvorstellungen des Alten Reiches gehören die folgenden Elemente:⁹⁹ Die Seelen lösen sich nach dem Tode vom Leib und treten durch die Todespforte ins Licht. Nach einem Rückkehrversuch in den Körper beginnt die Jenseitsreise. Es findet eine Seelenwägung statt, und die Seelen werden Teil des Göttlichen.



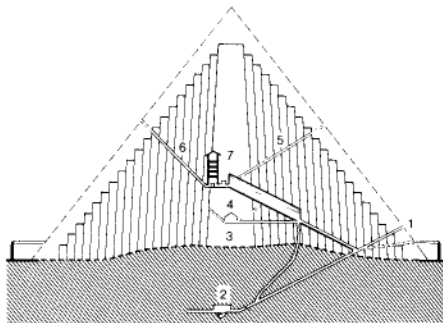
23

Die ägyptische Seele Ba über dem Verstorbenen. Über dem Leichnam schwebt eine Seele in Form eines menschenköpfigen Vogels. Ägyptische Seelenvorstellungen haben die griechische Kultur mitbeeinflusst. (Umzeichnung)

Seitenblick auf Ägypten

Der Mensch besteht nach ägyptischer Vorstellung aus seinem Körper, einer lebendigen Seelenkraft als Gegenstück, nämlich Ka, und der Ba-Seele. Diese Seele Ba wird auch als Träger der unvergänglichen Kräfte angesehen, ist sehr wandlungsfähig und wird in der Regel als Vogel mit Menschenkopf dargestellt (Abb. 23). Seelen flattern in den Bäumen, können aber auch die Gestalt einer Blume oder einer Schlange oder auch die anderer Wesen annehmen. Der Sternenhimmel wird in einer bestimmten Vorstellung als Schar derer gesehen, die früher auf Erden gelebt hatten.¹⁰⁰ Wichtige Götter wie Hermes bilden sich bereits im alten Ägypten heraus, auch der Seelenführer kommt hier schon vor. Auserwählte wurden vom Sonnengott selbst in seiner Barke in das ganz von Wasser umgebene «Feld der Seligen» gefahren.

Die Grabanlagen der Pharaonen spiegeln diese ägyptische Vorstellung, so etwa die mittlerweile gut untersuchte Cheops-Pyramide. Die Hauptgrabkammer wurde in 70 Meter Höhe angelegt, für die Ka-Seele war offenbar ein zweites, unterirdisches Grab geplant, das aber unvollendet geblieben ist. Für die Seelenpassagen wurden von der Haupt- und einer Nebengrabkammer aus jeweils Korridore von ca. 20 mal 20 Zentimeter Querschnitt angelegt, welche in die Höhe führten (Abb. 24, 5 und 6). Die Zugänge zu den Grabkammern selbst wurden bekanntlich mit einem raffinierten System dauerhaft verschlossen.



24

Luftschächte oder Seelenkanäle? In der Cheops-Pyramide von Gizeh führen von der Haupt- und der Nebengrabkammer aus dünne röhrenförmige Öffnungen nach oben. Diese könnten dem gleichen Zweck wie die «Seelenlöcher» der Grosssteingräber gedient haben, nämlich für das Ausfahren und die Rückkehr der Seelen. Nach der ägyptischen Vorstellung war das Wiederaufsuchen des Körpers durch die Seele eine Voraussetzung für die Reinkarnation. Schematische Zeichnung mit Eingang (1), unvollendeter Grabkammer für die Ka-Seele (2), kleiner Grabkammer (3), Galerie (4), Kanäle (5 und 6), Hauptgrabkammer (7). Mitte des 3. Jahrtausends v. Chr. (Schnittzeichnung)

Der Skarabäus, unser Mistkäfer, war bei den alten Ägyptern ein Symbol der Auferstehung. So wie der junge Käfer aus dem Ei schlüpft, dachte man sich das Herausgehen einer Seele aus der Mumie. Das Mittragen eines nachgebildeten Käfers sicherte in gewisser Hinsicht das eigene Fortbestehen und sorgte im Grab für die Wiederbelebung.¹⁰¹ Von entscheidender Bedeutung für das Weiterleben der Seele ist die Form des verstorbenen Leibes, dem – als eine Art naher Verwandter der Seele – gewissermassen die Rolle eines Dialogpartners zuerkannt wird. Vor diesem Vorstellungshintergrund ist die Wichtigkeit der Mumifizierung zu erklären. Daraus sind vielleicht auch Rückschlüsse möglich auf bestimmte Behandlungen von Leichen und Begräbnisriten der ur- und frühgeschichtlichen Zeit in Europa. – Als Bindeglied zwischen der ägyptischen und der frühgriechischen Kultur gilt vor allem die ostgriechische Kunst (Abb. 25).¹⁰²

Das Seelenbild bei Homer

Das griechische Wort für Seele, *psyché*, hängt mit dem griechischen Verb *psychein* für hauchen zusammen und bedeutet wörtlich Atem oder Hauch, wie auch im lateinischen (*anima*) und hebräischen (*ruach* oder *náfás*). Seit dem 4. vorchristlichen Jahrhundert ist *psyché* auch in der Bedeutung als Falter oder Schmetterling nachweisbar.¹⁰³

Nach homerischer Grundauffassung ist der Mensch zweimal existent, nämlich in seiner wahrnehmbaren Erscheinung und in seinem unsichtbaren, seelenartigem Abbild, das erst nach seinem Tod frei wird. Hier ist dieselbe Vorstellung spürbar wie in vielen anderen alten Kulturen. Fällt ein Mensch in Ohnmacht oder in Ekstase, dann hat sein «geistiger Doppeltgänger» den sichtbaren Leib verlassen.¹⁰⁴ Das «andere Ich» ist auch im Traume tätig. Der Traum ist ein realer Vorgang, die Wahrnehmungen im Traum sind wirkliche Gestalten. Die Seelen verstorbener Freunde können die Zukunft des Träumenden voraussagen. Blut ist die eigentliche Seelenspeise. Die Seelen entweichen durch den Mund oder die klaffende Wunde, der Hades, also die Unterwelt, ist ihr Ziel. Diese Seelen können alle fliegen (Abb. 26).

Was beim Tode eines Menschen nach der homerischen Vorstellung geschieht, können wir dem Gespräch entnehmen, das Odysseus im Hades mit seiner toten Mutter führt:¹⁰⁵

«Hat aber erst der thymos die weissen Gebeine verlassen, dann fliegt auch die *psyché* flatternd davon wie ein Traumbild.»

In diesen Versen ist eine ganze Vorstellungswelt dicht zusammengefasst. Wir stossen erstmals klar und deutlich auf die drei Teile, welche bei den frühen Griechen den Menschen zum Menschen machen: Erstens der Körper, hier durch die weissen Gebeine (*leuk' ostea*) umschrieben, zweitens der Wille zum Leben beziehungsweise das Gemüt, *thymos* genannt und drittens die Seele, die *psyché*.

Im Seelenbild Homers lässt sich noch das archaische Konzept mit mehreren Seelen greifen. Die *psyché* ist mit der Freiseele, welche den Körper auch vorübergehend verlassen kann, zu vergleichen.¹⁰⁶ Der *thymos* ist gewissermassen der Animator des Leibes und gleichzeitig sein Bewusstsein. Er hat seinen Sitz in der Brust des Menschen. Beim Tod muss sich erst die *thymos*-Seele vom Körper lösen, und dann flattert die Freiseele davon.¹⁰⁷ Diese ist körperlos; Odysseus kann seine Mutter im Hades nicht mehr umarmen, erkennt sie aber an ihrer Gestalt. Nach dem physischen Tod strebt die Freiseele zum Licht.

Nach der heutigen Forschungsmeinung gehen Homers «Ilias» und die «Odyssee» auf das 8. vorchristliche Jahrhundert zurück. Bei ihm ist noch eine deutliche Präsenz der alten Vogeldarstellung der Freiseele spürbar. Bereits ist jedoch eine Art Ebenbild- oder Schattenseele vorherrschend, nämlich der Eidolontypus, die Seelenvorstellung in Form des schattenartigen Abbildes des Verstorbenen (*to eidolon* heisst das Schattenbild). Dem schlafenden Achill etwa erscheint die Seele des Patroklos «ihm selber gleich».¹⁰⁸ Am Schluss der Begegnung spricht Achill zum Schatten des Freundes:¹⁰⁹

Tritt nur näher, damit wir
einander noch einmal umarmen
Und, für ein Weilchen nur,
uns erleichtern vom traurigen Grame.
Also sprach er und streckte
verlangend nach ihm seine Hände,
Aber er haschte umsonst;



25

Früher Seelenvogel? Als Seele gedeutete Darstellung auf einem kretischen Siegelstein von Kato Zakro auf Kreta. Mykenisch.

(Nach Journal of Hellenistic Studies 22, 1902, 79 Fig. 8)



26

Menschengesichtiger Vogel. Als Seele gedeutete Vogeldarstellung auf einem korinthischen Gefäss, mit dem Georg Weicker sein Werk «Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst» einleitete.

(Nach Weicker 1902, 144 Fig. 68)

wie Rauch verschwand in den Boden
 Schwirrend die Seele; da sprang
 bestürzt in die Höh' der Pelide,
 Schlag die Hände zusammen
 und rief mit jammernder Stimme:
 Ach, so gibt es fürwahr
 auch dort im Hause des Hades
 Seele und Ebenbild,
 doch mangelt ihm ganz das Bewusstsein.

Wie bei den Ägyptern ist das Schicksal der Seele bei den Griechen abhängig von der Art des Begräbnisses des Leibes. So trifft Odysseus auf seiner langen Reise in der Unterwelt die Seele seines vor kurzem verstorbenen Gefährten Elpenor, der hurtiger im Hades angekommen ist als der schnellsegelnde Odysseus. Elpenor, dessen Leib noch nicht regelgerecht bestattet wurde, bittet ihn inständig, auf der Rückfahrt bei Kirke seinen Leichnam und seine Waffen zu verbrennen, ihn zu betrauern, ihm ein Grabdenkmal am Meer zu erbauen und sein Ruder tief in sein Grabmal zu stecken. Hier stossen wir in einer frühen Quelle auf Grab und Grabhügel als wichtige Vorbedingung für einen ordentlichen Verlauf der Jenseitsreise der Seele.

Übrigens treffen wir in dieser frühen Zeit auch auf die Vorstellung von der Seele als Schlange. Diese führt oft den Tod herbei. Vor allem in der kretisch-minoischen Religion ist die Schlange ein Toten- und Seelensymbol. In gewissen Darstellungen treffen wir im gleichen Bild auf ein Eidolon und eine Schlange, welche vielleicht als Abbilder zweier Seelenkräfte ein- und derselben Person zu verstehen sind.

Die Sirenen, weibliche Mischwesen mit Vogelleib und Menschenkopf, galten in der älteren Forschung auch als eine Art Seelen und haben in der Bedeutung der seelenbegleitenden Totenvögel meist eine negative Bedeutung. Aus ihnen wird später ein Symbol der Versuchung.¹¹⁰

Verschiedene griechische Seelenbilder

Seit bald hundert Jahren gilt der Vogel als älteste griechische Seelendarstellung, die ihren Ursprung in der ägyptischen Kultur hat.¹¹¹ Zwischen dieser und der frühen griechischen Kunst nehmen Funde aus Kreta eine Brückenfunktion ein. Dazu gehören gemäss älteren Interpretationen auch die Darstellungen auf etwa 500 Siegelbildern aus gebranntem

27

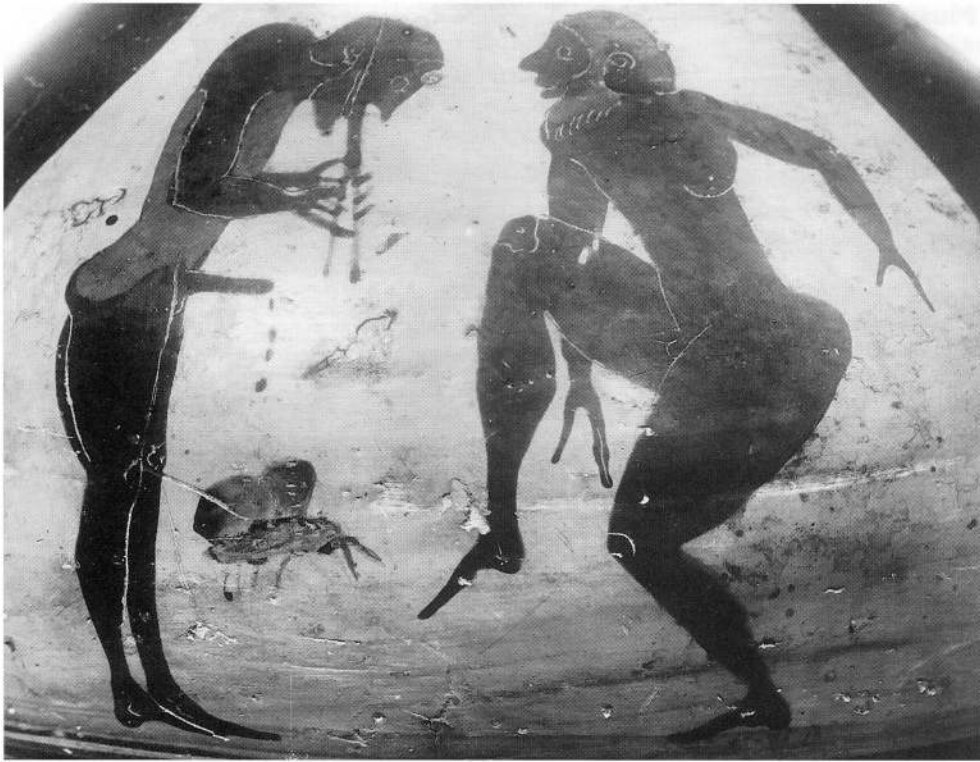
Grabhügel und Eidolon. In der Ilias des Homer nehmen der griechische Götterhimmel und die Seelenvorstellung klare Formen an. Achill rächt hier mit der Schleifung des Hektor Patroklos' Tod. Rechts dessen Grabhügel und seine Seele in Form einer Schattengestalt, eines Eidolon. Isis gebietet dem Schleifen Einhalt. Vasenmalerei um 510 v. Chr.

(Lekythos aus Delos, nach LIMC «Achilleus» 588)



Frühe Darstellung eines Seelenschmetterlings. Vom Flötenbläser aus fallen vier Samentropfen in Richtung eines Schmetterlings. Der männliche Samen als Sitz der Seele entspricht einer weit verbreiteten archaischen Vorstellung. Der bildliche Vergleich der Seele mit dem Schmetterling knüpft an eines der grössten Wunder der Natur an, die wunderbare Verwandlung von der Raupe, die sich einpuppt und schliesslich aus der Larve einen schönen Schmetterling oder Falter schlüpfen lässt. Attische Amphora des 6. Jahrhunderts.

(Staatliche Museen zu Berlin, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz)



Lehm von Kato Zakro auf Ostkreta.¹¹² Auf ihnen sind zahlreiche religiöse Themen zu finden, darunter nach Weicker auch frühe Seelendarstellungen (Abb. 25). Folgende Varianten wurden von diesem als Seelendarstellungen herausgeschält:

- Der menschenköpfige Vogel in Vorderansicht mit ausgebreiteten Flügeln, Beinen mit hosenartigen Verbreiterungen im oberen Teil und Fächerschwanz (Abb. 26).
- Der menschenköpfige Vogel mit anliegenden Flügeln, auch mit «Hosenbeinen», in adorierender Haltung.
- Der Vogel an sich, etwa der Hahn.

Neben dem Vogel wird, vor allem von der älteren Forschung, als zweitwichtigstes griechisches Seelenbild der Schmetterling oder Nachtfalter genannt. Diese sich im Verlaufe ihres Lebens von der hässlichen Raupe über die Puppe zum fliegenden Wesen verwandelnden Tiere kennen wir aus späterer Zeit als Symbol der Unsterblichkeit. Auf griechisch heisst *psyché* spätestens seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. Seele und Schmetterling zugleich.¹¹³ Besonders der Nachtfalter mit seinem dicken, phallisch wirkenden Leib und seinen kleinen weichen Flügeln soll sehr früh zum Sinnbild der Seele geworden sein. Von sprachlicher Seite her lässt sich die Theorie des frühen Seelenschmetterlings glaubwürdig unterstützen.¹¹⁴ Ein Kronzeuge für den frühen Seelenschmetterling ist Abbildung 28. Sie zeigt eine attische Amphora des 6. Jahrhunderts mit der Darstellung eines bärtigen, die Doppelflöte blasenden Mannes. Sein Phallos ist erigiert, vier Samentropfen fallen in Richtung eines grossen Schmetterlings.¹¹⁵ Hier findet offenbar die alte Vorstellung des Sitzes der Seele im männlichen Samen bildhaften Ausdruck. Diese Darstellung steht nicht allein, in der späteren Gnosis treffen wir auf eine ähnliche Vorstellung, nämlich dass die Kraft im Blut der monatlichen Regel bei der Frau sowie die Kraft im männlichen Samen die Seele sei (vgl. S. 55).

Damit konnte hier nur ein Ausschnitt referiert werden. Grundsätzlich ist mit einer bunteren Vielfalt von Seelenbildern zu rechnen. So waren beispielsweise nach Karl Kerényi auch die Bienen «reine Seelen für die Antike».¹¹⁶

Hermes, der göttliche Seelenführer

Hermes begleitet den Menschen von der Geburt bis zum Tod und darüber hinaus. Auf Gemmen erscheint wiederholt das Bild des Hermes als eine Art zaubernder «Geburts-helfer», indem er eine menschliche Gestalt aus der Tiefe emporlockt oder emporzieht (Abb. 29).¹¹⁷

Seit der «Odyssee» ist der göttliche Hermes als Seelenführer fest etabliert. Das sprechendste Bild findet sich am Anfang des letzten Gesanges der Odyssee, unmittelbar nach dem Freiermord:¹¹⁸

«Hermes von der Kyllene holte der freunden Männer
Seelen, indem er sie rief; er trug in der Hand einen schönen, goldenen Stab, womit
er die Augen der Menschen bezaubert,
Wo er es will, und andere wieder erweckt, wenn sie schlafen;
Setzte sie so in Bewegung; ein schwirrendes, ganzes Gefolge.
Wie wenn die Fledermäuse im Eck einer göttlichen Grotte
Schwirren und flattern, so oft sich nur eine Kette am Felsen
Loslöst, dass sie herabfällt – hängen doch alle zusammen –
grad so schwirrten sie drängend heran und folgten dem Führer
Hermes, dem Retter, entlang den Pfaden in dämmrigen Düster;
Gingen vorbei an Okeanos' Strömung, am Felsen Leukas,
Gingen vorüber an Helios' Toren, am Ort, wo die Träume
Wohnen, und kamen dann schnell an ihr Ziel, zur Asphodeloswiese.
Dies ist Raum und Behausung der Seelen, der Masken der Müden.»

Wie im Christentum wurden auch nach griechischer Vorstellung die Seelen durch Wägung als gut oder schlecht ermittelt. Hermes ist der Vorgänger des Heiligen Michael als Seelenwäger im Jenseits. Darstellungen wie diejenige von Abbildung 30 sind relativ häufig. Generell gilt Hermes, der römische Merkur mit seinem Stab, dem Caduceus, als Seelenbegleiter. Er ist es übrigens auch, der die Menschen begleitet, wenn ihre Freiseele vorübergehend ausschweift, nämlich im Schlaf. Dementsprechend gilt Hermes auch als Sender der Träume.¹¹⁹

Hermes hatte in der Funktion als Seelenführer den kultischen Beinamen Hermes Chthonios, später vor allem Psychopompos genannt. In dieser Funktion ist er der verständnisvolle Begleiter der Toten. Er bleibt den Toten auch im Grab nahe. Deshalb wenden sich an ihn auch die Lebenden, die ihren Verstorbenen Opfer darbringen, indem sie ihn «Herold zwischen Licht und Schattenwelt» nennen. Offenbar hängt der Name Hermes etymologisch mit dem Steinhäufen als Grabmal zusammen.¹²⁰

Hermes geleitet die Seelen schliesslich, wenn sie von den Göttern dazu bestimmt werden, in eine obere Sphäre, die in etwa unserem «Himmel» entspricht. Dorthin führt, wie später auch im Christentum, eine Leiter, wie sie auf Abbildung 31 zu sehen ist. Auf dem gleichen Relief ist ein weiterer wichtiger Seelenbegleiter zu sehen, nämlich Charon der Fährmann. Er führt die Toten über die Gewässer des Jenseits und ist meist als gütiger Helfer dargestellt. Über den Bestimmungsort der Seelen wird aber im Götterhimmel bestimmt. So ist etwa die Göttin Persephone bei den Griechen als Lenkerin des Schicksals der Toten bekannt. Bei Pindar heisst es dazu:¹²¹

«Von welchen aber Persephone Sühne annehmen wird für das alte Leid
Deren Psyche sendet sie wieder zur oberen Sonne im neunten Jahr
Aus denen werden herrliche Könige
Und an den Kräften und an Wissen grosse.



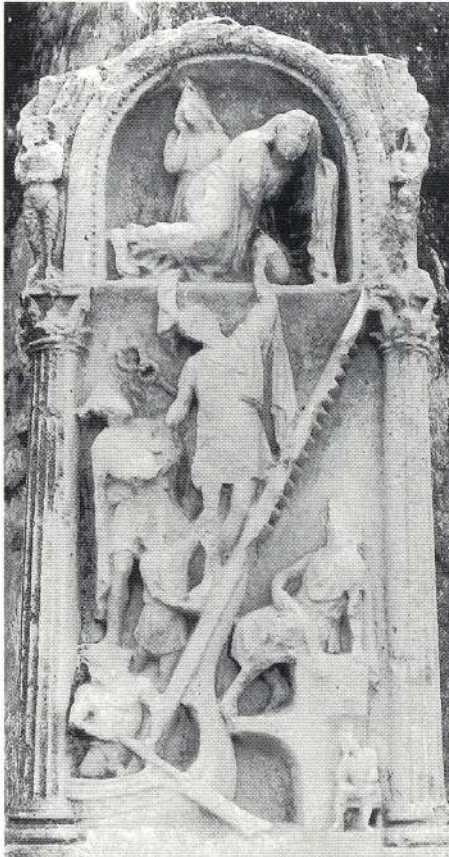
29

Hermes begleitet die Seelen vom Anfang ihrer Existenz an. Hier zieht er eine neue Seele an die Oberfläche. Gemme des 3. Jahrhunderts v. Chr. (Staatliche Museen zu Berlin, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz)



30

Hermes als Seelenwäger mit zwei Seelen auf den Waagschalen. Diese sind in der für die griechische Kultur typischen Art als Schattenbilder, als Eidola, dargestellt. Bemalte Vase um 500 v. Chr. (British Museum, London)



31

Hermes als Seelenbegleiter auf der Leiter. Hermes beziehungsweise Merkur ist neben dem Flügelhelm anhand seines charakteristischen Stabes, dem Caduceus, zu identifizieren. Unten links ist auch der Seelenfährmann Charon dargestellt, zu dem die Seele absteigt. Unter dem Richterthron ist eine zweite Seele zu erkennen. Steinrelief des 3. Jahrhunderts v. Chr. aus Apollonia. (Archäologisches Museum Albanien, Tirana, nach LIMC «Hermes» 615)



32

Zu Platons bildhaftem Seelenmodell als Zweigespann. Die Biga besteht aus dem Wagenlenker, der das Pferdegespann so klug zu führen hat, dass das schlechte und das gute Pferd miteinander harmonieren. Die Rückseitendarstellung der weit verbreiteten Goldmünze Philipps II. von Makedonien des 4. Jahrhunderts v. Chr. zeigt ein entsprechendes zeitgenössisches Wagenspann. (Schweizerisches Landesmuseum, Zürich)

Für die Zukunft aber werden sie heilige Heroen von den Menschen genannt.» Von den frühen Bildwelten kommen wir jetzt zu den religiösen und philosophischen Gesamtkonzepten, an denen die griechische Welt so reich ist. Sie haben damit viele andere Kulturen nachhaltig und bis heute beeinflusst. Bereits die ionischen Naturphilosophen suchten nach umfassenden Welterklärungen. Anaxagoras stellte sich im 5. Jahrhundert v. Chr. die Entstehung des Universums als eine Art Wirbel vor, der durch den alles beherrschenden Geist aus gesteuert wird.

Im Abschnitt über die Kelten war bereits von Pythagoras die Rede. Er, der im 6. Jahrhundert v. Chr. zuerst in Griechenland und dann in Sizilien gewirkt hat, gilt als einer der geistigen Väter der Reinkarnationslehre im Westen. Auf Pythagoras geht die Vorstellung vom Kreislauf zurück, den die Seelen bis zu einer Art Erlösung zu durchlaufen haben. (Eine solche von der irdischen Schwere befreite Seele dürfte der Taucher von Abbildung 149 darstellen wie auch der Vogel vor dem offenen Käfig von Abbildung 144.) Offenbar stehen hinter der pythagoräischen Auffassung ägyptische Einflüsse: Die Seelen sind Ursprung und Quelle aller Bewegungen des Mikrokosmos Mensch. Diesem steht der Makrokosmos des Universums gegenüber. Die Weltseele bestimmt den harmonischen Gang der Bewegungen der Gestirne. Ein Teil der Weltseele geht in die menschlichen Körper ein.¹²²

Das «Einseelenkonzept» Platons

Plato (428/7–349/8), der bedeutendste Philosoph der Antike, baut wesentlich auf dem Gedankengut der Pythagoräer auf. Auch er geht von der Vorstellung der Seelenwanderung aus. Die vor dem irdischen Leben schon präexistente Seele inkarniert sich mehrere Male, um schliesslich geläutert in die himmlische Heimat zurückzukehren. Eine Seele, die sich durch reinen Lebenswandel ausgezeichnet hat, kann sich ganz vom Körper lösen, wird erlöst.

Beim Sokrates-Schüler Plato wird das für alle späteren Zeiten massgebende Einseelenkonzept deutlich greifbar. Die «Einheitsseele» hat aber zwei Pole. Dem vernünftigen, göttlichen und unsterblichen Teil der Seele, wie wir ihn bereits kennen, ist ein unvernünftiger Teil angefügt, dem die Wahrnehmungen, die Triebe, das Leiden, die Affekte und Emotionen zugerechnet werden. Die Aufgabe des vernünftigen Menschen ist es, beide Teile der Seele im Zaum zu behalten.¹²³ Diesen Gedanken bildet Plato im «Phaidros» zum Modell der aus drei Hauptkräften bestehenden Seele aus. Er wählt als Bild das Zweigespann, bestehend aus einem guten und einem schlechten Pferd sowie dem sie führenden Wagenlenker.¹²⁴

«In dieser Weise wollen wir nun sprechen: So gleiche die Seele denn der zusammenwachsenden Kraft eines gefiederten Gespannes und seines Wagenlenkers. Der Götter Rosse und Wagenlenker nun sind alle sowohl selbst gut als von guter Abkunft; die Art der anderen aber ist gemischt. Und zwar was uns betrifft, so lenkt der Führer erstens ein Doppelgespann; sodann ist ihm das eine der Rosse sowohl selbst edel und gut als von solcher Abkunft, das andere aber sowohl von gegenteiliger Abkunft als selbst das Gegenteil. Schwierig und unbeholfen ist da notwendig die Wagenlenkung bei uns.»

Eine antike Abbildung hierzu habe ich nicht gefunden, bilde aber zur Illustration ein zeitgenössisches Zweigespann ab, ein Münzbild, das Plato selbst geläufig gewesen sein dürfte (Abb. 32). Es zeigt den Sonnenwagen des Apoll.¹²⁵ Nach griechischer Vorstellung zogen die Götter in elf Scharen auf ihren Wagen aus, angeführt vom geflügelten Wagen des grossen Himmelsherrschers Zeus. Auch die Götter selbst und die sie begleitenden

Scharen müssen das Gleichgewicht ihrer Pferde halten. Verliert allerdings eine Seele ihr Gleichgewicht, weil der Wagenlenker beziehungsweise die Vernunft zu schwach wird, ist die Konsequenz unaufhaltbar; das schlechte Pferd zieht das Gespann in die Tiefe, und die Seele muss sich daraufhin in einen irdischen Körper zwängen.¹²⁶

In den «Nomoi» beschreibt Plato auch ein weiteres, technisches und schwerer nachvollziehbares Seelenmodell. Er vergleicht die Seele nämlich mit dem Umlauf einer gedrehten Kugel und schliesst daran an, «dass Seele das ist, was alles im Kreise herumführt»¹²⁷. Ursprünglich war die Seele nach Plato befiedert, also geflügelt:

«Vollkommen und befiedert schwebt die Seele in den höheren Regionen und waltet durch die ganze Welt; die entfiederte aber treibt sich herum, bis sie auf ein Starres trifft, worin sie wohnhaft wird, einen irdischen Leib annehmend.»

Beim Eintritt in das Leben «verlieren [die Seelen] ihre Flügel und sinken in die Körperwelt». Beim Tod wiederum werden sie wieder von den Fesseln des Leibes befreit und kehren geflügelt in die Welt des Lichts und zu den Ideen zurück (Abb. 33). Gewissen Seelen ist von Gott ein Stern als Seelensitz vorbestimmt.

Die in den folgenden Kapiteln wiederholt angesprochene Geschichte von Amor und Psyche bahnt sich nach Meinung verschiedener Forscher in ihrer Grundstruktur bei Plato im «Phaidon» an.¹²⁸ In der Personifikation dieser Psyche klingt die Vorstellung der auf den Eros angewiesenen Seele an, die mit ihm nach verschiedenen Prüfungen wieder in den Himmel aufsteigen kann.

Die Jenseits- und Seelenbilder Platons gehen zusammenfassend von folgender Grundvorstellung aus: Die Seele ist ursprünglich himmlischer Herkunft und Gefährtin der Götter. Kommt sie aus dem Gleichgewicht, so folgt der Fall in die Körperlichkeit. Hat sich die Seele in mehreren Leibern bewährt und ist sich ihrer himmlischen Abkunft stets bewusst geblieben, wird ein himmlischer Wiederaufstieg möglich. Sie kann wieder frei von Körperlichkeit als Gefährtin der Götter leben und sich den ewigen Ideen widmen. Im «Phaidon» legt Plato dem Sokrates die andere Möglichkeit in den Mund. Hat sich nämlich die Seele durch die Sphäre des Körperlichen beflecken lassen, so bleibt sie nach dem Tod des Körpers mit Körperlichkeit beschwert und wird deshalb wieder an einen neuen Körper gebunden.¹²⁹ Bei Plato werden zwei Grundzüge des späteren allgemeinen Seelenbildes wegweisend definiert, nämlich der Dualismus von Körper und Seele und die Seele als äusserliche Einheit mit verschiedenen inneren Kräften.

Frühe naturwissenschaftliche Ansätze bei Demokrit und Aristoteles

Bereits im antiken Griechenland entsteht die erste «analytische» Vorstellung der Seele durch den Naturphilosophen Demokrit (5./4. Jahrhundert v. Chr.). Er entwickelt eine durchaus materialistische Vorstellung der Seele, indem er sie als aus feuerhaltiger, feinteiliger Mischung der Atome bestehend beschreibt. Diese gelangt nur durch tief eindringende Forschung zu echter Erkenntnis.¹³⁰

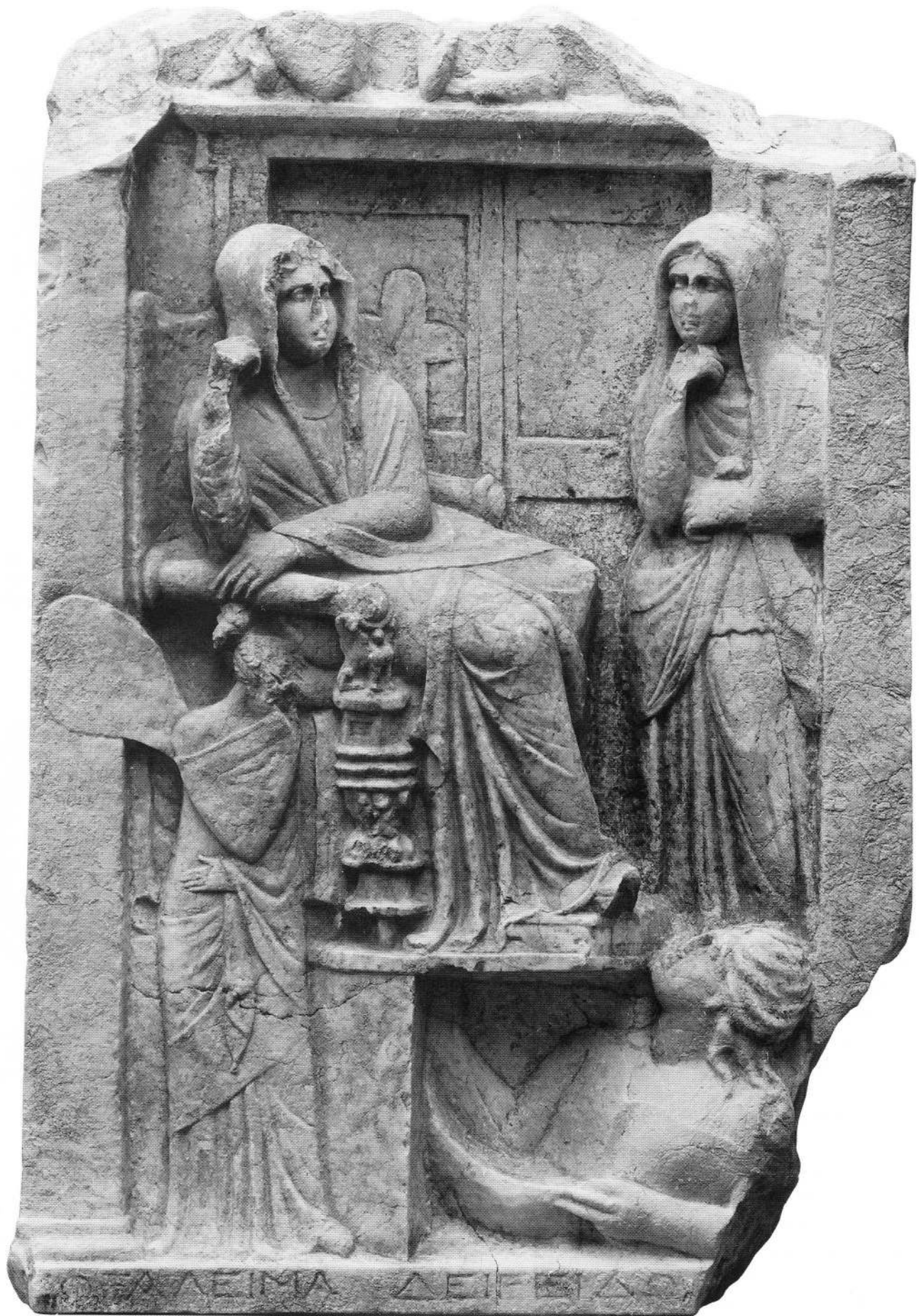
Einen Schritt weiter geht der Plato-Schüler Aristoteles (384–322 v. Chr.). Er wendet sich ab von der Erkenntnistheorie des Plato, die alles Erkennen von den transzendenten Ideen herleitet, und betont die Empirie als Hauptmittel des Wissenserwerbs. Mit Aristoteles festigt sich auch in der Seelenlehre der naturwissenschaftliche Ansatz, er fragt präzise nach dem Wesen der Seele. Sie ist die Entelechie des Leibes, das heisst die sich im Organismus verwirklichende Form. Der Mensch hat im Gegensatz zur Pflanze und zum Tier auch noch Vernunft. Nach Aristoteles kommt der Stoff und damit auch der sterbliche Anfang der Lebewesen vom Weibchen und die Seele vom Männchen. Dies führt

Weiterlebende antike Vorstellungen in der Lehre der Drusen

Bei den Drusen, einer Art islamischer Sekte, deren Mitglieder vor allem im Libanon, in Syrien und in Israel ansässig sind, leben antike Vorstellungen bis heute weiter. In dieser Glaubensgemeinschaft, deren Religion auf das Ägypten der Zeit 1000 zurückgeführt werden kann, gilt noch die Vorstellung der Seelenwanderung (in der Seele liegt die Einigkeit). Bemerkenswert ist die heute noch gültige Idee, dass Gott alle Seelen gleichzeitig erschaffen habe und die Summe aller Seelen gleich sei. Dazu das Zitat ihres religiösen Oberhauptes von 1996:¹³⁷ «Beim Tod zerfällt nur der Körper des Menschen, nicht aber seine Seele. Diese sucht sich einen anderen menschlichen Körper als Hülle, in dem sie weiterlebt. Deshalb legen wir mehr Wert auf die Pflege der Seele als des Körpers. In der Seele liegt die Ewigkeit.» Und ein Scheich fügt hinzu: «Die Seele ist unsichtbar, wie Gott. Sie betritt den menschlichen Körper durch den Mund und verlässt ihn beim Tod durch den Mund. Die Seele kann einen Körper irgendwo auf der Welt beleben.»

33

Die personifizierte Psyche vor dem Grab. Vor der Türe des Grabmales der Oxaleima sitzen die Tote und eine vornehme Frau. Unten links ist die in ihren Mantel gehüllte, geflügelte Psyche zu sehen. Grabstele aus Kleinasien der Zeit um 130 v. Chr. (Antikenmuseum und Museum Ludwig, Basel)



zu Aristoteles' Frage, ob die seelische Quellkraft mit dem männlichen Samen zusammenhänge (vgl. Abb. 28).¹³¹

Aristoteles kehrt das platonische Seele-Körper-Verhältnis also um:¹³² Der Seele als Gefangener im Kerker des Körpers wird die Vorstellung des Körpers als Gefangener der Seele gegenüber gestellt. Die Seele ist das Werkzeug der Werkzeuge, des lebenden Körpers Ursache und Grund.¹³³

Die Seelenwanderungslehre der Neuplatoniker

Platos Schule, die Akademie, besteht bis ins 6. Jahrhundert n. Chr. und wirkt im Gedankengut bis in die Neuzeit hinein. Unter den Neuplatonikern ist besonders Plotin zu nennen, der ein eigenes, umfassendes System entwickelt hat. Nach dessen Lehre stammt das Eine aus dem Geist aus, aus der Weltseele. Die Einzelseelen sind Formen der Weltseele. Die Seele liegt an der Nahtstelle zwischen der geistigen und der wahrnehmbaren Welt. Plotin nennt folgenden bildlichen Vergleich:¹³⁴

«Denn so steht es mit den verschiedenen Seinsstufen: setzt man das Gute (Erste) als Mittelpunkt, so wird man den Geist als unbewegten Kreis ansetzen und die Seele als bewegten Kreis; und zwar bewegt er sich vermöge des Verlangens.»

Das Modell des Abstiegs der Einzelseelen aus der grossen Weltseele in die Körperwelt wird von Plotin genau beschrieben. Er glaubt weiter an die Seelenwanderung, die auch das Tier- und Pflanzenreich miteinbezieht. Die mit einem Menschenleib verbundene Seele trägt aber immer noch etwas Göttliches in sich. Diese eingeborene Eigenschaft bestimmt die Ethik des Menschen, der im Leben tugendhaft nach Höherem zu streben hat, letztlich nach der Gleichwerdung mit dem Göttlichen. Das Ziel ist ein Aufstieg der Seele zu ihrer eigenen geistigen Substanz. Der Weg führt über das «sich selbst Erkennen» und die daraus sich ergebende Entwicklung und Veränderung des Individuums. Von Plotin selber stammen die beiden folgenden Kernsätze:¹³⁵

«Kein Auge könnte je die Sonne sehen, wäre es nicht sonnenhaft, so sieht keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist. Es werde also zuerst einer ganz gottähnlich und ganz schön, wer Gott und das Schöne schauen will.»

Während Plotin den Zauber und den mystischen Weg als Mittel zur Vereinigung mit dem Göttlichen abgelehnt hat, werden solche Praktiken von jüngeren Neuplatonikern als praktikabler Weg durchaus vertreten. Auch der Kirchenvater Augustinus hat aus diesem Gedankengut geschöpft, indem er glaubt, dass mit Hilfe von Geistern und Engeln ein Stück Weg zu Gott zurückgelegt werden könne.¹³⁶ Bei allen Neuplatonikern gibt es eine Art Heilsweg der Seele. Zu den emporführenden Tugenden der Seele gehören unter anderem der Glaube, die Wahrheit und die Liebe. Ziel ist letztlich die Vereinigung der Seele mit dem Göttlichen.

Seelenvorstellungen der römischen Zeit

Viele griechische Bildwerke haben bekanntlich römischen Bildhauern als Vorlage gedient. Oft sind die Vorbilder nicht mehr erhalten, aber die römischen Kopien, welche noch viel von ihrem alten Glanz ausstrahlen (Abb. 34). Auch die griechische Literatur und damit die Werke, die sich zur Seele und zur Seelenwanderung äussern, haben die römische Zeit nachhaltig beeinflusst. In der Äneis von Vergil wird der Bogen von Troja nach Rom geschlagen. Die Seelen werden gemäss Vergil nach ihrem Erdenleben durch



34

Die angstvoll hinter sich schauende Psyche. Stark ergänzte römische Marmorskulptur der fallenden Psyche, wie sie in verschiedenen Fassungen erhalten ist. (Musei Capitolini, Roma)



35

Psyche mit Schmetterlingsflügeln. Sie hebt mit der Rechten ihr Gewand an und betrachtet ihre linke Brust. Gemme aus dem letzten Drittel des 1. Jahrhunderts v. Chr. (Kunsthistorisches Museum, Wien)

Wind, Wasser oder Feuer geläutert und gelangen teilweise ins Elysium, teilweise in einen angrenzenden Talkessel, wo sie aus dem Strom Lethe «Vergessenheit» trinken und die Erinnerungen an die Erde verlieren. Folgende Rede des Vater Anchises bei den Gewässern des Hades gibt einen guten Einblick in die Seelen- und Jenseitsvorstellung des 1. Jahrhunderts v. Chr.:¹³⁸

Anfangs nährte den Himmel, die Erde, die Wassergefilde
Und die leuchtende Kugel des Mondes und die riesige Sonne
Innen ein Geist und bewegte als Seele all diese Masse.
Strömt durch die Glieder und einigt sich ganz mit dem mächtigen Leibe.
Daher stammt das Menschengeschlecht, die Tiere und Vögel
Und was riesenhaft lebt in den glänzenden Wassern der Meere.
Feurig durchdringt sie die Lebenskraft und der himmlische Ursprung,
Wenn sie entstehen, solange nicht schädliche Körper sie lähmen,
Nicht die irdische Hülle sie schwächt und sterbliche Glieder.
Hier ist die Quelle der Furcht und Begier, des Grams und der Freude,
Nicht mehr schau'n sie zum Himmel, von Dunkel und Kerker umschlossen,
Selbst wenn das Leben sie flieht und zuletzt dann die Augen noch brechen,
Dennoch verlässt die Armen nicht ganz das Übel, nicht völlig
Alle Vergiftungen des Körpers, denn tief – bei der langen Verbindung –
Mussten all die Gebrechen des Leibs mit der Seele verwachsen.
Also reinigt die Busse sie erst, und in quälenden Strafen
Büsst man die alte Schuld. Die einen schweben in Winden
Ausgespannt, die anderen läutern im Strudel des Wassers
All ihrer Sünden Keim, die dritten im Brande der Flammen.
Jeder trägt seiner Manen Geschick. Durch Elysiums Fluren
Wandern wir dann, doch nur wenige ruhn in den Wonnegefiliden,
Bis sich endlich der Tag im Laufe der Zeiten erfüllt und
Eingefressne Verderbnisse tilgt, die ätherische Seele
Und den reinen Geist geläutert vom Feuer zurücklässt.
Wenn das Rad der Zeiten tausend Jahre gelaufen,
Ruft sie mächtigen Scharen ein Gott zum Strom der Lethe,
Dass sie erinnerungslos aufs neu das Gewölbe des Himmels
Schaun und wieder zurück in Körper zu wandern beginnen.



36

Der Wind als Seelenbegleiter. Zwei Windköpfe blasen in Richtung des in der Mitte dargestellten Verstorbenen, um die Auferstehung seiner Seele zu erleichtern. Oben zwei Delphine und eine Meduse, unten der Waffenknecht mit dem Streitross und den Waffen des Verstorbenen. Römischer Grabstein aus Aquincum, dem römischen Budapest. (Ungarisches Nationalmuseum, Budapest)

Bei Vergil ist die griechische Vorstellung des grausamen Schicksals der Seelen, deren Leiber nicht bestattet worden sind, ebenso lebendig wie die Seele als Gast und Gefährte des Körpers. Eine ähnliche Vorstellung treffen wir im 2. Jahrhundert bei Hadrian an (S. 200).

Der Vogel ist auch bei den Römern ein geläufiges Seelenbild. So fliegt etwa bei Plinius gemäss seiner «Historia naturalis» dem Dichter Aristas die Seele in Gestalt eines Raben aus dem Mund. In der römischen Kunst tritt die Psyche jedoch in der Regel als Schmetterling oder als weibliche Gestalt mit Schmetterlingsflügeln auf (Abb. 35). Viele göttliche Kräfte wurden in dieser Epoche zunächst in Tier- und dann in Menschengestalt gesehen. Offenbar fand bei der Seele ein ähnlicher Wechsel statt. Psyche beginnt als gewandete und geflügelte Frau in den Vordergrund zu rücken. Die Seele ist in römischer Zeit oft vom Wind begleitet (Abb. 36).¹³⁹ In den Katakomben Roms schliesslich stossen wir wieder mehrfach auf den Vogel als Seelensymbol.

In der römischen Kunst ist das Thema von Amor und Psyche weit verbreitet. Dabei steht erstaunlicherweise weniger das bis heute geläufige Liebespaar am zeitlichen Anfang, sondern die gepeinigten Psyche und der gefesselte Eros, beziehungsweise Amor. Eine

der zahlreichen Darstellungen von Amor und Psyche zeigt Abbildung 37.¹⁴⁰ Solche bildlichen Darstellungen finden mehrfache Entsprechungen in der antiken Literatur.¹⁴¹ Darin wird Eros, auch von seiner Mutter Aphrodite, als hinterlistig beschrieben, der mit dem Mitleid spielt und dem deshalb folgendes geschehen soll:¹⁴² «...Warte, dir stütze ich die Flügel, auf denen die Sehnsüchte kommen, und um die Füße leg' ich dir Fesseln aus Erz...». Die Rachegöttin Nemesis ist daran ebenfalls beteiligt, ist es doch an ihr, Eros für die von ihm verursachten Qualen zu bestrafen.

Die Statue Abbildung 39 zeigt, wie sich Psyche fürsorglich des gefesselten Amor annimmt. Sie scheint nicht zu ahnen, welche Qualen die Liebe zu ihm ihr noch verursachen wird. Psyches Haltung drückt Zuneigung und Mitleid aus, die sie dazu veranlassen, ihn von den Fesseln zu befreien. Die personifizierte Seele erduldet zuweilen eine sehr drastische Behandlung; wird sie doch auf zahlreichen Darstellungen selber gefesselt, geschlagen, mit der Fackel verbrannt oder gar, als Schmetterling, zerrissen (Abb. 38). All diese Bilder sind uns von der emotionalen Seite und als Metaphern bis heute vertraut; die Liebe kann «fesseln», «verletzen» oder gar einen Menschen «zerreißen». Die Fackel ist neben Pfeil und Bogen ein Hauptattribut des Eros und symbolisiert auch die Liebesglut. Hier liegt offenbar ein Doppelsinn zugrunde. Das Thema des gegenseitigen Quälens wird besonders in der Zeit um 1800 wieder aufgegriffen, gewissermassen als Gegenstück zur «in den Himmel gehobenen» Psyche.¹⁴³

Am bekanntesten ist die Vereinigung von Amor und Psyche als klassisches Liebespaar. Besonders berühmt ist die zierliche, aus späthadrianischer Zeit stammende Skulpturengruppe, die im Jahre 1749 auf dem Aventin in Rom ausgegraben wurde und heute im Kapitولينischen Museum ausgestellt ist (Abb. 40).¹⁴⁴ Sie geht nach Stilanalysen auf ein nicht erhaltenes, hellenistisches Original, vermutlich des 2. Jahrhunderts v. Chr., zurück. Stilgeschichtlich wurde eine dionysische Bildtradition als Wurzel ausgemacht.¹⁴⁵ Von ähnlichen Gruppen gibt es zahlreiche Belege aus der ganzen römischen Epoche. Oft sind dabei Eros und Psyche geflügelt dargestellt.¹⁴⁶ Offensichtlich war die Vorstellung des sich vereinigenden Paares – des Liebesgottes mit der personifizierten Seele – bereits weit verbreitet, bevor Apuleius diese in Form eines Märchens gestaltete.

Apuleius' Märchen von Amor und Psyche

Die nachhaltigste Leistung der römischen Kultur in unserem Bereich ist das bis heute lebendig gebliebene Märchen der Psyche und des Amor. Die Erzählung erlebte besonders in der Zeit um 1800 eine zweite Blüte und wird im entsprechenden Kapitel noch einmal besprochen. Die Geschichte von Amor und Psyche ist als Einschub in einem Roman mit dem Gesamttitel «*Metamorphoseon libri XI*» überliefert. Sein Autor ist ein Sophist des 2. Jahrhunderts namens Ap(p)uleius, der im Jahre 125 in Afrika geboren und in Karthago erzogen wurde. In seiner schillernden Biographie stossen wir auf ihn als Rechtsanwalt in Rom, als Angeklagten in einem Prozess wegen Zauberei und als Priester des Kaiserkultes. Er formte den Platonismus in eine Geheimlehre um. Bezeichnend ist seine Frömmigkeit, «die bald die des Platonismus, bald die des Isis-Kultes ist».¹⁴⁷

Hinter der vordergründigen Handlung von Apuleius' Romaneinschub liegt ein hintergründiger Ablauf. Diesem Märchen wird heute griechischer Ursprung zugeschrieben¹⁴⁸. In ihm ist noch «ein gewisser frivoler Geist hellenistischer Dichtung» spürbar, etwa in der Gestalt der verführerischen, aber eifersüchtigen, keifenden und gewalttätigen Venus. Der Autor hat aber – mit viel Witz – einige römische Elemente in die Geschichte eingebracht. Die Handlung wird hier kurz zusammengefasst, wobei einige übersetzte Originalpassagen eingefügt sind (Abb. 41):¹⁴⁹



37

Psyche quält Amor. Nach alter Tradition ist Amor nicht nur der gutmütige Gott, der Liebeswonnen schickt, sondern auch der hinterlistige Unsterbliche, der für manche Liebesqualen verantwortlich ist. Deshalb wird er auch selber gequält, hier sogar von der Psyche selbst mit einer Fackel. Dem an einen Pfahl gebundenen Amor nützt auch der hilfesuchende Blick zu einer Statue der Nemesis, der Rachegöttin, nichts. Silberschale aus vorchristlicher Zeit.

(Musée de l'histoire des cosaques du Don, Novotcherkassk, nach LIMC «Psyche» 117)



38

Die gequälte Psyche. Erosen plagen Psyche grausam, indem sie über ihr eine Flüssigkeit ausschütten, sie an der Brust anbrennen und von hinten ihre Hände fesseln. Wandgemälde aus Pompeji des 1. Jahrhunderts n. Chr.
(Ashmolean Museum, Oxford)

39 ▷

Psyches Mitleid mit dem gefesselten Amor. Sie schickt sich hier offenbar an, Amor von seinen Fesseln zu lösen. Statue aus Aphrodisias der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts.
(Staatliche Museen zu Berlin, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz)

40 ▷▷

Amor und Psyche im Kuss vereint. Die Geschichte von Amor und Psyche, der personifizierten Liebe und Seele, handelt von den Leiden und Freuden, Tiefen und Höhen der inneren Menschenkräfte. – Römische Kopie des 2. Jahrhunderts nach einem hellenistischen Original. Die bereits 1749 in Rom in der Nähe von S. Balbina entdeckte Marmorgruppe wurde stark ergänzt (Füsse, rechte Hand, Nase, Haar und Hinterkopf des Amor sowie Hand der Psyche). (Musei Capitolini, Roma)



Psyche, die jüngste Tochter eines Königspaares, zeichnet sich durch besondere Schönheit vor ihren Schwestern und im ganzen Land aus. Deswegen wird sie weiterum wie eine Göttin verehrt und erregt damit den Neid der schönen Venus, die ihrem Sohn aufträgt, sie mit der Liebe zu einem jämmerlichen Mann zu bestrafen. Der Vater lässt derweil seine Psyche einen Orakelspruch vollziehen, der empfiehlt, die Tochter auf den Gipfel eines Berges zu führen und als Todesbraut sich selbst zu überlassen. – Von dort gelangt sie auf den Schwingen des Windes Zephir in ein nahe Tal zu einem herrlichen Palast, wo sie von einer unsichtbaren Dienerschaft gepflegt wird. «Die Nacht ist schon vorgerückt, als ein gelinder Ton zu ihren Ohren dringt. Da bangt sie um ihre Unschuld bei so grosser Einsamkeit und fürchtet mehr als jedes andere Unglück das, was sie nicht kennt. Und schon war der unbekannte Gatte da und hatte das Lager bestiegen und Psyche zu seiner Gattin gemacht und war vor Tagesanbruch eilends verschwunden.» Immer wieder kommt nachts der Unbekannte und schärft ihr ein, nicht nach seinem Aussehen zu forschen.

Psyches Schwestern reden ihr ein, sie teile das Bett mit einem Drachen, der sie verschlingen werde. Deshalb legt sie, inzwischen schwanger geworden, ein scharfes Rasiermesser bereit und eine Öllampe. Nach dem Liebesakt leuchtet Psyche ihren sich in tiefem Schlaf befindenden Liebhaber an und erkennt den jungen Gott Amor in seiner ganzen, von der Mutter geerbten Schönheit. «Dem Bett zu Füssen lag der Bogen mit Köcher und Pfeilen, des grossen Gottes beseligende Waffen. Während Psyche in unersättlichem Verlangen und auch einiger Neugier diese Dinge mustert und betastet und ihres Gatten Waffen bewundert, holt sie einen Pfeil aus dem Köcher hervor, und als sie durch einen Stich in den Daumen nur eben die Spitze versuchen wollte, stach sie mit etwas zu kräftigem Druck der immer noch zitternden Hand ein wenig zu tief, so dass winzige Tropfen von rosigem Blut über die Handfläche rannen. So verliebte sich Psyche von selbst in den Liebesgott und wusste es nicht.» Die Liebeswirkung stellt sich sofort ein, in ihrer Erregung schüttet Psyche heisses Öl aus der Lampe über den Geliebten, der aufwacht und erzürnt davonfliegt.

Erzürnt wegen des nicht ausgeführten Auftrages, Psyche in einen unansehnlichen Mann sich verlieben zu lassen, voll Eifersucht und Unverständnis darüber, dass ihr jünglingshafter Sohn zum Mann geworden, schliesst Amors Mutter Venus den an der Brandwunde Leidenden ein. Die verlassene Psyche will sich zunächst in den Tod stürzen, dann stellt sie sich Venus, die sie überall suchen lässt. Psyche wird geschlagen und erhält vier fast unlösbare Aufgaben. Nachdem ein Körnerhaufen mit Hilfe von Ameisen geordnet, goldene Wolle von wilden Schafböcken geholt und Wasser aus der Quelle des Styx in den Drachenbergen überbracht sind, muss sie zuletzt in die Unterwelt hinabsteigen, um bei Proserpina eine Büchse voll Schönheit zu holen. Wieder wird ihr übernatürliche Hilfe zuteil, erneut wird sie aber von ihrer eigenen Neugier überfallen. Sie öffnet auf dem Rückweg verbotenerweise die Büchse, auch um selber von der mitgebrachten Schönheit zu profitieren. Die entweichende Essenz lässt sie in einen todähnlichen Schlaf sinken.

Unterdessen ist Cupido von seiner Verletzung genesen. Er, der sich seinerseits in Psyche verliebt hat, findet sie schliesslich und streift ihr den Schlaf ab. Dann geht er als Bittsteller zu Jupiter, der Verständnis für den seit seiner Jugend Ungestümen aufbringt, sich als Gegenleistung die Dienste Amors bei der nächsten irdischen Schönheit für sich selber sichert und eine Götterversammlung einberuft. Dort besteht er darauf, dass Amors knabenhafter Überschwang durch die Fesseln der Ehe gebändigt werden müsse. Dann lässt er Psyche kommen. Und er reicht ihr einen Pokal mit Ambrosia und sprach: «Nimm, Psyche, und sei fortan unsterblich! Und nie wird Cupido das Band mit dir lö-

Amor und Psyche auf dem Liebeslager. Die schmetterlingsgeflügelte Psyche hält einen Gegenstand, während Amor auf dem Bett liegt. Wird hier die Szene festgehalten, wo Psyche ihre Lampe zu verstecken sucht? Federzeichnung auf einem Papyrus des 2. Jahrhunderts.

(Archeologica per la Toscana, Firenze)



sen, sondern eure Ehe wird in Ewigkeit dauern.» Schliesslich gebärt Psyche eine Tochter namens Voluptas, zu deutsch die Wollust oder Wonne.

Im Märchen von Amor und Psyche ist letztlich exemplarisch der Weg der menschlichen Seele zu sehen, deren Schicksal eng mit den Wonnen und den Leiden der Liebe verbunden ist.¹⁵⁰ Dazu kommt, dass Psyche drei entscheidende Fehler begeht. Sie verrät ein Geheimnis, versucht es dann zu lüften und unterliegt der Versuchung, selber vom Inhalt der Büchse mit dem Schönheitsmittel zu profitieren. Die Fehler führen zu harten Prüfungen. Diese lassen Psyche reifen, so dass sie schliesslich in den Götterhimmel erhoben werden kann.

Seit alters wird unter der Oberfläche dieser hübschen Geschichte ein tieferer Sinn in der Handlung gesehen. Eros als grösstes Glück und schlimmste Qual, die Sehnsucht nach göttlicher Liebe und ihr Streben nach der göttlichen Welt sprechen wie gesagt für platonisches Denken. Auch Volksmärchen aus dem griechischen und orientalischen Kulturbereich wurden hier ausgemacht sowie direkte Beziehungen zu Mysterienkulten des Dionysos oder der Iris hergestellt.¹⁵¹

Gewisse Forscher sahen in diesem Märchen noch ältere, nämlich vor allem orientalische Elemente und eine Schöpfungssage, in welcher der Urgott als siebente Gottheit Psyche erschafft und verkündet, dass sie zunächst dem ganzen Weltall Bewegung und Beseelung bringen werde. Hier ist ihr Partner ein allwissender, ungeheurer Drache.¹⁵² Diese Ansicht fusst auf der Auswertung des Leidener Zauberpapyrus.¹⁵³ Den Gang Psyches in die Totenwelt sah Reitzenstein mit Friedländer als ursprüngliches Holen des Wassers des Lebens für den schwer kranken Gatten. In orientalischen Mysterien ist «die bräutliche Vereinigung der Seele mit Gott die Vorbedingung der Unsterblichkeit und Vergottung».¹⁵⁴

Apuleius hat es meisterhaft verstanden, die Spannung zwischen jeweils zwei Polen auf drei verschiedenen Ebenen ineinander zu verweben, nämlich die Spannung zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen, die Spannung zwischen Mann und Frau sowie die Spannung zwischen Liebe und Hass. Von diesen Ebenen werden in der langen Rezeptionsgeschichte durch die jeweiligen Epochen bestimmte Seiten stärker betont, so dass im Laufe der Jahrhunderte ganz verschiedene Geschichten entstehen, vom tiefgründigen, schicksalshaften Lehrstück bis zur frivolen Liebesgeschichte.

Neue Lehren in der Übergangszeit von der Antike zum Mittelalter

Der griechischen Überlieferung nach ist Prometheus der Feuerbringer, aber auch der Handwerker-gott und Menschenbildner. In diesem Zusammenhang besonders bekannt ist der sogenannte Prometheussarkophag im Kapitolinischen Museum in Rom (Abb. 42). Auf der Vorderseite dieses Werkes des späteren 3. Jahrhunderts kommt die Geschichte von Tod und Leben wie folgt zur Darstellung:

- Amor und Psyche umschlingen sich links unten.
- Einem toten Kind entweicht die Seele als Schmetterling.
- Hermes führt eine Seele in den Hades.
- Prometheus formt einen neuen Menschen, und Athena beseelt das neue Wesen, indem sie einen Schmetterling auf seinen Kopf setzt.

Diese Szene ist auch von anderen römischen Bildwerken her bekannt, wobei in einem Fall die von Hermes geführte Seele mit ANIMA beschriftet ist.¹⁵⁵ Auf dem Sarkophag und bei verwandten Darstellungen sind also verschiedene Handlungen nebeneinander abgebildet. Diese Bildergeschichten zeugen von differenzierten Jenseitsvorstellungen der römischen Epoche bis ins 3. Jahrhundert. In dieser Zeit setzt bereits der allmähliche Niedergang des römischen Imperiums ein. Er bringt nicht nur die römische Staatskultur, sondern auch lange stabil gebliebene Jenseitskonzepte ins Wanken. Neues, wie das bald zum Durchbruch gelangende Christentum, bereitet sich vor. In spätrömischer Zeit gewinnen Erlösungsreligionen an Boden. Dazu gehört das komplexe Phänomen Gnosis und die mit dem Christentum verwandte Lehre des Mani. Auch in dieser Form hat platonisches Gedankengut die römische Zeit überlebt. Allen diesen Lehren ist der Gedanke der Reinigung und Läuterung der Seele auf Erden gemeinsam.

Die Gnostiker vertreten eine radikale Abwertung des Materiellen und des Leibes bis hin zur Ablehnung der Kinderzeugung. Sie sind eigentlich Fremde in dieser Welt und in ihren Leibern. Diese Tendenz ist auch als eine Art geistige Emigration in einer Zeit des Wandels zu verstehen. Das Wesentliche sind in der Gnosis die Seele und der Geist, sie sind Partikel einer anderen Welt und gehören als göttliche Funken zurück in die Lichtwelt. Verschiedene gnostische Gruppen vertreten explizit die Seelenwanderungslehre.¹⁵⁶ An der gnostischen Weltschöpfung und Welterlösung ist oft eine aus der Himmelswelt verstossene Göttin beteiligt, deren Rückführung aus dem Reiche der Materie und Vermählung mit einem befreienden Gott zugleich die Erlösung der Welt bedeutet. So wird etwa eine umherirrende Göttin mitsamt ihren Kindern, die den Gottesfunken in sich bewahrt haben, erlöst und in die Himmelswelt zurückgeführt, wo die Himmelshochzeit gefeiert wird.¹⁵⁷

Vom Kirchenvater Epiphanius sind aus dem 4. Jahrhundert interessante Vorstellungen von gnostischen Splittergruppen überliefert:¹⁵⁸

«Die Kraft in der monatlichen Regel und im Samen, sagen sie, sei die Seele (psyché), welche wir sammeln und essen. Und was wir essen, Fleisch, Gemüse, Brot oder etwas anderes, damit erweisen wir den Geschöpfen eine Wohltat, indem wir von allem die Seele sammeln und sie mit uns in das Himmlische tragen.»

Die Basis der Lehre des Mani (216–276) setzt sich aus der Gnosis und anderen Religionen zusammen und gehört damit zu den eklektizistischen Lehren jener Zeit.¹⁵⁹ Angestrebt wird die Befreiung des göttlichen Lichtes in Mensch, Tier und Pflanze aus dem Bann der Materie. Für die Manichäer führt der Weg der Seele nach dem Tod bei den Guten zur Erlösung, bei den Schlechten in die Hölle und bei den noch nicht Vollkom-



42

Lebenserschaffung und Beseelung. Prometheus formt in der Mitte einen Menschen, und Minerva beseelt denselben, indem sie ihm einen Schmetterling auf den Kopf setzt. Merkur geleitet rechts die Seele nach ihrer Trennung vom menschlichen Körper zurück zu ihrem göttlichen Ursprung. Prometheussarkophag aus Rom der Zeit um 300. (Musei Capitolini, Roma)

menen zur Wiedergeburt. Ausgeklügelte Riten sollten der Seele beim Aufstieg aus der Materie helfen. In der Milchstrasse sind die befreiten Lichtpartikel sichtbar. Sie sind zunächst zum Mond aufgestiegen, der sich dadurch zum Vollmond ausfüllt. Wenn der Mond wieder abnimmt, gibt er das Licht an die Sonne ab, wohin die Lichter weitergezogen sind. Im Manichäismus ist der Dualismus von Leib und Seele endgültig ausgeformt.

Das Christentum bildet die geistig-kulturelle Klammer von Spätantike und Mittelalter. Das Werk des Augustinus, der zunächst Anhänger des Manichäismus war und zudem viele Elemente des Neuplatonismus ins Christentum einbrachte, spielt hier eine wichtige Rolle. Augustinus hat wie Aristoteles über die Seele verschiedene Schriften verfasst, darunter im Jahre 388 «De quantitate animae». Er verteidigt darin die These der Immaterialität der Seele und entwirft ein umfassendes Gesamtbild.¹⁶⁰ Der Geist ist das «Haupt und Auge der Seele», nur ihm kommt Gottesebenbildlichkeit zu. Die Seele steht zwischen Gott und der leblosen Materie. Sie gibt wie bei Aristoteles dem Körper das Leben und ist der Quell der Wissenschaften und der Künste. Die Seele kann als höchste Stufe den Weg der Selbstvergeistigung gehen. Dieser Weg ist immer ein Weg zu Gott, den man «in den verborgenen Gemächern der vernunftbegabten Seele» im Menschen selbst suchen kann.¹⁶¹ Die Seele koordiniert die Körperbewegungen, wacht über die Organe und besitzt «von unendlich vielen Dingen Bilder».

Das Christentum baut zwar stark auf dem Fundament griechischer Weltbilder auf. In verschiedenen Bereichen kommt aber auch ein neues Denkverständnis zum Durchbruch. Die unterschiedlichen Anthropologien und Theologien werden gerade bei den verschiedenartigen Auffassungen von der Einheit von Seele und Körper spürbar. Dies zeigt der Vergleich zwischen dem griechischen und hebräischen Denkverständnis, zwischen der dualistischen Lehre einerseits und der monistischen Auffassung andererseits, wie sie im Alten Testament zum Ausdruck kommt.¹⁶²

Das alttestamentliche Menschenverständnis geht nämlich von einer ganzheitsbezogenen Anschauung aus, vom Menschen als einer Einheit von lebendiger Kraft, «durch die er ursprünglich und ständig im Verhältnis zu Gott und zu seiner politisch-sozialen Mitwelt steht».¹⁶³ Es gibt hier also keinen «guten» höheren Teil (psyché) und «schlechten» niederen Teil (Körper) des Menschen. Im Hebräischen gibt es keine Wesensunterschiede zwischen leiblichen und seelischen Vorgängen, zwischen Leib und Seele. Das zeigt gerade die Untersuchung der beiden geläufigsten hebräischen Bezeichnungen für die Seele, náfäs und ruach. Náfäs hat ursprünglich die Grundbedeutung von Hals oder Kehle, im übertragenen Sinn von Atem, Lebenshauch und Leben überhaupt. Ruach heisst ursprünglich Hauchen und wird im übertragenen Sinne zu Atem, Geist und Sinn. Náfäs und ruach stehen für den ganzen Menschen, soweit er unter der Führung Gottes im Dienste der Verheissungsgeschichte lebt. Der Träger von náfäs ist das Blut, der Sitz von ruach das Herz.¹⁶⁴

Die korrekte Übersetzung der Bedeutungsgehalte dieser Begriffe für Seele im Alten Testament ist äusserst schwierig. Die gängige Gleichstellung von náfäs mit dem Wort Seele durch die traditionelle deutsche Bibel trifft den Kerngehalt nur beschränkt. Dasselbe gilt für die Übersetzung von ruach. Auch dieses Wort kann nur vor dem Hintergrund der ganzen Lehre, aus der Kommunikation Gottes mit dem Menschen und in seiner Vollmacht, richtig eingeordnet werden.¹⁶⁵

Dazu kommt ein weiteres Problem. Ein eigentlicher bildlicher Entwurf der Seele findet sich im Alten Testament nicht. Die Göttlichkeit der Seele hat dazu geführt, dass im jüdischen Glauben diese gemäss dem alttestamentlichen Gebot, dass man sich kein Ebenbild von Gott schaffen solle, nicht abgebildet wurde.

Nackte Menschen zwischen Teufeln und Engeln

Das Mittelalter

Vor der Behandlung des christlichen Mittelalters ist ein Blick auf das Seelenbild des vorchristlichen, germanisch geprägten Frühmittelalters angezeigt. Die Quellenlage ist zwar für die Kultur der Germanen dürftig; den Bodenfunden, vor allem aus Gräbern, stehen wenige bildliche und literarische Zeugnisse gegenüber. Diese letzteren liegen in der Regel nur in Fassungen aus bereits christlich geprägten Zeiten vor. Dementsprechend gewähren sie nur christlich geprägte Einblicke in die Zeit des Frühmittelalters (ca. 5. bis 9. Jahrhundert).

Seelenvorstellungen der Germanen im Frühmittelalter

Eine Hauptquelle für die germanische Kultur ist die nordische Edda. Im darin enthaltenen Helgilied wird die Ermordung des Helden Helgi durch seinen eigenen Schwager geschildert. Helgis Frau Sigrun ist nach dieser verbrecherischen Tat untröstlich. Ihre Magd sieht eines Nachts, wie Helgi mit Kriegsgefolge zu seinem Grabhügel reitet. Sie berichtet ihrer Herrin sofort, dass der Grabhügel offen stehe und Helgi sie erwarte. Sigrun geht darauf in den Hügel, betrachtet seinen Zustand und spricht zu ihm:¹⁶⁶

«Dein Haar ist, Helgi, von Reif durchnässt, ganz mit Blut bespritzt ist der Herrscher, die Hände nasskalt dem Eidam Högnis! Wie soll ich dir, Fürst, davon Heilung schaffen?»

Helgi zeigt ihr darauf das im Grabhügel vorbereitete Bett, und sie verbringt eine Liebesnacht mit dem Toten im Grab. Beim Morgengrauen verlässt Helgis Seele den Grabhügel wieder und reist nach dem im Westen gelegenen Walhall.

Hier werden wir Zeuge, wie man sich damals die Seele eines Toten vorstellte, der noch nicht Eingang ins Himmelreich gefunden hatte. Ähnlich konkrete Überlieferungen von der Vorstellung eines körperlichen Zwischenstadiums der Seele illustriert auch die früh aufgezeichnete Fassung der sogenannten Guntramsage, welche dem fränkischen König Guntram in den Mund gelegt wird. Dieser war auf der Jagd eingeschlafen und träumte folgendes:¹⁶⁷

«Als er nun eingeschlafen war, schlich aus Guntrams Munde ein Tierlein hervor in Schlangenweise, lief fort bis zu einem nahen Bach, an dessen Rand stand es still und wollte hinüber. Das hatte alles des Königs Gesell, in dessen Schoss er ruhte, mit angesehen, zog sein Schwert aus der Scheide und legte es über den Bach hin. Auf dem Schwert schritt nun das Tierlein hinüber und ging in das Loch eines Berges, da hinein schloß es. Nach einigen Stunden kehrte es zurück und lief über die nämliche Schwertbrücke wieder in den Mund des Königs. Der König erwachte und sagte zu seinem Gesellen: Ich muss dir meinen Traum erzählen und das wunderbare Gesicht, das ich gehabt. Ich erblickte einen grossen, grossen Fluss, darüber war eine eiserne Brücke gebaut; auf der Brücke gelangte ich hinüber und ging in die Höhle eines hohen Berges; in der Höhle lag ein unsäglicher Schatz und Hort der alten Vorfahren.»



43

Die Taube als christliches Seelenbild. Die weisse Taube ist nicht nur Symbol des Heiligen Geistes, einer Art Weltseele, sondern auch der Seelen ganz allgemein. Das Bild der an der Glorie eines Heiligen oder an Trauben pickenden Tauben hängt mit der Auferstehungshoffnung zusammen. Solche Darstellungen haben auch Eingang in die dekorative Kunst gefunden wie hier als Dekor an einem Prunkhelm. Dieser wurde wohl als Weihgabe bei Villeneuve in den Genfersee versenkt. 7. Jahrhundert. (Schweizerisches Landesmuseum, Zürich)

In dieser Überlieferung sind zahlreiche Aussagen und Bilder enthalten, die in diesem Buch wieder auftauchen werden: das Zusammenspiel von Wirklichkeit und Traum, eine Seelenexkursion, die Seele in Tiergestalt, der Mund als Seelentor des Körpers und die Jenseitsbrücke. Für die Germanen besonders typisch ist die Vorstellung der Fortexistenz der Persönlichkeit nach dem Tod und die Seelenwanderung. Die Guntram-Geschichte wurde zur Wandersage und taucht später vielerorts in abgewandelter Form wieder auf.

Hasenfratz teilt die germanischen Seelenvorstellungen phänomenologisch in vier Manifestationen ein:¹⁶⁸

- Fior steht für das Leben und bezeichnet eine Vitalseele.
- Hugi bezeichnet das Denkvermögen und ist eine Art Ich-, aber auch eine Exkursionsseele.
- Modr und jarta stehen für emotionale Kräfte, sind Ich- und auch Organseelen.
- Nafn ist die Reinkarnationsseele. Ein Kind gehört erst zur Gemeinschaft, wenn es eine Seele hat, und diese erhält es mit der Namensgebung. Die germanische Sitte, dem Neugeborenen den Namen des Grossvaters zu geben, wird in Verbindung gebracht mit der weit verbreiteten Vorstellung, die Seelen verstorbener Familienmitglieder könnten in ihren Nachkommen wiederkehren.

Das deutsche (ost- und südgermanische) Wort *saiwalo* für Seele ist verwandt mit dem Wort *Wasser*.¹⁶⁹ Dort ist wie bereits erwähnt ein wichtiger Aufenthaltsort der Seelen. In oder unter bestimmten Seen erwarten die Seelen der Ungeborenen den Augenblick ihrer Geburt, dorthin kehren die Seelen der Verstorbenen wieder zurück.¹⁷⁰ Vermutlich hängen die in Seen und Flüssen gefundenen Weihgaben mit diesem Glauben zusammen (Abb. 43).¹⁷¹

Für die Langobarden ist überliefert, dass sie Holzvögel für die Seelen von in fremden Landen Verstorbenen aufstellten.¹⁷² Fiel ein Angehöriger in Feindesland, so wurde in der Heimat ein Scheingrab ausgehoben, auf dem die Angehörigen einen hölzernen Pfeiler errichteten und eine hölzerne Taube befestigten.¹⁷³ Diese symbolisiert offenbar den Seelenvogel. Dies ist auch noch in christlicher Zeit der Fall. Die Taube entweicht dabei in der Regel dem Mund. So ist es beispielsweise für die im Jahre 1561 sterbende Santa Theresa überliefert; in diesem Zusammenhang wird auch das weisse Vögelein über dem Grab der Mutter des Aschenbrödel gedeutet.¹⁷⁴ Wiederholt treffen wir auf das Öffnen der Fenster bei einem Todesfall, damit die Seele hinausfliegen kann. Als Seelenbegleiter kennt die nordische Mythologie die reitenden Walküren. Diese ursprünglich gefiederten «Totenwählerinnen» bringen die Gefallenen nach Walhall.

Seelendarstellungen des frühen christlichen Mittelalters

Die alte Vorstellung des alles durchwirkenden Makrokosmos verliert sich im Christentum. An seine Stelle tritt jetzt Gottvater. Geist, Leib und Seele des Menschen sind Gottes Schöpfung. Aber sie unterliegen dem Sündenfall und deshalb dem göttlichen Heilsplan zur Erneuerung und Erlösung.

In der Bibel selbst ist keine klare bildliche Vorstellung der Seele zu finden. Die verstreuten Hinweise zur Seele wurden von den frühen Christen zunächst so ausgelegt, dass der unsterbliche Teil der Seele Gott ähnlich sei. Nach Ratramnus (9. Jahrhundert):¹⁷⁵

«Was aber gemäss dem Bilde Gottes ist, ist nicht Körper. Die Seele aber ist Bild Gottes, folglich ist sie nicht Körper. Es ist also offenbar, dass die Seele nicht dingliche, sondern geistige Substanz ist.»

Aus diesem Verständnis der Unkörperlichkeit wurde gefolgert, dass demnach die Seele auch nicht körperlich zu malen sei. Diese Auffassung hat sich aber nicht behaupten kön-

nen. Die fehlende bildliche Grundlage in der Bibel liess zunächst eine breitere Palette von Seelendarstellungen als im Hoch- und Spätmittelalter entstehen. Die Ikonographie bleibt dabei ganz Sache der Kirche. Die Bildkomposition wird nicht dem Künstler freigestellt, sondern hat dem erprobten Gesetz und Herkommen der katholischen Kirche zu folgen, wie im Konzil von Nicäa im Jahre 787 ausdrücklich verkündet wird.¹⁷⁶ Dabei nimmt die Kirche die bildmässig als passend empfundenen Typen relativ unbekümmert an, auch wenn die Bildinhalte nicht kongruent sind: «Und so benutzt sie den gesamten ihr bekannten Bildervorrat der Antike, wie alte Schläuche, die zu neuem Wein noch sehr wohl taugen.»¹⁷⁷

Im christlich geprägten Frühmittelalter treffen wir bis in die Zeit Karls des Grossen auf eine Repetition verschiedener antiker Seelenbilder. Der Vogel ist die gängigste Metapher für die Seele. Bereits in den Katakomben Roms stossen wir auf den Vogel-Typus, meistens mit einem Ölzwig im Schnabel als Symbol des Friedens.¹⁷⁸ Der Vogel im Vogelkäfig ist ein gängiges Bild der spätrömisch-frühmittelalterlichen Übergangszeit für die im Körper gefangene Seele (Abb. 144). Ein Text des 5. Jahrhunderts konkretisiert die Vorstellung der Seele als Vogel:¹⁷⁹

«Plötzlich entschwebte von dort eine Taube,
man sah wie entfloh die der Märtyrerin Mund,
weisser als Schnee und erstrebte die Sterne.
Dies war Eulaliens Geist,
weiss wie Milch und flüchtig und rein.
Schlaff war ihr Nacken,
während heimging die Seele;
und der brennende Scheiterhaufen erstarb.
Friede wird den entseelten Gebeinen.
Frohlockend flattert im Äther der Hauch
und erstrebt den himmlischen Tempel in Eile.
Und es sah selbst der Henker den Vogel,
wie er sichtbar der Jungfrau Mund verliess.»

Für die reine Seele bleibt in frühchristlicher Zeit das Bild der weissen Taube vorbehalten. Sie schwebt bei der Taufe Christi aus dem Himmel heran. Dementsprechend gibt es einen inneren Zusammenhang mit dem üblichen christlichen Sinnbild für den heiligen Geist in Form der Taube. – In frühchristlicher Zeit ist die Taube wiederholt als Seelenbild bis hin zur dekorativen Kunst zu greifen. Die Tauben, welche an der Glorie eines Heiligen picken, werden ebenso wie die Tauben, welche Trauben picken, in Verbindung mit den Seelen gebracht, die Auferstehung erheischen (Abb. 43)¹⁸⁰. Der Vogel kommt auch in der Bibel als Seelenmetapher vor, nämlich in bezug auf die Befreiung des Volkes Israel in Psalm 124, 7:

«Unsere Seele ist entronnen wie ein Vogel dem Strick des Voglers;
der Strick ist zerrissen, und wir sind frei.»

Wenn die Seele den Körper verlassen hat, muss sie diesen für die Wiederauferstehung auch wieder finden können. Abbildung 44 zeigt, auf welche Weise man sich um 800 die Wiederbelebung der Toten am Jüngsten Tag vorstellte, wie Donat de Chapeaurouge überzeugend dargelegt hat.¹⁸¹ Wie einst im alten Ägypten kehren die Seelen in ihre Körper zurück. Das Bild der Seele wird auch im Mittelalter «aus dem Leben gegriffen».¹⁸² Im Utrechter Psalter wird eine von zwei Löwen bedrohte Seele durch einen Engel beschützt (Abb. 45). Deutlich wird die unterschiedliche Darstellung der Seele in ein- und



OTADIEUERBAMELEXSE S ICUTETINTROMISSIONE DELAPSUMUIPLACEMCO
CRABANTURADUERSUME TUA TUNC CONVERTINI RADOIN LUMINIUIUENTIUM



45



46



Seele in Gefahr. Die von zwei Löwen bedrohte Seele in der Mitte wird von einem von oben hinzufliegenden Engel beschützt. Illustration aus dem Utrechter Psalter aus der Zeit um 820. (Universitätsbibliothek, Utrecht)

Vielfalt der Seelenbilder. Im Früh- und beginnenden Hochmittelalter stehen unterschiedliche Seelenbilder nebeneinander. Im Stuttgarter Psalter aus der Zeit um 820 finden sich verschiedene Typen von Seelenbildern in ein- und derselben Handschrift. Links der musizierende Psalmist neben seiner verselbständigten Seele, dargestellt als bekleidete Frau und unmissverständlich als ANIMA beschriftet. Rechts die Seele als Vogel. (Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, Fotografie Joachim Siener)

Später mittelalterlicher Seelenvogel. Die Seele tritt einem geköpften Heiligen als Vogel aus dem Mund (unten rechts) und steigt zu Gottvater auf (Mitte oben). Dem Köpfenden fallen dabei buchstäblich die Augen aus dem Kopf. 12. Jahrhundert. (Hildesheimer Albanspsalter, St. Godehard, p. 416)



derselben Handschrift in dem um 820–830 entstandenen Stuttgarter Psalter, wo die Seele einmal normal bekleidet erscheint, dann wieder in einer seltenen Darstellung als nackte geflügelte Figur und schliesslich als auf einem Hügel sitzende ANIMA, als bekleidete Frau (Abb. 46).

Ein sprechendes Dokument der mittelalterlichen Vorstellung ist Abbildung 47. Ein Heiliger wurde soeben geköpft, dem Henker fallen buchstäblich die Augen aus; ein Engel entwindet dem Haupt unten rechts die Seele, die oben bereits als Vogel aufsteigt und deren sich zwei Engel annehmen.¹⁸³ In der gleichen Handschrift wird die Seele auch als kleiner nackter Mensch dargestellt. Damit wird das metaphysische Nacktsein des Geschöpfes vor Gott ausgedrückt.¹⁸⁴ Die biblische Grundlage dafür ist die Stelle im 2. Korinther 5, Vers 2 und 3, wo die nackte Menschenseele nach Annahme durch Gott eine Art Bekleidung erfährt.

Das sich im Christentum allmählich durchsetzende Bild der kleinen nackten Menschengestalt nimmt nach Oswald Erich die zweite Spur des antiken Seelenbildprogrammes auf, die des Eidolon.¹⁸⁵ Auch wenn sich die Begriffswelten nicht decken, auch wenn «himmelweite» Unterschiede dahinter liegen, wird an ältere Bilder angeknüpft: «Wer verstanden werden will, der muss wohl oder übel an Bekanntes anknüpfen, und das ganz besonders auf dem Gebiet der sinnlichen Anschauung.»¹⁸⁶

Der christliche Weg der Seele im Mittelalter

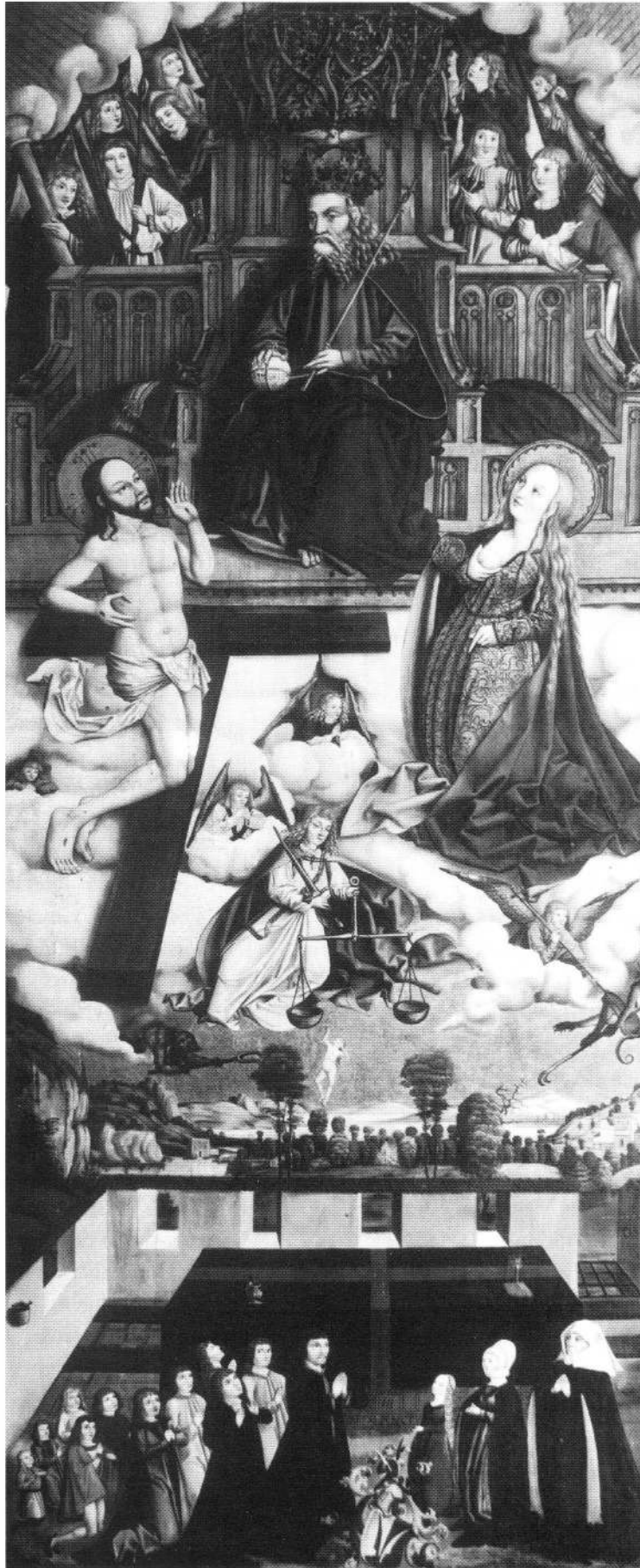
Im fortgeschrittenen Mittelalter hat sich als christliches Seelenbild der kleine nackte Mensch, meist in der Darstellung als junge Frau (Virgotyp), durchgesetzt. Weniger die Variation der spätmittelalterlichen Seelenbilder als die Szenen, in die sie eingebettet sind, führen uns in eine weite Jenseitswelt. In zahlreichen Darstellungen werden der Himmel, das Fegefeuer und die Hölle von Seelen bevölkert.

Das Altarbild Abbildung 48 zeigt exemplarisch die «kanonische» Vorstellung des individuellen Seelenweges im Spätmittelalter. Diese bemalte Tafel von einem Grabmal ist dafür deshalb so geeignet, weil sie alle drei Ebenen des Geschehens gleichzeitig illustriert.¹⁸⁷ Zuunterst ist das Begräbnis im Diesseits dargestellt, nämlich das Grab des Verstorbenen mit der davor betenden Familie. Hinter der das Irdische abtrennenden Mauer geht der Blick in die Tiefe auf eine paradiesische Landschaft, über der bereits die kleine nackte Seele schwebt. In der Mitte ist das dargestellt, was auf die Seele zukommt, nämlich deren Wägung im Rahmen des Partikulargerichts. Hier wird entschieden, ob die Seele von den seitlich vorstossenden teuflischen Dämonen erhascht wird oder der Aufstieg in den Himmel möglich ist. Fürbitter dieser Seele beim oben thronenden Gottvater sind Maria, die ihre Brust entblösst, und Jesus Christus, der auf seine für die Erlösung der Menschen erlittenen Wunden hinweist.

Abbildung 49 zeigt die eigentliche Wägeszene durch den Heiligen Michael, den wir seit der Zeit um 1000 in dieser Funktion gemäss Daniel 12, 1 und 2 kennen. Dargestellt ist hier nicht eine Individualwägung, sondern eine Weltgerichtsszene, das Ereignis am Ende der Heilsgeschichte also, wo alle Seelen noch einmal gewogen werden. Die Schriftbänder sprechen links von den «useerwelten» und rechts von den «verfluchten». Die erste Gruppe ist bereits im Himmel angelangt, die zweite hingegen auf dem Weg zu höllischen Qualen.

Diese beiden Tafeln illustrieren gleichzeitig zwei wichtige Vorstellungen des Christentums in bezug auf die Seelen. Erstens das Eingebettetsein des menschlichen Individuums in eine klare Vorstellung des langen Lebens im Dies- und Jenseits und zweitens die Position des Menschen und seiner Seele zwischen der guten und der schlechten

Der individuelle Weg der Seele vom Begräbnis bis zum Himmel. Das Altarbild aus der Zeit um 1500 zeigt die «kanonische» spätmittelalterliche Vorstellung des Weges der Seele nach dem Tod. In der untersten Ebene trauert die Familie vor dessen Grab um den Verstorbenen, darüber schwebt bereits die kleine nackte Seele über einer paradiesischen Landschaft. Anschliessend wird sie gewogen. Auf der mittleren Ebene leisten Maria und Christus beim oben thronenden Gottvater Fürbitte für den Verstorbenen, der wohl unten links selbst dargestellt ist. (St. Lambertuskirche, Erkelenz)



Seelenwägung. Ist das Gute der Seele schwer genug, oder vermögen teuflische Dämonen den Ausschlag zu geben? Der heilige Michael hat im Mittelalter die Rolle des antiken Hermes übernommen. Weltgerichtsdarstellung aus der Zeit um 1500 des Zürcher Nelkenmeisters. (Kunsthhaus, Zürich, Leihgabe der Stadt Zürich)



Kraft. Die eine wird durch Engel und Gottheiten symbolisiert, die andere durch Dämonen und Teufel. Die gute, paradiesische Seite ist jeweils die rechte Seite, die schlechte die linke Seite (vom Betrachter aus gesehen umgekehrt).

Seit der Zeit um 1000 ist das auf den 2. November gelegte liturgische Allerseelenfest die Gebetshilfe der katholischen Kirche für die armen Seelen.¹⁸⁸ Symbol dieses Festes ist die Anbetung des Lammes. An diesem Tag dürfen die Seelen nach dem Volksglauben das Fegefeuer verlassen. In diesem Zusammenhang sind Volksbräuche wie Seelenlichter, Speiseopfer und Armenspenden bekannt.

Für das Weltgericht, auch Jüngstes Gericht genannt, müssen die Toten noch einmal aus dem Grab steigen und vor Gott antreten. Seelen, die nichts als den endgültigen Abstieg in die Hölle zu befürchten haben, werden regelrecht aus dem Grab gezogen. Auch der Teufel will zu seinem Recht kommen (Abb. 50). Den guten Seelen ist wie schon bei ihrem Tod die Hilfe der Engel sicher (Abb. 51). Gewisse Seelen können aus dem Fegefeuer doch noch in das himmlische Gefilde kommen, das andere – wie die Heiligen – auf dem direkten Weg schon längst erreicht haben. Der Weg vom Berg des Fegefeuers ins Paradies kann gefährlich sein, führt er doch über eine schmale Brücke (Abb. 53).

Schon im alten Testament erscheint das Bild der Himmelsleiter. Jakob hatte diesen Traum, der für das Streben nach dem Spirituellen steht. Die bildhafte Umsetzung dieser Bibelstelle hat eine Vielzahl von Seelendarstellungen bewirkt. Abbildung 52 zeigt eine solche des 14. Jahrhunderts. Die Leiter selbst hat einen eigenen symbolischen Hintergrund. Nach der Benediktsregel versinnbildlichen die beiden Holme Leib und Seele!¹⁸⁹ Die 12 Tritte sind von Gott als Stufen der Demut eingefügt. Der Leiter kommt also doppelter Sinn zu, einerseits als Symbol des demütigen irdischen Lebens und andererseits als Mittel zum Aufstieg in den Himmel. Bei Dante führt zudem eine lange Leiter in die obersten Regionen des Himmels, welche nur wenigen vorbehalten ist, so etwa dem Heiligen Benedikt.¹⁹⁰

Bevor eine Seele in den Himmel aufsteigen kann, muss sie dem Körper entweichen. Wie früher der Vogel entweicht sie meist in Form eines kleinen nackten Menschen dem Mund (Abb. 51). Eine Ausnahme dieser Regel ist der Fall des Judas. Weil dieser Verräter den Herrn geküsst hatte, ist sein Mund nach wie vor heilig. Das übliche Tor der Seele bleibt in dem Falle verschlossen. Deshalb bleibt Satan, dem diese Seele gehört, nichts anderes übrig, als Judas den Leib aufzureissen, um sich so seine Seele zu sichern.¹⁹¹

Bildlich mit der Seele verwandt ist der böse Dämon. Er wird als eine Art Kobold zu einem selbständigen Wesen, der die Menschen schwer schädigen kann. Wenn er von ihnen Besitz ergreift oder krankhafte Besessenheit auslöst, muss er wieder ausgetrieben, exorziert werden. Dieser Moment wird in mittelalterlichen Bildquellen ähnlich dargestellt wie das Ausfahren einer Seele, nämlich meist als aus dem Mund tretende, teuflähnliche Schattengestalt.¹⁹²

Im Rahmen seiner allgemeinen Kritik an der katholischen Kirche hat der im Jahre 1250 verstorbene Kaiser Friedrich II. verschiedene Elemente der kirchlichen Lehre in Frage gestellt. Dazu gehört auch die Vorstellung, dass die Seele im Moment des Todes den Leib des Sterbenden als kleines Wesen verlässt, um ein neues Leben im Jenseits anzutreten. Friedrich II. wird in der Chronik des Minoriten Salimbene von Parma unter anderem folgende «Wahnidee» unterstellt:¹⁹³

«So sperrte er einen Mann lebendig in ein Fass, bis er darin starb, um damit zu zeigen, dass auch die Seele gänzlich zugrunde gehe; ... Denn er war ein Epikureer; und daher suchte er jede Stelle auf, die er selbst oder die seine Gelehrten in der heiligen Schrift finden konnten, wenn sie nur zum Beweis diente, dass es nach dem Tode kein zweites Leben gebe ...»



50

Widerwilliger Seelenaufstieg. Beim Jüngsten Gericht haben alle Seelen zu einer Wägung anzutreten. Deshalb müssen sie noch einmal aus ihren Gräbern herauskommen. Hier wird eine nackte Seele, die offenbar Böses zu befürchten hat, gegen ihren Willen mit Teufelsklauen aus dem Grab gezerrt. Ausschnitt aus dem Relief des Türsturzes von St. Lazare in Autun aus der Zeit um 1130. (Nach Jezler 1994, Abb. 5)

52 ▷

Jakobs Traum von der Himmelsleiter. «Da träumte ihm, eine Leiter sei auf die Erde gestellt, die mit der Spitze an den Himmel rührte...» steht in der Bibel zur Jakobs-Vision. Die Leiter steht als Symbol für den Aufstieg in den Himmel (vgl. Hermes auf der Leiter, Abb. 31). Nach der Benediktsregel versinnbildlichen die beiden Holme den Leib und die Seele, die 12 Sprossen die Stufen der Demut im irdischen Leben als Voraussetzung für die Erlösung. (Diözesan- und Dombibliothek, Köln, Codex 263)

«Seelengeburt». Beim Tod des Gerechten hilft ein Engel beim Austritt der Seele aus dem Mund wie die Hebamme bei der Geburt eines Kindes aus dem Muttermund. Romanische Lünette des 12. Jahrhunderts im Kloster Allerheiligen von Schaffhausen. (Museum Allerheiligen, Schaffhausen)



Immer noch werden im Mittelalter vereinzelt Planeten und Sterne als gute Seelen gesehen (Abb. 148).¹⁹⁴ Auch der Aufstieg der Seelen in den Himmel als feurige Kugel ist im Mittelalter belegt. Besonders geläufig war das Bild des Strebens der Seelen zum gleissend hellen Himmelslicht, wie es von Dante ausführlich beschrieben worden ist. Vom Weg durch einen Tunnel zum göttlichen Licht zeugt die berühmte Himmelsdarstellung von Hieronymus Bosch im Rahmen seiner vier Jenseitsbilder (Abb. 153).

Seelenbilder der Hildegard von Bingen

Hildegard von Bingen (1098–1179), die bekannte Mystikerin des Mittelalters, gibt besonders in ihrer Weltenkunde, der Kosmoschrift, ein geschlossenes Bild der Welt und des Menschen aus ihrer Sicht.¹⁹⁵ Ihre zehn Visionen sind geprägt von einem christozentrischen Weltbild, das noch nicht wie im nachfolgenden, späteren Mittelalter von der Naturphilosophie des Aristoteles geprägt ist. Nach Hildegard von Bingen lebt die Seele in jedem Teil des Leibes, wie er durch sie lebt.¹⁹⁶ Die Mission der Seele, die permanent zwischen dem Guten, dem Göttlichen, und dem Schlechten, dem Satanischen, steht, ist letztlich das grosse «opus» gemäss der göttlichen Schöpfungslehre.

Schwester Hildegard lässt in ihren visionären Schilderungen verschiedene Bilder der Seele entstehen, die im Quervergleich für uns Heutige zuweilen auch widersprüchlich wirken. Gemeinsam ist ihren Schilderungen, dass die Seele, wie die ganze Welt, nicht starr und gleichbleibend gesehen, sondern als ständig in Bewegung beschrieben wird. Schon im erstem Kapitel der Kosmoschrift «de operatione dei» spricht sie vom dynamischen Gleichgewicht der Welt und des Menschen. Wie das Erdenrund von kräftigen Windkräften belebt wird, welche mit den untergeordneten, schwächeren Winden zusammenspielen, «damit sie nicht gefährlich ausbrechen», «deckt auch der Körper die Seele und hält sie zusammen, damit sie nicht verhauche.» Wie das Wasser die ganze Erde durchströmt, durchdringt die Seele den ganzen Leib. Leib und Seele wurden zwar durch Gott zu einer Einheit verbunden.¹⁹⁷ Sie tragen aber einen ständigen «gewaltigen Konflikt» miteinander aus. «Eines wird nämlich aus dem anderen erprobt». Wenn der körperliche Mensch sündigt, «zeigt die Seele in ihrem Wesen Rundung und Ebenmass, da die Erkenntnis des Guten immer gegen die Erkenntnis des Bösen kämpft...».¹⁹⁸



Die schmale Brücke zum Himmel. Vorne quälen im Höllental groteske Teufel die ihnen anheimgefallenen Seelen. Mit leidenden Seelen ist auch der danebenliegende Berg des Fegefeuers bevölkert. Von diesem führt ein schmaler und schwindelerregender Steg ins Paradies mit dem goldenen Lebensbrunnen, von dem die vier Paradiesflüsse ausgehen. Illustration aus einem Stundenbuch aus der Zeit um 1480.

(Victoria and Albert Museum, London)

«Die Seele ist so innig in die Gestalt des Menschen eingesenkt worden, als wenn diese Gestalt aus sich selber belebt würde.» Sie steigt «ins Gehirn, ins Herz, in das Blut und das Mark». ¹⁹⁹ Das Wirken der Seele wird wiederholt mit dem sich ständig verändernden Mond verglichen. Sündigt die Seele mit dem fleischlichen Körper, «dann schwindet sie, wie auch der Mond sein Abnehmen spürt.» Siegt sie jedoch gegen den Trieb des Fleisches, erhebt sie sich, «wie auch der Mond durch die Sonne wieder entzündet wird.» Die Seelenkraft wird auch mit dem Wind in Beziehung gebracht; «die Seele ist ein Hauch, von Gott in den Menschen gesandt». ²⁰⁰ Die hohe moralische Instanz der Seele wird in ihrem Höhenflug mit dem Vogel in der Luft gleichgesetzt: ²⁰¹

«Wie nun ein Vogel ohne den Luftraum nicht fliegen könnte, so wird auch der Leib nicht durch sich selber, sondern durch die Seele in Bewegung gehalten. Stimmt der Mensch bisweilen mit den Sehnsüchten der Seele überein, dann brennt er ganz und gar in der Liebe zu Gott...»

Die antike Vorstellung des Körpers als Wohnung der Seele ist bei Schwester Hildegard noch durchaus präsent: «Die Seele bewohnt ihren Leib mit grosser Sorgfalt, wie ein Familienvater in seinem Hause wohnt.» ²⁰² Die Seelenkraft ist «wie ein Stahl, durch den jedes Eisen geschärft und gefestigt wird», sie «zeigt sich gegen alle Bosheit des Teufels als mutige Kämpferin». ²⁰³ Denn: ²⁰⁴

«Die Seele stammt vom Himmel, der Leib von der Erde; die Seele wird durch den Glauben, der Leib aber durch das Sehvermögen erkannt.»

Die Gliederung des christlichen Kosmos wird von Hildegard von Bingen, wie während des ganzen Mittelalters, noch erheblich durch antikes Gedankengut beeinflusst. Dazu gehört insbesondere die Vorstellung von den die Erde umgebenden Planetensphären. Dort sind die neun Engelschöre angesiedelt. Nach gewissen Vorstellungen steigt die Seele bei der Geburt stufenweise hinab, um diesen Weg nach dem irdischen Leben umgekehrt und läuternd durchzumachen, bis sie wieder in die höchsten Sphären aufsteigen kann. Solche Vorstellungswelten wurden auch bildlich dargestellt. ²⁰⁵ In der «Divina Commedia» Dantes erfolgt der Aufstieg ins Paradies auf ähnliche Weise.

Hölle, Fegefeuer und Himmel: Dante

In der «Divina Commedia» beschreibt Dante Alighieri (1265–1321), wie er von Vergil, dem im Mittelalter hoch verehrten Verfasser der Aeneis, und seiner Jugendliebe Beatrice durch die Regionen des Jenseits, Hölle, Berg der Läuterung und Himmel, geführt wird. Durchwirkt ist das ganze Epos von persönlicher Selbsterfahrung, welche wie sein Jenseitsbild alle Tiefen und Höhen des Lebens umfasst.

Ähnlich wie Odysseus und Psyche wandert Dante durch die Unterwelt. Er hat als erster die mittelalterliche Apokalypsik mit der Hadesfahrt Vergils verbunden. ²⁰⁶ Dante und Vergil werden zunächst von Charon über den Totenfluss gefahren und steigen dann in die trichterförmige Hölle hinab. Dort treffen sie auf eine Vielzahl von gequälten Seelen. Alle Jenseitslandschaften sind reich bevölkert von Verstorbenen, die an ihrer äusseren Gestalt noch erkennbar, aber nur noch Schatten ihrer selbst sind. Nach Dante erhalten die Toten eine Art Scheinkörper: ²⁰⁷

Hat Lachesis dann keinen Faden mehr,
dann löst die Seele sich vom Fleisch, als Kraft nur
trägt sie hinweg was menschlich, was von Gott.

Die untern Kräfte allzusammen stumm,
Gedächtnis, Wille und Verstand jedoch
viel mehr bereit zum Wirken als zuvor.

Ohne sich aufzuhalten, ganz von selber fällt sie
an eines der Ufer wunderbarerweise,
und alsbald erkennt sie ihren Weg.

Und wenn sie dann an ihren Ort gelangt,
dann strahlt sie ihre Formkraft ringsum aus,
so viel und gleich wie im lebendigen Körper.

Und wie die Luft, wenn sie vom Regen schwer,
sich in der Sonne strahlend widerspiegelt,
und sich im Schmuck der vielen Farben zeigt.

So nimmt die Luft im Umkreis jene Form an,
die ihr gleich einem Siegel eingepreßt
kraft ihres Wesens die verbliebne Seele.

Und wie das kleine Flämmchen sich dem Feuer
anpasst, wohin sich dieses auch bewege,
so folgt dem Geiste auch sein neues Wesen.

Weil er nun Wesensschein gewinnen kann,
nennt man ihn Schatten; nun schafft er Organe
für einen jeden Sinn, auch für das Auge.

Dante und Vergil werden als Besucher des Diesseits daran erkannt, dass sie im Gegensatz zu den toten Seelen leiblich bestehen. Durch sie scheint die Sonne nicht hindurch, und nur sie werfen Schatten. Nach der Hölle beginnt für Vergil und Dante der Aufstieg ins Fegefeuer, das sich damals als Jenseitsraum bereits fest etabliert hatte. Hier sinniert Dante zu Anfang seines 4. Gesangs über die verschiedenen Seelenkräfte und nimmt gegen die Vorstellung – gemeint ist wohl Plato – von verschiedenen Seelen in einem Menschen Stellung:

Wenn einer Freude oder einem Schmerz,
den eine Seelenkraft in uns empfindet,
die Seele voll und ganz sich hingeben,

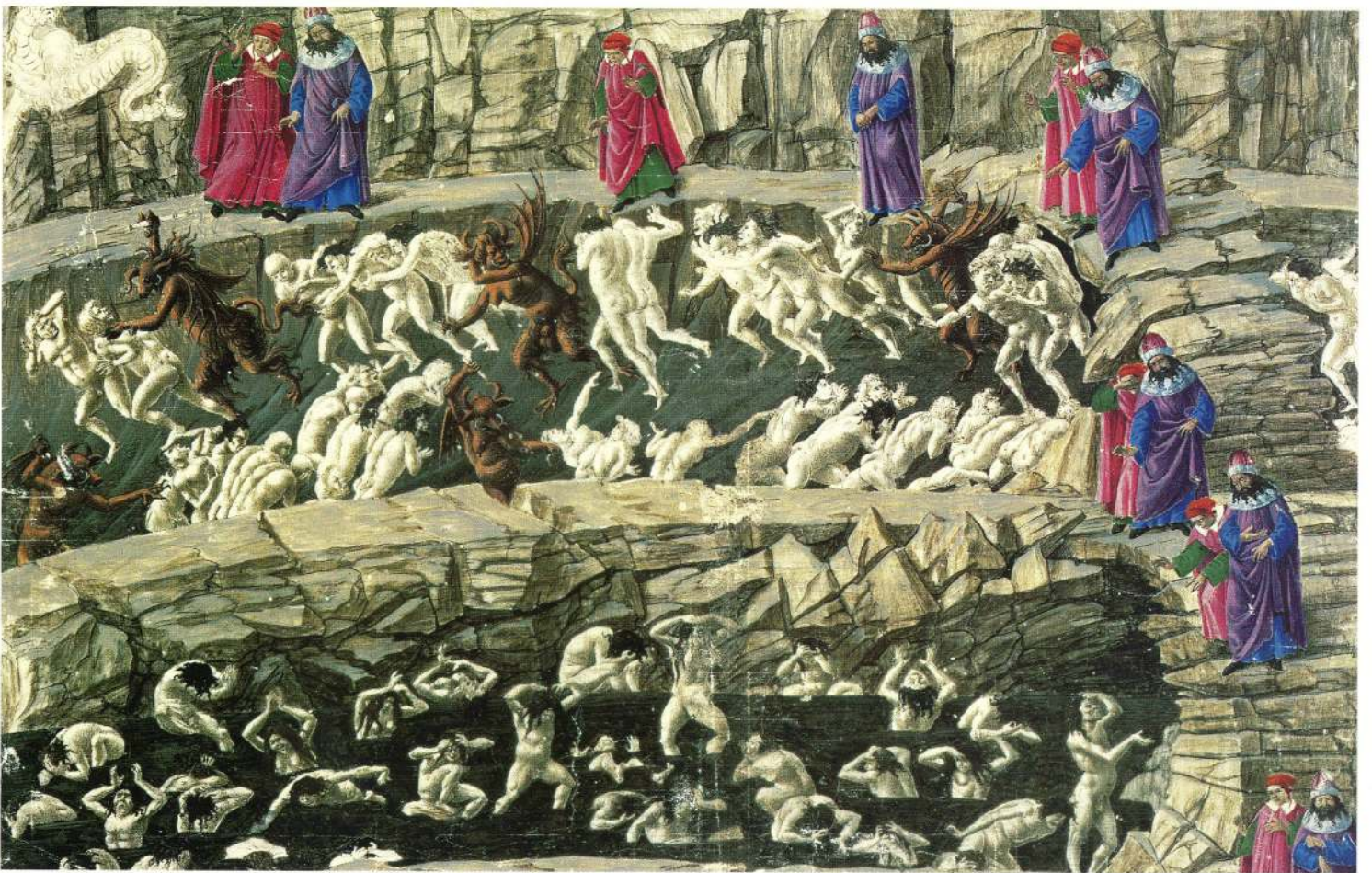
Scheint sie zu keiner andern Wirkung fähig.
Und das hebt jenen Irrtum auf, der meint,
ein' Seel entzünd' in uns sich an der andern.

Und darum hörst du etwas oder siehst es,
das stark die ganze Seele an sich fesselt,
verstreicht die Zeit und du bemerkst es kaum.

Charon und die Seele. Die in christlicher Manier dargestellte Seele wird vom Fährmann nach antiker Art über das Wasser gefahren, welches das paradiesische Land der Engel links vom dunklen Landstrich rechts trennt. Dieses Bild steht geistes- und kunstgeschichtlich am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance. Ölgemälde des Niederländers Joachim Patinir um 1485–1524).

(Museo del Prado, Madrid)

Höllenqualen. Illustration von Sandro Botticelli (1444/5–1510) zur «Divina Commedia» Dantes. Die Zeichnung bezieht sich auf die Stelle in der Hölle, wo die unglücklichen Seelen in tiefen Gruben eingeschlossen sind (Inferno XVIII, 1480–90). Dabei handelt es sich um eine der seltenen kolorierten Zeichnungen Botticellis zu diesem Thema. (Staatliche Museen zu Berlin, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz)



Denn andre Seelenkraft ist's, die da horchet,
und andre, die die ganze Seel' umfasst,
denn diese ist gebunden, jene frei.

Im Fegefeuer geht es in einer engen Felsspalte steil aufwärts (Abb. 98). Den Aufstieg schafft Dante mit Hilfe seines Führers und dank der Aussicht auf das nicht mehr allzuferne Paradies. Im Fegefeuer beginnt Vergil das Wirken der Liebe zu erklären. Dantes geliebte, früh verstorbene Beatrice erscheint hier schliesslich und führt Dante in den Himmel. Er durchschreitet die neun Stufen der Planeten, Fixsterne und der Kristallsphäre. Schliesslich sieht er die vom göttlichen Licht beschienene Himmelsrose. Mit Schilderungen der alles überstrahlenden Kraft der Liebe endet schliesslich Dantes zeitloses Werk (S. 187f.).

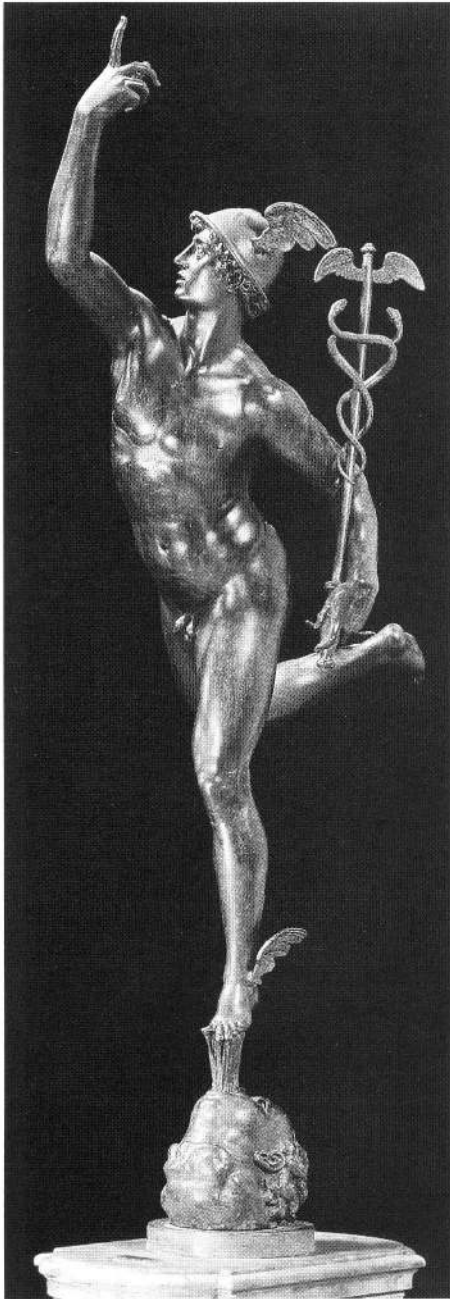
Der Schmetterling als Seelen- und Auferstehungssymbol ist Dante durchaus noch präsent. Im 10. Gesang schreibt er, nachdem sich die Türen des Fegefeuers hinter ihm verschlossen hatten, ausgehend von der menschlichen Kleinheit und Nichtigkeit auf Erden:

O ihr hochmütigen Christen, ihr saumselgen,
ihr, die ihr krank im geistgen Schauen seid,
und die vertraut den rückgewandten Schritten,

Seht ihr denn nicht, dass wir nur Würmer sind,
geborne, den Himmelsfalter einst zu bilden,
der ohne Hülle auffliegt zum Gericht?

Warum schwimmt euer Geist so obenauf?
ihr seid doch wie ein fehlerhaft Insekt,
gleichsam ein Wurm, in dem die Bildung fehlging.

Die «Divina Commedia» entfaltete bald nach Erscheinen (vor der Zeit des Buchdrucks) eine ungeheure Wirkung. Dantes Vorstellungskraft bestimmt bis heute die Jenseitsbilder ganz wesentlich mit. Dies gilt auch für die Abfolge seiner Jenseitsreise vom Inferno über das Purgatorio zum Paradiso. Mit zur bis heute anhaltenden Rezeption haben verschiedene Illustrationsserien beigetragen, wie diejenigen von so bekannten Künstlern wie Sandro Botticelli, von dem 93 Zeichnungen zur «Divina Commedia» erhalten sind (Abb. 55).



56

Zwischen Himmel und Erde. Manche Kunstwerke antiker Götter und Themen aus der Zeit der Renaissance erreichen die Qualität antiker Schöpfungen. Dazu gehört die Hermesstatue von Giambologna. Hermes strebt auf einem Windkopf schwebend schraubenförmig in die Höhe. Solche Kunstwerke sind Ausdruck des Wiederauflebens antiker Gottheiten zu Beginn der Neuzeit. (Museo nazionale del Bargello, Florenz)

Hermes kehrt zurück

Die Zeit der Renaissance

Im 16. Jahrhundert kommen Welten ins Wanken. Das alte geozentrische, ptolemäische System muss zugunsten des heliozentrischen, kopernikanischen Systems aufgegeben werden. So wie das Universum unendlich geworden ist, wird auch das Denken unendlich – und umgekehrt. Nicht mehr der Schöpfer bestimmt jetzt das Weltgeschehen. Die Weltseele wird wieder zu einer Art «innerem Künstler». Alles ist in der Renaissance in allem, die Vorstellung vom wechselwirksamen Mikro- und Makrokosmos erlebt ihre zweite Hochblüte. Der alte Götterbote Hermes verbindet die verschiedenen Welten aufs neue (Abb. 56).

Der Rückgriff auf die Antike

Dem Menschen der Frühen Neuzeit genügt das mittelalterliche Jenseitsbild nicht mehr. Demzufolge wird im 16. Jahrhundert auch das bisherige, ganz vom christlichen Glauben bestimmte Seelenbild revidiert. Die Suche nach Alternativen führt der Devise der Zeit gemäss in die Antike zurück.²⁰⁸ Rückgreifend auf platonische Vorstellungen werden die Seele und deren Vorgänge wieder als etwas Bewegendes, Prozesshaftes verstanden. Die aristotelische Vorstellung eines Urstoffes im männlichen Samen ist ebenso wieder anzutreffen wie Platos Wagenlenker-Bild der Seele, das übrigens auch Eingang gefunden hat in ein Motiv des Tarot-Spiels.

Die Seele denkt man sich in der Zeit der Renaissance und des Humanismus wie in Form einer Glocke von einem «sternengleichen» Astralleib überstülpt, über den sich wiederum der eigentliche Körper legt. So beschreibt es der berühmte Arzt Jean Fernel im Jahre 1542:²⁰⁹

«Bekleidet mit diesen beiden Körpern wurde die Seele, indem sie in den gebrechlichen und sterblichen Körper eintrat, oder eher wie ein Verbannter in ein abscheuliches und dunkles Gefängnis geworfen wurde, ein Gast der Erde. Bis sie, diesem Gefängnis entkommen und freudig und frei zurückgekehrt in ihre Heimat, zu einem Mitbürger der Götter werde.»

Ein Mittelding zwischen Körper und Geist ist als «quinta essentia» der «spiritus mundi», der auch als Pneuma, als Wind gesehen wird. Dieser Spiritus ist auch für das Funktionieren des Körpers wichtig. Er wird als eine Art Dunst des Blutes gesehen und spielt auch in der Medizin eine wichtige Rolle. Dieser Spiritus ist eine echte Eigenentwicklung der Zeit der Renaissance.

In der Renaissance findet auch die künstlerische Darstellung neue Bahnen. Während die Kunst des christlichen Mittelalters ausgeprägten Sinnbildcharakter hatte, sucht die Renaissance mit der neuen Weltoffenheit das Dasein in einer zugleich magischen wie wissenschaftlich erfahrbaren Wirklichkeit zu erfahren.²¹⁰ Abbild und Sinnbild gehen jetzt bei den grossen Künstlern ineinander über.

Schon im späten Mittelalter war die Darstellung der Seele in der bildenden Kunst grösser und selbständiger geworden, eine Entwicklung, die in Italien schon im 15. Jahrhundert begonnen hatte und sich im frühen 16. Jahrhundert weiter ausbreitet. Die Seele wird jetzt nicht mehr nur als junge Frauengestalt, als Virgo, wiedergegeben, sondern sie nimmt individuelle Züge an und gleicht sich in der Grösse der sie empfangenden Gottheit an. All dies ist bei der Seelenzeichnung Albrecht Dürers von Abbildung 57 der Fall. Auch Tiermetaphern der Seele sind wieder vermehrt zu finden. Schmetterling, Libelle und Krebs weisen nach Lurker auf einer Handzeichnung Dürers der «Madonna mit den vielen Tieren» auf die Auferstehung hin.²¹¹

Die Seelenbilder Verstorbener können auch Züge der irdischen Existenz tragen. So stellt sich Michelangelo selbst in eigener Art in der Sixtinischen Kapelle in Rom als Seele dar, als er 25 Jahre nach den Deckengemälden als alter Mann das grosse Weltgericht als letztes Werk in Angriff nimmt und in mühsamer Arbeit vollendet. Er schreibt verbittert dazu: «Ein Lederbeutel bin ich... Ich bin wie Mark in seiner Hülle, abgesperrt, arm, einsam... die grabähnliche Wohnung hemmt mir den Flug.»²¹² Und so sehen wir ihn dort noch heute, als abgezogene Haut nämlich, die dem Weltenrichter wie ein leerer Sack hingehalten wird (Abb. 58).²¹³

In Michelangelos grossartiger Komposition des Weltgerichtes verschwimmen christliche und antike Szenen. So fügt er, der übrigens ein eifriger Leser Dantes war, unten rechts den grimmigen Charon ein, welcher die armen Seelen brutal aus seinem Schiff treibt. Der alte Fährmann setzt jetzt die Seelen wieder über das Wasser, über den Acheron, den Unterweltsfluss der antiken Sagen. – Schliesslich fliegt in der Renaissance die alte Bildmetapher der Seele, der Schmetterling, den wir hier jahrhundertlang nur noch selten angetroffen haben, wieder in die Bildszenen. Auch der Götterbote Hermes kehrt auf die Bühne der Jenseitslandschaften zurück.

In der Renaissance treffen wir auf Kunstwerke von antiken Gottheiten, die ihren griechischen und römischen Vorbildern ebenbürtig sind. Dazu gehört der Merkur von Giambologna (1529–1608), der auch Giovanni da Bologna genannt wird. Merkur windet sich auf einem antikisierenden Windkopf stehend schwerelos in die Höhe und weist mit dem Finger in das Himmelreich (Abb. 56).

Die Kunst des Sichtbarmachens des Unsichtbaren

In der Renaissance überlagern sich wie beim Makro- und Mikrokosmos auch in anderen Bereichen verschiedene Welten. Solche Verschränkungen und Mehrschichtigkeiten spiegelt auch die Kunst. Verschiedene Bilder zeigen eine hochdifferenzierte Symbolsprache, die heute nur schwer aufgelöst werden kann. Dazu gehört der Kupferstich von Antonio del Pollaiuolo (1431/32–1498) mit dem Kampf zehn nackter Jünglinge (Abb. 145). Zu dieser Zeit war die Darstellung vollständiger Nacktheit ungewöhnlich. Lange war ungeklärt, was für eine Szene hier abgebildet wurde, bis die von den beiden in der Mitte lose gehaltene Kette einen Weg wies. Sie wird als Symbol für die durch den leiblichen Körper gefangene Seele gedeutet, welche erst durch den Tod des Menschen Befreiung findet.²¹⁴

Ebenso tief sinnig hat Dosso Dossi (1489?–1552) eine Grundaussage seines Bildes verschlüsselt, deren Lesung Friderieke Klauner gelungen ist (Abb. 59).²¹⁵ Dieses Bild, zu dessen Thema keine direkten Parallelen im 16. Jahrhundert bekannt sind, hängt im Kunsthistorischen Museum Wien unter den italienischen Meistern. Es ist um 1529 ge-

Mikro- und Makrokosmos in der Alchemie und bei mystischen Bewegungen

Die in der Renaissance erneut wegweisend werdende Vorstellung von Mikro- und Makrokosmos ist auch eine Grundlage der Alchemie, die sich im Mittelalter auszubreiten begann und sich in der frühen Neuzeit weiter entfaltet. Die heilige Kunst der Alchemisten besteht in der Verbindung der Weltseele mit der Menschenseele.²¹⁹ Die Alchemie wird vom Inhalt her auf das alte Ägypten zurückgeführt und scheint über arabische Texte in das christliche Abendland vorgedrungen zu sein. Zwischen dem ägyptischen Toth und Hermes oder Merkur, der in der Alchemie oft als Hermes Trismegistos auftritt, gibt es Verbindungslinien.

In der Alchemie gilt wieder die aristotelische Einheit der Materie und damit die Einheit von Psyche und Substanz. Materielle Prozesse sind dementsprechend gleich wichtig wie geistig-psychische.

Gemäss Paracelsus (1493–1541) besteht der Mensch aus den drei «Lebensprinzipien» Sal, Sulphur und Merkur, die für den Körper, die Seele und den Geist stehen. Diese drei machen den ganzen Menschen und sind der Mensch selbst und er ist sie.

In der Rätselsprache der Alchemisten und ihren geheimnisvollen Buchillustrationen spielt die Seele eine wichtige Rolle. Abbildung 61 bringt daraus zwei Beispiele. Oben ist das Sterben des durch einen Schwertstich tödlich verletzten Kriegers dargestellt, dem die Seele aus dem Mund tritt und zugleich dem in einem Brunnen (?) sitzenden nackten Mann wieder eingegeben wird.²²⁰ Diese Darstellung hängt offensichtlich zusammen mit der alchemistischen Vorstellung des Transmutationsprozesses. Dabei ist das Sterben bis hin zur Zerstückelung des Körpers Beginn eines Auferstehungsprozesses. Die Feuchtigkeit beziehungsweise das merkuriale Wasser wird als wichtiges Element der Erneuerung gesehen. Im dazugehörigen Text steht:²²¹ «Nimm ihm die Seele und gib sie ihm wiederum, denn die Verderbung und Zerbrechung des einen Dings ist die Gebärung des anderen.»

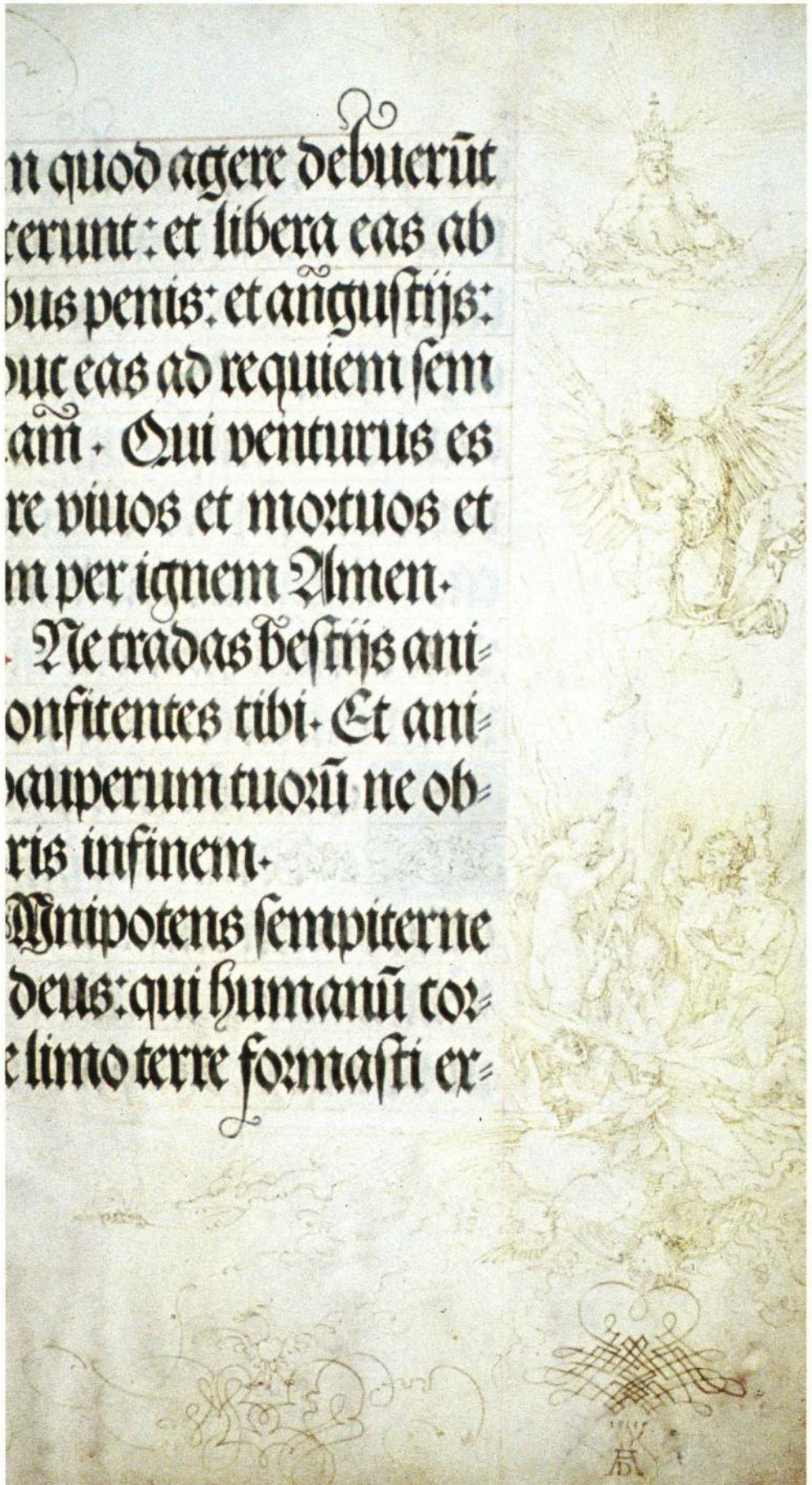
Vom Mystiker und Alchemisten Robert Fludd gibt es eine Zeichnung, auf der die Seele dreimal an den Überschneidungsstellen zwischen den äusseren und inneren Welten platziert ist (Abb. 61 rechts).

Ähnliche Ansätze wie in der Alchemie finden sich in jüngeren geistigen Bewegungen wie etwa in der Theosophie des 17. und 18. Jahrhunderts, einer gnostisch-mystischen Religionslehre. Von einem ihrer Hauptvertreter, Jakob Böhme, stammen die Darstellungen von Abbildung 147 und der folgende Text (Theosophische Werke, Amsterdam 1682): «Also verstehen wir die Seele, dass sie ist ein erweckt Leben aus Gottes Auge; ihr Urstand ist im Feuer, und das Feuer ist ihr Leben...»

Flucht aus dem Fegefeuer. Ein Engel trägt die nackte Seele zum weit oben thronenden Gottvater. Aus dem Feuer stiebt links ein Drache hervor, der es auf ein heranfliegendes Insekt abgesehen hat. Schnappt er hier nach einer anderen, antikisierend dargestellten Seele? Fachen die beiden Windköpfe unten nur das Feuer an oder helfen sie auch der aufsteigenden Seele auf dem Weg nach oben? Federzeichnung von Albrecht Dürer in einem Gebetbuch Kaiser Maximilians von 1515.

(Bayerische Staatsbibliothek, München, L. impr. m. 64, fol. 16r)

in quod agere debuerunt
 cerunt: et libera eas ab
 his penis: et angustiis:
 duc eas ad requiem sem-
 am. Qui venturus es
 re viuos et mortuos et
 in per ignem Amen.
 Ne tradas bestiis ani-
 onfidentes tibi. Et ani-
 pauperum tuorum ne ob-
 ris in finem.
 Omnipotens sempiternus
 deus: qui humanum cor-
 e limo terre formasti ex-





Das Jüngste Gericht in der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo mit dem Weltenrichter oben in der Mitte. Die zahlreichen Seelen tragen individuelle Züge und sind nicht viel kleiner als Gottvater dargestellt. Michelangelo hat sich selbst als ausgehöhlte Haut gemalt, die wie ein leerer Sack gehalten wird. Unten rechts der grimmige Charon, der die Seelen mit Schlägen aus seinem Kahn treibt. (Musei Vaticani, Roma)

malt worden und trägt heute den Titel «Jupiter als Seelenmaler und Merkur». Diese beiden Götter sitzen auf den Wolken, von rechts unten nähert sich Virtus, die Tugend. Im Hintergrund ist auf einer anderen, leicht schrägen Ebene eine Stadt zu sehen, links wölbt sich ein Regenbogen. Dieser wächst hinter der ätherblauen Leinwand hervor, auf die ein in sich versunkener Jupiter Schmetterlinge malt. Hermes, der Schirmherr der Künste und Seelenführer, gebietet, bei dieser Erschaffung der Seelen durch den obersten Gott zu schweigen; Virtus, welche das tugendhafte Glück in den Menschen verkörpert, muss warten, bis sie zum Zuge kommen kann. Hinter diesem Teil der Szene steht eine literarische Vorlage der Renaissance, bei der es um einen Zwist der Virtus mit der Fortuna, der Verkörperung des «äusseren Glücks», geht. Virtus sucht dabei Hilfe bei Merkur vor der Verfolgung durch Fortuna.

Die Geste des Schweigens ist nicht nur an Virtus gerichtet, sondern bezieht sich auch auf ein tieferes Geheimnis im ganzen Bild. Denn darin ist auch eine Sternkonstellation festgehalten, nämlich die der Planeten Jupiter und Merkur sowie das mit Merkur eng verbundene Sternbild der Jungfrau. Denn in der Virtus wird auch die Virgo gesehen. Nach dieser astrologischen Auslegung handelt es sich hier um eine Planetenkind-Darstellung. Das Bildthema bezieht sich dabei auch auf den planetarischen Kräften und Einwirkungen unterworfenen Maler. Der Künstler als Gott ist seit der Antike ein Thema. Es ist nicht ausgeschlossen, dass der Jupiter Dossis seine individuellen Züge trägt und er sich hier selbst in einer Selbstüberhöhung verewigt hat, wie vor ihm Albrecht Dürer mit seinen an Jesus Christus erinnernden Selbstporträts.

Handelt es sich hier gar um ein ins Bild übersetztes Horoskop des Künstlers? Klauener ist von dieser These ausgehend auch der Frage nachgegangen, wann sich zu Lebzeiten des Künstlers eine Jupiter-Merkur-Konjunktion im Zeichen der Jungfrau ereignet hat. Diese fand nur ein einziges Mal in diesem Zeitraum statt, und zwar am 22. Juli 1529. In diesem Jahre könnte demnach auch dieses Bild gemalt worden sein, das nicht nur Seelenschöpfungen im allgemeinen, sondern auch den Maler Dosso als seinerseits lenkenden Schöpfer – und von oben Gelenkten – zeigt. – Im 17. Jahrhundert hat der Maler Ferrari dasselbe Thema wieder aufgenommen und auf seine Art weiterentwickelt (Abb. 68).



Jupiter als Seelenmaler mit Merkur und Virtus. Ölbild von Dosso Dossi von 1529 (?). Auf einer Wolke sitzend malt der höchste griechische Gott auf eine ätherblaue Leinwand Seelenschmetterlinge. Dahinter steigt ein Regenbogen auf. Merkur sitzt ehrfurchtsvoll daneben und gebietet der Virtus, der Tugend, schweigend zu warten. Dieses von den inneren Aussagen raffiniert mehrschichtig angelegte Bild versinnbildlicht auch ein Horoskop des Künstlers und stellt den Künstler gottgleich dar. (Kunsthistorisches Museum, Wien)

Symbole eines Gefallenen

Auch in der angewandten Kunst finden sich verborgene Symbole und Allegorien. Aus Basel stammt eine bemalte Tischplatte, die seit alters Hans Holbein dem Jüngeren zugewiesen wird, was allerdings auch bezweifelt wurde.²¹⁶ Sicher bekannt ist, dass dieser Tisch in Zusammenhang steht mit dem Basler Handelsmann Hans Bär, der 1515 in die Schlacht von Marignano zog und dort durch einen Kanonenschuss tödlich verletzt wurde. Er hinterliess eine Frau, sechs Töchter und ein einträgliches Handelsgeschäft. Neuerdings wird die reiche Bilderwelt auf diesem schwarz grundierten Tisch, bei dem sich alles um das Wappenmedaillon in der Mitte dreht, in Verbindung gebracht mit dessen unerwartetem Tod:²¹⁷ Das Desaster um die Person des Niemand in der oberen Hälfte gehört demnach ebenso dazu wie die zweite, untere Hauptszenerie. Hier geht es um einen schlafenden Krämer, dessen Hab und Gut von Affen davongetragen wird. Die beiden Hauptszenen stehen zueinander auf dem Kopf. Hängt diese Anordnung vielleicht zusammen mit der alten Vorstellung des auf dem Kopf stehenden Totenreichs, wie wir es auch in Botticellis Höllendarstellungen antreffen?²¹⁸

Tatsächlich weisen einige Elemente auf diesem ungewöhnlichen Tischblatt in Richtung Tod und Jenseits, wie beispielsweise die Binde über dem Wappen, vielleicht auch die Bienen vor dem Bären, auf den soeben ein Schuss abgegeben worden ist, und wahrscheinlich ebenso der Inhalt des Schriftbandes in der Mitte. Im Objektgewirr hell herausgehoben sind ein Brief oben links, in dem ein Abbild der Todesnachricht vermutet wird, und als Pendant dazu in der Diagonalen das Kartenspiel unten rechts mit der daneben liegenden zerrissenen Karte, dem Rosen-König (Abb. 60). Hans Bär war ein leidenschaftlicher Spieler, der deshalb auch gebüsst wurde. «Ausgespielt» sagen offenbar die Karten wie die drei daneben liegenden Würfel. Dazu passt der neben anderen Insekten von aussen hinzufliegende weisse Schmetterling, ein Kohlweissling, der als Seelenmetapher besonders beliebt war.

Raffaels berühmte Loggia der Psyche

In der Frühen Neuzeit beginnt die Amor- und Psychegeschichte erstmals wieder in Bildwerken aufzutreten.²²² Die ersten Drucke des Apuleius werden noch vor 1500 zu einem grossen Erfolg. Bald folgen auch Übersetzungen. Von Anfang an steht der philosophische und mystische Sinn im Vordergrund. Dazu kommen eine Art Ballett-Oper und verschiedene Dramatisierungen. Das Thema Amor und Psyche erlebt schliesslich mit Raffaels Fresken in der Villa Farnesina in Rom den vollen Durchbruch.

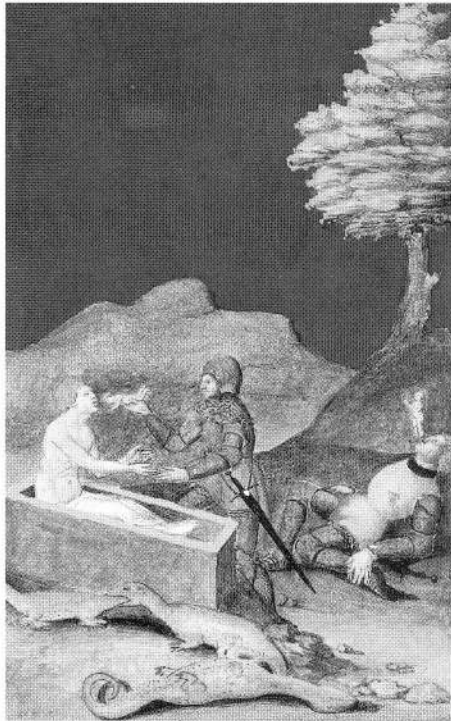
Die Villa Farnesina liegt direkt am Tiber, im Trastevere genannten Teil Roms. In der Loggia, dem alten, zum Garten hin offenen Eingang, findet sich die berühmteste Bildumsetzung der Geschichte von Amor und Psyche. Raffael (1483–1520) hat das Programm selber bestimmt und einige Vorlagen eigenhändig entworfen, die Fresken selbst wurden weitgehend von seiner Schule ausgeführt. Sie waren 1517 fertiggestellt.²²³ Die Zwickel und vorgetäuschten Nischen zeigen Szene für Szene das Märchen nach der Überlieferung des Apuleius. Als Psyche erscheint hier eine junge weibliche Gestalt. Der Legende nach soll sich Raffael während den künstlerischen Arbeiten im Palast dauernd mit einer Frau aufgehalten haben, der er sehr zugetan war. Abbildung 62 zeigt einen Entwurf Raffaels für die von den Lüften getragene wunderschöne Psyche. Eine der ausgeführten Fresken ist in Abbildung 92 wiedergegeben. Sie zeigt die Szene, in der Hermes Psyche in den Olymp führt. Die Decke der Loggia wird schliesslich durch zwei grossformatige, fingierte Wandteppiche bedeckt, welche das himmlische



60

Das Spiel ist aus. Die zerrissene Spielkarte und der weisse Schmetterling auf einem bemalten Tisch aus Basel weisen zusammen mit anderen Attributen auf den Tod des im Jahre 1515 in der Schlacht von Marignano gefallenen Fähnrich Hans Bär hin. Dieser war ein leidenschaftlicher Spieler gewesen. Ausschnitt auf einem bemalten Tischblatt aus der Werkstatt von Hans Herbst, eventuell unter Mitwirkung von Hans Holbein dem Jüngeren um 1515/16 entstanden.

(Schweizerisches Landesmuseum, Zürich)

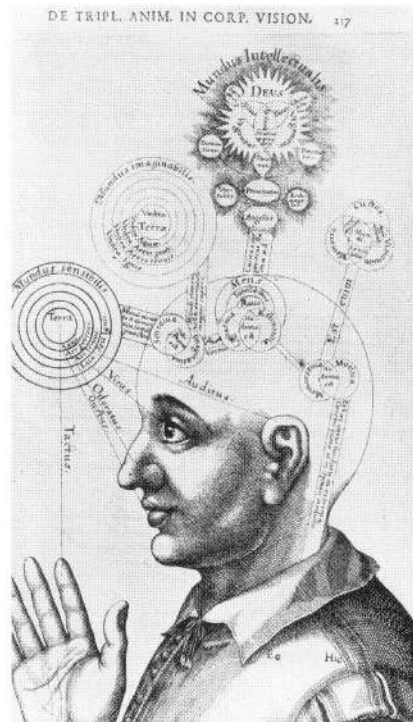


61

Alchemistische Vorstellungen. Oben links: Das Austreten der Seele und ihr Wiedereintritt im Rahmen des menschlichen Transmutationsprozesses. Oben rechts: Alchemistische Idee der Welt- und Einzelkräfte zwischen Mensch und Kosmos. An wichtigen Verbindungsstellen wirkt nach dem Mystiker Robert Fludd (1574–1637) die Kraft der Seele, die ausdrücklich als *Anima* bezeichnet ist. Sie steht zwischen der äusseren, sinnlich-wahrnehmbaren Welt (*«Mundus sensibilis»*) und der inneren Welt des Intellekts (*«Mens intellectus, Ratio»*). (Aus einer Ausgabe der *«Aurora consurgens»* des frühen 16. Jahrhunderts, vgl. Anm. 220, und aus R. Fludd, *Utriusque cosmi majores sicclicet*, Band II, Oppenheim 1619)

62

Wiedergeburt des Märchens von Amor und Psyche in der Zeit der Renaissance. Raffaels Arbeiten in der Villa Farnesina in Rom leiten das zweite Leben des antiken Märchens ein. Studie Raffaels zu der von den Lüften getragenen Psyche (vgl. Abb. 87, 92 und 93). (Trustees of the Chatsworth Settlement)



61

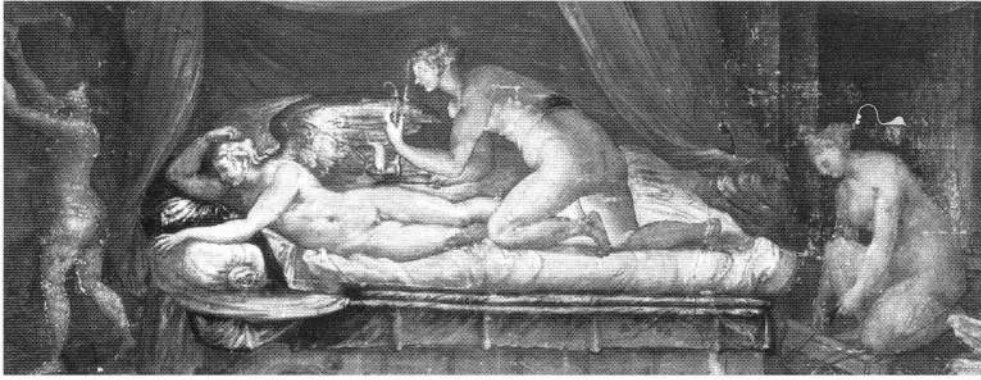
Geschehen des Märchens zum Inhalt haben. Einer zeigt die Hochzeit der Psyche auf dem Olym (Abb. 93).

Nach der Zeit Raffaels ist die Handlung von Amor und Psyche als Bildergeschichte fest etabliert. Zu den unmittelbar nachfolgenden Bilderzyklen gehört die Bildserie im Schlafzimmer von Papst Paul III. in der Engelsburg (Abb. 63). Sie wurde in Form eines ununterbrochenen Frieses 1545/6 von Perino del Vaga (1501–1547) gemalt, der für Raffael in der genannten Loggia tätig gewesen war.²²⁴ In der Engelsburg wird die Handlung in neuplatonischer Interpretation als Läuterung der Seele bis zum geistigen Aufstieg aufgefasst. Schliesslich werden auch ausserhalb Italiens, vor allem in Frankreich, ähnliche Zyklen ausgeführt, als Glasgemälde, Tafelbilder oder Bildteppiche.²²⁵

Dieses Kapitel klingt mit einer hintergründigen Skulptur von Amor und Psyche aus, die zugleich eine antike Statue wie ein Werk der Frühen Neuzeit ist. Hier verschmelzen nicht nur zwei Zeiten im wörtlichen Sinne, sondern es wechseln gleichzeitig zwei Wesen ihr Geschlecht (Abb. 64). Die 132 Zentimeter hohe Gruppe besteht aus weissem Marmor verschiedener Herkunft und erwies sich bei jüngsten Untersuchungen als eine Kombination von antiken Fragmenten und Ergänzungen des 16./17. Jahrhunderts (Abb. 65).²²⁶ Die «Restaurierung», besser gesagt Neuschöpfung, geht offenbar auf Ipolito Buzzi (1562–1634) zurück, der hier durchaus im Sinne seiner Zeit aus alten Teilen etwas Neues schuf. Er war in Rom als Bildhauer bekannt, der auch für den päpstlichen Hof arbeitete. Offensichtlich liess er dieser Gruppe seine schöpferische Seite angedeihen. Für die Psyche verwendete er nämlich einen raffiniert überarbeiteten männlichen Kopf und Oberkörper, dem er Teile des Gesichts, Arme, Brüste und unteren Teil in der Manier der Zeit zufügte; die Figur des Amor entstand hingegen aus einem antiken weiblichen Kopf und Torso mit eingesetztem männlichen Glied, neuen Armen und Unterschenkeln!

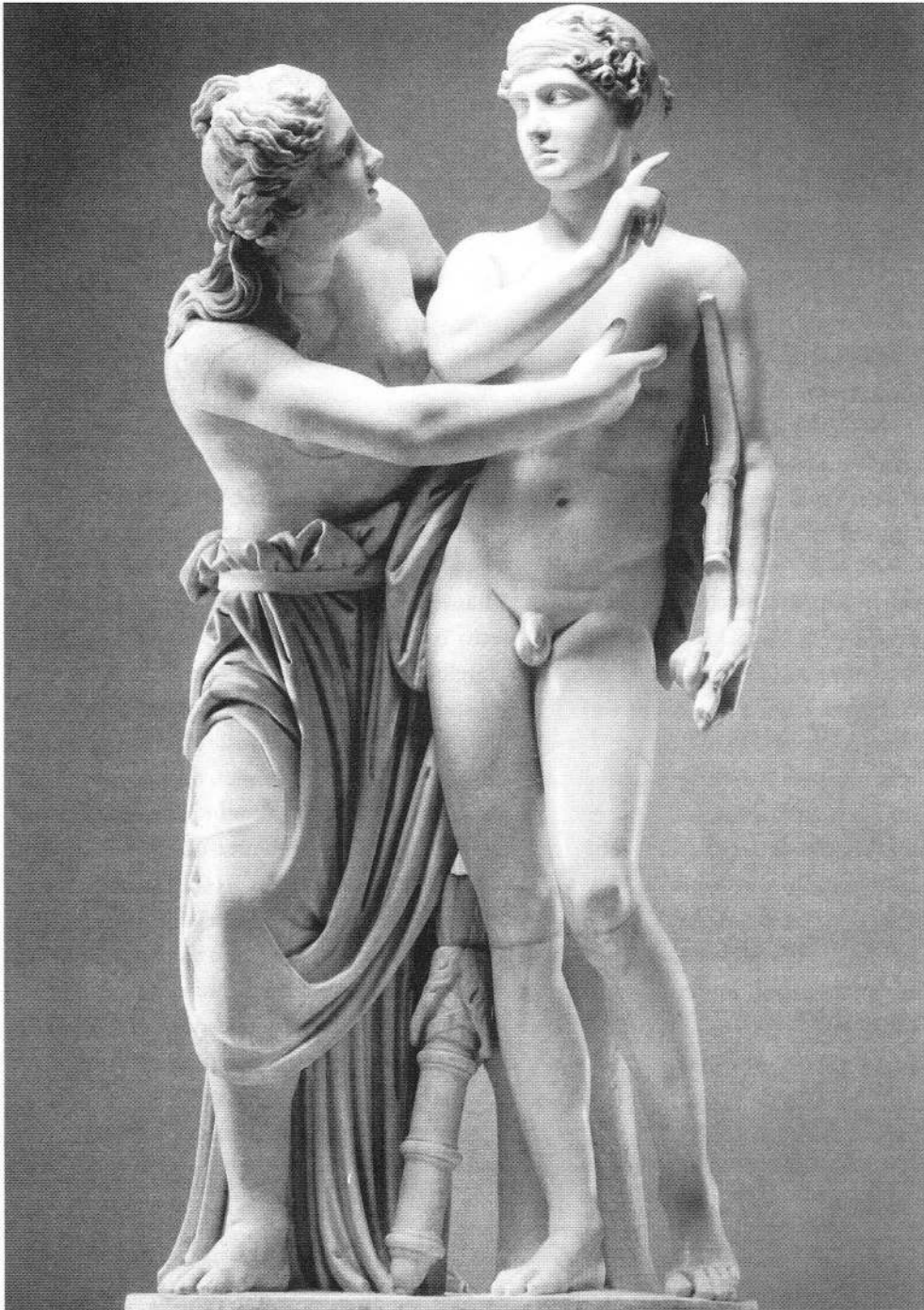
62





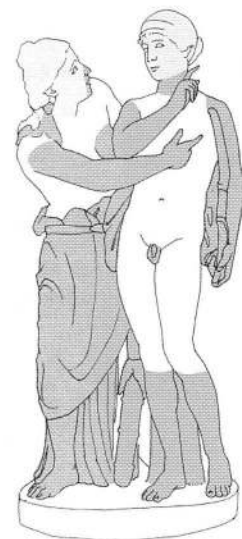
63

Amor und Psyche im Schlafzimmer des Papstes. Fresken von 1545/46 in der Engelsburg in Rom von Perino del Vaga. Dieser Künstler bemalte unter Anleitung von Raffael die päpstlichen Gemächer im Vatikan.
(Castel San Angelo, Rom)



64

Verschmelzung der Zeiten und der Geschlechter mit künstlerischer Raffinesse. Amor entstand aus antiken weiblichen Skulpturenteilen und Psyche aus männlichen Fragmenten der römischen Epoche sowie Ergänzungen der Zeit um 1600. Der Geist der Renaissance drückt sich durch die buchstäbliche Wiedergeburt und in der Androgynität von Amor und Psyche aus.
(Palazzo Altemps, Rom)

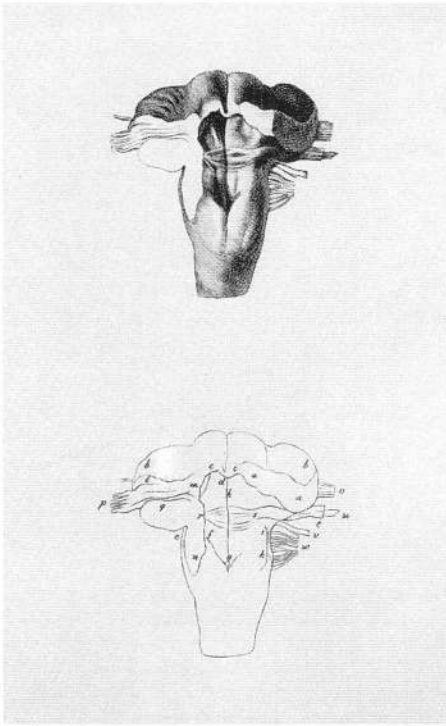


65

Ein Ganzes aus neu und alt. Die Skizze markiert mit den hellen Flächen die antiken und mit den dunklen Partien die späteren Hinzufügungen der Marmorgruppe von Abbildung 64.
(Nach A. Constantini 1993, vgl. Anm. 226)

Wankende Welt- und Seelenbilder

Das 17. und 18. Jahrhundert



66

Die Seele im Gehirn. Die Seele wird im 17. und 18. Jahrhundert vermehrt als Organ gesehen. Samuel Thomas von Soemmering hat diese Organseele in der 4. Hirnhöhle lokalisiert. (Aus «Über das Organ der Seele», Königsberg 1796, Universitätsbibliothek, Wien)

So wie das Weltbild des Kopernikus am Ende des Mittelalters eine neue Weltsicht einleitete, führen auch im 17. und 18. Jahrhundert weitere Entdeckungen zu neuen geistigen Ufern. Das eigene Denken und Handeln wird der traditionellen Überlieferung entgegengesetzt. Die Wissenschaften dienen jetzt der Autonomie des Menschen und machen mit der naturwissenschaftlichen Sichtweise grosse Fortschritte. So zieht etwa die Entdeckung des Kreislaufes des Blutes im menschlichen Körper eine Revision der Vorstellung des genannten Spiritus nach sich.

Wir sind jetzt im Zeitalter der Aufklärung, der Herrschaft der Vernunft angelangt. In der radikalen Aufklärung wird der Rationalismus zum Materialismus. Prägenden Einfluss hat René Descartes (1596–1650). Eine mechanistische Weltauffassung macht sich breit, das Weltgeschehen wird nicht mehr durch Gott gelenkt, sondern als Gefüge mechanischer Kräfte verstanden. Im Cartesianismus wird ein konsequenter Dualismus formuliert, das Nebeneinander von Körper und denkender Substanz, von Leib und Seele also, allerdings mit komplexer Wechselwirkung. Letztlich wird auch der Mensch als kleine Maschine gesehen. Die Seele bekommt darin ihren festen Platz; bei Descartes finden wir den folgenreich werdenden Ansatz zur Lokalisierung wichtiger seelischer Funktionen im Gehirn (Abb. 66):²²⁷

«Halten wir jetzt aber fest, dass die Seele ihren Hauptsitz in der kleinen Drüse in der Mitte des Hirnes hat, von wo sie auf den ganzen übrigen Körper mittels der Lebensgeister, der Nerven und selbst des Blutes wirkt, das bei der Prägung der Lebensgeister mitwirkt und sie über die Arterien in die Glieder bringt.»

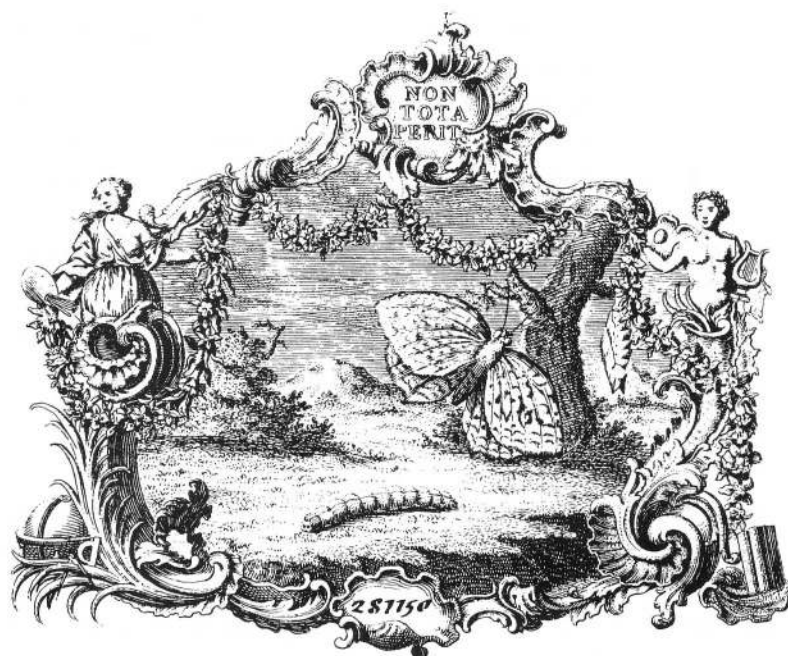
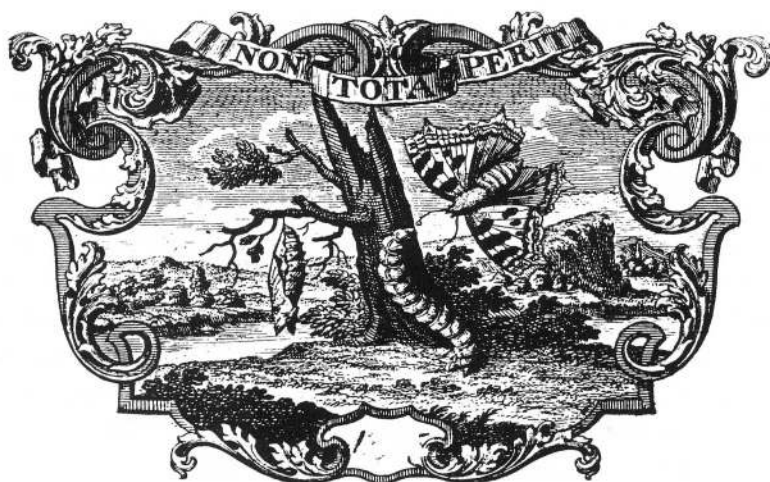
Solche Extrepositionen mussten zu Widerspruch führen. Sogar Immanuel Kant führt zu dieser Sicht Vorbehalte an, wenn er sagt:²²⁸ «Die Verstandeswaage ist doch nicht ganz unparteiisch. . . » Und Goethe bringt es dann insofern auf den Punkt, als er zeigt, dass die allzu glatte Rechnung unter dem Strich nicht voll aufgehen kann, zumal²²⁹

«die Summe unserer Existenz, durch Vernunft dividiert, niemals rein aufgehen, sondern dass immer ein wunderlicher Bruch übrigbleibe.»

«Nil omni» – «non tota perit»

Mit dem Vorangehenden ist gesagt, dass die Epoche der Frühen Neuzeit von sehr unterschiedlichen Positionen geprägt ist. Die Merksprüche «Nicht alles geht unter» und «Alles ist nichts» illustrieren diese breite Palette. Es sind Antworten auf die Grundfrage, was denn nach dem Tode übrigbleibt. Hier ist das Spektrum der Antworten so breit wie die Jenseits- und Seelenbilder dieser Zeit.

«Nil omni» liest man auf einem der damals so beliebten Vanitas-Bilder, auf denen das Endliche der irdischen Existenz das zentrale Thema ist; es stammt von Antonio Pereda aus der Zeit um 1634. Auf dieser eindrücklichen Darstellung der Vergänglichkeit sind auf einem Tisch irdische Güter von den Waffen bis zum Geld ausgebreitet²³⁰. In dieser Epoche dehnt sich gleichzeitig die Vorstellung der Präexistenz der Seele vor dem Leben und ihrer Unsterblichkeit weiter aus. Äusserer Ausdruck des neuen Glaubens an die Reinkarnation ist der Satz «non tota perit» (nicht alles vergeht).



67

Die Verwandlung des Schmetterlings als Unsterblichkeitsmetapher. Zwei Ex Libris des Albrecht von Haller mit Raupe und Schmetterling zum Wahlspruch «Non tota perit» (Nicht alles geht unter). Kupferstiche des Jahres 1743 von G. D. Heumann von Nürnberg und J. C. Schrader von Göttingen des Jahres 1758.
(Schweizerisches Landesmuseum, Zürich)



68

Der göttliche Helfer. Das Gemälde von Abbildung 59 regte Luca Ferrari von Reggio im 17. Jahrhundert zu einer eigenen Fassung an. Hermes, der dem gottgleichen Künstler die Palette hält, ist hier in den Vordergrund gerückt.
(Privatbesitz/Foto Galerie Meissner, Zürich)



Reichtum der Schöpfung. Die Vielfalt der Schmetterlinge und ihre Entwicklungsstadien stehen im Mittelpunkt eines Werkes von Maria Sibylle Merian (1647–1717). In ihrem Band «Metamorphosis Insectorum Surinamensium» gibt sie eigene, in Südamerika im Jahre 1700 gemachte Beobachtungen wieder. Das Naturwunder der Schmetterlingsmetamorphosen von den Eiern zur Raupe über den Kokon und schliesslich zum kurzlebigen «Sommervogel» wurde zum gängigsten Seelenbild verschiedener Kulturen und Epochen.

(Universitätsbibliothek, Basel)



70

Die beiden Rubens-Söhne und der Vogel. Fürsorglich legt der selbstbewusste Ältere dem vier Jahre jüngeren Bruder den Arm um die Schulter. Der Vogel des jüngeren Sohnes wird als Anspielung auf die innere Verbundenheit mit seiner gütigen, soeben verstorbenen Mutter gedeutet. Ölgemälde von Peter Paul Rubens um 1627.

(Sammlungen des Regierenden Fürsten von Lichtenstein, Vaduz)

«Nicht alles vergeht» war der Wahlspruch des durch sein die Alpen verherrlichendes Gedicht bekannt gewordenen Albrecht von Haller. Derselbe hat diesen Wahlspruch auf sein Ex Libris setzen und illustrieren lassen; in verschiedenen Varianten werden darauf jeweils eine Raupe und ein Schmetterling abgebildet (Abb. 67). Damit wird auf die wunderbare Verwandlung der hässlichen Raupe in den schönen fliegenden Schmetterling angespielt, wie sie schon bei Dante thematisiert wurde.

Das Thema des bereits besprochenen Seelenbildes von Dosso Dossi wird um 1640 von Luca Ferrari von Reggio wieder aufgenommen (Abb. 68). Die von Jupiter gemalten Schmetterlinge flattern auf dem Bild von Ferrari deutlich sichtbar unmittelbar nach ihrer Schöpfung von dannen. Er rückt jetzt die Figuren, vor allem die des Hermes, mehr in den Vordergrund. Dieser hält hier Jupiter die Palette, der die Gesichtszüge des Malers trägt.²³¹ Der Schöpfer ist hier wieder identisch mit dem göttlichen Künstler, dem «divino artista». Marco Boschini widmete dem Bild sechs Vierzeiler, worin Jupiter, Virtus (Tugend) und Merkur namentlich erwähnt sind.²³² Zum letzteren sagt er: «Merkur wohnt der Szene bei, weil sich die Göttlichen immer um die Sterblichen kümmern.» Zur Tugend bemerkt er: «...sie leuchtet wie der Schein in einer Laterne, sie leuchtet immer mehr...» Und schliesslich zum Maler:

Luca, diesmal kommt aus deinem Pinsel
die Tugend, welche das laufende Jahrhundert erläutert.
Mit lebender Seele erfüllst
du sogar Merkur und Jupiter.

Dem Schmetterling und seiner Metamorphose näherte man sich in dieser Zeit auch von einer anderen, systematischen Seite. So stehen die Schmetterlingsarten und ihre Vorstadien in der ganzen Vielfalt im Zentrum des zeichnerischen Werkes von Maria Sibylle Merian (1647–1717). Minutiös und mit naturwissenschaftlich anmutender Akribie zeichnet sie seit ihrer Kindheit die Schmetterlingsentwicklung vom Ei zur Raupe und Larve bis zum geschlüpften Schmetterling und gibt damit einen breiten Einblick in die Vielfalt der Schöpfung (Abb. 69).

Weiterhin verschlüsselte Bildaussagen

Von Peter Paul Rubens (1577–1640) wird in den Sammlungen des Fürsten von Lichtenstein ein Gemälde mit der Darstellung seiner beiden Söhne aus erster Ehe aufbewahrt. Darauf blickt der Ältere bereits zuversichtlich mit Büchern unter dem Arm in die vor ihm liegende Welt. Der Jüngere hingegen beschäftigt sich noch mit einem Stieglitz, der an einer Schnur festgemacht ist (Abb. 70). Nach einer von Kunsthistorikern wiederholt geäusserten Interpretation könnte dahinter eine Anspielung auf die im Jahre 1626 jung verstorbene Mutter der Kinder, Isabella Brant, verborgen sein. Demnach hätte hier der Künstler die starke innere Bindung des Jungen an die als gütige Mutter geschilderte Frau ausgedrückt. Rubens selber trauerte tief um seine Gattin, die ihm drei Kinder geschenkt hatte, darunter der 1614 geborene, ältere Albert, der zu einer wichtigen Persönlichkeit in Holland wurde, und der 1618 geborene, jüngere Nicolaes, den er schon als kleines Kind mit einem Vogel spielend dargestellt hatte.

Im 17. Jahrhundert häufen sich Darstellungen, welche die aufsteigende Seele Verstorbener so zeigen, wie im Mittelalter die Auferstehung Heiliger oder Jesu Christi dargestellt wurde. In diese Gruppe gehört die Seelendarstellung von Guido Reni (1575–1642). Reni war in seiner Zeit bekannt dafür, dass er «mit Engelshand» gemalt hat. Engelsgleich sind auch seine Schöpfungen. Sie drücken mit ihrem Himmelsblick

oft ein Sehnen nach dem Himmlischen aus. Dies ist bei der Darstellung von Abbildung 71 ganz besonders der Fall. Auf dem Bozzetto wie auf der darauf in Angriff genommenen Leinwand blickt die geflügelte Gestalt sehnsuchtsvoll zum göttlichen Licht. Das grosse Bild stand beim Tod des Künstlers noch in seinem Atelier. Es trägt den Titel «Anima beata» und konnte jüngst mit dem im Inventar des Künstlers aufgeführten Bild «Amor divino piccolo» identifiziert werden.²³³ Hier wird vom Künstler die geistige Auferstehung thematisiert, mit der er sich unter Einfluss eines franziskanischen Theologen, welcher sich der Lehre des Augustinus verbunden fühlte, auseinandergesetzt hat. Demnach kehrt die Seele dank der Liebe und durch die Gnade Gottes zur Quelle zurück, sie geht in Gott auf.

Zwischen Aufklärung und Romantik

Die Präexistenz der Seele vor der Geburt und deren Rückkehr zu ihrem Ursprung nach dem Tode wird im 18. Jahrhundert allmählich, wie die Vorstellung der Stirb- und Werdauauffassung, zum allgemeinen Bildungsgut. Ein wichtiger Vorreiter dieser Idee ist der dem Gedankengut der Aufklärung verpflichtete Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781). In seinen letzten Lebensjahren beschäftigt er sich intensiv mit der Frage des Lebens nach dem Tod und äussert sich dazu ausführlich in seinem Spätwerk «Die Erziehung des Menschengeschlechtes» von 1780. Er rechnet mit einer Zeit der Vollendung der Menschheit und schreibt dazu:²³⁴

«Eben die Bahn, auf welcher das Geschlecht zu seiner Vollkommenheit gelangt, muss jeder einzelne Mensch (der früher, der später) erst durchlaufen haben.»

Darauf trägt er im Rahmen seiner Idee der Vervollkommnung des Menschen die Hypothese des wiederholten Erdenlebens der Seele im Menschen vor:

«Warum könnte ich nicht hier bereits einmal alle die Schritte zu meiner Vervollkommenung getan haben, welche bloss zeitliche Strafen und Belohnungen den Menschen bringen können?»

«Warum sollte ich nicht so oft wiederkommen, als ich neue Kenntnisse, neue Fertigkeiten zu erlangen geschickt bin? Bringe ich auf e i n m a l so viel weg, dass es der Mühe wiederzukommen etwa nicht lohnt?»

Lessing, der die Reinkarnationsidee mit dem Erziehungs- und Entwicklungsgedanken seiner Zeit verbunden hat, bewirkte damit eine enorme Resonanz bis ins 20. Jahrhundert. Er fragt übrigens schon in seiner Studie von 1769 «Wie die Alten den Tod gebildet» ganz konkret:

«Wer weiss nicht, dass der Schmetterling das Bild der Seele, und besonders der vom Leibe geschiedenen Seele vorstellt?»

Der Seelenschmetterling wird vor allem in der Romantik zur gängigen Seelenmetapher. Romantiker werden gerne als Träumer und Träumer als Romantiker bezeichnet. Tatsächlich hat diese Zeit viel mit dem Traum zu tun. Ist das in dieser Zeit idealisierte Streben nach Vernunft davon ausgenommen oder selbst ein Traum? In der Zeit um 1700 entsteht als Antwort darauf das berühmte, doppeldeutige Merkbild von Goya mit der Aufschrift «Der Traum der Vernunft gebärt Ungeheuer». Darauf wird der auf seinem Arbeitstisch in Schlaf versunkene Vernünftige von Ungeheuern umflattert, während sich eine Art Theatervorgang abgerollt hat, auf dem der obige Satz zu lesen ist. Jochen Hörisch hat von dieser Darstellung aus in überzeugender Art einen Bogen zu Passagen



71

«Anima beata» – «Amor divino». Das «Glückliche Seele» genannte Bild, das ursprünglich «Göttliche Liebe» hiess, zeigt eine auf dem Erdball stehende, engelartige Gestalt. Der androgyne Geflügelte blickt sehnsüchtig zum göttlichen Licht. Ölskizze aus der Zeit um 1642 von Guido Reni. Die danach in Angriff genommene definitive Fassung, bei der das göttliche Licht stärker herausgearbeitet ist, wurde nach Renis Tod unvollendet in seinem Atelier vorgefunden. (Musei Capitolini, Roma)

in Goethes «Wilhelm Meistes Lehrjahre» geschlagen. Dort lässt der Dichter Wilhelm sagen, dass der Traum der Vernunft durch «die empfängliche, leichtbewegliche Seele des Dichters» zu erfahren sei. Und: «...wenn die anderen wachend träumen und von ungeheuren Vorstellungen aus all ihren Sinnen geängstigt werden, so lebt er den Traum des Lebens als Wachender».²³⁵

Johann Wolfgang von Goethe und die Seele

Nach Lessing ist Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) der bekannteste deutsche Dichter, von dem Zeugnisse für die Vorstellung der Seelenwanderung vorliegen. Goethe ist überzeugt, dass er seiner Freundin, Frau von Stein, bereits in einem früheren Leben verbunden war. Im Gedicht «An Charlotte von Stein» schreibt er im Juli 1776:

Ach, du warst in abgelebten Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau...
Und von allem dem schwebt ein Erinnern
Nur noch um das ungewisse Herz,
Fühlt die alte Wahrheit ewig gleich im Innern,
Und der neue Zustand wird ihm Schmerz...

Goethe hat sich bekanntlich zeitlebens mit antiker Mythologie beschäftigt und diese Welt in sein Werk verwoben. Auch die bildlichen Zeugnisse der Antike waren ihm bestens bekannt, wie der folgende Auszug eines Briefes an die verehrte Frau von Stein vom 1. Oktober 1781 zeigt, in dem von einer Gemme die Rede ist, die vielleicht ähnlich wie unsere Abbildung 35 ausgesehen haben mag:

«... Du hattest mir verboten, dir nichts mitzubringen; schon ging ich betrübt unter manchen schönen Sachen, als mir das Glück einen geschnittenen Stein zuführte, davon ein Abdruck beiliegt; selten findet man unter Juwelierware ein so artig Steinchen. Es stellt Psyche vor mit dem Schmetterling auf der Brust in gelbem Achat. Es ist, als wenn ich dich immer meine liebe Seele nannte...»

Ein Freund Goethes, Karl Philipp Moritz, geht 1791 davon aus, «dass in der mythologischen Dichtung zugleich eine geheime Spur zu der ältesten verloren gegangenen Geschichte verborgen liegt»²³⁶. In der Romantik verstärkt sich die Vorstellung vom Tod als Ziel und Vollendung des Lebens, als Anfang und Ende zugleich. Dabei wird die Unsterblichkeit der Seele vorausgesetzt.

Der Besuch des Staubbachfalles im Jahre 1779 regte Goethe zu folgendem Gedicht mit dem Titel «Gesang der Geister über den Wassern» an (Abb. 72):

Des Menschen Seele
gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechselnd.

Strömt von der hohen
Steilen Felswand
Der reine Strahl,



Wind und Wellen

«Wind und Wellen» heisst ein eindrückliches Bild des Münchner Malers Franz von Stuck (1863–1928), das als Sinnbild zweier kosmischer Kräfte gilt. Wie in Goethes Gedicht ist der Wind hier der Buhler der Welle. Aber wird sich ihm die Welle hingeben?²³⁹ Vor dem abgedunkelten Himmel hebt sich die elfenbeinweisse Wellennymphe ab, welche vom Wasser getragen und vom Wind gehalten wird (Abb. 73). Diese Frauengestalt, die sich entspannt im Wasser treiben lässt, scheint sich schon hinzugeben. Aber wem? Dieses Bild wurde noch im Strom des Lebens vom Künstler erdacht, begonnen – aber nicht fertiggestellt. Es blieb unvollendet auf der Staffelei stehen, als von Stuck am 30. August 1928 verstarb. Ist es ein Zufall, dass der Blick erwartungsvoll zum Himmel gerichtet ist und die Arme zu einem adorierenden Gestus erhoben sind? Nach meinem Gefühl ist hier nicht nur der Wind als Buhlerin der personifizierten Welle dargestellt. Sondern der rabenschwarz geflügelte Wind, der im nächsten Moment von einer Welle überrollt werden wird, geleitet hier eine personifizierte Seele ins Jenseits.

Dann stäubt er lieblich
In Wolkenwellen
Zum glatten Fels,
Und leicht empfangen,
Walt er verschleiernd,
Leiserausend,
Zur Tafel nieder.

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmutig
Stufenweise
Zum Abgrund.

Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesental hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhler;
Wind mischt vom Grund aus
Schäumende Wogen.

Seele des Menschen,
Wie gleichst du dem Wasser!
Schicksal des Menschen,
Wie gleichst du dem Wind!

In zeitloser Weise hat hier Goethe Wesentliches zur Seele und dem Wasser in eins verdichtet. In den letzten Strophen bringt er auch den Wind ins Spiel, den wir schon als Seelenmetapher von der Antike her kennen. Der Wind ist auch im Christentum gemäss dem Alten Testament Symbol der Schöpfung, auch der Seele. Die vier Winde als Eckpunkte des Himmelskreises versinnbildlichen Gottes belebenden Geist und beseelende Schöpfermacht.²³⁷

Bei Goethe stehen die Seelenbilder Wasser und Wind vor allem für die zusammenspielenden Schicksal- und Seelenkräfte. Wasser und Wind stossen in dieser Zeit auch in der bildenden Kunst zusammen:²³⁸ «Der englische Maler Turner mit seinem pantheistischen Einblick durchtränkte seine Schneesturm- und Schiffbruchszenen mit einem kosmischen Rhythmus, wo die Wellen bis zum Himmel aufsteigen und wo die Wolken in grandioser Kraftverschwendung im Ozean explodieren.»

Ähnlich wie Goethe hat im Jahre 1796 der Philosoph Georg Friedrich Wilhelm Hegel als Sechszwanzigjähriger im Wasser das «ewig sich Fortregende und Tätige» gesehen. Das Bild der Wellen inspiriert ihn zu folgenden Worten:

«...ihre Gestalt, löst sich alle Augenblicke auf, wird in jedem Moment von einem neuen (Bild der Welle) verdrängt, und in diesem Falle sieht er ewig das gleiche Bild, und sieht zugleich, dass es nie dasselbe ist.»

72

«Des Menschen Seele gleicht dem Wasser ...». So beginnt das bekannte Seelen-Gedicht Goethes von 1779, zu dem er bei einem Besuch der Staubbachfälle bei Lauterbrunnen im Berner Oberland inspiriert wurde. Das Wasser stäubt hier im langen freien Fall bis auf den Talgrund und rauscht dann im Flussbett zu Tälern. Aquatinta nach Samuel Birman (1793–1847) um 1825.

(Schweizerisches Landesmuseum, Zürich)



73

«Wind und Wellen». Neben dem vordergründigen Thema des um die personifizierte Welle buhlenden Windes könnten hier im Sinne Goethes Wind und Wasser sinnbildend für den Lauf des Schicksals der menschlichen Seele stehen. Unsigniertes Ölgemälde von Franz von Stuck, das bei seinem Tod im Jahre 1928 auf der Staffelei in seinem Atelier zurückgeblieben ist. (Privatbesitz)



74

Denkmal mit kleiner Psyche. Entwurf der Bettina von Arnim für ein Goethe-Denkmal von 1823. Goethe als Jupiter sitzt auf einem thronartigen Sessel. Psyche in Kindergrösse und mit Schmetterlingsflügeln spielt die Leier. (Schloss, Bad Homburg)

Im westöstlichen Diwan, am Ende des Buches der Sängers, erscheint bei Goethe der Schmetterling wieder. Die Seele sehnt sich nach der Vereinigung mit dem göttlichen Sein, die Flamme symbolisiert das göttliche Licht, das Verbrennen steht für die Zusammenführung mit Gott:

Sag es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend' ge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt des Lichts begierig,
Bist du, Schmetterling, verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

In Goethes Spätwerk, dem Faust II, kehrt der Seelenschmetterling anlässlich der Grablegung von Doktor Faust dann zurück, als Mephisto auf dessen Seele lauert. Mephisto beschreibt die Seele mit folgenden Worten: «Das ist das Seelchen, Psyche, mit den Flügeln, die rupft ihr aus, so ist's ein garst'ger Wurm.» – Das ältere, vorplatonische Mehrseelenkonzept ging offenbar nie ganz verloren, wenn wir uns folgende Verse Goethes aus dem Faust in Erinnerung rufen:²⁴⁰

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

Goethe war wie viele massgebenden Menschen seiner Zeit Freimaurer. Die Freimaurer hielten das Ideal eines edlen Menschentums hoch und spielten Ende des 18. Jahrhunderts eine wichtige gesellschaftliche Rolle. Wie bei allen neuen mystischen Bewegungen wurde auf alte Symbole zurückgegriffen. Von einzelnen Freimaurerlogen ist auch Gedankengut der Rosenkreuzer aufgegriffen worden. Die geheime Bruderschaft der Rosenkreuzer hat ihre Wurzeln im beginnenden 17. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang sei nebenbei erwähnt, dass in der Lehre derselben in der zweiten Rosenkreuzerstufe der Falter als «Realsymbolon» für die Auferstehung der Menschenseele steht.

Bettina von Arnim (1785–1859) arbeitet lange an Entwürfen eines Denkmals für den von ihr so verehrten Goethe. Sie gab sich selber die Figur einer mit Schmetterlingsflügeln versehenen Psyche und erntete damit herablassende Kritik (Abb. 74).²⁴¹

Goethes Gedankengut hinterliess in seiner Umgebung und in seiner Zeit tiefe Spuren.²⁴² Johann Peter Eckermann, Verfasser des bekannten Werkes «Gespräche mit Goethe», träumt im Herbst 1835, vier Jahre nach Goethes Tod, eine Wiederbegegnung:²⁴³

«In der vorigen Nacht führte mich der Traum abermals in Goethes Haus, und ich sah ihn, diesmal mit seinem Sohne, im hohen Grade heiter und lebensfroh mir ent-



75

Der Aufstieg der Seele. Die Himmelfahrt einer Seele nach einer Darstellung von John Flaxman (1755–1826). (Fitzwilliam Museum, Cambridge)

Der Aufstieg in den Himmel. Psyche wird von Hermes in den Olymp geführt, wo eine Götterversammlung stattfindet. Amor steht vor Jupiter und bittet um die Hand der Psyche. Entwurf für ein Deckenfresko von Pietro Bardellino aus dem Jahre 1780.

(Staatliche Museen zu Berlin, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz)

gegen kommen. ... Goethe wie sein Sohn waren beide in Hüten und braunen Oberröcken und in ihren Bewegungen besonders rasch und rüstig. Sie machten mir den Eindruck von Männern, die nach langer Abwesenheit ihr Haus wieder betreten ... haben ...»

Eckermann träumt darauf, dass Goethe ihm gesagt habe, er sei nur «auf Reisen» und nicht tot gewesen. Schliesslich kommt es am anderen Morgen zum Abschied. Sie befinden sich jetzt an einem breiten Strom, an einer Fährstelle. Und dann:

«Goethe schritt nach der Fähre zu voran; er öffnete keine Lippe, es schien, als sei ihm das Reden verboten». Und dann fiel ihm in der Fähre auf, dass «... meine genannten edlen Freunde ohne alles Gepäck waren und überhaupt den Eindruck machten, als hätten sie keine leiblichen Bedürfnisse... Sie nahmen ihre Richtung nach Südosten, wo sich ein flaches Wiesen- und Weideland mit einigem sehr einladenden Gebüsch und Gehölz unabsehbar ausdehnte. Von Gebäuden in der Nähe und Turmspitzen in der Ferne war jedoch keine Spur, und ich machte daraus den Schluss, dass dies ein Land sei, das nicht von Menschen bewohnt werde...»

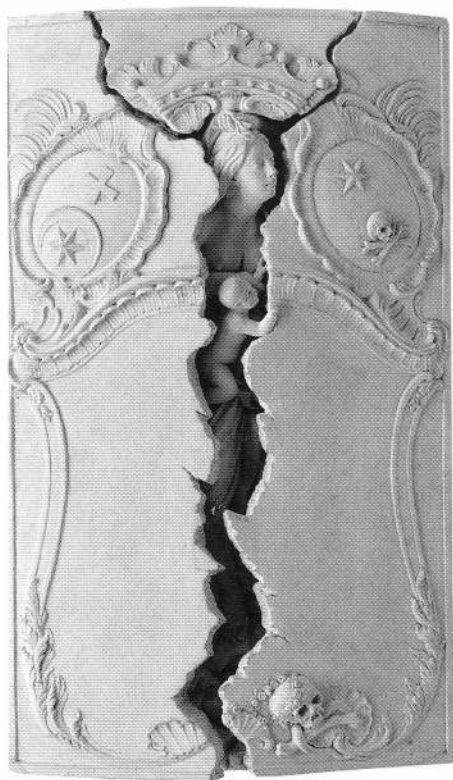
Soweit der Traum Eckermanns und seine klassische Vorstellung einer von einem trennenden Strom abgeschnittenen «Seelenlandschaft» ohne Dörfer und Städte.

Auferstehungsbilder

Im 18. Jahrhundert dürfte die Wiederetablierung des Reinkarnationsgedankens mit zur Vorstellung der körperlichen Auferstehung der Seele und ihrem Aufstieg in die himmlischen Sphären beigetragen haben. In einem solchen Zusammenhang sind wohl Darstellungen wie «Der Aufstieg einer Seele zum Himmel» von Flaxman aus der Zeit um 1783 zu verstehen (Abb. 75). Sie beinhaltet eine Art Auferstehung des Leibes wie bei Reni. Diese Zeichnung könnte als Studie zu einem Grabmal in der Kathedrale von Gloucester entstanden sein.²⁴⁴ Eine Auferstehung von Mutter und Kind zeigt das berühmte Grabmal von Johann August Nahl in Hindelbank (Abb. 76). Es stellt die am Abend vor Ostern 1751 zusammen mit ihrem ersten Kind verstorbene Pfarrersfrau Langhans-Weber dar. Ein Himmelfahrtsbild in einem anderen Kontext ist der Aufstieg der Psyche in den Götterhimmel von Bardellino, der uns eine Vorstellung davon gibt, wie man im späten 18. Jahrhundert die Auferstehung in höhere Sphären sah (Abb. 77).

1794 wurde bei Orell, Gessner, Füssli und Compagnie unter dem Titel «Sommerstunden» ein Bändchen aus der Feder der Emilie von Berlepsch herausgegeben, das unter dem Titel «Berglied» ein eigentliches Seelengedicht enthält, das den Geist der Zeit widerspiegelt:

Willst du der schweren
Irrdischen Fessel
Schon dich entwinden ?
Willst du der Hülle
Freudig entflattern ,
Schmetterling Seele ?
Heben auf leichtem
Strebendem Flügel
Reinere Lüfte ,
Himmlischer Aether ,
Hoch dich empor ?



76

Die Kraft der Auferstehung. Das Grabmal der am Abend vor Ostern 1751 bei der Geburt ihres mitverstorbenen Kindes verschiedenen schönen Pfarrersfrau von Hindelbank nach Johann August Nahl. Porzellanmodell von Johann Valentin Sonnenschein aus Nyon um 1787.

(Schweizerisches Landesmuseum, Zürich)

Näher der Sonne ,
Siehest du leuchten
Heller der Wahrheit
Blendendes Licht ? ?

Und du , des ewigen ,
Göttlichen Feuers
Reinerer Funke !
Auch du , o Seele
Kannst nicht zerbrechen
Irdischer Fesseln ,
Kannst nicht entschweben
der Sinnen Macht.

Seele , du staunest ;
Fühlest die Liebe ;
Trinkest in reinen ,
Lebenden Zügen
Wonne des Anschau'ns ,
Lebensgenuss!
Und doch entflattern
Willst du der Wohnung
Sterblicher Wesen ?
Und doch nicht binden
Kann dich der Erde
Hoffnung und Freude,
Wunsch und Genuss ?

O, welche Fülle
Des unerforschten
Gränzlosen Lebens ,
Und der vollkommenen
Ewigen Schönheit -
O, welche Ströme
Reinerer Wonne ,
Hält noch verborgen ,
In unbekannten
Seeligen Sphären ,
Die allumfassende
Liebende Hand !
Wenn sie den Funken
Der in uns lebt ,
So ungenügsam ,
Rastlos und feurig
Mit Sehnsuchtstrieben ,
Mit heissem Durste
Nach einem freiern ,
Schöneren Daseyn
Beflügelt hat !!







78

Der Anfang der Geschichte von Amor und Psyche. Vater und Mutter der schönen Psyche befragen das Orakel. Dieses bestimmt Psyche zur Todesbraut, worauf sie auf einem Berg ausgesetzt und von den Winden davongetragen wird. Tapete von 1815 von Joseph Dufour.
(Musée des Arts décoratifs, Paris)

Amor und Psyche

Die Lieblinge der Zeit um 1800

Das Märchen von Amor und Psyche ist seit der Antike nie ganz verschwunden. Kaum weitergetragen im Mittelalter, findet eine erste Wiederaufnahme dieses Stoffes im 16. Jahrhundert vor allem in Italien statt, die auch im folgenden Jahrhundert anhält und sich weiter ausbreitet. Im 17. Jahrhundert führte die Bearbeitung des Amor- und Psychestoffes durch La Fontaine zur weiteren Verbreitung. Sein Roman «Les Amours de Psyché et de Cupidon» erscheint 1669 und spiegelt auf individuelle Weise und psychologische Art im alten Stoff die damalige Gesellschaft. Amor und Psyche erhalten der Zeitmode angepasste Charaktere, wobei Amors Palast nach Versailles verlegt wird. Psyches Schicksal hat jetzt kaum mehr schicksalshafte Tiefe und ist zunehmend von Amors Wohlwollen abhängig.

Im 17. Jahrhundert und besonders auch im ausgehenden Ancien Régime nimmt diese Geschichte oberflächliche Züge an und wird schliesslich zum beliebten Sujet im Theater. Dazu passt die Verwendung der Bilder – oft immer noch als Zyklus – in der Druckgraphik und in der dekorativen Kunst.²⁴⁵ Die Geschichte von Amor und Psyche wird allmählich vom Lehrstück zum Unterhaltungsstoff. So entstehen in Frankreich 1619 und 1656 unter dem Titel «Psyché ou la puissance de l' amour» Ballettfassungen. Molière entwirft schliesslich ein Tragédie-Ballett, zu dem Corneille die meisten Verse, Lully die Musik schreibt.²⁴⁶ 1678 wird das Werk in eine Oper umgearbeitet.

Amor und Psyche im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert

Im späteren 18. Jahrhundert wird im Zuge der Antikenbegeisterung die Geschichte des Apuleius auch von ihrer tieferen Bedeutung her wieder aufgenommen. Alte und neue Spannungen wachsen jetzt, wo die Kunst an die Seele geht, zwischen der göttlichen Liebe (Amor oder Eros) und der menschlichen Seele. Goethe hat das Märchen des Apuleius wie kaum ein anderes Werk der lateinischen Literatur gelobt:²⁴⁷

«Schwerlich ist jemals in eines Menschen Geist etwas Lieblicheres und Zarteres aufgestiegen; der Verstand ist befriedigend, das Gemüt erfreut und das Herz entzückt und schlägt froh dem Werke entgegen, welches reizt, ergreift und unsere schönsten Empfindungen aufregt; die Kunst überschüttet uns mit ihren Wohltaten».

Die Ikonographie von Amor und Psyche dieser Zeit ist besonders gut durch Christel Steinmetz und durch Paul Lang untersucht.²⁴⁸ Steinmetz hat gezeigt, wie wichtig für die Bilderwelt die literarischen Vorlagen waren, wie diejenige von Karl Philipp Moritz (1757–1793), dem Freund Goethes in Rom, dessen Arbeit damals schon in zehn Auflagen erschien:²⁴⁹

«Unter der Psyche, mit Schmetterlingsflügeln abgebildet, dachte man sich ein zartes geistiges Wesen, das aus einer gröberen Hülle sich emporschwingend und verfeinert zu einem höheren Dasein, zu schön für diese Erde, durch Amors Liebe selbst beglückt, zuletzt mit ihm vermählt ward, und an der Seligkeit der himmlischen Götter teilnahm.»

In der Zeit um 1800 beginnt bereits die kritische Auseinandersetzung mit dem Amor- und Psyche-Stoff. 1795 schreibt Johann Gottfried Herder in seinen Briefen zur Beförderung der Humanität über Apuleius: «Er tath nichts, als die einzelnen Auftritte zu einem Märchen dichten, und dazu auf eine sehr afrikanische, der Venus unanständige Weise.»²⁵⁰ Amor und Psyche sind in den Jahrzehnten um 1800 schliesslich in mehreren hundert Kunstwerken dargestellt worden. Diese Menge hängt mit dem neuen Kulturbetrieb nach der Französischen Revolution ebenso zusammen wie auch mit der Autonomisierung der Kunst. Bildthemen erhalten eine neue Wertigkeit, Kunst wird «demokratisiert», gefördert durch die sogenannten Salons, durch die Akademien, aber auch durch die neuen Museen. Dazu kommt, dass «die verfügbare Antike» zum allgemeinen Bildungsgut wird.²⁵¹

Auf den nächsten Seiten folge ich dem Fluss der Amor- und Psyche-Geschichte und setze die Kunstwerke nach der Handlung und nicht nach ihrer Entstehungszeit ein. Dabei ergeben sich zwangsläufig zeitliche Rück- und Vorgriffe.

Die Geschichte der personifizierten Seele beginnt mit dem Todesthema und wird danach weiter vom Tod begleitet; Psyche versucht, sich das Leben zu nehmen und muss in die Unterwelt absteigen. Das Märchen der Psyche setzt ein mit der Befragung des Orakels von Milet durch ihre Eltern, die in Abb. 78 wiedergegeben ist. Dieses Orakel bestimmt sie zur Todesbraut. Damit wird sie den göttlichen Kräften ausgeliefert. Die Darstellung entstammt einer Tapetenserie von Joseph Dufour (1752–1827), die 1815 als Ensemble herausgegeben wird.²⁵²

Abbildung 79 zeigt, wie die auf einem Berg ausgesetzte Psyche vom Wind Zephir und drei Windputten sanft davongetragen wird. Hier stossen wir wieder auf die Nähe vom Wind zur Seele, wie sie Goethe beschrieben hat. Diesem Stich geht ein Gemälde von Pierre-Paul Prud'hon (1758–1823) voraus. Dann gelangt Psyche zum Palast Amors. Abbildung 80 zeigt den schlossartigen Komplex in einer Darstellung von Claude Lorrain (1600–1682). Dieser hat fast sein ganzes Leben in Rom verbracht und ist für seine «Ideallandschaften» bekannt geworden. In eine solche ist hier auch die einsame Psyche hineingesetzt.²⁵³

Psyche beginnt den Palast zu erkunden und wird von einer freundlichen, aber unsichtbaren Dienerschaft umsorgt. In diesem Palast beginnt die Liebesgeschichte zwischen Psyche und dem sie nachts besuchenden Amor. Schon in der ersten Nacht kommt es zum Liebesakt zwischen den beiden. Vor diesem Hintergrund ist das erotisch wirkende Bild Abbildung 81 zu sehen. Der rohe Realismus der vorangehenden Studie von Jacques-Louis David (1748–1852), welche Amor ganz entblösst und mit einem grobschlächtigen Gesicht zeigt, ist dementsprechend in seiner Zeit auf Kritik gestossen.²⁵⁴ Diese Liebesszene wurde im später ausgeführten Gemälde etwas zurückgenommen, die Psyche dafür mit ihrem Attribut, dem Schmetterling, versehen.

Abbildung 82 zeigt die bekannte Geschichte, wo Psyche von ihren neidischen Schwestern dazu aufgewiegelt wird, das Geheimnis ihres Liebhabers zu lüften. Jean-Honoré Fragonard hat 1753 nach La Fontaine die Schwestern zusammen mit den Dienerinnen abgebildet.²⁵⁵ Damit kommen wir zur wohl bekanntesten Szene der Geschichte, bei der Psyche den schlafenden Amor betrachtet. Ein Bild dieses Inhalts ist bereits um 1612–1615 von Peter Paul Rubens gemalt worden.²⁵⁶ Psyche leuchtet Amor mit der Öllampe an und schüttet dabei heisses Öl über ihn. Abbildung 83 zeigt dazu ein Relief aus dem Jahre 1841 von Bertel Thorvaldsen (1770–1844).²⁵⁷ Hier erreicht die Geschichte nach dem ersten grossen Fehler der Psyche einen frühen dramatischen Höhepunkt.

Amor erwacht aus seinem Schlaf und verlässt darauf abrupt seine erste Liebhaberin. Abbildung 84 ist vermutlich eine sehr frühe Darstellung dieser Szene. Der Künstler lässt



79

Vom Wind getragene Psyche. Die den göttlichen Mächten ausgelieferte Psyche wird von Zephiren sanft davongetragen. Radierung und Kupferstich nach der Komposition von Pierre-Paul Prud'hon (1758–1823) von 1808.

(Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zürich)



80

Psyche vor dem Palast Amors. Sie sitzt nachdenklich in der Weite und Tiefe der paradiesischen Landschaft. Gemälde von Claude Lorrain (1600–1682). (The National Gallery, London)



81

Amor und Psyche auf dem Liebeslager. Im Palast wird Psyche in der nächtlichen Dunkelheit von Amor geliebt, der sie am Morgen jeweils wieder verlässt. Über der schlafenden Psyche ist ihr Symbol, der Seelenschmetterling, erkennbar. Ölgemälde von Jacques-Louis David (1748–1825) von 1817. (The Cleveland Museum of Art, Leonard C. Hanna, Jr., Fund)



82

Psyche und ihre neidischen Schwestern im Palast Amors. Angesichts der Reichtümer, welche Psyche als Geschenk ihres unbekannten Liebhabers vorzuweisen hat, verführen ihre Schwestern sie, das Geheimnis um ihren Liebhaber zu lichten. Gemälde von Jean-Honoré Fragonard aus dem Jahre 1753. (The National Gallery, London)

Psyche bringt Licht ins Geheimnis. Sie wirft den Schein ihrer Lampe auf den geheimnisvollen Geliebten. Ein heisser Tropfen Öl fällt auf Amor, der darauf erschreckt aufwacht. Gipsrelief von Bertel Thorvaldsen aus einer Serie von 18 Darstellungen von 1841. (Thorvaldsens Museum, Copenhagen)



Amor verlässt Psyche. Ölgemälde aus der Zeit um 1604 von Joseph Heintz dem Älteren (1564–1609). Hier wird Amors Körper, ebenso wie seine Frisur, erstmals in einem Gemälde manieristisch-androgyn dargestellt. (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg)

hier bewusst offen, ob Psyche schläft oder von der Liebe gebannt ist. Das späte Bild des Manieristen Joseph Heintz dem Älteren, der zunächst Hans Holbein dem Jüngeren verpflichtet war, setzt mit dem hellen Körper der nicht sehr weiblich dargestellten Psyche einen deutlichen diagonalen Akzent. Dieser erinnert an die Darstellung der Psyche in Raffaels Vermählungsbild.²⁵⁸ Die äussere Annäherung der Geschlechter klingt hier bereits an. Die beiden Putti im Vordergrund spielen auf die inzwischen gegenseitig heiss entbrannte, tiefe Liebe an.

Das erst kürzlich wiederentdeckte Bild der Psyche von Jacques-Louis David aus der Zeit um 1787 gehört zum Eindrucksvollsten, was im 18. Jahrhundert zu dieser Thematik geschaffen wurde (Abb. 85). Dargestellt ist die von Amor verlassene Psyche. Der leidende Gesichtsausdruck der jungen, schon schwangeren Frau deutet an, wie stark die Seele mit der Liebe verbunden ist. Der Entstehungsprozess des Gemäldes hat seine eigene Geschichte, die einiges über den Inhalt des Kunstwerkes aussagt.²⁵⁹ Das Bild ist wie viele andere Werke Davids unvollendet geblieben. David hat es aber als grosse Ausnahme trotzdem in seine drei eigenhändigen Werkverzeichnisse aufgenommen und das Bild auch nicht bei sich behalten. Demnach handelt es sich hier um das einzige unvollendete Werk, das David aus seiner Obhut entliess. Offenbar liegt hier gerade in der Unvollendung die Vollendung, nämlich im Kontrast zwischen der ausgefeilten Wiedergabe des Gesichts und der Hände einerseits sowie des impressionistisch vibrierenden Hintergrunds und des erst in den Grundzügen angelegten Körpers andererseits.²⁶⁰ Paul Langs Interpretation: «Wir sind der Ansicht, dass der absichtlich unfertig belassene Zustand hier eine neoplatonische Interpretation des Mythos nahelegt: Psyche verkörpert nach dieser Vorstellung das Schicksal der Menschenseele, die letztlich von der Last des Körpers befreit wird.» Die verlassene Psyche erscheint in Davids Verzeichnissen übrigens stets nach dem (vollendeten) Bild der Vestalin, weshalb angenommen wird, dass die beiden Bilder Pendants bilden, im Sinne der traditionellen Gegenüberstellung von himmlischer und irdischer Liebe.

Der Leidensweg der Psyche beginnt

Anschliessend beginnt der vierstufige Leidensweg der Psyche auf Geheiss der Mutter des Amor, der schönen, aber herrschsüchtigen Venus. Psyche muss zunächst Wasser aus dem von Drachen bewachten Unterweltfluss holen.

Dasselbe Thema hat der Dichter Friedrich von Matthiesson (1761–1831) in seinem Gedicht «Elysium» beschrieben. Daraus stammen die folgenden Strophen über die Psyche am Totenfluss²⁶¹:

«Schaut entzückt in die Silberwogen
Und des Ufers Blumenrand;
Kniet voll süsser Ahnung nieder,
Schöpfet, und ihr zitternd Bild
Leuchtet aus dem Strome wieder
Der der Menschheit Jammer stillt,
Wie auf sanfter Meeresfläche
Die entwölkte Luna schwimmt,
Oder im Kristall der Bäche
Hespers goldene Fackel glimmt.
Psyche trinkt, und nicht vergebens!
Plötzlich in der Fluten Grab
Sinkt das Nachtstück ihres Lebens
Wie ein Traumgesicht hinab.»

Christian Ferdinand Hartmann (1774–1842) hat in seiner diesem Gedicht folgenden Darstellung Psyche beim Trinken aus dem Unterweltfluss Lethe mitten in eine dunkle Blumenlandschaft gerückt (Abb. 86).²⁶²

Die herkulischen Taten der jungen Psyche zeitigen bei der eifersüchtigen Venus noch nicht den gewünschten Erfolg. Raffael zeigt dementsprechend die Psyche beim Überbringen des Gewünschten (Abb. 88). Hier handelt es sich um eine Skizze zum bekannten Zyklus in der Loggia der Villa Farnesina in Rom.²⁶³

Bei der letzten Aufgabe kommt Psyche in höchste Gefahr. Sie wird in den Hades zu Proserpina geschickt, um in einer Büchse Schönheitssalbe zu holen. Dabei geschieht der zweite grosse Fehler Psyches. Sie öffnet auf dem Rückweg aus Neugierde, und weil sie auch selbst von der Schönheitssalbe profitieren möchte, die Büchse. Daraus entweicht ein unheilvoller Stoff, der Psyche in einen todähnlichen Schlaf versetzt. Die Geschichte dieser Dämpfe aus der Dose erinnert an die antike Handlung um die Büchse der Pandora. Die Skizze von Johann Heinrich Füssli (1741–1825) zeigt – präzise dem Apuleius folgend –, wie hierauf der fliegende Amor Psyche mit einem leichten Stich aufweckt (Abb. 87). Nach Paul Lang erscheint die lebendige und doch seziert gezeichnete Halbfigur neben Amor absichtlich auf diesem Blatt: «Sie ist tatsächlich gleichgestellt mit Amor und erinnert unweigerlich an die Angleichung mit dem Genius des Todes als Begleiter der Menschenseele.»²⁶⁴ Diese Studie Füsslis entstand vielleicht im Hinblick auf ein kürzlich wieder aufgefundenes Gemälde (Abb. 156). Diese Komposition lässt sich mit einer Pietà vergleichen und bringt damit zum Ausdruck, dass Psyche an der Schwelle des Todes steht. Sie wird durch liebevolle Fürsorge ihres Liebhabers und seinen göttlichen Hauch in ihr Leben zurückgeholt; der Atem des Amor ist durch eine deutliche Höhlung versinnbildlicht.²⁶⁵



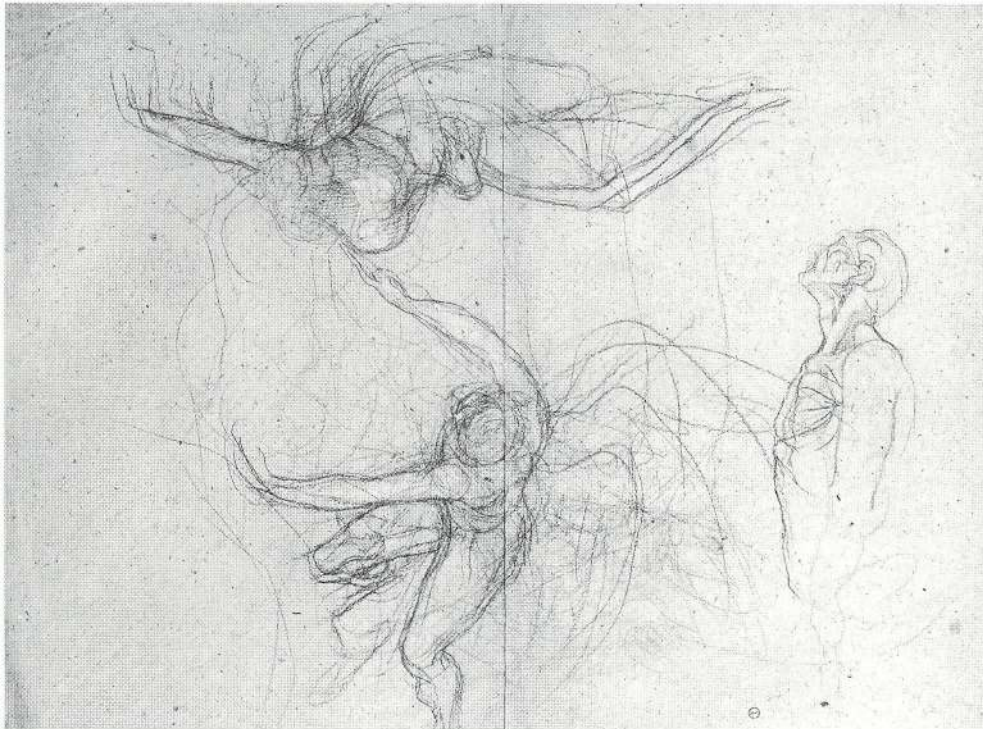
85

Die von der Liebe verlassene Seele. Ölgemälde von Jacques-Louis David aus der Zeit um 1787. Nur Gesicht und Hände der Psyche sind fertig gemalt, der Hintergrund und der Körper blieben unvollendet. Dieses Bild der leidenden Psyche löst gerade deshalb eine starke Faszination aus. (Privatbesitz)

86

Psyche trinkt Wasser aus dem Unterweltfluss Lethe. Ölbild von Christian Ferdinand Hartmann von 1797. (Staatsgalerie, Stuttgart)





Der dramatische Höhepunkt

Die berühmte Skulptur von Antonio Canova (1757–1822) zeigt den zweiten dramatischen Höhepunkt der Amor und Psyche-Darstellungen (Abb. 89). Canova betont die Dramatik der wieder zusammenfindenden Amor und Psyche ebenso wie die durch die Liebe bewirkte Verbindung eines Überirdischen mit einer Sterblichen, die ihm bald in den Himmel folgen wird. Dargestellt ist hier der Moment, wo Amor zur Landung ansetzend Psyche mit seiner göttlichen Kraft erlöst. Gleich einem Todesengel kommt er von oben – auch hier klingt wieder das Thema von Eros und Tod an.

Dieselbe Szene ist bei Angelika Kauffmann (1741–1807) weniger dramatisch ausgebildet (Abb. 90). Das liebliche Bild «Amor trocknet Psyche die Tränen» war eine Auftragsarbeit von 1792, das Bild hat aber erst vier Jahre später eine Käuferin gefunden. Es kam zur Fürstin von Anhalt-Dessau, wo es auch Goethe gesehen und gelobt hat. Dargestellt ist eine Szene nach La Fontaine.²⁶⁶ Aus der geöffneten Büchse der Proserpina entweicht demnach russiger Dampf. Amor tröstet die entstellte Psyche und wischt ihr die Tränen mit seinem Haar ab. Gleichzeitig bezieht sich dieses Bild aber auch auf eine Stelle bei Apuleius, wo Psyche Amor bittet, ihre Schwestern wieder sehen zu dürfen. Die Künstlerin hat also zwei Szenen in einem Werk vereinigt. Dieses Bild der letzten Prüfung Psyches wirkte auf die Menschen der Zeit um 1820 sehr vergeistigt, besonders die Malweise der nur leicht «à la grecque» verhüllten Psyche.

Eine eigene Gruppe bilden die Kompositionen der nach hellenistischem Vorbild stehend vereinigten Amor und Psyche (Abb. 40). Nach Steinmetz stehen die zwei Figuren für die endgültig legitimierte Vereinigung und versinnbildlichen gewissermassen eine Entgrenzung ins Zeitlose.²⁶⁷ Die massvoll-klassische Ruhe der Gruppe trägt die Erinnerung an die ganze Handlung in sich. In der Vorlage endet die Geschichte bekanntlich mit der Hochzeit. Auf dem hellenistischen Vorbild beziehungsweise den römischen Kopien sind die beiden noch als Kinder im Kuss vereint dargestellt. Die Zeit um 1800 allerdings drückt mit dieser Komposition die Vereinigung der erwachsen gewordenen

87

Psyche wird wieder erweckt. Amor erlöst Psyche mit der Berührung eines Pfeiles aus dem tödlichen Schlaf. Kreidezeichnung von Johann Heinrich Füssli von 1802. (Kupferstichkabinett, Basel)

88

Psyche und die abweisende Venus. Studie von Raffael für die Fresken in der Loggia der Villa Farnesina in Rom. (Musée du Louvre, Paris)

Amor küsst Psyche. Die berühmteste Skulptur zu diesem Thema stammt von Antonio Canova (1757–1822). Amor weckt Psyche durch einen Kuss aus dem Tiefschlaf. Diese Marmorgruppe zeigt in unübertroffener Weise die Spannung zwischen dem Göttlichen und der Irdischen. Durch die Kraft der gemeinsamen Liebe wird Psyche hochgezogen. (Musée du Louvre, Paris)

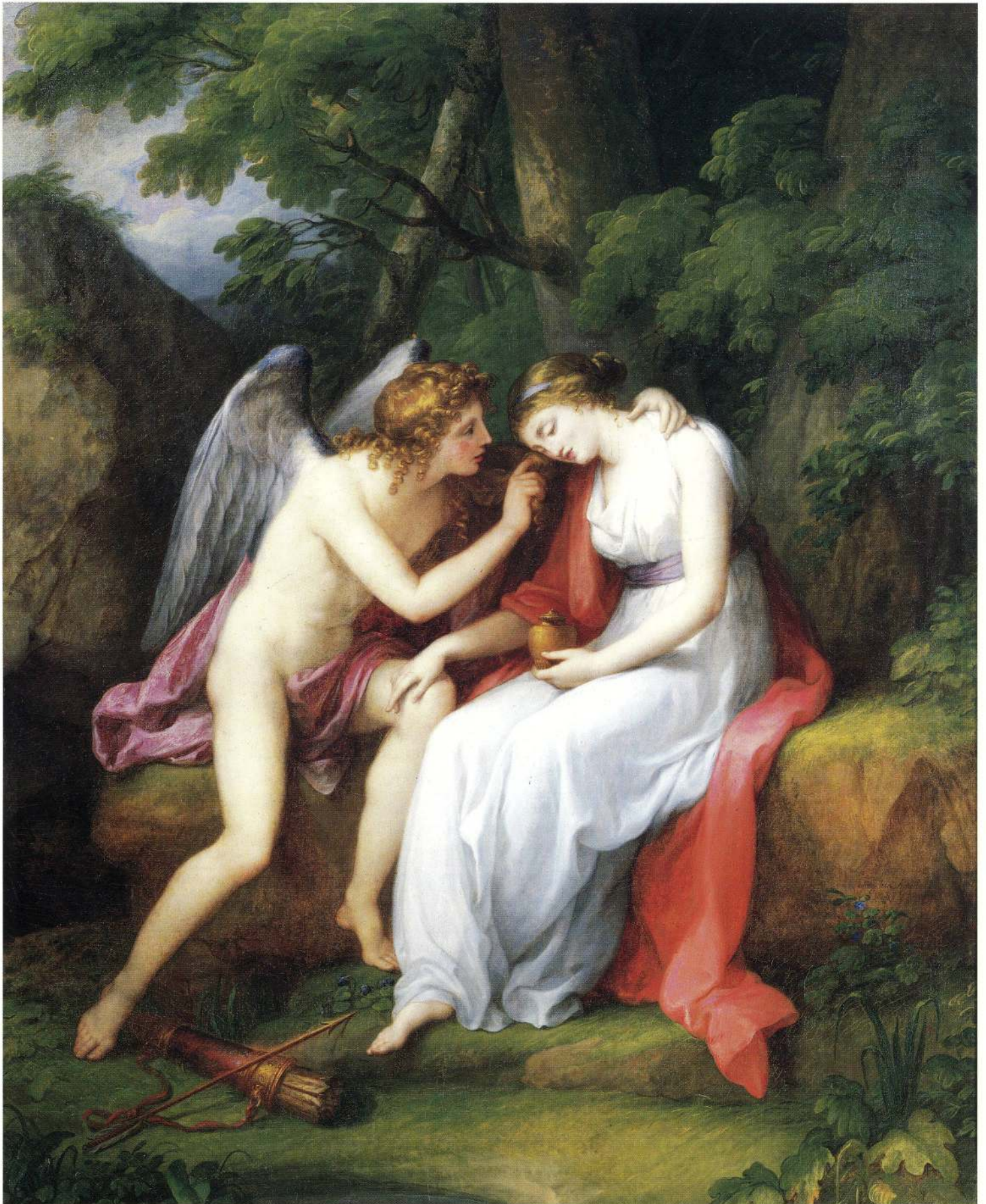


Liebe mit der gereiften Seele aus. Die Interpretation geht noch weiter: Fussend vor allem auf Herder, wird der Kuss in Zusammenhang mit der Erlösung gebracht und damit an die Heimführung der Seele durch den Gott der Liebe erinnert. Amor wird hier also als Begleiter der Seele vom Leben ins Jenseits gesehen.²⁶⁸ Ich zeige hier als Beispiel der zahlreichen Darstellungen das zwischen 1796 und 1798 von Canova entstandene Gipsmodell (Abb. 91). Eigentlich ist hier Psyche gleich zweifach dargestellt, nämlich einerseits als personifizierte Seele und andererseits als Seelenschmetterling, den Psyche sorgsam auf die Hand von Amor setzt. Die beiden danach ausgeführten Marmorfassungen befinden sich heute im Louvre in Paris und in der Eremitage in St. Petersburg.

Jetzt ist der Moment gekommen, wo Psyche in den Himmel aufsteigen kann, nachdem der Götterrat sie als Frau Amors anerkannt hat (Abb. 92). Merkur geleitet Psyche persönlich in den Götterhimmel (Abb. 77).²⁶⁹ Der Weg nach oben führt zum hell gleisenden, göttlichen Licht. Die himmlische Hochzeit selbst ist das Thema eines der beiden grossen Deckengemälde von Raffael und seiner Schule in der Villa Farnesina in Rom (Abb. 93). Nun ist Psyche endgültig in den Olymp aufgenommen und ihre irdische Reise damit beendet.

Das letzte Bild zeigt Amor, wie er seine Psyche erneut entführt (Abb. 94). Diesmal geht der leichte Flug vom Götterfest hinweg zur Hochzeitsnacht.²⁷⁰ In dieser Gouache von Jean-Pierre Saint-Ours (1752–1809) streben die beiden zum in himmlischen Höhen bereiteten Lager. Im Hintergrund steht eine die Fruchtbarkeit symbolisierende Skulptur. (Die Tochter von Amor und Psyche wird übrigens Voluptas, die Wonne, heissen.) In dieser Szene wird von Steinmetz auch eine allegorische Deutung des Themas Amor als Begleiter der Seele gesehen und ein Bezug zur Bildüberlieferung des Totentanzes hergestellt. Dort ist der Tod oft in der Gestalt eines Jünglings personifiziert, welcher die Menschenseele aus dem Gefängnis des Lebens befreit.²⁷¹

Damit schliesst sich der Kreis der dem Tod geweihten Psyche, die vom Unbekannten verführt, Höhen und Tiefen der Liebe durchmacht und schliesslich nach der irdischen Odyssee im Sinne der neuplatonischen Auffassung erlöst wird.



90

Amor trocknet Psyches Tränen. Ölbild von Angelika Kauffmann von 1792. Die dargestellte Szene bezieht sich vor allem auf die Fassung des Märchens von La Fontaine. Demnach fiel Psyche nach dem Öffnen der Büchse nicht in einen Tiefschlaf, sondern der aus der Büchse aufsteigende Dunst raubte ihr die Schönheit.

(Kunsthaus, Zürich, Geschenk der Jacobs Suchard AG)

91

Amor und Psyche. Auf diesem gegen 1800 entstandenen, 150 Zentimeter grossen Gipsmodell Canovas «Amore e Psiche in piedi» steht der Schmetterling im Zentrum. Die selbstbewusste Psyche setzt ihn Amor, der sie umarmt, auf die linke Hand. Die dunklen Stifte im Gips dienten zur Übertragung von Messpunkten auf die danach ausgeführten Marmorskulpturen.

(Gipsoteca Canoviana, Possagno, Foto Paolo Marton)

92

Merkur führt Psyche in den Olymp. Fresko der Raffael-Schule in einem Zwickel der Loggia der Psyche in der Villa Farnesina in Rom.

(Accademia Nazionale dei Lincei, Roma)



92



91

107

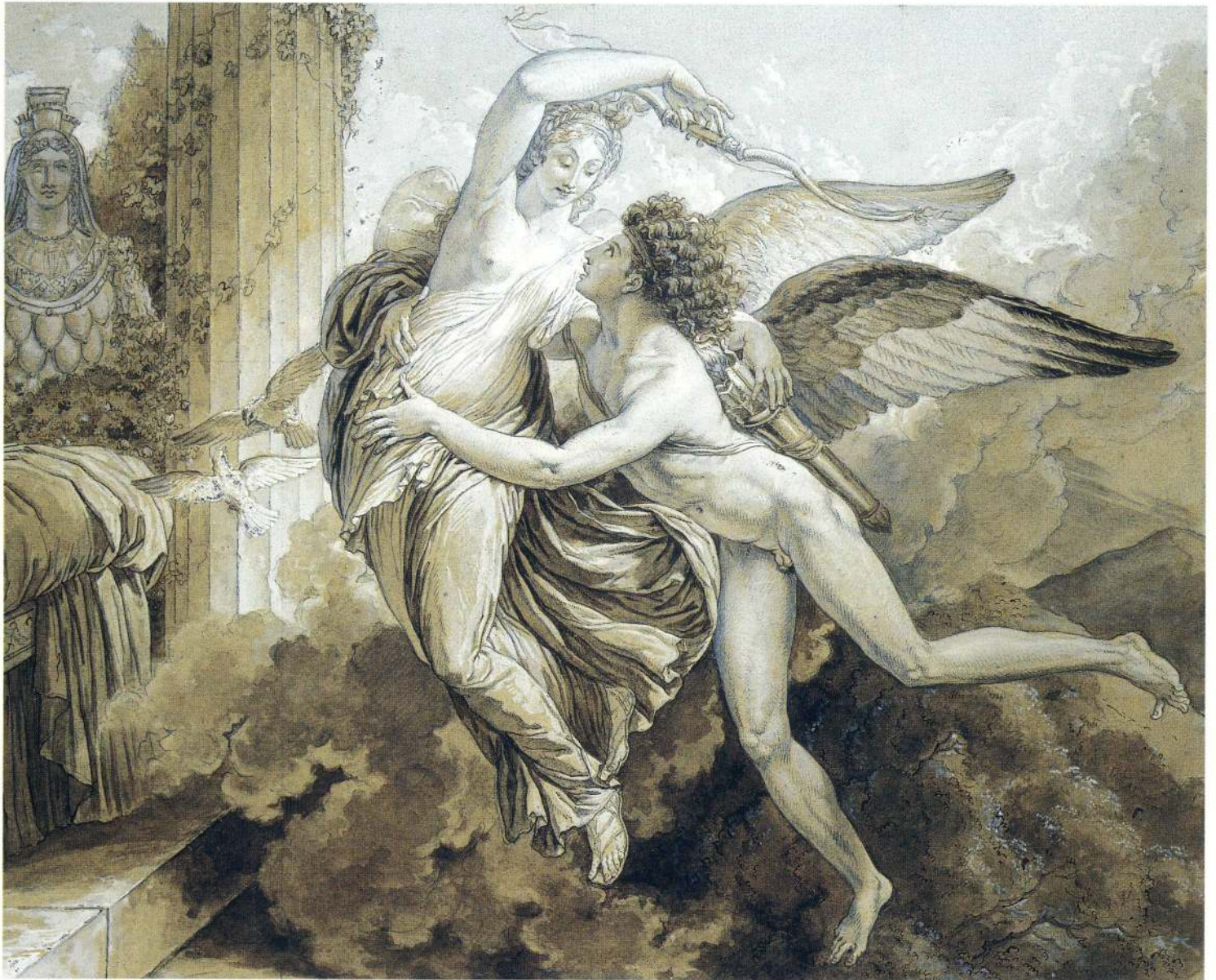


93

Psyches Aufnahme in den Götterhimmel. Der geflügelte Amor und die Psyche sitzen rechts beim Hochzeitsbankett auf dem Olymp nebeneinander, während Grazien über ihnen Parfum versprühen und Bacchus Nektar in die Schalen schenkt. Um den Tisch herum sitzen die Götter mit ihren Gefährten. Jupiter, dem Ganymed den Becher darreicht, hat Juno neben sich. Neptun sitzt neben Amphytrite, Pluto neben Proserpina und Herakles



neben Deianira. Die personifizierten Stunden sind mittels ihrer Schmetterlingsflügel herangeflogen und verstreuen Blumen. Vulkan steht daneben mit Apoll und Pan, dahinter sehen wir die Musen. Die besänftigte Venus setzt sich durch einen Tanz in Szene. Deckenfresko von Raffael und seiner Schule in der Loggia der Psyche in der Villa Farnesina in Rom. (Accademia Nazionale dei Lincei, Roma)



94

Amor entführt Psyche vom Götterfest. Das vorbereitete Hochzeitslager ist im Hintergrund zu erkennen, zusammen mit einer die Fruchtbarkeit symbolisierenden Götterfigur. Zeichnung von 1791 von Jean-Pierre Saint-Ours (1752–1809). (Musée d'art et d'histoire, Genf Foto Jean-Yves Siza)

Zwischen Physischem und Metaphysischem

Das 19. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert ist die Epoche des naturwissenschaftlichen Fortschrittes und der Desillusionierung in verschiedenen geistigen Bereichen. Im Zeitalter des Industrialismus kommt der bisher gültige Weltentwurf weiter ins Wanken. So wie Kopernikus mit der Entdeckung des heliozentrischen Systems im 16. und Harvey mit der Entdeckung des Blutkreislaufes im 18. Jahrhundert das Seelenbild verändert hat, wird jetzt die traditionelle (biblische) Schöpfungslehre durch Charles Darwin in Frage gestellt. Im Jahre 1859 erscheint sein Buch über die Entstehung der Arten. Die Vorstellung der Evolutionslehre aufgrund der natürlichen Selektion der Arten beginnt, die Sichtweisen aller Sparten des menschlichen Lebens, im übertragenen Sinne auch die Entwicklungsmodelle der menschlichen Kultur, zu prägen. Der Darwinismus führt eine neue «Macht» ein, die Natur wird teilweise an die Stelle Gottes gesetzt, die Naturwissenschaft an die Stelle der Schöpfungslehre.²⁷²

«Welche Grenzen können einer Macht gezogen sein, die während langer Zeit auf strengste die ganze Konstitution, den Bau und die Lebensgewohnheiten der Geschöpfe prägt, das Gute begünstigt und das Schlechte ausmerzt? Ich sehe nichts, was diese Macht verhindern könnte...»

Kein Schöpfer, Lenker oder Weltgeist steht mehr hinter der Entwicklung der Arten, sondern allein die natürliche Selektion. Darwin, der gesellschaftliche Zustände in die Natur überträgt, wird zu einem der meistgelesenen Autoren des 19. Jahrhunderts, nicht nur von der Elite.²⁷³ Die naturwissenschaftlichen Fortschritte sind in Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Entwicklung zu sehen, die sich seit der Französischen Revolution fundamental wandelt.

Auf einer anderen Ebene entwickelt sich die Romantik in einer später Ausprägung weiter. Das führt zu einem grossen Kontrast zwischen den naturwissenschaftlichen und künstlerischen Werken wie etwa der Dichtung. Während Darwin an seinem Werk arbeitet, dichtet Joseph Eichendorff (1788–1857) das bekannte Gedicht «Mondnacht»:

Es war, als hätt' der Himmel
die Erde still geküsst,
dass sie im Blütenschimmer
von ihm nur träumen müss't.

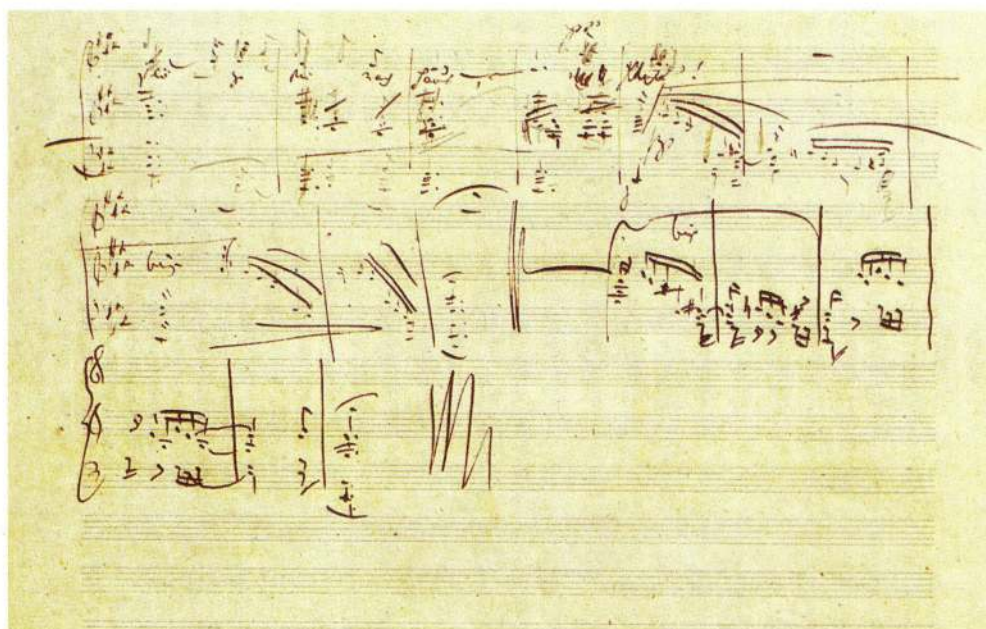
Die Luft ging durch die Felder,
die Ähren wogten sacht,
es rauschten leis die Wälder,
so sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
weit ihre Flügel aus,
flog durch die stille Lande,
als flöge sie nach Haus.

Die Schöpfung wird hier als ein Ganzes gesehen und die Seele als Teil in ihr, auch wenn sie nicht ganz von dieser Welt ist. Dieses Gedicht wurde von Robert Schumann im Zyklus «Liederkreis» 1840 vertont (Opus 39, Nr. 5). Abbildung 95 zeigt das Notenbild dieser Vertonung.

William Blake und Dante

William Blake (1757–1827) ist als Vorbote der Romantik ein wichtiger Zeuge des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Seine phantastischen, vom Neoplatonismus mitgeprägten Welten, ausgedrückt in dichterischen und künstlerischen Gesamtkunstwerken, sind verwandt mit denjenigen Füsslis. Blakes Illustrationen zu Dantes «Divina Comme-



95

«Und meine Seele spannte weit ihre Flügel aus, flog durch die stille Lande, als flöge sie nach Haus.» ist auf der unteren Hälfte des oberen und auf dem unteren Blatt zu lesen. Robert Schumanns Vertonung des Eichendorff-Gedichts «Mondnacht» im Rahmen des Liederkreises. Diese Komposition entstand im Jahre 1840 unter härtester seelischer Anspannung Schumanns, zwischen Glück und Verzweiflung, Liebe und schmerzlicher Entsagung. (Deutsche Staatsbibliothek, Berlin)

dia» sind auch Zeugnis der erneuten Ausstrahlungskraft dieses italienischen Werkes aus dem Mittelalter im 19. Jahrhundert. Blake illustriert dieses Werk als Auftragsarbeit zwischen 1824 und 1827, wobei er stets eine kritische Distanz zu Dante markiert. Dieses letzte Werk Blakes entsteht in einer Schaffensperiode, während der er bereits sehr zurückgezogen lebt und von Krankheit gezeichnet ist. Weil sie von grosser innerer Kraft, Dynamik und Visionkraft zeugen, gelten diese Jenseitsbilder als letzter Höhepunkt im Oeuvre Blakes.²⁷⁴

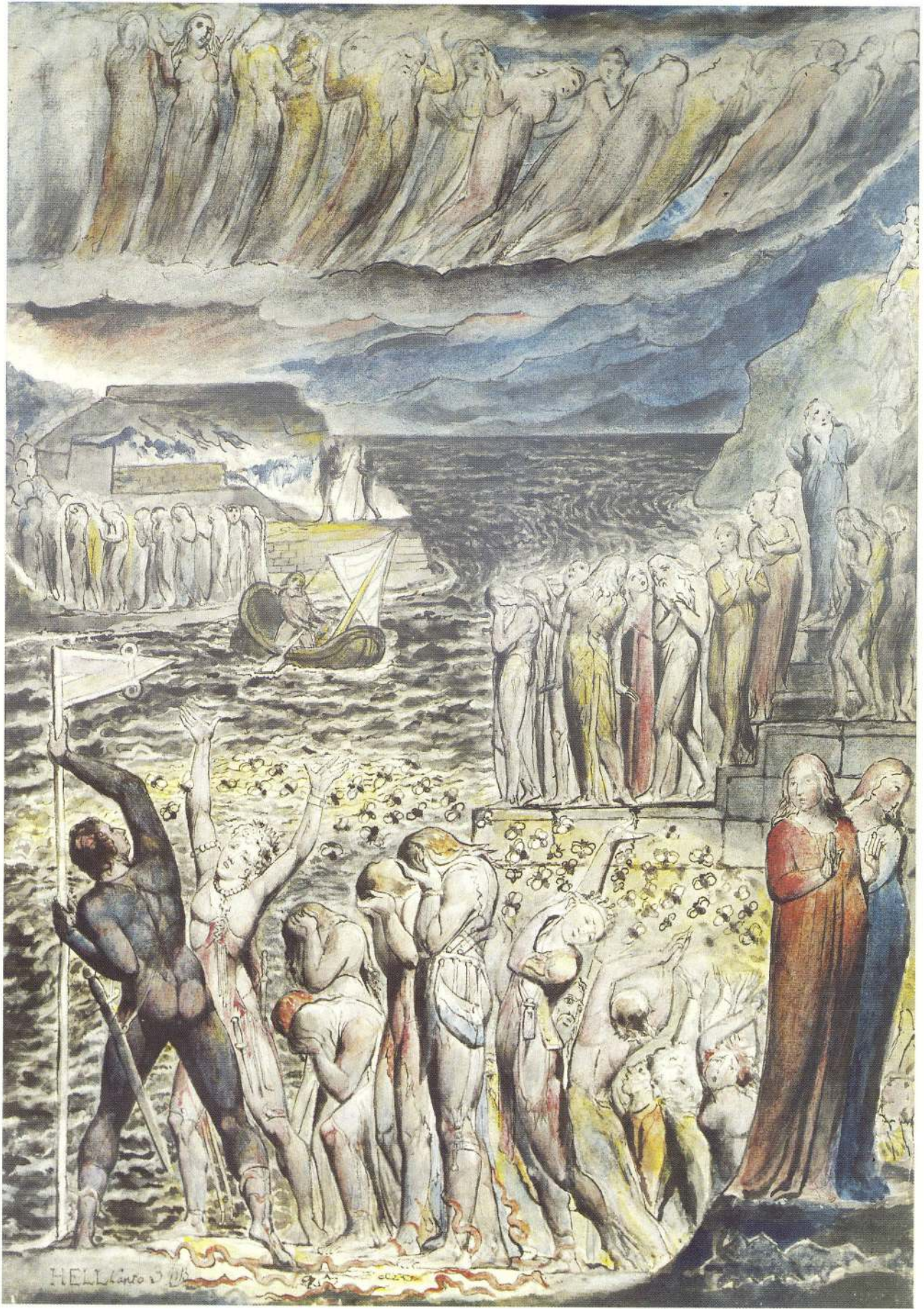
Abbildung 96 zeigt daraus eine Szene aus dem Vorhof der Hölle. Im Hintergrund haben sich die Seelen zur Überfahrt versammelt. Im Vordergrund aber stehen die, welche weder auf Himmel noch Hölle Anspruch haben, weil sie im Leben nicht gelebt haben. Sie konnten sich weder für das Gute noch für das Schlechte entscheiden. Von ihnen sagt Dante:²⁷⁵

Diese Unselgen, die lebend nie gewesen,
sie waren nackt, und heftig wurden sie gestochen
von giftigen Fliegen und von Wespen, die dort waren.

Die fürchten ihnen das Gesicht mit Blut,
und dieses ward, vermischt mit Tränen, aufgesogen
von ekligem Gewürm zu ihren Füßen.

Eine der grossartigsten Darstellungen aus diesem Zyklus ist der «Whirlwind of the Lovers» zum fünften Höllengesang (Abb. 97). Hier geht es um die Wollüstigen, die von einem höllischen Sturmwind im ewigen Kreis herumgetrieben werden. So wie der Stachel der Sinneslust ihnen im Leben keine Ruhe liess, haben sie jetzt jeden Halt verloren und werden im «Circle of the Lustful» ständig einem anderen Gefährten zugespült. Diese Darstellung vermittelt in hervorragender Art die Bewegung, welche nach Dantes Vorstellungen, gesteigert durch die Dynamik Blakes, das Geschehen in diesem Teil der Hölle prägt. Neben dem Hauptwirbel halten sich zwei Seelen gegenseitig in einem Nebenstrom. Die eine ist Francesca da Rimini, die aus politischen Gründen mit einem älteren Mann verheiratet worden war und sich danach unsterblich in den jüngeren Paolo verliebte. Als diese echte Liebe von ihrem Mann entdeckt wurde, brachte dieser die beiden um. Francesca und Paolo galt das Mitgefühl Dantes, der sie in ewiger Liebe vereinigt ziehen liess. Es ist dasselbe Paar, das Auguste Rodin zu den schönsten Skulpturen in Zusammenhang mit seiner Arbeit am Höllentor veranlasst hat.

Der Aufstieg aus der Hölle und dem Fegefeuer steht in Dantes mehrschichtig angelegtem Epos auch für den Aufstieg im Rahmen des individuellen Läuterungsweges und für die Reinigung der Seele (Abb. 98). Der Weg auf den Läuterungsberg ist äusserst beschwerlich und gefährlich. Dante zögert beim Aufstieg in einer Felsspalte, der Gipfel ist noch nicht in Sicht, die zu überwindende Gebirgswand überhängend. Jetzt braucht er die Hilfe seines Führers, der ihn schliesslich zum Weiterklettern bewegen kann. Auf dieser Zeichnung erscheint der Führende im üblichen fliessenden Gewand und mit langem Haar, wirkt hier aber besonders weiblich. Ist diese Gestalt neben der durch die Wolken scheinenden Sonne schon ein Vorbote der neuen Führerschaft? Im Verlaufe des Ganges durch das Purgatorio wird Vergil, der vernunftgeprägte Mentor, Dante in andere Hände übergeben, die ihn schliesslich ins Paradies geleiten.



Seelen im Vorhof der Hölle. Im Vordergrund stehen die geplagten Seelen, die sich im Leben nie entschieden, also ihr Leben nicht gelebt haben. Sie können kein Anrecht auf Himmel oder Hölle erheben, werden von Schlangen gebissen und von Wespen gestochen. Daneben stehen erschauert Dante und Vergil. Hinter diesen wartet eine Gruppe von Seelen auf Charon und die Überfahrt zur Hölle über den Acheron. Aus den Illustrationen zur «Divina Commedia» Dantes von William Blake aus den Jahren 1824–1827.

(National Gallery of Victoria, Melbourne)



«Der Wirbelwind der Liebenden». Im Höllenturm werden die kraftlosen Seelen herumgewirbelt. Hier sind es die Wollüstigen, die furchtbare Qualen erleiden müssen. An dieser Umsetzung seiner Zeichnung aus seiner Serie zu Dantes «Divina Commedia» in eine Radierung arbeitete Blake kurz vor seinem Tode im Jahre 1827.

(National Gallery of Art, Washington D. C.)

Grosse Bögen in der frühen Psychologie

Der Wissenschaftszweig der Psychologie wurzelt im frühen 19. Jahrhundert. «Die Vorlesungen über Psychologie» von Carl Gustav Carus (1789–1869) wurden als «Embryo der Psychologie» bezeichnet.²⁷⁶ Darin werden grosse Bögen geschlagen von der Religion über die Philosophie bis zur Kunst. Carus war selbst Gelehrter, Arzt und Maler zugleich (Abb. 99). Sein künstlerisches Werk weist ihn als romantischen Maler in der Art des heute bekannteren Caspar David Friedrich aus.²⁷⁷ Mit ihm ist er lange Zeit befreundet, wie bei diesem findet im Landschaftsbild Carus' eine Grenzüberschreitung statt, ein Mittel dazu ist «der Schauer des unendlichen Horizontes».²⁷⁸

Carus kann als Gelehrter auf die Werke der Naturphilosophie zurückgreifen, welche die Einheit von Mensch und Natur geistig verstanden. Er widmet sich als einer der ersten den Codierungen der Seele und stellt sein erstes psychologisches Buch unter ein religiös geprägtes Motto.²⁷⁹ Gleichzeitig schöpft er ebenso stark aus den Werken der Weltliteratur, besonders aus Goethes Oeuvre, und steht noch selber in Kontakt mit ihm. Seine Psychologie-Vorlesungen von 1829/30 schickt Carus Goethe zu, erhält jedoch bis ans Lebensende keine Antwort von ihm. Erst drei Jahre später wird in Goethes Nachlass dessen Dankesbrief vom November 1831 gefunden, in dem er schreibt, dass er Carus gerne begleite «...da Sie uns in unser Inneres zurückführen».²⁸⁰ Nicht nur zeitlich, auch vom Ansatz und vom inneren Gehalt her werden hier Verbindungen hergestellt, von der Zeit der Klassik und Romantik in die Zeit des 20. Jahrhunderts. Carus war als Pionier seiner Zeit voraus und hat im Bereich der Psychologie einiges von dem vorweggenommen, was das 20. Jahrhundert prägen sollte. Davon zeugt etwa der folgende Satz:²⁸¹

«Ein ehemals Gewusstes (in der Kindheit) ist also nun ein Unbewusstes und nichts desto weniger ist dieses Unbewusste die Basis unseres jetzigen Bewusstseins.»

Carus hat bereits gewisse Grundbegriffe der Psychologie geprägt oder im heutigen Sinn verwendet wie beispielsweise jene der Sympathie und der Antipathie als innere Seelenkräfte. Grundsätzlich geht er von der Unsterblichkeit der Seele und ihrem Selbstbewusstsein aus:²⁸² «In ersterer Beziehung aber setzt die Unsterblichkeit Selbstbewusstsein notwendig voraus...». Dieses Gewinnen von Selbstbewusstsein ist ein wichtiger Lebenssinn. Letztlich wird die Seele damit ein «Abbild des Göttlichen». Verkürzt lautet sein Credo am Schluss seiner Vorlesungen in bezug auf die Seele:²⁸³

«Wird sie aber somit sich ihrer selbst bewusst, d. i. erfasst sie ihr eigenes Wesen einmal seiner eigenen göttlichen, und also unendlichen Natur nach, so ist auch hiermit die Notwendigkeit einer unendlichen Fortbildung unwiderleglich gegeben, und sie verhält sich von nun an gleich der Zahl schlechthin, welche zwar mit eins anfängt, aber in die eine ungemessene Unendlichkeit sich fortsetzt».

Carus' Spätwerk «Psyche» von 1860 (in der überarbeiteten Fassung) beginnt mit dem Satz:²⁸⁴

«Der Schlüssel zur Erkenntnis vom Wesen des bewussten Seelenlebens liegt in der Region des Unbewusstseins.»

Seine Untersuchungen zielen letztlich darauf ab, «das Göttliche in unserem Innern in seiner Entfaltung aus dem Unbewussten zum Bewussten zu verfolgen».²⁸⁵ Nach Carus schafft das unbewusste Seelenleben ein Abbild eines Urbildes. Seine Idee entspricht einer Art Weltseele, in seiner metaphysisch begründeten Anthropologie hängt alles mit allem zusammen.



98

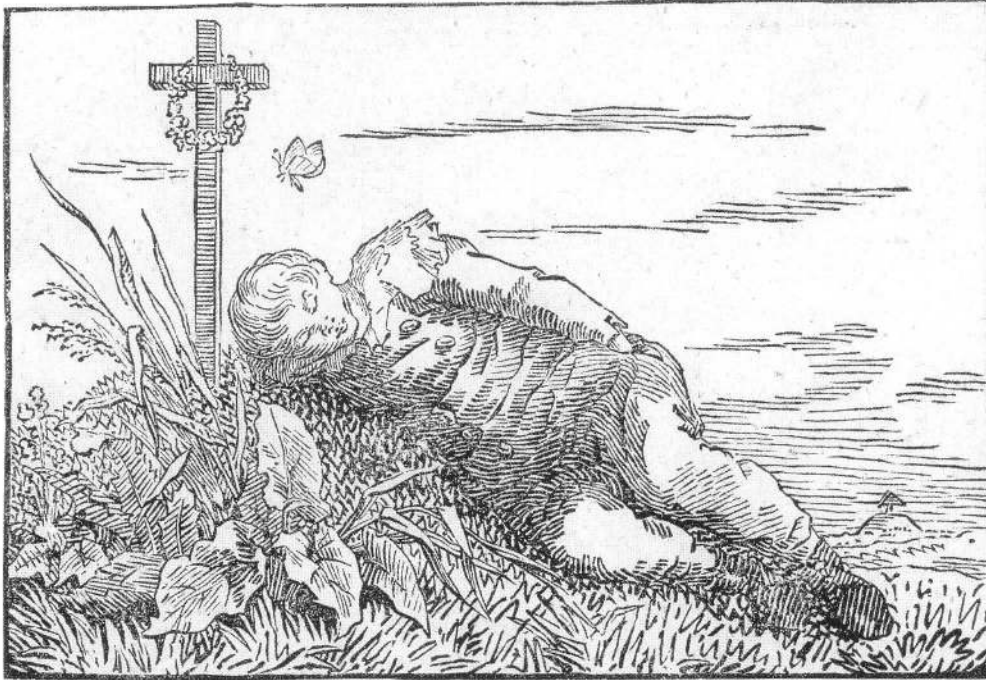
Der steile Aufstieg in einer Felspalte innerhalb des Purgatoriums. Dank seines Führers, «der Hoffnung mir geschenkt und Licht mir gab», schafft Dante den Aufstieg auf den Berg der Läuterung. Illustration von William Blake zu Dantes Purgatorio canto IV. (Fogg Art Museum, Harvard University)



99

«Steinzeitwall bei Nobbin auf Rügen». Ölbild des Arztes, Gelehrten und Malers Carl Gustav Carus von 1819. Die Darstellung des weiten Horizontes und die dramatische Beleuchtung gehören zu den Darstellungsformen jener Zeit, die das Zeit- und Grenzenlose in der Seele darzustellen suchten. (Nasjionalgalleriet, Oslo, Foto J. Lathion)

«Knabe, auf einem Grab schlafend» nach Caspar David Friedrich. Der Schmetterling symbolisiert das Schwebende der menschlichen Seele im Schlaf, die Vorwegnahme des Todes. Solche Vorstellungen entstanden in Anlehnung an antike Vorbilder. (Kupferstichkabinett, Berlin)



Seelenbilder in der Malerei

Carus hat sich wie erwähnt als Maler stark an seinen Freund Caspar David Friedrich (1774–1840) angelehnt.²⁸⁶ Gewisse Gemälde sind sich so ähnlich, dass zuweilen die Zuschreibungen schwierig sind. Friedrich ist der romantische Maler, der zunächst von Goethe sehr geschätzt wird, der sich aber später von ihm abwendet. Friedrich entfremdet sich auch von Carus, sah sich dieser doch zu folgender Äusserung veranlasst «...über ihm hängt seit Jahren eine dicke trübe Wolke geistig unklarer Zustände...».²⁸⁷

Caspar David Friedrich wird schon als Kind mit dem Tod konfrontiert. Er muss miterleben, wie ein Bruder vor seinen Augen im eisigen Wasser versinkt, nachdem dieser ihn selbst kurz zuvor aus dem eingebrochenen Eis gerettet hat. Friedrichs Leben, gewissermassen getragen vom Tode dieses Bruders, ist von Schwermut gezeichnet. So malt er bereits 1803/04 sein eigenes Begräbnis. Leider ist dieses Blatt verloren, der Inhalt aber bekannt.²⁸⁸ Mehrere Schmetterlinge stellen hier die zuvor verstorbenen Familienmitglieder dar. Ein weisser Schmetterling über der Hand des die Grabrede haltenden Priesters erinnert an die Seele des soeben Verstorbenen. Auf dem bekannten Bild «Huttens letzte Tage» wie auf dem Holzschnitt «Knabe auf einem Grab schlafend» aus der gleichen Zeit erscheint ein Schmetterling (Abb. 100). Dieses Blatt geht auf einen anderen Bruder Friedrichs zurück, der eine verschollene Vorlage Caspar David Friedrichs dafür benützt hatte. Die Gräser bedeuten hier die rasche Vergänglichkeit des menschlichen Lebens.²⁸⁹

Friedrich ist besonders bekannt für seine Landschaftsdarstellungen, die im weitesten Sinn als Ausdruck der Seele gelten.²⁹⁰ Er hat zudem verschiedene vielsagende Grab- und Friedhofszenen hinterlassen. Dazu gehört das unvollendete Gemälde «Friedhofseingang», auch «Kirchhof in der Abenddämmerung» genannt (Abb. 101). Es zeigt vorne das frisch aufgeworfene Grab eines Kindes mit den links dargestellten Eltern. Der Friedhof als Bereich des Todes ist als Sinnbild der Freiheit und Erlösung bewegter gestaltet als der Vordergrund in seiner starren Symmetrie im Sinne eines Gleichnisses für das irdische Leben. Über der Trauerweide schiessen im Hintergrund schlanke Bäume in die Höhe, vor

101

«Friedhofseingang». Unvollendetes Gemälde von Caspar David Friedrich um 1824/26. Die starre Symmetrie des Vordergrundes, ein Gleichnis für das irdische Leben, steht im Gegensatz zur bewegten Landschaft des Friedhofs als Sinnbild für Freiheit und Erlösung. Über dem frisch aufgeworfenen Kindergrab mit den trauernden Eltern schweben erst angedeutete Engel, die wohl die Kinderseele emportragen sollten.

(Staatliche Kunstsammlungen, Dresden)



denen eine unfertige figürliche Szene hingeworfen ist, die wohl die von Engeln emporgetragene Kinderseele zeigen sollte.²⁹¹

Wie Friedrich wird der junge Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) zunächst von Goethe sehr geschätzt. Später stellt sich auch hier eine gewisse Distanz ein. Ein noch gemeinsam geplantes Idyllen-Projekt sieht, wohl in Anlehnung an Salomon Gessners Idyllen, vor, dass Tischbein malen und Goethe dichten soll. Dazu ist es dann nur noch teilweise, in der letzten Schaffensperiode der beiden Künstler, gekommen.²⁹² Der ausgeführte Zyklus der schliesslich vom Maler 1817–1820 realisierten «Oldenburger Idyllen» umfasst 45 Bilder. Zu diesem zeittypischen Kaleidoskop gehören zahlreiche Nymphendarstellungen, Ideallandschaften und antike Szenen. Unter ihnen befindet sich ein aussergewöhnliches Psychebild, das auf ein Erlebnis des Künstlers im Jahre 1781 bei einem Freund Lavaters in Zürich zurückgeht. Tischbein schreibt dazu (Abb. 102):²⁹³

«Mit dem Tage erwacht, bemerkte ich einst an der schwitzenden Fensterscheibe die Gestalt eines weiblichen Körpers. Ich blickte genauer hin: Die Perlen und Kristalltropfen zeichneten die Gestalt immer deutlicher mit dem steigenden Tage; es entfalteten sich zwey grosse Schmetterlingsflügel an ihr, in denen herabfliessende Tropfen die Nerven der Flügel, andere, zusammenfliessend und aufgehalten, die grossen Augen derselben bildeten. . . »

Aus dieser Zeit sind ähnliche Inspirationen bekannt. So hat sich etwa von Justinus Kerner (1786–1862) die Kleksographie eines Schmetterlings erhalten, zu der er folgendes Gedicht von 1854 hinterliess:²⁹⁴

Aus Dintenflecken ganz gering
Entstand der schöne Schmetterling.
Zu solcher Wandlung ich empfehle
Gott meine fliehende Seele.

Amor und Psyche in der dekorativen Kunst

Amor und Psyche bleiben im frühen 19. Jahrhundert noch die Lieblinge der Gesellschaft. Sie werden in dieser Zeit auch öfters Teil der dekorativen Kunst, die sich stark an der Antike orientiert.

Josephine Bonaparte gibt im Jahre 1800 für eines ihrer Prunkzimmer im Schloss Malmaison eine Amor- und Psyche-Gruppe in Auftrag. Die neue Skulptur zeigt wie bei Canova neben der personifizierten Psyche auch das Attribut des Schmetterlings und wird deshalb kritisiert, weil hier eigentlich zwei Psychen dargestellt sind.²⁹⁵ Dieses alte Symbol der Seele tritt in dieser Zeit wieder häufiger als Begleitsymbol auf.

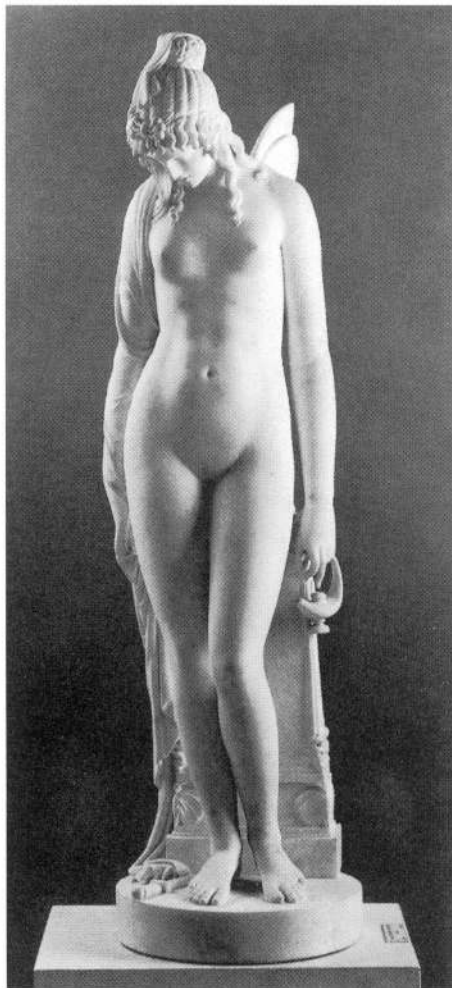
François Milhomme (1758–1823) fertigt im Jahre 1806 in Rom eine Psyche-Statue in weissem Marmor an, die 1810 im Salon ausgestellt wird. Von dort gelangt sie direkt in das Appartement der französischen Kaiserin im Schloss Compiègne nördlich von Paris, wo sie heute noch steht (Abb. 103). Sie wird im «boudoir et salle de bains» plziert, das bereits mit einem Fries von Putten ausgestattet ist, die Schmetterlings- und Vogelflügel tragen. Abbildung 104 zeigt eine dem Zeitgeschmack gemäss idealisierte Psyche zusammen mit einem über ihr schwebenden Schmetterling nach einem Gemälde von François Gérard.

Auch in der angewandten Kunst bleiben Amor und Psyche präsent. Dazu gehören zwei aufeinander abgestimmte Statuetten aus brünierter Bronze mit dem knienden Amor, der einen Schmetterling zu halten versucht, und als Gegenstück Psyche, welche



102

«Schwebende Psyche». Dieses kleine Gemälde wurde von Wilhelm Tischbein zwischen 1817 und 1820 im Rahmen seiner «Oldenburger Idyllen» gemalt. Die ungewöhnlichen Proportionen der vor einem Sonnenaufgang gemalten Psyche gehen zurück auf eine beim Aufenthalt des Künstlers in Zürich im Jahre 1781 gemachte Beobachtung. Damals sah er auf einer «schwitzenden Fensterscheibe» diese Umrisse eines Frauenkörpers und ihre grossen Flügel. (Landesmuseum, Oldenburg, Foto H. R. Wacker)



103

Psyche von François Milhomme. Diese Statue steht heute noch im Boudoir des Appartements der Kaiserin in Schloss Compiègne. Das 1808 eingerichtete Zimmer wurde unter anderem mit Vogel- und Schmetterlingsfriesen ausgemalt. (Musée national du château de Compiègne)

104

Amor und Psyche mit Schmetterling. Stich von 1814 nach einem Gemälde von François Gérard. (Graphische Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zürich)



Amor und Psyche. Karikatur von Honoré Daumier aus «Les Bons Bourgeois» von 1847; der fette Bürger sähe sich im «Psyche» genannten Kippspiegel gerne als leichtfüssiger Amor. (Musée du Louvre, Paris)



Bronzestatuetten von Amor und Psyche um 1820. Psyche hat «ihren» Schmetterling aus einer Schatulle befreit, den Amor zu halten versucht. Brünierte und vergoldete Bronzefiguren nach Vorlagen von Denis Antoine Chaudet (1763–1810). (Auktionskatalog Galerie Koller, Zürich 97/4 vom 2. 11. 1995, Nr. 4093)



den Schmetterling aus einer Schatulle befreit (Abb. 105).²⁹⁶ Die Figuren gehen auf Modelle von Denis Antoine Chaudet zurück (1763–1810). Psyche steht auch im Mittelpunkt einer Tapetenserie, die ab 1816 in Paris von Joseph Dufour meist in Grisaille gedruckt wird. Sie zeigt die Geschichte von der Orakelbefragung bis zur Vereinigung mit Amor in zwölf grossformatigen Folgen (Abb. 78). Die Entwürfe dazu stammen von Louis Laffitte, Merry-Joseph Blondel und vielleicht von Pierre-Paul Prud'hon.²⁹⁷

Die Amor- und Psyche-Geschichte lebt im späten 19. Jahrhundert zudem als theatrales Stoff weiter, nämlich als Oper von J. Barbier von 1878 und von Hugo von Hofmannsthal als Ballett. – Honoré Daumier dient schliesslich ein fatter Amor, der sich in einem «Psyche» genannten Kippspiegel betrachtet, als bissige Karikatur des Bürgertums (Abb. 106). Noch härter geisselt mit seiner Zeichenfeder Wilhelm Busch (1832–1908) Zustände seiner Zeit. Die Geschichte der frommen Helene, die langsam dem Alkohol verfällt, endet schaurig. Das Schlussbild mit der sich von den rauchenden Körpertrümmern ablösenden Seele dürfte die Todes- und Seelenvorstellung manches Kindes und Erwachsenen bis heute mitgeprägt haben (Abb. 107).

107

Das Ende der frommen Helene. In dieser im Jahre 1872 von Wilhelm Busch (1832–1908) herausgegebenen Geschichte löst sich zum Schluss eine helle Seele von den rauchenden Körpertrümmern der dem Alkohol verfallenen Helene. (Privatbesitz)



108

«Leben und Tod». Studie zu einem Gemälde von Albert Welti von 1910. Leben und Tod sind Tag und Nacht gegenübergestellt. Das rechte Fenster zeigt ein Feuerwerk am See, die linke Türe führt in die helle Leere. Drei dunkle Gestalten helfen dem Sterblichen aus dem Bett und geleiten ihn auf seinem letzten Gang. (Kunsthaus, Zürich)





109

«Seelenreise». Ölbild von Louis Janmot, der während seines ganzen Künstlerlebens an einer Serie grossformatiger Bilder über das Schicksal der Seele gearbeitet hat. Hier wird die junge Seele von einem Engel durch den Erdenraum getragen. Es beginnt der irdische Leidensweg, versinnbildlicht durch die Qualen des angeketteten Prometheus. (Musée des Beaux-Arts, Lyon, Foto Basset)



110

«Flug der Seele». Eine idealisierte junge Frau schwebt sanft geleitet über eine Traumlandschaft. Ölbild von Louis Janmot (1814-1892) aus der gleichen Serie wie Abbildung 109. Dieser «Poème de l'Âme humaine» genannte Zyklus umfasst 34 Bilder. (Musée des Beaux-Arts, Lyon, Foto Basset)

125

Seele und Tod

Die verbreitete Vorstellung, dass die Seele nach dem Tode sanft weggeführt wird, drückt sich in der folgenden Sterbebeschreibung aus, die von einem deutschen Tagelöhnersohn stammt. Dieser wandert 1868 nach Amerika aus und lässt seine Mutter nachkommen, die dort folgendermassen verstirbt:²⁹⁸

«Dann rakte sie wieder leise (mit der Hand) über die Decke, und ihre Seele war sehr müde. ...und ihre Augen waren gross und tief. Da war schon etwas drin, was sonst nicht drin war. Das kann ich nicht mit Wörtern beschreiben. Da konnte man hineinsehen, wie in einen tiefen See. ... Als sie das Amen gesagt hatte, da drehte sie den Kopf so'n bisschen nach links rum, als wenn da wer kommen tat. Und da ist auch einer gekommen; den habe ich nicht mit meinen Augen gesehen und nicht mit meinen Ohren gehört. Der hat sie bei der Hand genommen, und da ist ihre Seele ganz leise mitgegangen, richtig so, als wenn man aus einer Stube in die andre geht. So ist sie nach Hause gegangen, als wenn ein müdes Kind abends nach Hause geht. Und nun ist sie nicht mehr in einem fremden Lande.

Ich hatte das Fenster geöffnet, dass ihre Seele hinaus konnte. Es war dunkle Nacht, und durch die Bäume ging ein harter Wind. Die Lampe wollte ausgehen. Sie hatte lange gebrannt.»

Diese eindrucksvolle Schilderung erinnert an das etwas jüngere Bild «Leben und Tod» des Schweizer Malers Albert Welti (1862–1912). Drei dunkle, zeitlose Gestalten helfen dem Verstorbenen aus dem Bett, nehmen ihn an der Hand und leuchten ihm den Weg zur offenen Türe (Abb. 108).²⁹⁹

Der Geschichte der menschlichen Seele hat Louis Janmot (1814–1892) sein Künstlerleben gewidmet. In völliger Zurückgezogenheit entstehen von ihm zwischen 1854 und 1876 das «Poème de l'Âme humaine» in Form von achtzehn Bildern, sechzehn Kartons sowie 3000 Versen. Das Werk beginnt mit der göttlichen Zeugung, worauf die Seelenreise folgt (Abb. 109). Die durch Liebe zum Leben erweckte Seele wird durch einen Schutzengel zu dem ihr zugewiesenen Erdenraum geleitet. Hier muss die Seele durch Schmerz ihre Seligkeit verdienen. Die Verkörperung des menschlichen Leidens ist durch den angeketteten Prometheus veranschaulicht. Im Bild «Le Vol de l'Âme» fliegt die idealisierte Seele fürsorglich begleitet wie im Traum über eine Ideallandschaft (Abb. 110).³⁰⁰ Auch aus einer anderen Welt stammt die Iphigenie von Anselm Feuerbach (1829–1880). Seine 1871 entstandene Frauengestalt verkörpert die Sehnsucht nach der Antike, insbesondere nach den alten Göttern der Griechen und ihrem Lebensbild. Nicht zufällig hat der Künstler der Entrückten einen Schmetterling beigelegt (Abb. 111).

Seelisches im Märchen und in der Volkskunde

Wenn im Märchen ein Mann seine Seele dem Teufel verschreibt, dann verkauft er seinen Schatten. Damit ist die weit verbreitete Vorstellung der Seele als Schattenbild angesprochen.³⁰¹ Die Seele kann im Märchen auch als Tier auftreten, das dem Helden hilft, so etwa im gestiefelten Kater. Das Motiv des Hemdenwechsels im Märchen wird mit der Verwandlungsfähigkeit der Seele in Verbindung gebracht. Auch im Märchen treffen wir den Seelenvogel an, so etwa im Aschenputtel.

In der volkskundlichen Überlieferung wimmelt es von Vögeln, welche als Seelen oder als Todesbringer gesehen werden. Dazu gehören insbesondere die Eule und der



111

«Iphigenie» von Anselm Feuerbach von 1871. Der Blick schweift in die Ferne. Iphigenie stellt hier die personifizierte Sehnsucht dar. «Der fliegende Schmetterling bedeutet die Seele ...» hat der Künstler ausdrücklich dazu festgehalten. Diese hat die entrückte Iphigenie vorübergehend verlassen und tummelt sich von ihr unbemerkt rechts vor ihrem Knie. Der Künstler ging vom bekannten Goethe-Zitat «das Land der Griechen mit der Seele suchend» aus. (Staatgalerie, Stuttgart)



112

Eule am Grab. Caspar David Friedrich hat verschiedene Zeichnungen mit Vögeln am Grab hinterlassen, darunter Darstellungen von Geiern und Käuzchen. Auf dem Blatt «Grabstätte bei Vollmond» sitzt eine Eule über dem offenen Grab. Sie bedeutet sowohl Erinnerung an den Tod wie religiöses Wissen. (Kunstsammlungen zu Weimar)

127



Schattenspiel von Franz Pocci. Auf dieser 1847 in München herausgegebenen Lithographie folgt das verstorbene Mädchen, von einem Engel an der Hand geführt, dem «Abholer»-Vogel ins Jenseits. (Privatsammlung)

Kauz. Am Grab sitzende Vögel treffen wir bei Caspar David Friedrich wiederholt an (Abb. 112). Schlangen, die ihre Haut abstreifen können, sind verschiedenenorts, auch in der aussereuropäischen Volkskunde, ein wichtiges Seelensymbol.³⁰² Recht häufig sind auch sogenannte Seelenlöcher oder Seelenfenster in Häusern anzutreffen, in der Schweiz vor allem im Walsertal. Gewisse Volksbräuche werden als Reminiszenz dafür gedeutet, dass der Weg ins Jenseits gefährvoll sein kann und Seelenbegleiter notwendig sind. Ein friedlicheres Sterbebild zeigt Abbildung 113. Seelenspeisungen sind in der Volkskunde in Form von Apfel und Milch sowie Mehlgebackenem als «Allerseelenbrot» bekannt.³⁰³ Die an früherer Stelle referierte Guntram-Sage taucht in verschiedenen Varianten auch in nachmittelalterlicher Zeit auf, zum Beispiel in Dänemark:³⁰⁴

«Eine arme Frau sass einst am Krankenbett ihres Mannes. Dieser war schwer krank, aber sie hoffte jetzt, dass er genesen würde, denn er war gerade in Schlaf gesunken. Da sah die Frau, wie eine Maus aus dem Munde des Mannes lief, und sie wunderte sich sehr darüber. Damit die Maus nicht wieder zurück in den Mund könne, nahm die Frau die Schürze und bedeckte damit den Kopf ihres Mannes. Nach einer kurzen Zeit kehrte die Maus zurück, lief dann lange wie verwirrt piepsend hin und her, doch schliesslich gelang es der Frau, sie zu vertreiben. Als sie aber auf ihren Mann blickte, war dieser gestorben; denn es war die Seele des Mannes gewesen, die in Gestalt einer Maus den Körper verlassen hatte und die die Frau vertrieben hatte.»

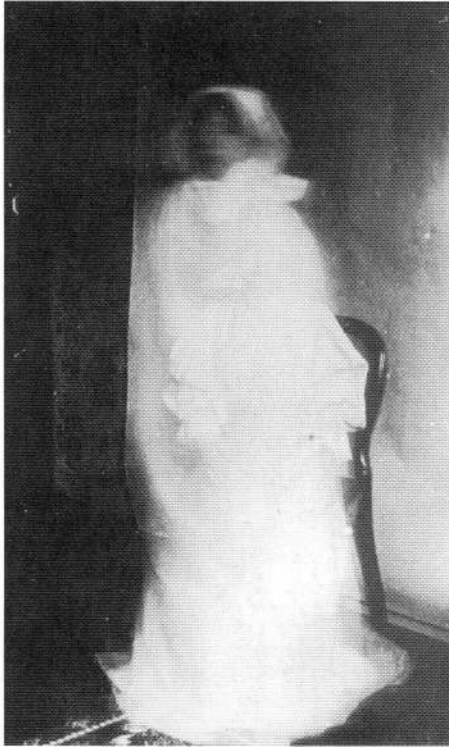
Dieselbe Geschichte hat in den Fällen ein gutes Ende, wo das Seelentier wieder zurück in den Mund schlüpfen kann. Dann erzählen in der Regel die Geretteten von einem Traum mit einem Strom und dessen Überquerung mittels einer Brücke. Folgende Tiere kommen darin vor: Schlangen, Eidechsen, Mäuse, Hermeline, Schmetterlinge, Bienen, Bremsen und weissliche Tiere. Hier sind wir mit einer grossen Bandbreite von Seelentieren konfrontiert, wie wir sie teilweise schon aus der Antike kennen.

Seelentiere holen manchmal im Diesseits eine neue Seele ab, so in dem in Schweden beliebten Gedicht der Kleinen Karin:³⁰⁵

So kamen vom Himmel
Zwei weisse Tauben nieder,
Die nahmen die kleine Karin
Und gleich wurden es ihrer drei.

Die Spiritismus-Bewegung und ihre Geister

Die Theorie des Spiritismus geht davon aus, dass der Geist (lat. spiritus) oder die Seele den physischen Tod überlebt und Lebende mit Hilfe bestimmter Medien oder Techniken mit den Verstorbenen in Kontakt treten können. Hier bestehen gewisse Verbindungen zu dem in vielen Kulturen und Epochen bekannten Animismus und der Ahnenverehrung. Der Spiritismus wird in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer Massenbewegung. Im geschlossenen Entwurf der spiritistischen Weltanschauung des Franzosen Allan Kardec ist die Reinkarnation fester Teil seiner Lehre.³¹¹ Die Geister körpern sich demnach für eine gewisse Zeit in den Menschen ein, die aus Körper, Astralleib und Seele bestehen. Der Astralleib ist dabei die Verbindung zwischen Körper und Seele. Beim Tod verlassen die Geister den Körper wieder und kehren, nach einer Zwischenphase als Wandelgeist, in ihre Heimat, also in die geistige Welt zurück. Von den angerufenen und während den sogenannten Séancen den Anwesenden sichtbar gewordenen Geistern liegen auch Fotografien vor, welche zeigen, wie man sich damals solche Wesen des Jenseits vorgestellt hat, nämlich so schemenhaft wie der Jenseitsentwurf selbst (Abb. 114).



114

Geister? Seelen, die ihren Weg noch nicht ins Jenseits gefunden haben, geistern in vielen Kulturen durch das Leben der Sterblichen. In der Frühzeit der Fotografie wurde dieses Medium auch auf der Suche nach spiritistischen Geistern eingesetzt. Fotografie einer angeblichen Erscheinung zwischen 1900 und 1910. Diese erscheint hier genau so, wie man sich damals Geister vorgestellt hat (vgl. Abb. 118). (Nach Okkultismus und Avantgarde 1995, Nr. 449)

Die weissen Tauben sind aus volkskundlicher Sicht sehr oft die Seelen der Guten und die schwarzen Raben die der Schlechten. Aus dem Munde des sich erhängenden Judas soll schon ein Rabe entfliegen sein.³⁰⁶ Auch die dunklen Vögel treten als «Abholer», wie oben die Tauben, auf. Dahinter steht offenbar die Auffassung, dass die Seelen der Verdammten den sündigen Toten an den Ort der Qual zu führen haben. In diesen Zusammenhang gehört auch der den Tod voraussagende Wahrsagevogel.

Die Ursprünge von gewissen Inhalten der volkskundlichen Überlieferungen sind schwer zu datieren. Auf ein hohes Alter weist die Vorstellung der aus dem Körper ausgetretenen Seele, die nach dem Tode noch einige Zeit beim Körper verweilt, bis sie ins Totenreich zieht.³⁰⁷ Dafür dienen vor allem markante Bäume, die offenbar beim Roden von Wäldern zum Teil bewusst stehen gelassen oder in der freien Landschaft sogar speziell gepflanzt werden. In der Haute-Bretagne fliegt nach volkskundlicher Überlieferung ein grauer Schmetterling aus dem Munde eines Sterbenden und setzt sich ihm auf die Brust sowie später auf den Sarg. Schliesslich fliegt er eine Zeitlang in der Umgebung des Toten umher, um seine Sünden zu büssen.³⁰⁸ Im deutschen Sprachraum ist in einem ähnlichen Zusammenhang die Sitte überliefert, das Totenbrett, auf dem die Leiche zu Grabe getragen wurde, im Freien vermodern zu lassen. Dieses bleibt als Symbol der Übergangszeit der Seele ins Jenseits eine Zeitlang sichtbar stehen.

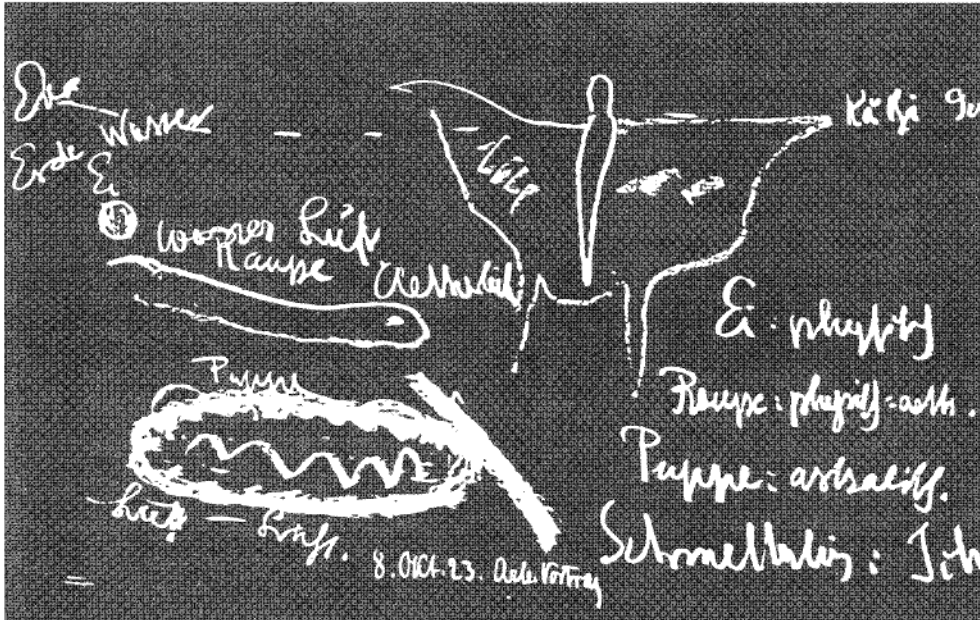
Die Angst vor rückkehrenden Seelen spielt in der volkskundlichen Überlieferung ebenso eine Rolle wie der Wunsch, der Seele eines Lieben Gutes zu tun. Dazu gehört beispielsweise die Bereitstellung von Wasser beim Grab in kleinen Näpfchen.³⁰⁹ – Im 19. Jahrhundert wurde die Figur des verhüllten Verstorbenen, der seiner in Form eines Schmetterlings emporschwebenden Seele nachblickt, eine geläufige Darstellung auf Grabmälern.³¹⁰ Auch Urnen sind bekannt, auf dessen Rand oder Deckel ein Schmetterling sitzt.

Die Seele zwischen Leib und Geist in der Anthroposophie

Die Anthroposophie ist geschichtlich vor dem Hintergrund des Zeitalters des Eklektizismus zu sehen. Wie in der Architektur und im Kunsthandwerk verschiedene ältere Stile zum neuen Historismus verschmolzen werden, wird in dieser Zeit Geistiges aus verschiedenen Epochen und Ländern zu einer neuen Lehre zusammengefügt. So wie in der dekorativen Kunst etwa mit dem Jugendstil Neues entsteht, finden wir auch in der Anthroposophie neue Elemente und Gesamtentwürfe. Die Wurzel der Anthroposophie liegt in der grossen theosophischen Bewegung des späten 19. Jahrhunderts. Hier tragen schon die Seelen einen Funken des Absoluten, der «universellen Oberseele» in sich, der Zyklus der Inkarnation wird klar formuliert.³¹² Der Reinkarnationsgedanke ist eingebettet in eine evolutive Sicht von Welt und Mensch. Die Seele entwickelt sich als unsterblicher Teil des Menschen auf dem Weg durch das Mineral-, Pflanzen- und Tierreich bis zur Höhe der Menschheit und kehrt nach mehreren Inkarnationen zum göttlichen Ursprung zurück.

In der Anthroposophie Rudolf Steiners (1861–1925) steht die Seele zwischen Leib und Geist, zwischen unten und oben. Er definiert eine Dreigliederung in Empfindungsseele, Verstandesseele und Bewusstseinsseele. Sympathie und Antipathie sind bei ihm wie bei Carus polare Grundkräfte der Seele. Die Reinkarnation der Seele gehört zu den zentralen Dogmen. Demnach verläuft das Leben des Menschen in einer ganzen Anzahl von Wiederholungen, mit einem Anfang und einem Ende.³¹³ Das selbstgeschaffene Schicksal, das Karma, soll im irdischen Dasein abgetragen werden. Die von Steiner eingeführte Eurhythmie drückt nach ihm die geistige Urkraft in Ton und Wort aus. Solche

Der Schmetterling als «Ich». Wandtafelzeichnung von Rudolf Steiner vom 8.10.1923. In dem damals gehaltenen Vortrag war die Rede von der Schmetterlingsmetamorphose im Vergleich zu der Entwicklung des Menschen.
(Beiträge zur Gesamtausgabe von Rudolf Steiner von Ostern 1990, 230)



Tänze liegen durchaus in der Schwingung dieser Zeit, wie wir nachstehend noch sehen werden (S. 136).

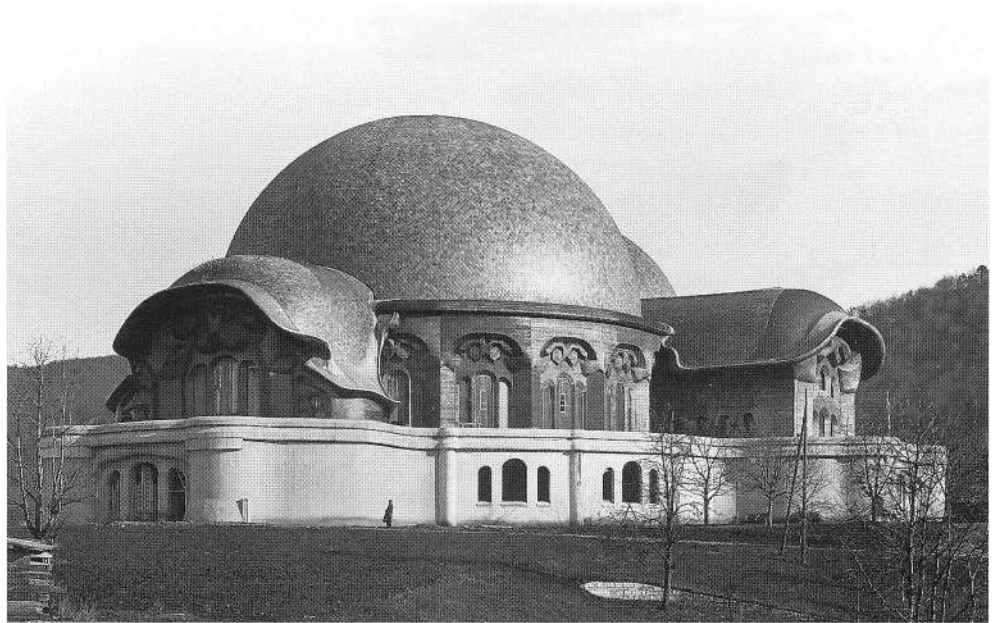
Zum Schmetterling hat Steiner, der übrigens eine Ausgabe von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften besorgte, auch einen naturkundlichen Zugang. Der Falter ist die «mikrokosmische Entsprechung» für Erinnerung, Tod, Ich und Vorgeburtliches. Steiner sieht den Menschen als Mikrokosmos; sein Inneres, wie Gedanken und Gefühle, sind von aussen, makrokosmisch gesehen, in dem Reiche der Natur wiederzuerkennen.³¹⁴ Er rät, die Wunder der Natur zu studieren, um die eigenen «Haupteswunder» kennenzulernen. Dies entspricht seiner generellen Haltung, als Mittel für die tiefere Erfahrung der Wirklichkeit abstrakte Gedanken in Bild-Vorstellungen zu verwandeln. Der Schmetterling nimmt unter den von Steiner behandelten Naturerscheinungen eine einzigartige Stellung ein. Er greift auch zurück auf Edouard Schuré, indem er dessen Drama «Die Kinder des Luzifer» aufführen lässt, das mit dem Schmetterling als göttliches Selbst des Menschen beginnt.³¹⁵ 1909 wird die Schmetterlingsmetamorphose im ersten Mysteriendrama von Steiner in folgende Verse gefasst:³¹⁶

«Wie unendlich tief im Kinde schlummert
Der Welten Urkeim, den eure Worte deuten.
Ich liess von unserm Freunde malen
des Insekten Werden
In bedeutungsvollen Bildern,
Sich folgend das geheimnisvolle Leben
Vom Ei durch Raupe und Puppe
Bis zum Schmetterling.»

Hier werden die Phasen des Inkarnationsvorganges des Menschen auf die vier Stadien des Schmetterlingswerdens projiziert. Steiner greift (unausgesprochen) die in der Antike gebräuchliche Metapher des Schmetterlings für die unsterbliche Seele in seinem ganzen Leben immer wieder auf. So baut er diese in seine bis heute breit rezipierte Lehre der Pädagogik mit den folgenden praktischen Ratschlägen ein (vgl. Abb. 115):³¹⁷

Dreieggliederte Architektur. Das zwischen 1913 und 1919 erbaute erste Goetheanum in Dornach bei Basel nach einer Aufnahme aus dem Jahre 1919. Dieser sakrale Bau entstand nach genauen Angaben von Rudolf Steiner und ist der architektonische Spiegel seiner Welterklärung. Die horizontale Gliederung in Sockel-, Wand- und Kuppelbereich entspricht der anthroposophischen Gliederung in Leib, Seele und Geist.

(Verlag am Goetheanum, Foto Rietmann)



«Keine Art von Begriff kann dem Kinde vor dem 14. Altersjahr etwas beibringen über die Unsterblichkeit. Aber ich kann ihm sagen: Sieh dir einmal diese Schmetterlingspuppe an. Da ist nichts drinnen. Da war der Schmetterling drinnen, aber der ist herausgekrochen. – Ich kann ihm auch den Vorgang zeigen, und es ist gut, solche Metamorphosen dem Kinde vorzuführen. Ich kann nun den Vergleich ziehen: Denke dir, du bist jetzt eine solche Puppe. Deine Seele ist in dir, die dringt später heraus, wird dann so herausdringen wie der Schmetterling aus der Puppe. – ... Es ist kein ... Vergleich, sondern es ist eine von den göttlicher Weltenordnung hingestellte Tatsache.»

Wiederholt betont Steiner, dass «sein» Vergleich mit dem Schmetterling oder dem Falter für ihn «heilige Überzeugung» sei. Offenbar helfen ihm solche Vorstellungen auch, über grosse Enttäuschungen hinwegzukommen. Als in Dornach bei Basel sein erstes Goetheanum nach Brandstiftung in der Silversternnacht von 1922/23 vollständig niedergebrannt war, hält er am 5. Januar 1923 vor den Arbeitern eine Rede, in der er in Zusammenhang mit der Natur als Weisheitsoffenbarer auf die vier Falterstadien zu sprechen kommt.

Auch in der anthroposophischen Architektur sind Seelenabbilder zu finden. Dies kann exemplarisch an Steiners baulichem Gesamtkunstwerk nachvollzogen werden. Als solches ist das genannte Goetheanum in Dornach bei Basel zu bezeichnen, das er als «Realität der geistigen Welt» hat erbauen lassen (Abb. 116). Der Grundriss der zwei ineinandergeschobenen Kreise geht nach seiner Vorstellung auf den geistigen und den physischen Pol zurück.³¹⁸ In der Vertikalen sind die drei Zonen nach folgenden Kriterien aufgebaut:

Kuppel = Geist
Fenster- und Wandzone = Seele
Sockel = Leib.

In der Mittelzone der Seele bringt Steiner sehr bewusst Lasten und Tragen im Bau zum Sprechen. Die von ihm propagierte Dreiheit von Geist, Seele und Körper findet zudem in der konsequenten Dreiteilung der Fenster ihren architektonischen Ausdruck. Auch das zugehörige Bildprogramm ordnet sich in diese Dreiteilung ein.

Das zweite Goetheanum von Dornach dient heute noch als Zentrum der Anthroposophie. Steiners Weltentwurf wird von gewissen Kreisen bis heute nachgelebt. Gemäss diesen esoterischen Grundsätzen aus der Zeit der Jahrhundertwende wird letztlich nach einer Form von Einweihung gestrebt. Das Gedankengut von Steiner wirkt darüber hinaus auch in weiteren Kreisen nach. Es hat Künstler der frühen Moderne wie Piet Mondrian, Wassily Kandinsky – und später auch Joseph Beuys – in seinen Bann gezogen.

Die Wende in der Kunst und die Seele

Ende des 19. und anfangs des 20. Jahrhunderts vollzieht sich in der Kunst ein epochaler Sprung. Im bekannten Wechselspiel zwischen naturalistischem Abbild und Sinnbild des Unsichtbaren beginnt jetzt das Pendel stark zum zweiten Pol auszuschielen. Das Geistige wird in der fortschrittlichen Kunst zum Primären, das Naturabbild zum Sekundären.³¹⁹

Als einer der grossen Künstler des 19. Jahrhunderts versucht Arnold Böcklin (1827–1910) in einer «entgötterten Zeit» mit kühnen Versuchen, wie mit seinen Bildern «Schreck des Pan» oder «Odysseus und Kalypso», die Räsel des Seins durch Wiedererweckung der Mythologie zu deuten.³²⁰ Dazu gehört auch seine «Toteninsel» (Abb. 117). Diese erinnert stark an die Insel Ogygie der Kalypso in der Odyssee. Dass es sich dabei um eine Toteninsel handelt, hat Hermann Güntert genügend belegt.³²¹ Die unheimliche Stille und die beschriebene Vegetation mit ihren dunkelgrünen Zypressen finden sich hier wie dort. Ebenso schimmert neben der düster-feierlichen Stimmung auch eine paradiesische Landschaft durch. Der griechische Name Kalypso scheint ein redender Name zu sein und mit der «Verhüllten» zusammenzuhängen. Güntert zeigte zudem auf, dass sie als Todesgöttin anzusehen ist. Demnach ist es wohl nicht zu weit gegriffen, vor der Toteninsel Böcklins Kalypso im Boot zu sehen. Die Verbindung der Todesgöttin mit einer Liebesgöttin ist in der Mythologie wohl bekannt.

Anklänge an Böcklin finden sich im frühen Werk der Clara von Rappard (1857–1912).³²² Dies gilt besonders für ihr 1885 begonnenes Hauptwerk «Die Seele» (Abb. 151). Aus einem dunklen drachenartigen Körper mit eingefalteten Flügeln wächst hier in sphinxartiger Weise der Oberkörper einer Frau heraus. Das die Gesichtszüge der Künstlerin tragende Haupt wird von oben hell erleuchtet. Die Stellung der Seele zwischen Hell und Dunkel wird unterstrichen durch die beigefügten Goethe-Verse aus dem Gedicht Paria:

Und so soll ich, die Brahmane,
Mit dem Haupt im Hintergrund weiland,
Fühlen, Paria dieser Erde
Niederziehende Gewalt.

Der dunkle, fast ekelerregende Körper symbolisiert offensichtlich dieses niedere Irdische und auch das damit verbundene, aus dem Inneren stammende Bedrohliche wie die Triebe.³²³ In Gegensatz zu dieser Erdschwere steht das von oben einfallende Licht. In diesem Spannungsfeld hat sich offenbar die früh verstorbene Künstlerin selbst gesehen. Ihre Gefühle hat sie in einem Gedicht von 1897 folgendermassen ausgedrückt:



117

«Die Toteninsel» von Arnold Böcklin. Diese erste Fassung stammt aus dem Jahre 1880. Die entrückte Insel erscheint hier als poetische Endstation, zu der die Seele des Verstorbenen im Boot mit ruhigem Ruderschlag geleitet wird.

(Öffentliche Kunstsammlung, Basel, Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung)

118 ▷

«Ein Schmetterling, ein Schmetterling!» Die Tänzerin Loïe Fuller als geisthafte Erscheinung, die vom Publikum als Schmetterling gedeutet wurde. Fotografien von Eugène Druet und einem anonymen Fotografen, undatiert und von 1894.

(Musée Rodin, Paris)





Seele: Was klagt ergreifend deiner Augen Schrei,
Du Lichtbestimmte, grauenvoll Gebannte!
O breite, breite deine Flügel aus:
die Heimat lässt sich finden, die geahnte!

Zur Wende in der Kunst hat auch der Spiritismus und Okkultismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts beigetragen.³²⁴ In dieser Zeit wurde breit experimentiert und nach neuen Ausdrucksformen gesucht. Dazu gehörte auch der Tanz, mit dem geistige Energien sichtbar gemacht und die Menschen mit dem Kosmos verbunden werden sollten. Eine dieser Pionierinnen war, neben den bekannten Mary Wigman und Isadora Duncan, die Amerikanerin Loïe Fuller. Von Fuller ist überliefert, dass sie beim Spielen einer Hypnosezene ihren Serpentinaus entdeckte. Bei diesem zeichnete sie mit einem langen Seidenkleid virtuos Formen in den Raum (Abb. 118). In ihren Memoiren schreibt sie zum Jahre 1891:³²⁵

«Ich erschien und versuchte, mich so leicht zu bewegen, dass der Eindruck eines flatternden Geistes entstand, der den Bewegungen des Hypnotiseurs folgte. Er hob die Arme hoch; ich hob ebenfalls meine Arme hoch. . . Mein Seidenkleid war sehr lang. Ich hielt es mit beiden Händen und streckte die Arme nach oben aus, wie ein geflügelter Geist über die Bühne huschend. Plötzlich hörte ich einen Schrei im Saal: Ein Schmetterling! Ein Schmetterling!»

Auf dieser Erfahrung aufbauend, verfeinerte die Künstlerin ihre Auftritte und führte mit ihrer Truppe ab 1906 Tänze mit Titeln auf wie «Die irrenden Seelen» oder «Die Überfahrt der Seelen». Schliesslich wurde sie auch zu einer Art Muse des Jugendstils, zu einer von den Symbolisten gefeierten Tänzerin. Gerade in der Kunstrichtung des Symbolismus treffen wir immer wieder auf Tanzfiguren, denken wir nur an Hodlers «Aufgehen im All» von 1892 im Basler Kunstmuseum. Dazu passt durchaus der Satz aus Nietzsches Zarathustra: «Nur im Tanze weiss ich der höchsten Dinge Gleichnis zu reden.» Auch andere Künstlerinnen empfinden den Tanz als Ausdruck der innersten Seele. Marianne Werefkin schreibt dazu:³²⁶

«Die Bewegungen unserer Seele durch die Bewegungen unseres Körpers geäussert können in Die Ewigkeit gehen indem sie Den unsichtbaren Linien folgen, Die Den geringsten irdischen Vibrationen mit Den cosmischen Vibrationen den ewigen Vibrationen vermählen. – «

Zwischen Tanz und bildender Kunst entstehen mannigfache Beziehungen. Fuller beispielsweise sammelt Skulpturen von Auguste Rodin und verbreitet so sein Werk in den Vereinigten Staaten. Mit Auguste Rodin (1840–1917) erleben wir im Bereich der Skulptur den Übergang ins 20. Jahrhundert. Er erweckt im Zeitalter des Impressionismus, wie in der Renaissance schon Michelangelo, tote Materie zu kräftigem Leben. Vor allem in menschlichen Körpern werden solche Lebenskräfte sichtbar gemacht. Dabei wird auch in die Welt des Jenseits vorgestossen.

Zu Rodins eindrücklichsten Werken gehören die von der Überlieferungstradition Dantes ausgehenden Entwürfe und Plastiken zum Höllentor. Inspiriert von der innigen Liebe zwischen Francesca und Paolo, entstehen eindrückliche Liebespaare. Auch die Figur der Psyche, von der zahlreiche Zeichnungen vorliegen, beschäftigt diesen grössten Bildhauer seiner Zeit intensiv. So entstanden etwa Skulpturen von der Psyche mit der Lampe im Jahre 1900 oder zuvor die aus einem weissen Marmorblock herauswachsende Psyche (Abb. 119).³²⁷ Die Skulptur einer innigen Vereinigung von Mann und Frau



119
Psyche wächst aus dem Stein heraus. Marmorskulptur Auguste Rodins von 1886. (Musée Rodin, Paris)

120
Seelenschmetterlinge? Gartenecke mit Blumen und zwei weissen Schmetterlingen. Ölgemälde von Vincent Van Gogh vom Frühjahr 1889. Dieses kleine Gemälde hat Van Gogh vor der Abreise zu seiner letzten Lebensstation noch in Arles gemalt. (Van Gogh Museum, Amsterdam, Vincent Van Gogh Foundation)



hat den Titel «Amor und Psyche» erhalten (Abb. 154). Die Titel allein sagen bei Rodin allerdings nicht allzuviel aus, hat er doch mit diesen oft gespielt und die Deutung seiner Werke – im Sinne des modernen Künstlers – bewusst offen gelassen.

In der Malerei lösen sich die «Väter der Moderne» immer mehr vom Realismus und malen innere Empfindungen, ihre Sicht der «Realität» bekommt eine starke Ausdruckskraft, deutlich zu sehen etwa bei Vincent Van Goghs Selbstporträts. Er gehört zu den Pionieren des ausgehenden 19. Jahrhunderts, welche das Ewige zu fassen und sichtbar zu gestalten versuchten, wie wir aus seinen Briefen wissen. Zu seinem Bild «Kornfeld mit Lerche» von 1887 schreibt Van Gogh beispielsweise an seinen Bruder Theo:³²⁸ «Heute war fast ein Frühlingstag. ... Und schliesslich, in der Stimmung war etwas von Auferstehung zu spüren.» Aus dem drei Jahre später entstandenen Bild «Kornfelder mit Krähen» hat man auch schon eine Todesahnung herausgelesen.³²⁹ Auf diesem ausdrucksstarken Gemälde wird das sattgelbe Feld unter dem bedrohlich blauschwarzen Himmel von einer Krähenschar umflattert.³³⁰

In Van Goghs grossem Oeuvre stossen wir auf ein kleinformatiges Bild mit zwei Schmetterlingen, das er 13 Monate vor seinem tragischen Selbstmord und 19 Monate vor dem Tod seines ihn fürsorglich begleitenden Bruders gemalt hat.³³¹ Das in Arles geschaffene Bild «Gartenecke mit Blumen» ist in melancholisch dunklem Grün gehalten, das von zarten hellen Blumen und eben den zwei Schmetterlingen aufgehellte wird (Abb. 120). Hat hier Van Gogh bewusst das Symbol der unsterblichen Seele verwendet? Leider gibt es dazu keine direkte briefliche Äusserung von Van Gogh. Immerhin wissen wir, dass er den Schmetterling als Seelenbild sehr wohl gekannt hat und mit solchen Symbolen bestens vertraut war, zumal er im Jahre 1888 selbst geschrieben hat: «Ich möchte gern ungefähr wissen, von was ich selbst vielleicht die Larve bin.»³³² Wann kommen bei Van Gogh Schmetterlinge vor? Im Mai 1889 malt er in seiner zweitletzten Lebensstation, in Saint-Rémy, einen Totenkopfschwärmer, den er nach seiner Verwundung am Kopf im Garten zufällig beobachtet hatte, und macht davon Skizzen mit einem Käfer. Eine davon schickt er an seinen Bruder, während er mit einem entsprechenden Ölbild beschäftigt ist.³³³ In seinem letzten Frühjahr, das der Maler erleben sollte, erscheint auf einer von drei japanisch inspirierten Naturstudien mit Blumen noch einmal das gleiche Schmetterlingspaar.

In der Zeit um die Jahrhundertwende gibt es auch Maler, die ihre eigenen Traum-bilder künstlerisch darstellen. Zu ihnen gehört Odilon Redon (1840–1916). Er wollte mit seiner Malerei eine «Tür auf das Geheimnis öffnen» und auch das wiedergeben, «was über den Gegenstand selbst hinausgeht, ihn erleuchtet oder erweitert.»³³⁴ Auch von Redon, der sich bewusst mit dem Tod auseinandergesetzt und ihn auch vielfach gemalt hat, gibt es späte Schmetterlingsbilder. Dazu gehört ein Aquarell von verschiedenen Schmetterlingen, die teilweise zu reinen Farbmustern zerfliessen. In den Schwanzbereich eines gelben Schmetterlings hat er in den letzten Lebensjahren seine feine Signatur gesetzt (Abb. 121).³³⁵

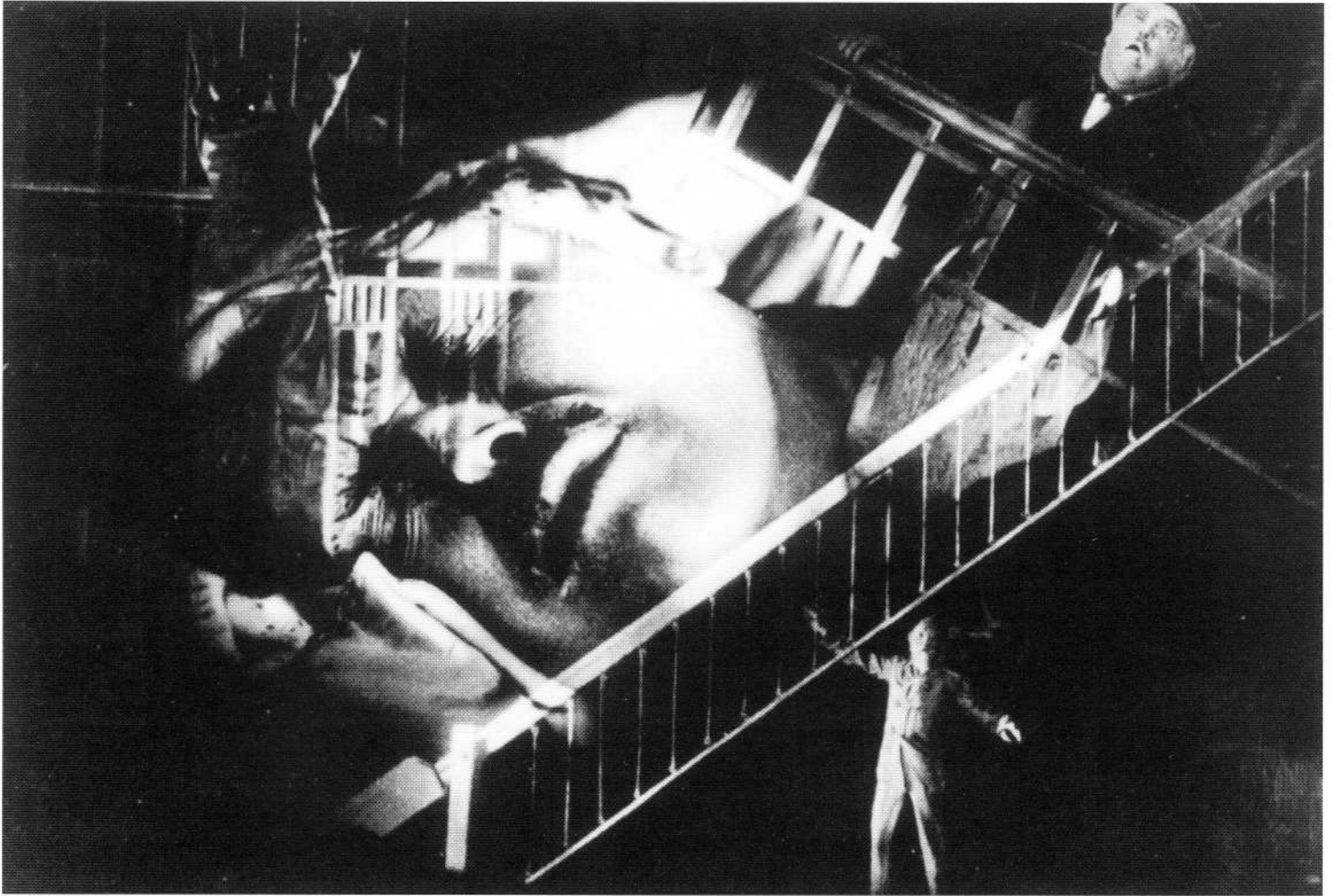
In der neuen Kunstrichtung des Expressionismus will der Künstler das Seelische mit neuen Mitteln gestalten, und zwar unter radikalem Verzicht auf die treue Wiedergabe des Gegenständlichen. Wassily Kandinsky spricht dies offen aus.³³⁶ Wir sind in der Zeit des «Blauen Reiters» angelangt. Die für den Geist stehende Farbe Blau dominiert, der Reiter lenkt. Die neuen Erkenntnisse der Tiefenpsychologie beeinflussen die exzessive Steigerung des Surrealismus. Wie vor Jahrtausenden schon werden Menschen von der neuen Kunst zuweilen wieder als Geistwesen gesehen, die Formensprache der Steinzeit kann deshalb durchaus Verwandtschaften mit Werken des 20. Jahrhunderts zeigen. Alte Symbole werden zu neuen.

121

«Papillons». Im dunklen Werk von Odilon Redon entstanden zuletzt auffallend bunte Darstellungen von Blumen und Schmetterlingen. Auf diesem zwischen 1910 und 1914 geschaffenen Aquarell hat er statt einer Bildsignatur seinen eigenen Namen in den Schwanzbereich des gelben Schmetterlings gesetzt.

(Philadelphia Museum of Art, Louis E. Stern Collection)





122

«Geheimnisse einer Seele – Ein psychoanalytischer Film». Im deutschen Stummfilm von 1926 kreist die Handlung um die Träume eines Seelekranken. Die Barriere hebt sich nicht nur im Traum. Die Deutung des Traumes im Sinne Freuds führt schliesslich zur seelischen Heilung des wegen seiner Obsessionen fast zum Mörder gewordenen Mannes (vgl. S. 156)
(Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a. M.)

Auf der Suche nach dem Inneren der Seele

Das 20. Jahrhundert

Die bahnbrechende Leistung des 20. Jahrhunderts ist neben der Durchsetzung der abstrakten Kunst für unser Thema der systematische Blick in die Seele des lebenden Menschen. Diese neue Innensicht hat Konsequenzen auf die Aussenansicht der Seele und führt zu spannungsvollen Wechselwirkungen.

Der Blick in die Seele durch Freud und Jung

Um die Jahrhundertwende führen verschiedene Wege zur modernen Psychologie. Dies ist an der Biographie von Sigmund Freud (1856–1939) abzulesen. Freud ist als Arzt und Forscher ein akademischer Aussenseiter seiner Zeit, beginnt aber seine Arbeit durchaus auf einer gültigen naturwissenschaftlichen Grundlage. So wird die Hysterie noch im Rahmen eines physikalischen Modells erklärt.³³⁷ Auch Freuds Entdeckung des Unbewussten erfolgt auf dem Boden der Naturwissenschaften. Er sprengt aber dieses System und ist sich dessen bewusst:³³⁸

«...es berührt mich selbst noch eigentümlich, dass die Krankengeschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind, und dass sie sozusagen des ernststen Gepräges der Wissenschaftlichkeit entbehren.»

Seine Einsicht in den Hergang einer seelischen Störung ist demnach mit der dichterischen Ausdrucksform verknüpft. Dies ist auch nicht verwunderlich bei einem Mann, der sich intensiv mit den Werken Goethes und Shakespeares auseinandersetzt. Freud ist nicht nur der Entdecker der Psychoanalyse, sondern auch der Traumdeutung. Das entsprechende Buch datiert Freud sehr bewusst auf das Schwellenjahr 1900. Seine Forschungen ziehen bald weite Kreise in der Kunst bis hin zum Film (Abb. 122).

Der zweite Pionier der Tiefenpsychologie des frühen 20. Jahrhunderts, Carl Gustav Jung (1875–1961), steht anfänglich Freud sehr nahe, kann aber später dessen Haupterklärung der Triebverdrängung nicht mehr als Grundkraft der Psyche akzeptieren. Umgekehrt kann Freud Jungs Weg, mit den Mitteln der Psychologie zum Göttlichen zu streben, nicht teilen.³³⁹ Hermann Hesse hat auf diese Tendenz schon recht früh hingewiesen, nämlich Jung habe «höchst beachtenswerte erste Versuche geleistet, die psychoanalytische Auffassung über das Medizinische hinaus zur Grundlage einer Philosophie zu machen, deren Formulierung freilich noch nicht vorliegt».³⁴⁰

Die Energiezentren der Seele sind nach Jung die Komplexe, in deren Zentren die Archetypen stehen. Wie Freud geht auch Jung als Arzt von der kranken Seele aus. Er verwendet in seinen Werken viel Zeit und Raum, um seine Ideen wissenschaftlich zu untermauern. Mit dem Resultat allerdings, wenn man nüchtern zurückblickt, dass Jung heute von der naturwissenschaftlich orientierten Universitätspsychiatrie nicht einmal mehr in seinem Heimatland ernstgenommen wird. Jung arbeitet permanent an einem eigenen «Weltentwurf», und dies mit vielen Stärken und Schwächen. Damit stösst er in einen philosophischen oder sogar sakralen Bereich vor und kommt quer zur traditionellen Entwicklung der Wissenschaften zu liegen. Immerhin kann seine Lehre bis heute auf

einen engen Kreis von Vertretern der «analytischen Psychologie» zählen.³⁴¹ Weitausgreifend ist Jungs Bogenschlag zur allgemeinen Kulturentwicklung auf der Basis seines «kollektiven Unbewussten». In diesem Bereich haben Jung und seine Schule Beobachtungen an der Einzelseele auf Thesen einer allgemeinen Seelenkunde ausgeweitet. Zu dieser gehören auch ausgefeilte Typenlehren und verschiedene bildliche Modellvorstellungen wie das von der Seele als Kugel (Abb. 123).

Traumbild und Seelenbild

Die Anfänge der Psychologie sind eng verbunden mit der Freud'schen Traumdeutung. Die Seele wird jetzt als tiefe Kraft und «Grossmacht» entdeckt, der Traum als «kleine, verborgene Tür im Inneren der Seele».³⁴² Dementsprechend stehen Traumbilder für Seelenbilder. Die frühen Psychologen geben den Träumen teilweise wieder die Bedeutung, die sie schon bei den Griechen hatten. Freud und Jung können auch auf Carus aufbauen, der bereits 1829/30 eine ganze Vorlesung diesem Thema gewidmet hatte, sich explizit auf die Griechen berief und Homer zitierte.³⁴³ Bei Jung offenbart sich, wie bereits angesprochen, in der Seele das Göttliche:³⁴⁴

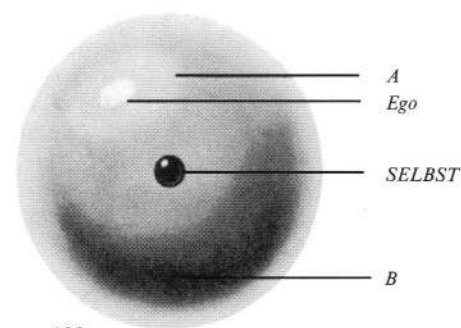
«... auf alle Fälle muss die Seele eine Beziehungsmöglichkeit, d.h. eine Entsprechung zum Wesen Gottes in sich haben, sonst könnte ein Zusammenhang nie zustandekommen. Diese Entsprechung ist, psychologisch formuliert, der Archetypus des Gottesbildes.»

Jung vergleicht die Struktur der Seele im Vortrag «Seele und Erde» von 1927 mit einem Etagenmodell. Dabei versinnbildlichen die unteren Stockwerke das Unbewusste:

«Wir haben ein Gebäude zu beschreiben und zu erklären, dessen oberes Stockwerk im 19. Jahrhundert errichtet worden ist; das Erdgeschoss datiert aus dem 16. Jahrhundert, und die nähere Untersuchung des Mauerwerkes ergibt die Tatsache, dass es aus einem Wohnturm des 11. Jahrhunderts umgebaut worden ist. Im Keller entdecken wir römische Grundmauern, und unter dem Keller findet sich eine verschüttete Höhle, auf deren Grund Steinwerkzeuge in der höheren Schicht und Reste der gleichzeitigen Fauna in der tieferen Schicht aufgedeckt werden.»

Aus Jungs «Erinnerungen, Träume und Gedanken» seiner Ende der fünfziger Jahre von Aniela Jaffé aufgezeichneten Biographie, wird dann erst klar, dass dieses Bild auf einen seiner eigenen Schlüsselträume zurückgeht, den er auch mit Freud besprochen hatte, wobei ihm dieser aber kaum weiterhelfen konnte. Jung selber deutet seinen Traum im Lebensrückblick folgendermassen: «Es war mir deutlich, dass das Haus eine Art Bild der Psyche darstellte ... Das Bewusstsein war durch den Wohnraum charakterisiert.» Dies war sein Traum der Seele als mehrschichtiges Haus:

«Ich war in einem mir unbekannten Hause, das zwei Stockwerke hatte. Es war «mein Haus». Ich befand mich im oberen Stock. Dort war eine Art Wohnzimmer, in welchem schöne alte Möbel im Rokokostil standen. An den Wänden hingen kostbare alte Bilder. Ich wunderte mich, dass dies mein Haus sein sollte, und lachte: nicht übel! Aber da fiel mir ein, dass ich noch gar nicht wisse, wie es im untern Stock aussähe. Ich ging die Treppe hinunter und gelangte in das Erdgeschoss. Dort war alles viel älter, und ich sah, dass dieser Teil des Hauses etwa aus dem 15. oder aus dem 16. Jahrhundert stammte. Die Einrichtung war mittelalterlich, und die Fussböden bestanden aus rotem Backstein. Alles war etwas dunkel. Ich ging von einem Raum in den anderen und dachte: Jetzt muss ich das Haus doch ganz explorieren! Ich kam



123

Vergleich der Seele mit einer Kugel nach der Lehre von Carl Gustav Jung. Das helle Feld A versinnbildlicht das Bewusstsein mit dem Ego als Kern. Das Selbst ist das Zentrum und gleichzeitig die ganze Kugel B.

(Nach M.-L. von Franz in Jung et al. 1968, 161)



124

«Schmetterlingsgeburt» von Peter Birkhäuser (1911–1976), Lithographie von 1976 nach einer fünf Jahre vorher entstandenen Kreidezeichnung. Der Künstler, selbst Analysand bei Carl Gustav Jung, schreibt dazu: «Wenn die Seele das Leiden umarmt, entpuppt es sich als Geburtsschmerz eines neuen Wesens» und bezieht sich dann auf das griechische Schmetterlingsbild der Seele. (Aus P. Birkhäuser, Licht aus dem Dunkel, 1991, 35)

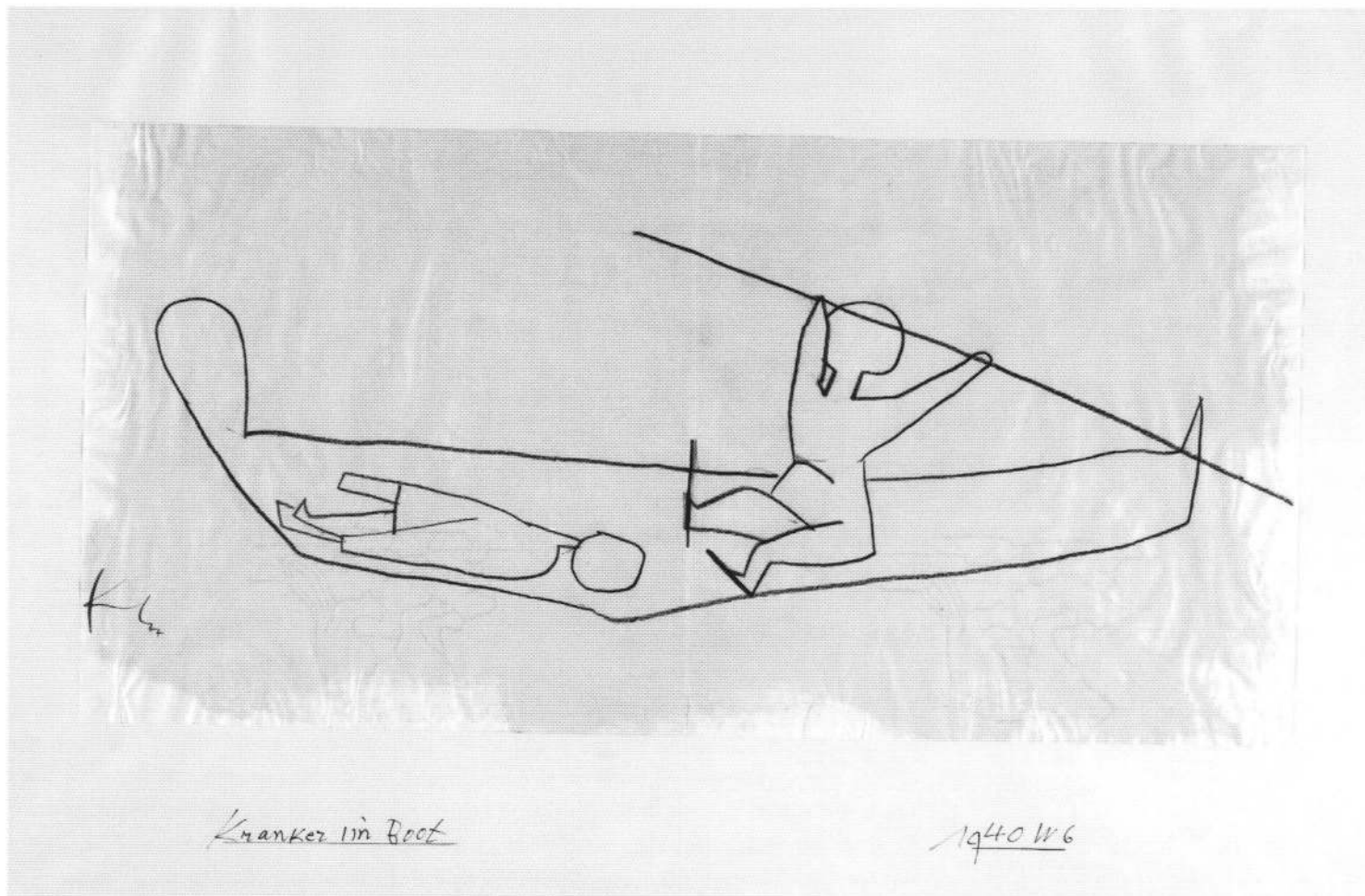
an eine schwere Tür, die ich öffnete. Dahinter entdeckte ich eine steinerne Treppe, die in den Keller führte. Ich stieg hinunter und befand mich in einem schön gewölbtem, sehr altertümlichen Raum. Ich untersuchte die Wände und entdeckte, dass sich zwischen den gewöhnlichen Mauersteinen Lagen von Backsteinen befanden; der Mörtel enthielt Backsteinsplitter. Daran erkannte ich, dass die Mauern aus römischer Zeit stammten. Mein Interesse war nun aufs höchste gestiegen. Ich untersuchte auch den Fussboden, der aus Steinplatten bestand. In einer von ihnen entdeckte ich einen Ring. Als ich daran zog, hob sich die Steinplatte, und wiederum fand sich dort eine Treppe. Es waren schmale Steinstufen, die in die Tiefe führten. Ich stieg hinunter und kam in eine niedrige Felshöhle. Dicker Staub lag am Boden, und darin lagen Knochen und zerbrochene Gefässe wie Überreste einer primitiven Kultur. Ich entdeckte zwei offenbar sehr alte und halb zerfallene Menschenschädel. – Dann erwachte ich.»

Dieser Traum bringt Jung «zum ersten Mal» auf den Begriff des «kollektiven Unbewussten» und die «Archetypen», seine kulturgeschichtlich wohl bedeutendste Leistung. Er greift damit auf Augustinus zurück und letztlich auf den platonischen eidos. Der Archetyp ist ein Urbild, eine Art überpersönliches, gemeinsames Grundfeld. Symbole sind demnach ewige Bilder aus diesem Urstoff. Im genannten Vortrag von 1927 spricht Jung übrigens auch vom weiblichen Archetyp im Mann, seiner Anima, und dem männlichen Äquivalent dazu in der Frau, dem Animus. Dies sind seiner Auffassung gemäss die wichtigsten autonomen Figuren des Unbewussten. In diesem Zusammenhang der unbewussten Emotionen des Mannes erklärt er auch die Tatsache, dass die älteren Kulturen die Seele weiblich gesehen haben und das Mittelalter überhaupt fragen konnte «Habet mulier animam?»

Neue Gesamtkunstwerke

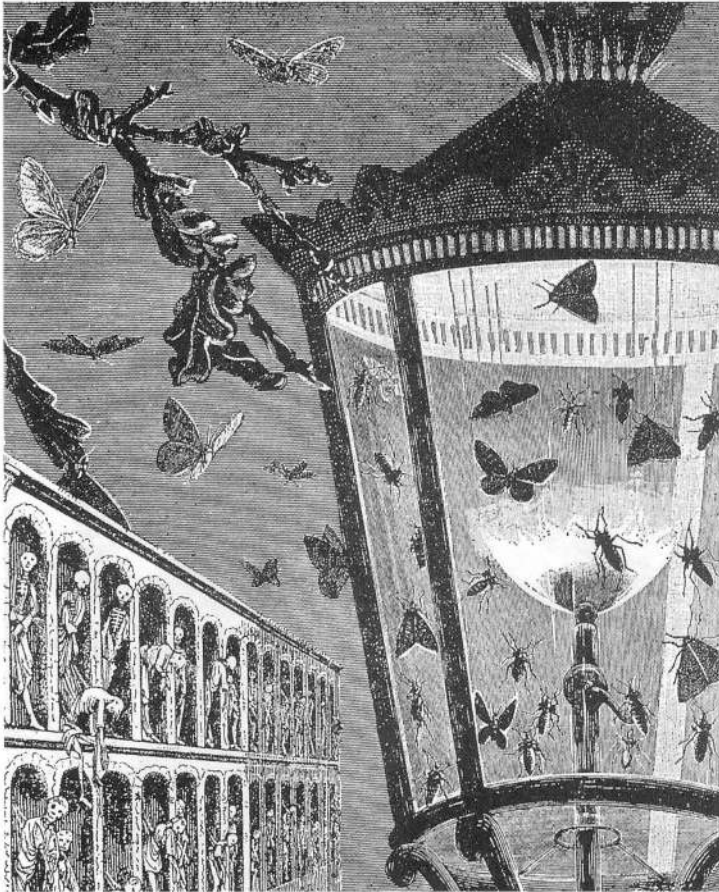
Die weite Spanne zwischen innerer und äusserer Welt war verschiedenen Künstlern der Jahrhundertwende wohl bewusst. Dazu gehörte allen voran Wassily Kandinsky (1866–1944), der gezielt nach einer neuen Synthese strebte. Er glaubte, dass die Welt vor einer neuen spirituellen Revolution stehe, «der Epoche des grossen Geistigen».³⁴⁵ Deshalb beschäftigte er sich beispielsweise mit der Theo- und Anthroposophie ebenso wie mit der Tiefenpsychologie. Ähnliches ist für Künstler wie Alberto Giacometti und andere bekannt. Dementsprechend haben viele Arbeiten aus ihrem Oeuvre den Anspruch eines Gesamtkunstwerkes. Nach Kandinsky hat nicht nur jede Seele wie jeder Farbfleck und jede Linie einen «inneren Klang», sondern auch der Kosmos.³⁴⁶ Er versuchte diese Grundlagen vollständig zu durchdringen. Sie wurden seine Kunst- und Lebensphilosophie, aus der seine abstrakten Kunstwerke entstanden.

Bei vielen modernen Künstlern entziehen sich ihre symbolisch verschlüsselten Werke der eindeutigen Interpretation. Dies gilt insbesondere für das Werk von Paul Klee (1879–1940). Klee hat wiederholt nur Andeutungen zu seinen Werken gemacht oder diesen zum Teil sogar bewusst ablenkende Titel gegeben. Das Blatt «Krank im Boot» ist eines seiner letzten Werke (Abb. 125). Der Inhalt wird folgendermassen interpretiert: «Dass dieses Strichmännchen, der einen Liegenden mit einem Boot geleitet, der ehrwürdige Fährmann sein kann, wird nur aus dem Gesamtzusammenhang vieler einzelner Arbeiten deutlich.»³⁴⁷



125

«Kranker im Boot». Zeichnung von Paul Klee (1879–1940) aus seinem letzten Lebensjahr, die an antike Charonsdarstellungen erinnert. (Kunstmuseum, Bern, Paul-Klee-Stiftung)

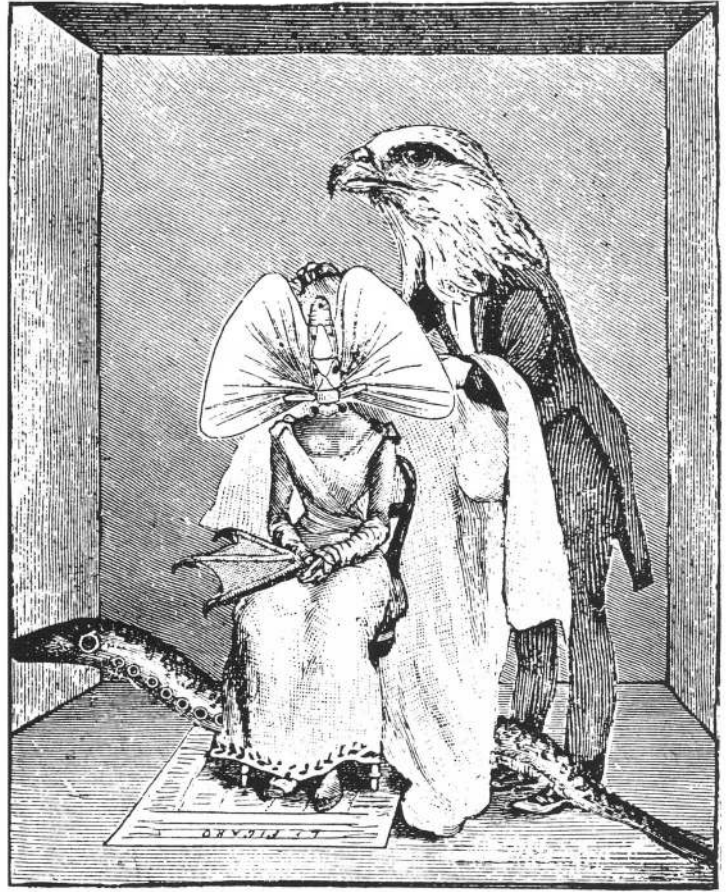


126

«und die schmetterlinge beginnen zu singen». Im surrealistischen Werk von Max Ernst stösst man auf hintergründige Seelendarstellungen. Hier sind die Hüllen und Gerippe der Toten in den Hintergrund gedrängt, ihre Seelen bestimmen die Szene im Vordergrund. Dort umschwirren sie in Form von Schmetterlingen und Nachtfaltern das Licht. (Aus der Serie *La femme 100 têtes*)

127

Aus der Serie «*Les Malheurs des Immortels*»: «*Rencontre de deux sourires*» hat Max Ernst dieses Blatt von 1922 mit der Schmetterlingsfrau und dem Raubvogelmann genannt. (Aus der Serie *La femme 100 têtes*)

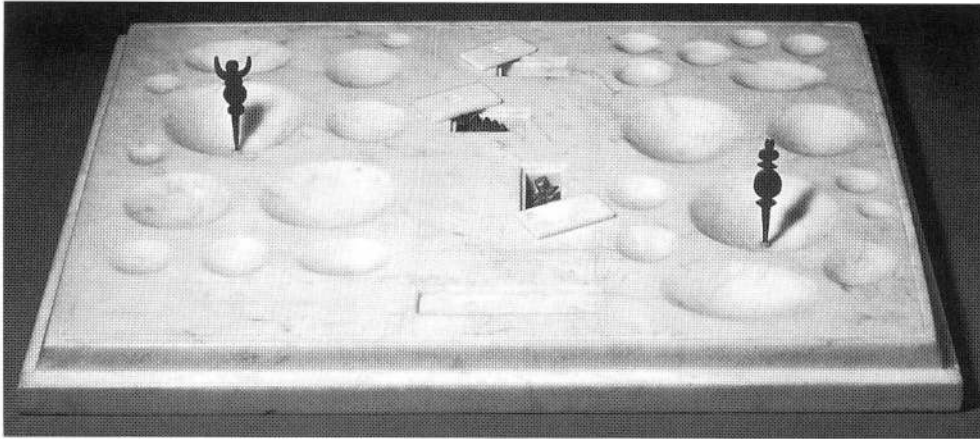


Surrealistische Symbolbilder

Im Werk des noch sehr im 19. Jahrhundert verankerten Surrealisten Max Klinger treffen wir bereits auf eindruckliche Seelenbilder. Nicht zufällig wendet sich Klinger dem Thema Amor und Psyche zu. Surrealismus und Tiefenpsychologie sind untrennbar miteinander verbunden. Der surrealistische Künstler lässt sich ohne Zensur von seinem Unbewussten leiten. Auf diesem Weg entstehen höchst symbolistische Werke mit zahlreichen Rückgriffen auf die Metaphorik der Vergangenheit.

Die abgebildete Darstellung von Max Ernst (1891–1976) erinnert an Dantes Beschreibung der «ohne Hüllen aufliegenden Himmelsfalter» (Abb. 126). Nur dass hier die Sterblichen nicht als Würmer, sondern als Skelette dargestellt sind. Schmetterlinge und Nachtfalter schwirren um das Gaslicht.³⁴⁸ Dieses Werk hat Spuren bis in die neueste Kunst hinterlassen.³⁴⁹ Ebenso bissig ist das zweite hier abgebildete Blatt aus «Die Unglücksfälle der Unsterblichen». Das «Zusammentreffen von zwei Lächeln» erleben wir in der weiblichen Gestalt der Schmetterlingsfrau und dem Raubvogelmann (Abb. 127).

Alberto Giacometti (1901–1966) gehörte in den frühen dreissiger Jahren zum Kreis der Surrealisten in Paris. Für ihn ist die Reflexion über die Funktionen der Plastik innerhalb einer dem Unbewussten zugewandten Kunst von grösster Bedeutung.³⁵⁰ Damit setzt er sich auf der intellektuellen Ebene auseinander, zu seiner Lektüre gehört Nietzsche ebenso wie Freud. Auch mit den antiken Kulturen, wie beispielsweise mit der keltischen, beschäftigt er sich und kennt dementsprechend die Sprache der frühen Symbole. Zu Giacomettis bedeutenden surrealistischen Skulpturen gehören Spiele wie der «Kreislauf» von 1931.³⁵¹ Hier kann eine Kugel auf einer unregelmässigen kreisförmigen



128

«Das Spiel ist aus». Das surrealistische Werk Alberto Giacomettis mit den geöffneten Gräbern geht auf die mittelalterliche Darstellung eines Jüngsten Gerichtes zurück. Die beiden Stelen, Mann und Frau, sind in diesem Sinne auch Symbole der Auferstehung. Skulptur aus Marmor, Holz und Bronze aus dem Jahre 1932.

(Sammlung Patsy R. und Raymond D. Nasher, Dallas)



129

«1 + 1 = 3». Gips von Alberto Giacometti von 1934. Diese vom Künstler vernichtete, gynaikomorphe Stele erinnert an Menhire der Bronzezeit, wie sie in der Umgebung von Grabanlagen aufgestellt waren. (Foto von Ernst Scheidegger im Atelier von Maloja)

Bahn bewegt werden. Darin ist wohl eine Darstellung des Lebens zu sehen. Ein Jahr später schafft Giacometti «Das Spiel ist aus» (Abb. 128). Dieses Werk kreist um Schicksal und Lebenssinn. Die hier abgebildete «Mondlandschaft» ist eine Art imaginäres Spielbrett. Vorne befinden sich eine verschlossene Falltür und dahinter drei geöffnete Grabkammern, darin liegen der Baum und die Schlange des Paradieses in ewigem Schlaf.³⁵² Königin und König, Mann und Frau ragen stelenartig und dunkel wie aus umgekehrten Grabhügeln aus der hellen Platte hervor. Er mit erhobenen Armen, sie schweigend im Rückzug in sich selbst. Dieses Werk hat ein mittelalterliches Vorbild, nämlich das Jüngste Gericht von Fra Angelico aus dem 15. Jahrhundert, auf dem Seelen aus ihren Gräbern steigen. Auf dieser Darstellungsebene ist zumindest in der Figur des königlichen Oranten ein Auferstehender zu sehen. Das «Spiel ist aus» entstand kurz vor dem Tod von Albertos geliebtem Künstler-Vater, Giovanni Giacometti, und markiert auch einen Wendepunkt in seiner eigenen künstlerischen Biographie. Es ist das zweitletzte Werk aus der Periode des Surrealismus, von dem er sich bald ganz abwendet.

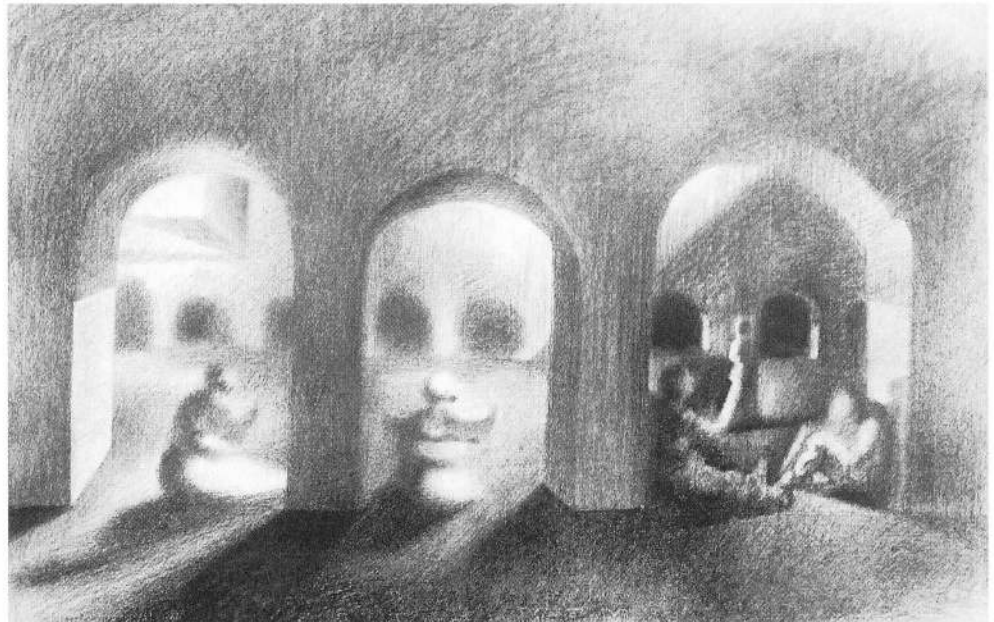
Danach beschäftigt sich Giacometti mit einer Skulptur, die an Menhire der europäischen Megalithkultur erinnert, nämlich an Darstellungen der bekannten «déesse-mère».³⁵³ Die Stele von Abbildung 129 trägt den rätselhaften Titel « $1 + 1 = 3$ ». «Ich werde nicht schlau daraus» sagte darüber Giacometti selbst, der an seinen Skulpturen zuweilen wie in einem Tagtraum arbeitete.³⁵⁴ Der Name « $1 + 1 = 3$ » hängt wohl mit dem Zeugungsakt zusammen. Steckt hier vielleicht auch der weibliche Mond dahinter? Dieser wird in vielen Kulturen als Aufenthaltsort der Toten gesehen und ist mit der Vorstellung von Tod und Auferstehung und, wegen der drei Mondphasen, mit der Dreizahl verbunden.³⁵⁵ Ebenso rätselhaft ist die in dieser Zeit entstandene Skulptur «Der unsichtbare Gegenstand (Hände das Nichts haltend)». Die «Wirkung des Übernatürlichen, einer geisterhaften, nicht Fleisch gewordenen Existenz» strahlt vor allem der Gips aus.³⁵⁶ Auch dieses Werk mit dem Vogel neben dem Schoss der Frau ist weder von Giacometti selbst umfassend erklärt noch von anderen schlüssig und auf allen Ebenen gedeutet worden.

Salvador Dalí (1904–1989) greift als später Surrealist ebenfalls bewusst auf mittelalterliche Symbolbilder zurück. Zu seinem Versuch, das Unbewusste der menschlichen Seele zu gestalten, gehören Rauschzustände und Wahnvorstellungen, visionäre Erfahrungen und pathologische Verzerrungen.³⁵⁷ Hinter allen gemalten Phantasien steht jedoch, wie Dalí selber sagte, die Suche nach einer Welterklärung:³⁵⁸ «...Wogegen ich sehr eingenommen bin von meiner Kosmogonie». Wie der ältere De Chirico beschäftigt sich auch Dalí mit Böcklin und in dessen Werk besonders mit der Toteninsel (Abb. 117). In Dalis Vision dieses Themas von 1952 ist die von einer schimmernden Meeresoberfläche umgebene Insel in weite Ferne gerückt, ein schattenhaftes Terrassenplateau bestimmt den Vordergrund (Abb. 130). Das Hier und Dort erfährt dabei eine gesteigerte Spannung, das Nahe und Ferne rückt aber gleichzeitig auch näher, damit auch die beiden Pole Gegenwart und Zukunft sowie Liebe und Tod.³⁵⁹ Die Zypressen sind ebenso wie das Boot verschwunden. Das letztere hingegen ist im Vordergrund wieder aufgenommen, als Tasse, die auf einem abgehobenen Sockel steht. Dieses Gefäß ist als Symbol des Weiblichen ein Abbild Dalis libidinöser Wunschphantasien nach dem Liebesakt, «aber auch der Verbindung von Liebe und Tod».³⁶⁰ Der aus der Tasse herauswachsende Stab macht den männlichen Gegenpol und den Vorgang der Erweichung und Verfestigung bewusst.

Um Leben und Tod, Hier und Dort, kreisen auch viele andere Werke Dalis. Zu ihnen gehört insbesondere die hier abgebildete Studie zu «Les trois âges» von 1940 (Abb. 131). Den Vordergrund bildet eine glatte Fläche, auf der eine dunkle Wand mit drei Torbögen steht. Diese geben den Blick frei auf eine zweite, helle Wand, die von weiteren Arkaden durchbrochen ist. Dazwischen tauchen schemenhafte Gestalten auf, die



Doppelspiel in den Arkaden. Von links nach rechts bildet sich in drei Stadien ein schemenhafter Totenkopf heraus. Die drei Bilder können auch als Amme mit Kind, als Kopf eines jungen Mannes und als greisenhafte Gestalten gelesen werden. Diese Szene ist in eine palastartige Architektur mit drei Torbögen im Vorder- und mehreren Arkaden im Hintergrund gesetzt, die gleichzeitig die Augenhöhlen der Totenköpfe bilden. Bleistiftstudie Salvador Dalis von 1940 zum Gemälde «Die drei Lebensalter». (Privatsammlung, Gerona. Nach Von der Maur 1989, Nr. 209, S. 267)



sich von links nach rechts einerseits als in drei Phasen stufenweise herausbildender Totenkopf lesen lassen und andererseits als Amme mit Kind, Porträt eines jungen Mannes und Greisendarstellungen. Diese Deutung wird bei einem Blick auf das im gleichen Jahr ausgeführte Gemälde «Die drei Lebensalter» deutlich.³⁶¹ Die Bleistiftzeichnung drückt ein Bewusstsein dafür aus, dass seit Beginn des Lebens der Tod zum Begleiter wird. In unserem Zusammenhang sehe ich dieses Bild vor allem als Ausdruck der Vorstellung, dass das irdische Leben nur Teil eines grösseren Ganzen ist, sich auf einem begrenzten Schauplatz abspielt, nämlich in einem grösseren Palast, der sich nach vorne und hinten hin öffnet. Oder in den Worten Hesses aus seinem Siddhartha von 1922:

«Die Welt ...ist nicht unvollkommen, oder auf einem langsamen Weg zur Vollkommenheit begriffen: nein, sie ist in jedem Augenblick vollkommen, alle Sünde trägt schon die Gnade in sich, alle kleinen Kinder haben schon den Greis in sich, alle Säuglinge den Tod, alle Sterbenden das ewige Leben.»

Beseelte Flora und Fauna

Um 1900 entstehen verschiedene Kunstrichtungen, die bis heute Spuren zurückgelassen haben. Dazu gehört der Jugendstil, der auch im Bereich der Seele Blüten treibt. Vegetabile, von phantasievollen Wesen belebte Landschaften treffen wir in manchen Kinderbüchern des 20. Jahrhunderts an. In diesem Bereich ist vor allem der Maler und Bilderbuchgestalter Ernst Kreidolf (1863–1956) zu nennen.³⁶⁷ Er zeichnet in seinem ersten Bilderbuch «Blumenmärchen» einen von Naturkräften belebten Organismus. Die Grundintention von Abbildung 132 kann dank dem zugehörigen Gedicht bestimmt werden:

Über den Wassern

Das Wasser, das Wasser
Ist Spiegel und Flut:
Es bäumt sich in Stürmen
Und lächelt, wenn's ruht.

Salvador Dalis Sicht der Toteninsel Böcklins. Die Insel selbst ist weiter entrückt als bei Böcklin (vgl. Abb. 117) und durch den weit nach hinten greifenden terrassenartigen Vorsprung doch mit dem Diesseits verbunden. Aus dem Totenboot ist eine Tasse mit Stab, Symbole des Weiblichen und Männlichen, geworden. Diese steht auch für die Verbindung von Liebe und Tod. Ölgemälde von 1952, genannt «Das wahre Bild der Toteninsel Arnold Böcklins zur Stunde des Angelus». (Von der Heydt-Museum, Wuppertal)



132

Seelen im Kinderbuch. Menschengestaltige Seelenschmetterlinge des Malers und Bilderbuchgestalters Ernst Kreidolf (1863–1956). Im begleitenden Gedicht ist von der über dem Wasser schwebenden Seele die Rede. Original zu «Lenzgesind X», vor 1926. (Kunstmuseum, Bern)



133

«Die Fahrt ins Licht». Buchillustration von Ernst Kreidolf zu «Lenzgesind XII» mit zugehörigen Versen über die Fahrt in die Unendlichkeit. (Kunstmuseum, Bern)

Die Seele, sie schwebet
Auf dem Spiegel dahin,
Wie ein schillernder Falter,
Ein Schmetterling.

Der Spiegel zeigt trübe
Und manchmal klar
Als Trugbild am Grunde
Den Froschkönig gar.

Das Wasser, das Wasser
Es bäumt sich und wellt;
Dann zeigt es dein Antlitz
Zerrissen, entstellt.

Das Wasser, das Wasser
Ist Spiegel und Flut.
Es bäumt sich in Stürmen
Und lächelt, wenn's ruht.

In eine ähnliche Welt führen auch Abbildung 133 mit den zugehörigen Versen:

Die Fahrt ins Licht

So wie nun alle Lust und Freuden
Am Ende von uns gehn und scheiden,
Wozu, wohin? Wir wissen's nicht -
Es ist die stille Fahrt ins Licht.
Zurück, woher sind sie gekommen?
Zum Urquell hin, dem sie entronnen? -

So haltet eure goldnen Ringe
Ihr schönen bunten Schmetterlinge!
Ein Schiff gewährt euch kurze Rast
Und segelt mit der leichten Last
Euch in die lichten Fernen weit,
Entgegen der Unendlichkeit.

Die hier anklingenden Saiten erscheinen wohlbekannt. Offensichtlich hat Kreidolf manche ältere Quellen studiert. Seine Welten wurden zu wichtigen Zeitdokumenten, denn sein Werk hat das Seelenbild manches Kindes in bleibender Art bis heute mitgeprägt.

Hermann Hesse und die Seele

Im Aufsatz «Von der Seele» aus dem Jahre 1917 setzt Hermann Hesse (1872–1962) diese in Beziehung zur Liebe und Schönheit, wenn er schreibt: «Erst wo wir nichts begehren, erst wo unser Schauen reine Betrachtung wird, tut sich die Seele der Dinge auf, die Schönheit.» Sowie: «Denn Betrachtung ist ja nicht Forschung oder Kritik, sie ist nichts

als Liebe. Sie ist der höchste und wünschenswerteste Zustand unserer Seele: begierdelose Liebe.» Dann beschreibt er den Menschen als «Weg zur Seele» überhaupt und schliesst: «Arme, herrliche Seele, wo du bist, da ist Revolution, ist Bruch mit Verkommenem, ist neues Leben, ist Gott. Seele ist Liebe, Seele ist Zukunft, und alles andere ist nur Ding, nur Stoff, nur Hindernis, unsere göttliche Kraft im Formen und Zerbrechen daran zu üben.»³⁶⁸

In Hesses Prosa und Poesie treten wiederholt konkrete Bilder für die Seele auf, so etwa als Vogel:³⁶⁹

Seele, banger Vogel du,
Immer wieder musst du fragen:
Wann nach so viel wilden Tagen
Kommt der Friede, kommt die Ruh?

O ich weiss: kaum haben wir
Unterm Boden stille Tage,
Wird vor neuer Sehnsucht dir
Jeder liebe Tag zur Plage.

Und du wirst, geborgen kaum,
Dich um neue Leiden mühen
Und voll Ungeduld den Raum
Als der jüngste Stern durchglühen.

Im Gedicht «Beim Schlafengehen» von Hermann Hesse kommt die geflügelte Seele ebenfalls vor:³⁷⁰

Und die Seele, unbewacht,
Will in freien Flügen schweben,
Um im Zauberkreis der Nacht
Tief und tausendfach zu leben.

Das Prinzip des «Stirb und Werde» der Seele ist Hesse sehr geläufig, wenn er schreibt: «Schritte, die man getan hat, und Tode, die man gestorben ist, soll man nicht mehr bereuen.» Oder: «Nach jedem Tod wird das Leben zarter und feiner.»

Die Seele in der «New Age»-Bewegung

«New Age» bedeutet neues Zeitalter. Einer der Exponenten dieser Bewegung, Fritjof Capra, spricht von der «Wendezeit». Gemeint ist der Wandel von einer materialistisch geprägten zu einer ganzheitlichen Weltansicht. Diese Bewegung hängt mit der «Kulturrevolution» der 68er Jahre des 20. Jahrhunderts zusammen und mit der damit einsetzenden Suche nach neuen Lebensinhalten. Der alte Reinkarnationsgedanke wird jetzt wieder vermehrt Teil eines neuen weltanschaulichen Konzepts. Dieses greift Traditionen des Spiritismus, der Theosophie und Anthroposophie wieder auf, wobei auch Glaubensinhalte östlicher Religionen mit einbezogen werden.³⁷¹

Die vor allem in den Vereinigten Staaten tätige Schweizer Ärztin Elisabeth Kübler-Ross wird im Vor- beziehungsweise Umfeld der New-Age-Bewegung angesiedelt. Be-

kannt wurde sie durch die Publikation von Berichten über Sterbe-Erlebnisse: sie hat vor allem Kinder in den Tod begleitet. Kübler-Ross sieht den Tod im wesentlichen als eine Art Umwandlung an, bei der die Trennung vom physischen Leib in der Regel bewusst erlebt wird.³⁷² Dabei vergleicht sie explizit und wiederholt das Sterben mit der alten Schmetterlingsmetapher. Demnach schlüpft die Seele im Moment des Todes aus dem Kokon, dem Leib, und wird zum Schmetterling. In dieser Phase ist der «ätherische Körper» wieder ganz; Blinde haben ihren nachträglichen Berichten gemäss wieder Sehvermögen, Amputierte verfügen dort wieder über ihre abgetrennten Glieder. Dann folgt der eigentliche Weg ins Jenseits, bei dem meistens ein (verstorbener) Begleiter dabei ist. Für diese dritte Phase spricht sie aufgrund von zahlreichen Aussagen von Erscheinungen, die auffallend an ältere Bilder erinnern. Dazu gehört «das Durchschreiten eines Tunnels oder Tores oder die Überquerung einer Brücke». Eine solche Erfahrung hat Kübler-Ross nach ihren eigenen Angaben auch selbst erlebt, nämlich die Überquerung eines Bergpasses. Darauf folgen in ihrer Schilderung Hinweise auf die bekannten Liebeserfahrungen und Lichtelebnisse:³⁷³

«Und dann, sobald sie diesen Durchgang oder Übergang durch- oder überschritten haben, strahlt ihnen an dessen Ende ein Licht entgegen. Und dieses Licht ist weisser als weiss, g a n z hell. Und je näher Sie sich auf dieses Licht zubewegen, desto mehr werden Sie total gefüllt mit der grössten, unbeschreiblichsten bedingungslosen Liebe, die Sie sich überhaupt nicht vorstellen können. Es gibt gar keine Worte dafür.»

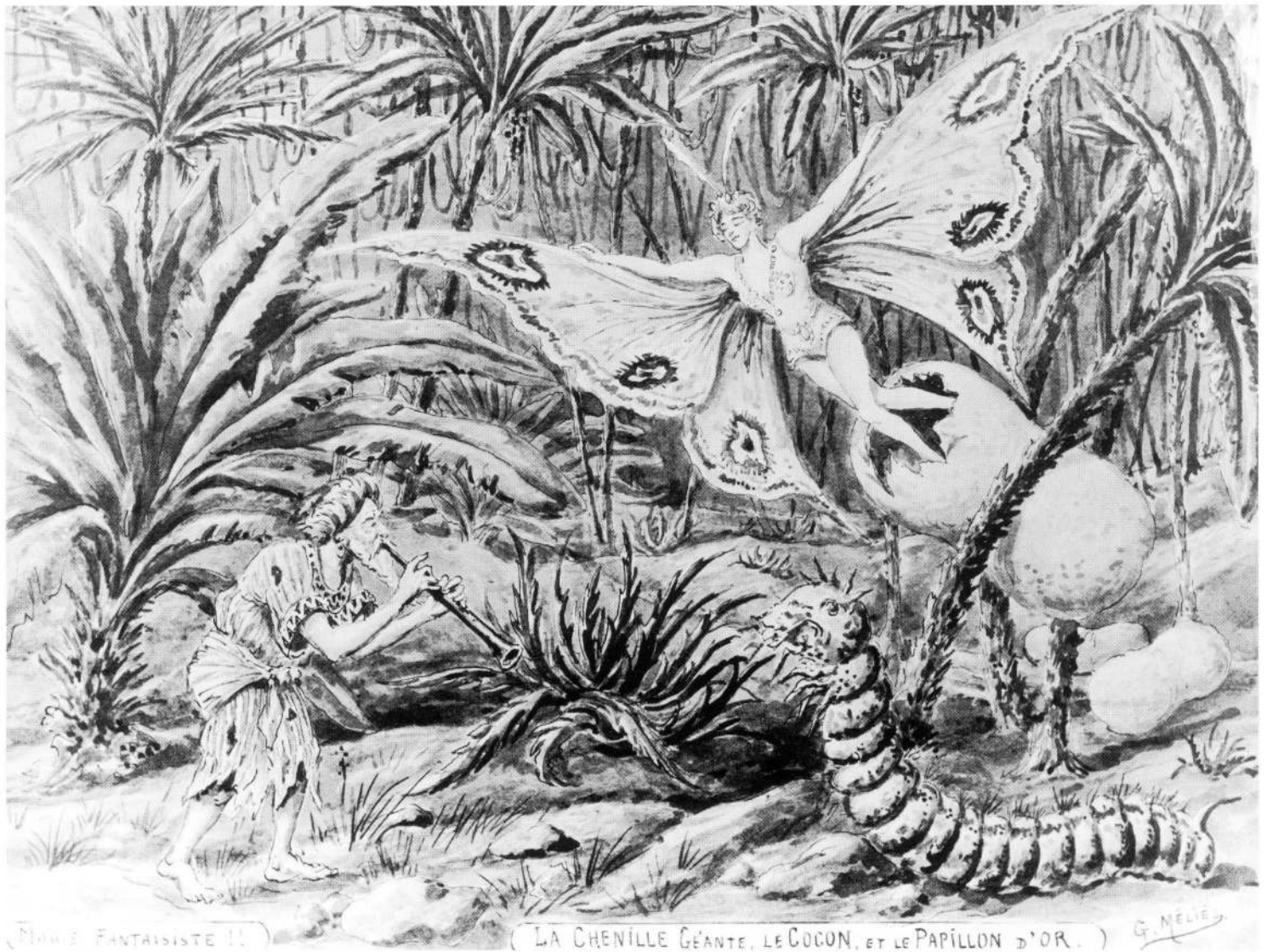
Techniken, die zu einer Art Seelenexkursion führen können, werden im Kontext des «New Age» wieder neu angewendet. Ich zitiere im folgenden aus einem zuverlässigen Bericht einer solchen Erfahrung im Rahmen eines «Workshop mit holotropem Atmen» von 1995:³⁷⁴

«Doch dann gewinnt wieder das «Andere» Oberhand... Ich gehe... Ich merke, dass ich entschwebe, kann nicht mehr zurück. Kurze Phasen bin ich da. Dann am linken Auge wird's heller. Spiralen nach rechts, Tausende. Licht weiss bläulich-gelb. Musik. Ich bin im Kosmos. Keine Chance zur Rückkehr... Der Kosmos öffnet sich. Göttliches. Ein Beschrieb davon kann nicht gemacht werden. Ich spüre, dass ich in etwas Unbeschreibliches vordringe. Weite – Musik – hell, heller, weiss, Musik; ich höre meinen starken Herzton aus dem All ... Ich bin draussen... Mein Herz ist weg. Bilder wechseln rasch. Licht immer mehr Licht... Musik, ich schwebe von der Erde in den Kosmos. Mein Körper ist weg. Schön, befreiend. Doch dann bekomme ich Angst.»

Schliesslich wird in diesem Fall die innere Reise abgebrochen. Dies geschieht mittels ruhigem Zureden und durch Berühren und Massieren des Zeigefingers durch den Betreuer in ähnlicher Art, wie es Michelangelo gemalt hat (Abb. 1).

Seelenbilder im frühen Film

«Die Filmkunst ist die einzige, die es erlaubt, Zeit und Raum zu beherrschen», hat Jean Cocteau gesagt. Mit dem Film können Blicke ins Irrationale und sogar Reisen durch die unsichtbare Welt auf Abruf sichtbar gemacht werden. Damit ist – wieder nach Cocteau – die Eignung des Filmes «für die Darstellung des Wunderbaren» angesprochen. In der Filmkunst schimmern dementsprechend zeitlose Bilder und Symbole, wie etwa die Spirale, wieder auf.



(MAGIE FANTASISTE !!)

(LA CHENILLE GÉANTE, LE COCON, ET LE PAPILLON D'OR.)

G. MÉLIÈS

134

Schmetterlingsgeburt im Film. Standbild aus einem der ersten Trickfilme mit der Beschwörung der Riesenraupe und der aus einem Kokon schlüpfenden Schmetterlingsfrau. Unten betitelt mit «Magie fantaisiste II – La Chenille Géante, le Cocon et le Papillon d'or» und signiert G. Méliès. (British Film Institute, London)

155

Der Spiegel als Jenseitstor. Im Film «Orphée» aus dem Jahre 1950 von Jean Cocteau dreht sich die Grundhandlung unter der Oberfläche des Thrillers um die Unsterblichkeit. Spiegel sind hier die Türen zwischen Diesseits und Jenseits. Orphée stösst zunächst an dieser Pforte an, durchschreitet diese dann als Lebender vorwärts und als Toter rückwärts. Hintergrund dieser Szenen ist die im Film gemachte Aussage: «Schau dich dein Leben lang im Spiegel an, und du siehst den Tod darin arbeiten.» (Cinémathèque Suisse, Lausanne)

Der frühe Film knüpft am Anfang unseres Jahrhunderts mit der filmischen Magie an das Illusionstheater des 19. Jahrhunderts an. Dafür eignet sich besonders das neue Medium des Trickfilms. Dessen erster grosser Pionier, Georges Méliès (1861–1938), beginnt selbst Filme für sein von einem Zauberer übernommenes Theater herzustellen. Dazu gehören von Anfang an auch literarische Themen wie etwa die Faust-Geschichte. Aus dem Film «Les Métamorphoses du Papillon» von 1900, der vom Traum eines indischen Maharadscha handelt, der gegen einen riesigen Schmetterling zu kämpfen hat, stammt Abbildung 134.³⁷⁵ Sie zeigt das Beschwören einer Riesenraupe und darüber das Schlüpfen eines goldenen Schmetterlings mit einem Frauenkörper.

Die eben erst eingeführte Psychoanalyse steht im Mittelpunkt eines Stummfilmes aus dem Jahre 1926 mit dem Titel «Geheimnis einer Seele – Ein psychoanalytischer Film». In seiner Darstellung der Schuldträume eines im äusseren Wohlstand lebenden Bürgers greift Georg Wilhelm Pabst (1887–1967) auf Stilelemente des Expressionismus zurück. Im Verlauf einer weiten Traumreise am Rande des Abgrundes geht im Bild eine Barriere hoch (Abb. 122). Die dahinter stehenden Obsessionen des Träumenden werden schliesslich analytisch zerlegt und der Weg zu einem glücklichen Leben gebahnt. Konkret geht es um Eifersucht, verdrängten Kinderwunsch und unausgesprochene Impotenz des Mannes. Die Bewusstmachung der libidinösen Probleme im Sinne Freuds führt schliesslich zur seelischen und körperlichen Heilung, das heisst zu Eheglück und Kindersegen.

Das Thema des Wiedergängers behandelt der Film «Here comes Mr Jordan» von Alexander Hall aus dem Jahr 1940. Darin kehrt ein aus dem Leben zu früh Abberufener wieder zurück auf die Erde. Dort probiert er verschiedene Gestalten aus, bis er schliesslich die für ihn passende findet. Ein Remake zu diesem Film drehte Warren Beatty 1978 unter dem Titel «Heaven can wait».

Zahlreiche Filmklassiker handeln von Leben und Tod. Zu ihnen gehört auch Ingmar Bergmans «Das siebente Siegel» von 1957. Ausgehend von Dürers Kupferstich «Ritter, Tod und Teufel» sieht man hier in einer beklemmenden Bildfolge dem Schachspiel zwischen einem Edelmann des 12. Jahrhunderts und dem Tod zu. In Bergmans Werk wird ein von der Jung'schen Traumanalyse abgeleiteter Symbolismus spürbar.

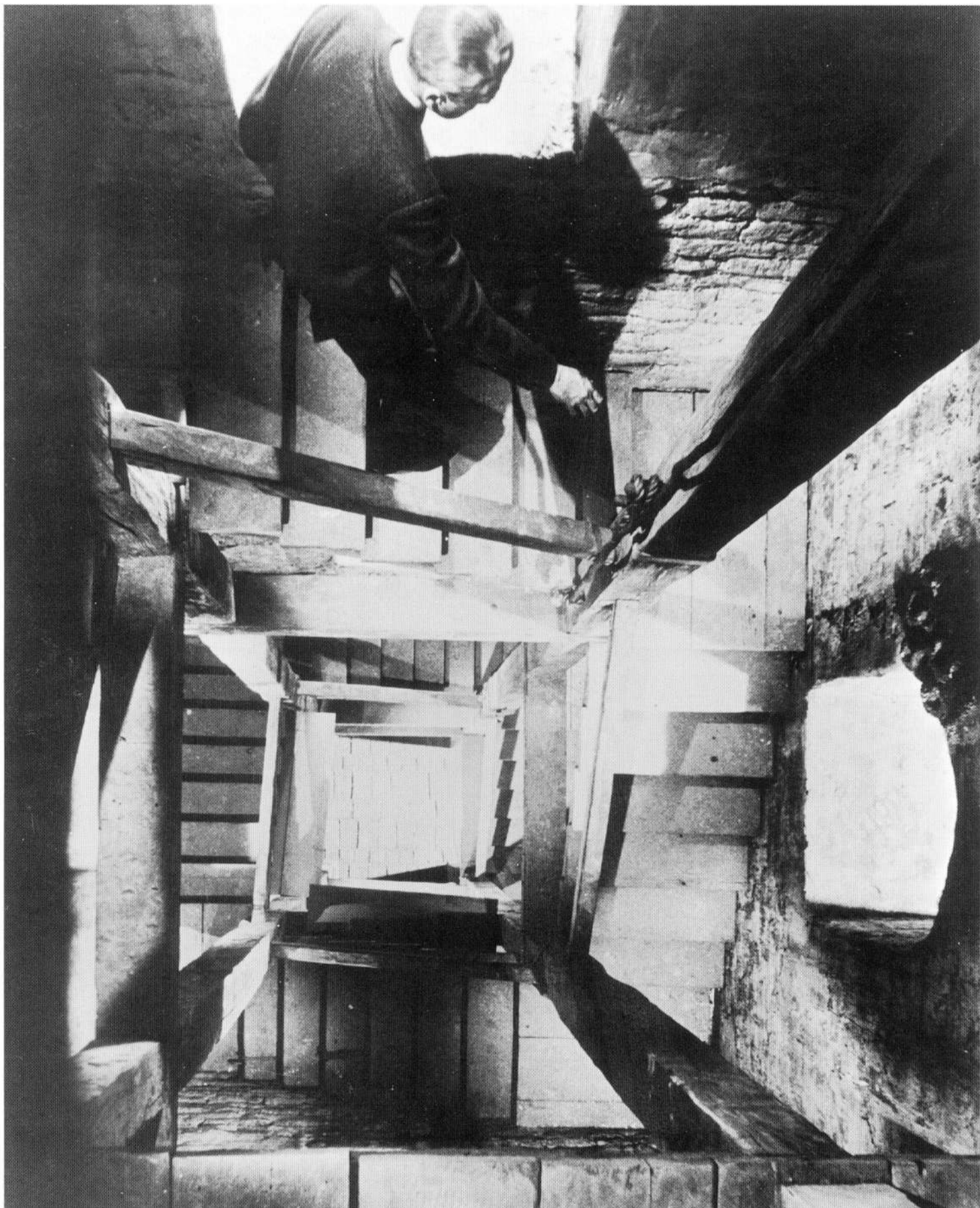
Jean Cocteau: Leben und Tod als Paar

Im Filmklassiker «Orphée» aus dem Jahre 1950 von Jean Cocteau (1889–1963) steht ebenfalls eine Geschichte zwischen dem Diesseits und dem Jenseits im Mittelpunkt. Hier liegen diese beiden Welten eng nebeneinander, die dazwischenliegende Grenze wird in beiden Richtungen überwindbar. Die beiden Reiche sind nur durch eine dünne Haut getrennt, durch die hindurch eine Osmose stattfinden kann wie zwischen zwei benachbarten Zellen. Als Türen hat Cocteau zwischen die beiden nebeneinanderliegenden Welten Spiegel gesetzt, die mittels raffinierter Trickdarstellungen durchschritten werden. Dahinter liegt der folgende Grundgedanke Cocteaus, den er im Film aussprechen lässt: «Schau dich dein Leben lang im Spiegel an, und du siehst den Tod darin arbeiten» (Abb. 135).³⁷⁶ Mit dem Wissen um den Tod als Teil des Lebens seit Anbeginn sind wir wieder bei der Grundaussage der Bleistiftzeichnung Salvador Dalis (Abb. 131).

Wie kam Jean Cocteau zu diesem Thema? Seine Erklärung lautet:³⁷⁷

«Mein seelischer Gang ist der eines Hinkenden, mit einem Fuss im Leben, mit dem andern im Tode. Darum war es ganz natürlich, dass ich zu einem Mythos kam, in dem Leben und Tod aufeinandertreffen. Im übrigen ... war ein Film geeignet, die Grenzzwischenfälle ins Werk umzusetzen, die eine Welt von der anderen scheiden.»





Spiralen als Zeichen des Wandels und als Sinnbild für den Schicksalslauf. Schwindelerregende Wirbel durchziehen den Film «Vertigo – aus dem Reich der Toten» von Alfred Hitchcock aus dem Jahre 1958. Der Film handelt von der Wiederauferstehung einer Frau und dem auf das Individuum einwirkenden Schicksalsstrudel.
(Cinémaèque Suisse, Lausanne)

Die Hoffnung auf Unsterblichkeit sowie das Wissen um die Nähe von Tod und Leben durchzieht als Grundhandlung den ganzen Film, der im «Niemandsländ zwischen Leben und Tod» spielt. Auf der Oberfläche ist dieser Kunstfilm, wie die meisten Filme dieser Zeit, ein Thriller; Cocteau unterlegt der äusseren Handlung geschickt eine Jenseitsreise auf der Grundlage der antiken Sage des Orpheus und der Eurydike. Jene Geschichte des Sängers Orpheus also, der seine ihn liebende Frau wegen seines Werkes vernachlässigt, sich dessen erst nach ihrem Tod bewusst wird und der die Götter darum bittet, diese wieder zurückholen zu dürfen. Das wird ihm unter der Bedingung gestattet, dass er beim Verlassen des Totenreiches nicht zurückblickt. Diese Vorgabe hält er nicht ein – und Eurydike geht ihm endgültig verloren.

Die zentrale Figur des Orphée ist bei Cocteau ein Dichter, der sich zuweilen auf seinen Lorbeeren ausruht, auch Neider hat und etwas einsam geworden ist. Ein Tumult in einem Café, bei dem anschliessend ein junger Dichter getötet wird, verändert sein Leben von Grund auf. Er folgt als Zeuge dessen Mäzenin, Céleste, einer geheimnisvollen Prinzessin, im Rolls Royce in ihr verfallenes Schloss. Dieses Phantom wird gesteuert vom Chauffeur Heurtebise, der an Charon und Hermes zugleich erinnert. Die Prinzessin entpuppt sich als «La morte», die seiner geliebten Eurydice wie ihm selber den Tod bringen wird. Céleste kann auch die Toten wieder zu Leben erwecken und zwischen Jenseits und Diesseits hin- und herwandern. Die Spiegelpforten haben etwas Weiches, Flüssiges an sich.³⁷⁸ Wer den Spiegel durchschritten hat, lässt das bisherige Leben hinter sich. Orphée durchschreitet die Spiegel mehrmals. «Der Dichter muss mehrere Tode sterben, um geboren zu werden», hat Cocteau selbst einmal geäussert.³⁷⁹

Céleste führt letztlich Aufträge «von oben» aus. Ohne einen solchen hat sie Eurydice zusammen mit dem Chauffeur, der sich in sie verliebt hat, zu Tode gebracht. Deshalb wird sie von einem Jenseits-Tribunal in ihre Schranken zurückverwiesen. Diese Szene kann Orphée noch als Lebender miterleben. Céleste und Orphée gestehen sich jetzt ihre ewige Liebe. Daraufhin kommt Orphée selbst zu Tode. Céleste opfert sich schliesslich und schenkt Orphée ein Leben, damit – wieder im Zeichen der Liebe – er sein Schicksal mit Eurydice vollenden kann. In den Worten Cocteaus: «Die Schlusszene ... kann so verstanden werden: man tötet einen Toten, also, man macht ihn lebendig.»³⁸⁰

Alfred Hitchcocks Spiel mit alten Ängsten

Alfred Hitchcock (1899–1980) gilt nicht nur als Meister der Spannung, sondern auch als ein Filmkünstler, dem viele Mittel für sein Spiel mit dem Zuschauer recht waren. Dabei werden reichlich alte Bilder und Symbole eingesetzt. So ist die Spirale ein auf verschiedenen Ebenen wiederkehrendes Bild in Alfred Hitchcocks Film «Vertigo – Aus dem Reich der Toten» von 1958. Dieser Film, unter der Oberfläche des Thrillers eine Meditation über das Ideal der Liebe und deren gleichzeitigen Tod und über die Gewalt der Vergangenheit über die Gegenwart, beginnt mit dem maskenhaften Gesicht einer Frau in Grossaufnahme. In deren Pupille ist eine Spirale eingezeichnet, die sich rotierend erweitert. Der Sog der Spirale durchsetzt den ganzen Film als Symbol für das Hineingezogenwerden in ein Kräftefeld zwischen Realem und Irrealem. Zum Schwindelthema gehören Bildszenen wie die Fahrten in den verschlungenen Strassen von San Francisco ebenso wie «die signalartige Haarspirale in der Frisur der Heldin» und der Abstieg im Treppenturm (Abb. 136).³⁸¹

«Vertigo» kreist im Kern um die Wiederauferstehung einer Frau. Der Held versucht das Bild einer Toten in der Gestalt einer anderen, lebenden Frau wieder zum Leben zu erwecken. Der Regisseur hat damit auch das Thema der Nekrophilie angeschnitten,

Harmloser Anfang mit Vögeln. In Hitchcocks Thriller «The Birds» beginnt die Geschichte mit zahmen Vögeln, einem Käfig und einem Flirt. Der Ausbruch aus dem goldenen Käfig löst ungeahnte Kräfte aus. (Standbild aus «Die Vögel»)



nämlich den Wunsch des Mannes, seine tote Geliebte wieder lieben zu können.³⁸² Damit ist ein altes Tabu angesprochen; nach antiker Vorstellung folgte auf die Liebe mit einem Toten und besonders mit einer Göttin im Traum unabänderliches Unglück.

Zu den eindrucklichsten Filmen Alfred Hitchcocks gehören «Die Vögel» von 1963. Der Film nach dem Buch von Daphne du Maurier beginnt komödienhaft mit exotischen Vögeln, die in der Grossstadt wie eine Ware gehandelt werden, und mit zwei Grossstadtmenschen, der snobistischen Melanie Daniels und dem smarten Mitch Brenner. Diese spielen zunächst flirtend miteinander.³⁸³ Dabei wird auch der sprichwörtliche goldene Käfig angesprochen und gezeigt (Abb. 137). Auf einen spontanen Rollentausch folgt die launige Idee der Frau, dem Mann zwei Lovebirds aufzuhalsen. Weil er nicht mehr in der Grossstadt zu finden ist, fährt sie in die Kleinstadt, wo er das Wochenende mit seiner Mutter und kleinen Schwester verbringt. Die zwei Vögel werden im Käfig im schnittigen Sportwagen mitgenommen. Die Fremde dringt mit ihrem spontanen Besuch in einen Familienverband ein, der nur oberflächlich im Gleichgewicht ist.

Nach und nach machen sich weitere Vögel bemerkbar, das filmische Drama bahnt sich an. Zunächst beschränken sich die herangeschwärmten Vögel auf bedrohliche Präsenz. Dann gehen sie zur Attacke über, zuerst gegen die Frau, dann gegen die Kinder und schliesslich gegen die ganze Kleinstadt. Die Vogelheere der Möwen und Raben und anderer Gattungen verbünden sich gegen die Menschen. Das Gleichgewicht des Zusammenlebens gerät ausser Kontrolle. Nach den Angriffen von oben bleiben Schlachtfelder zurück. Im Restaurant geben die Erlebnisse zu reden. Die rationale Analyse einer Vogelkennerin wird unterbrochen durch den Ruf eines Betrunkenen «That's the end of the world», der gleichzeitig nach oben weist. Ein Grossmaul, welches das Problem mit dem Töten der Vögel lösen will, fällt diesen sogleich selbst zum Opfer. In Wellen kommt das Böse, der Tod, und bleibt bis am Schluss penetrant präsent.

Die Bevölkerung schliesst auf einen Zusammenhang zwischen den ungewöhnlichen Attacken und der Frau aus der Grossstadt. Langsam wird der Fremden und ihrem neuen Freund selber klar, dass das Spiel ausgeartet ist, aus Liebesvögeln Hassvögel wurden. Die Ordnung ist nur mühsam aufrechtzuerhalten. Sie schrumpft zeitweise zur Grösse einer Telefonkabine, in die sich Miss Daniels flüchten muss. Hitchcock wählte dieses Bild

Apokalyptisches Ende mit Vögeln. «Die Vögel» dominieren in Hitchcocks gleichnamigem Film das Geschehen. Unheimliche Schwärme verdunkeln Himmel und Erde. Sie erinnern an Bilder des bedrohlichen Totenreichs. In der hier abgebildeten Schlusszene bleibt offen, ob die Vögel von ihren Attacken ablassen oder ihren Kampf gegen die im Auto wegführende Familie und die Fremde fortsetzen. (Standbild aus «Die Vögel»)



ganz bewusst und verglich es mit dem oben genannten goldenen Käfig.³⁸⁴ Die verwöhnte Stadtbewohnerin wird darin einer ersten Prüfung unterzogen. Der verliebte Mann rettet die neue Freundin jedoch aus dieser Situation.

Auch im Schlusskampf des zu einer Festung gegen die Vögel gewordenen Hauses der Brenners kämpfen die beiden Hauptdarsteller tapfer gegen die Angreifer, die mit ihren Schnäbeln die unvergesslichen Löcher in die Türe hacken. Melanie erleidet einen Schock, die Vögel geben endlich Ruhe. Schliesslich fährt die Familie mit der jetzt integrierten Fremden durch eine apokalyptische Landschaft weg (Abb. 138). Mit dabei ist der Vogelkäfig mit den beiden Lovebirds darin, haben sie doch nach Aussage der kleinen Schwester «keinem was getan». Hitchcock lässt dabei bewusst offen, ob die Menschen davonkommen und sich das Gleichgewicht zwischen Vögeln und Menschen wieder einstellt. Immerhin hat er gesprächsweise nachträglich angemerkt:³⁸⁵ «...die Liebe hält doch der Prüfung stand, nicht?»

In drei Etappen liess Hitchcock dieses Drama ablaufen:

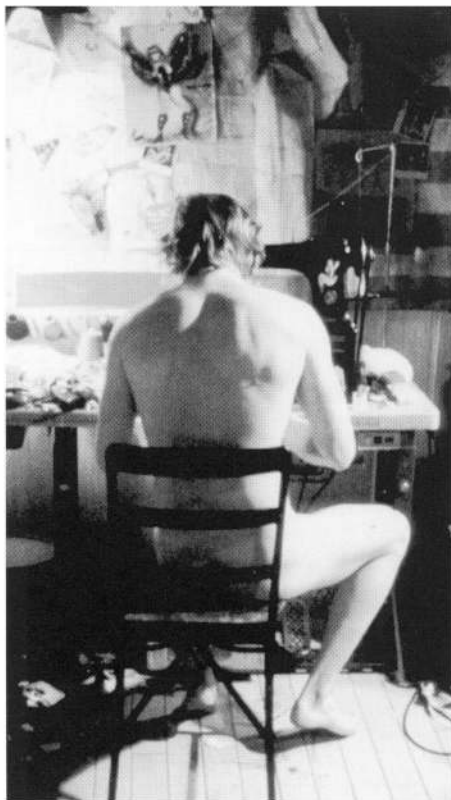
- Ein frivoles Spiel artet aus.
- Die geordnete, heile Welt gerät aus dem Gleichgewicht. Die Prüfungen beginnen.
- Alte Selbstgefälligkeiten verschwinden, Liebe und Besonnenheit wachsen und werden zur Gegenmacht.

Warum wirken «Die Vögel» bis heute so bedrohlich? Hier ist wohl vor allem die «kosmologische» Lesart ausschlaggebend; will sagen, das Chaos kann die Weltordnung jederzeit aus den Fugen stossen.³⁸⁶ Diese Rolle fällt den Vögeln zu. Aber warum gerade Vögel? Sie verkörpern die aus einer anderen Welt kommenden Chaosmacht, zugleich sind sie hier auch die bekannten Jenseitsboten. Die «Abholer» aus dem Totenreich, wie wir sie aus der volksculturellen Überlieferung kennen, können als Totenschar todbringende Entfesselung auslösen. Die normalerweise unsichtbaren Scharen wachsen zu einer plötzlich sichtbar werdenden Gegenwelt an, die von oben kommt wie eine Sintflut aus dem Himmel. Das Bild des von aggressiven Vögeln verdunkelten Himmels erinnert nicht zufällig an die mittelalterliche Vorstellung vom «Triumph des Todes», wie er etwa als Freskobild von Francesco Traini im Camposanto zu Pisa dargestellt ist.



139

Die Schmetterlingsspur. Standbild aus dem Film «Schweigen der Lämmer» von Jonathan Demme. Die FBI-Agentin, Jodie Foster, präsentiert im Glas die aus dem Mund eines verstümmelten Opfers geborgene Schmetterlingsraupe. Diese führt schliesslich zur Aufspürung des Täters (Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a. M.)



140

Schreckliche Schmetterlingsmetamorphose im Film «Schweigen der Lämmer». Ein Mörder schlüpft buchstäblich in die zusammengefügten Häute seiner Opfer. Schmetterlingsbilder, Raupen und lebendige Schmetterlinge begleiten seine transsexuelle Metamorphose im Horrorkabinett, wo er schliesslich selbst wie ein Insekt endet. (Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a. M.)

Seelenbilder in jüngeren Filmen und im Comic

Im Film «Brainstorm» des Regisseurs Douglas Trumbull von 1982/3 können menschliche Empfindungen aufgezeichnet werden, bis hin zum Sterbeerlebnis einer Frau. In diesem Zusammenhang wird auch eine Reise zum Licht inszeniert. «Jacob's Ladder – In der Gewalt des Jenseits» (1990) vom Regisseur Adrian Lyne zeigt die Geschichte eines ehemaligen Vietnamsoldaten, der an psychischen Verletzungen leidet. Es ist eine Reise zwischen dem Wahnsinn und dem Jenseits, wobei die Grenzen zum Realen verschwimmen. Dabei kommt die im Titel angesprochene Leiter auch als Bild vor, das an die mittelalterliche Vorstellung der in den Himmel führenden, erlösenden Jakobsleiter erinnert (Abb. 53).

In «Silence of the Lambs» von Jonathan Demme aus dem gleichen Jahr stehen ein kannibalisches Monster, ein krankhafter Frauenmörder und eine junge FBI-Agentin im Mittelpunkt der Handlung. In zeittypischer Art ist die äussere Hülle des Filmes ein Horrorfilm, der offensichtlich auf einem tatsächlichen Fall aufbaut. Um Hüllen geht es auch im Film selbst. Verschiedene Todesopfer des Frauenmörders zeigen Spuren brutaler Verstümmelungen. Langsam wächst die Gewissheit, dass der Mörder seine Opfer erst einige Tage gefangenhält, sie dann tötet und ihnen schliesslich die Haut abzieht.

In einer Parallelhandlung werden von der Agentin einem zum Massenmörder und Kannibalen gewordenen Doktor Stück um Stück Hinweise auf diesen grausamen Schinder entrissen. Gleichzeitig gerät sie selber in den Bann des Psychiaters, indem sie ihm ein eigenes Trauma, das im Titel angedeutete Schreien von Schlachtlämmern, das zu einem Schweigen wird, preisgibt. «Sie steigt in die Katakomben des Unbewussten, und er belohnt sie.»³⁸⁷

Dazwischen zeigt der Film, wie der Frauenmörder in aller Ruhe Menschenhäute zu einer neuen Hülle für sich selber zurechtschneidert, sich diese umlegt und sich schminkt. Er macht sich damit zu einem neuen Menschen, nämlich zu seinem über Tage beobachteten Opfer. Der Opfergang, die wohl vorbereitete Umwandlung und das buchstäbliche «in eine neue Haut Schlüpfen», ist begleitet von Schmetterlingen.

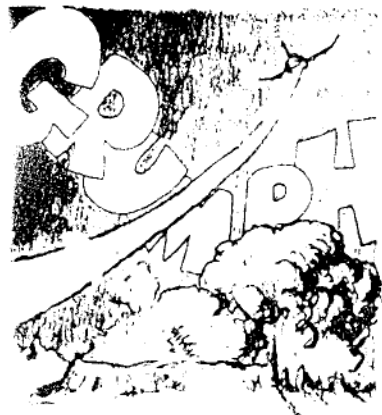
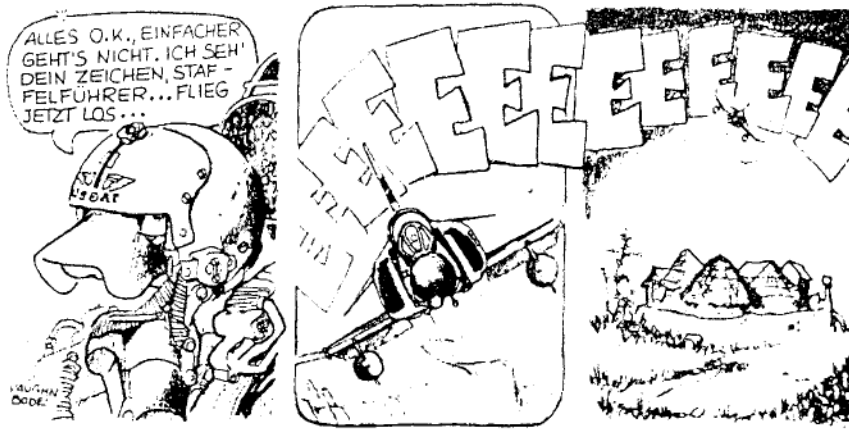
Eine Schmetterlingspuppe findet sich auch im Mund seines letzten Opfers (Abb. 139). Nach der Bestimmung im Museum im Rahmen der Ermittlungen durch die Agentin handelt es sich dabei um eine exotische Schmetterlingsart. Ein ähnliches Insekt gibt ihr schliesslich die Gewissheit, auf der rechten Spur zu sein. Sie kann daraufhin diesen Wahnsinnigen in seinem Horrorkeller zur Strecke bringen, wo er Schmetterlingspuppen als Begleiter seines schaurigen Transformationsprozesses züchtet (Abb. 140). Am Schluss liegt er selbst wie ein insektenartiges Wesen tot auf dem Rücken. Der andere Verrückte hingegen taucht in einem tropischen Land unter, nachdem er sich selbst gewaltvoll befreit hat.

Das Bild des Schmetterlings als Bild der Seele findet sich auch in einem anderen modernen Medium, dem Comic. Der Comic-Künstler Vaughn Bodé (1941–1975) lässt Vietnamsoldaten sterben, indem er deren letzte Atemzüge als Schmetterlingsschwärme zeichnet. Damit kombiniert er das alte Bild der Hauchseele mit der Schmetterlingsmetapher in ein- und derselben Szene (Abb. 141).

Neuere Bücher und Ausstellungen über die Seele

Die Entdeckung der Seele durch die Forschung erlebte in der jüngsten Zeit verschiedene Jubiläen und wurde auch in wichtigen Museumsausstellungen thematisiert. Die Analyse solcher Ausstellungen selbst kann ihrerseits wieder etwas über die «Gegenwart dieser

Der letzte Hauch. Den sterbenden Vietnam-Soldaten entweichen im U-Comix von Vaughn Bodé die letzten Atemzüge in Form von Schmetterlingsschwärmen. (Privatsammlung)



Vergangenheit» aussagen. Den Anfang machte die im Jahre 1989 in Wien organisierte Ausstellung unter dem Titel «Wunderblock». Auf deren pionierhafte Wirkung wurde hier wiederholt hingewiesen. An der Wirkungsstätte Freuds gelang vor allem der Brückenschlag zwischen der Entdeckung des Unbewussten und der gleichzeitigen Wende in der bildenden Kunst.

Die Verbindung zur Philosophiegeschichte wurde wenige Jahre später in dem von Gerd Jüttemann, Michael Sonntag und Christoph Wulf herausgegebenen Sammelwerk «Die Seele – Ihre Geschichte im Abendland» aufgezeigt. Auch hier wurde Bahnbrechendes geleistet und vor allem die Dauerkrise erkannt und formuliert, in welche die heute gängige Auffassung der Psychologie, immerhin dem Namen nach «die Lehre der Seele», geraten ist.

Die französische Fassung der «Wunderblock»-Ausstellung ging unter dem Titel «L'âme au corps» 1993 in Paris über die Bühne des internationalen Ausstellungsbetriebes. In dieser verdienten französischen Neubearbeitung lag ein besonderer Schwerpunkt auf der Erforschung des menschlichen Körpers und der kranken Seele sowie ihrer Behandlung im 19. Jahrhundert. Breit abgehandelt wurde dabei auch das Thema der Physiognomik und des Landschaftsbildes als Seelenbild. – Die christliche Jenseitswelt und damit die Lebensräume der toten Seelen im Mittelalter standen im Zentrum der Ausstellung «Himmel Hölle Fegefeuer» des Schweizerischen Landesmuseums von 1994, die zuerst in Zürich und danach in Köln gezeigt wurde.³⁸⁸

In den zugehörigen Katalogen wie im genannten Buch von 1991 ist der Weg der nebeneinander gestellten Einzelbeiträge durch eine grosse Zahl von Autoren gewählt worden. Dies hat den Vorteil der Präsentation von differenziertem Fachwissen, vielleicht aber auch Nachteile bei der integralen Gesamtdarstellung. Dies drückt sich etwa aus bei der Behandlung des universalen Wirkens eines Carl Gustav Carus. Im einen Buch erscheint derselbe nur als Pionier der Psychologie, im anderen Katalog fast ausschliesslich als Maler. Dies ist Ausdruck der heutigen Tendenz, auseinanderzuziehen, was zusammengehört.



Bu schadet der sele. vñ en munt doch in
mante den luy. noch en kreuker niman de an lant
rechte noch an lenirchte. da ne volge des küniges
achte nach. **D**ie voruelstunge munt dem mäne den
luy ab he dar binne begriffen is. vñ micht sin recht
in lange he daran is. **G**ebuyt der künig des ri



ches diuelt. ad sine hof mit orteil. vñ let he in
kündigen den vorsten mit sinen bruen. vñ ingeli
gele sechswochen. er he werden sulle. den sulle si
suchen binne diuyscher art swa he is. en künne
si micht si wetten dar vumme. **D**ie vorsten di
van len haben di wetten deme künige hundert
phunt. **A**lle andere luyte wetten ezen phunt.
da man vumme vagerichte micht en wetter.



Deine herczogen wetter idich edel man ezen
phunt d gegenote is doch genuc binnen deme
herczogetome di sinderlich recht wollen haben
alle holtsezen vñ stormere. vñ heideler. von irne
rechte noch von ir gewette en sage ich micht. **S**ech
ezic schillinge wetter man dem greuen. vñ auch
dem voyte der vud küniges banne dinget. ab he
den ban vñ deme künige hat. küniges ban en
müz immant lieu wen der künig selbe. **D**er kü
nig en mac mit rechte micht geweigeru den ban
ezv lieue deme daz gerichte geligen is. **V**or liet
ein greue siner graueschaft ein teil. ad ein voyt
siner voyue daz is vurecht. der beleute man ne
müz dar vber keinen küniges ban haben. alle
man daz von ime dulden dürfe. ban liet mā
dne manschaft. **P**halen z greue vñ lant gre
ue dinget vñ küniges banne alle der greue.



Phalen z greue vñ lant gre
ue dinget vñ küniges banne alle der greue.



Phalen z greue vñ lant gre
ue dinget vñ küniges banne alle der greue.

Grenzenlose Seele

Das Bild der Seele hat sich im Längsschnitt der Zeiten wie erwartet als komplexes und tiefgründiges Thema erwiesen. So wie dem an sich grenzenlosen Thema Seele von unserer Erfassbarkeit her Grenzen gesetzt sind, nehmen auch die Bilder der Seele eine weite Spanne ein. Ihre Interpretation aber ist äusserst anspruchsvoll. Wenn wir im Schlusskapitel, in dem üblicherweise ein Fazit gezogen wird, von der zeitlichen Ordnung zur thematisch ausgerichteten Sichtweise übergehen, wird die Ergründung und Auslotung des Seelenbildes nicht einfacher. Weiterhin sind hier äussere und innere Bilder zu berücksichtigen. Auch wenn jetzt von Wiederkehrendem, von Querbezügen, aber auch von Kontrasten gesprochen werden soll, tasten wir weiterhin in einem weiten Raum und können uns nicht anmassen, die Seele als «ewiges Bild» endgültig umreissen zu können. *Die Wahrheit* einer so komplexen Erscheinung wie die der Seele sprachlich umfassend darzustellen, ist nicht möglich. Ich erinnere dabei an den Vergleich Goethes, den er Eckermann mitgeteilt hat, «dass die Wahrheit wohl einem Diamant zu vergleichen wäre, dessen Strahlen nicht nach *einer* Seite gehen, sondern nach *vielen*.»³⁹¹ Und ich knüpfe an den Grundsatz an, den 1922 Hermann Hesse seinem Siddhartha in dessen letzte Rede in den Mund legte:

«... eine Wahrheit lässt sich immer nur aussprechen und in Worte hüllen, wenn sie einseitig ist. Einseitig ist alles, was mit Gedanken gedacht, alles halb, alles entbehrt der Ganzheit, des Runden, der Einheit.»

Der Zugang zur Ganzheit, zur Einheit der Seele und damit zum grenzenlosen und ewigen Bild der Seele bleibt uns hier also verwehrt. Aber man kann wenigstens Wahrheiten zu formulieren suchen, von bestimmten Standpunkten aus wahrgenommene Sichtweisen und Phänomene.

Im folgenden beginne ich mit äusseren Aspekten der Seele und versuche dann zu vom Inneren ausgehenden Strahlen zu gelangen. Die Seele zeigt sich ja stets nur in einer von der jeweiligen Zeit geschneiderten Hülle. Erst unter diesem Schleier stossen wir auf ihr tieferes Wesen. Vor diesem angestrebten Weg vom zeitbedingteren zum zeitloseren Seelenbild, von den Seelenbildern zum grenzenlosen Seelischen an sich, steht zunächst das weitere Umfeld der Seele im Vordergrund.

Lebensbeginn und Seele

Das Leben eines Menschen beginnt nach der heutigen offiziellen Vorstellung mit dem Leben des Körpers und endet mit dem Tod desselben. Heute gehen wir stillschweigend davon aus, dass jeder lebende Körper beseelt ist. In den archaischen Gesellschaften gab es jedoch tote Lebende. Dazu gehörte das Kleinkind. Erst die Namensgebung bedeutete die Schenkung der Seele und damit den Beginn des eigentlichen Lebens. Umgekehrt konnte der aus der Gesellschaft Ausgestossene gewissermassen vorzeitig zum Toten erklärt werden. Dies schlug sich auch im Grabbrauch nieder. Verstorbene kleine Kinder wurden in der archaischen Gesellschaft oft achtlos bestattet, von der christlichen Kirche werden nur Getaufte sorgsam zu Grabe getragen. Der Selbstmörder konnte bis vor kurz-

em in der christlichen Gemeinschaft, wie der «Outsider» in der archaischen Gesellschaft, nicht auf einen ordnungsgemässen Bestattungsort hoffen.³⁹² Beide standen ausserhalb der Gemeinschaft, die sich nur soweit ausdehnte, als sie von den Menschen definiert war. Eine solche Art von «Sozialkosmos» war im Mittelalter die Stadtwelt hinter ihren Mauern. Ausserhalb begann Un-Welt, Chaos, Dämonisches, Tod.³⁹³

Auch der Kirchenbann machte aus dem Betroffenen einen lebenden Toten, weil er damit von der Gemeinschaft, vom Leib Christi, ausgeschlossen wurde. Seine Seele trat ihm schon zu Lebzeiten aus dem Mund (Abb. 142). Der unter der Acht Stehende, der Ausgetriebene, wurde im germanischen Gebiet mit dem Namen Würger oder Wolf belegt. Der «Verworfte», Verwünschte hauste in den Wäldern oder auf einer Insel.³⁹⁴ Diese Vorstellung des Wolfstums liess archaische Bilder von der Tiergestalt der Seele wieder hochkommen.

Sind heute Anfang und Ende des irdischen Daseins wirklich klar definiert? Die Bestimmung des genauen Zeitpunktes von Lebensbeginn und Tod gerät eher wieder ins Wanken. Ein Spiegel davon ist der in unserer Zeit um Fragen der Abtreibung und der Sterbehilfe ausgebrochene Streit. Dabei werden Schwächen beziehungsweise das Fehlen einer allgemein gültigen Kosmologie und Lebensdefinition deutlich. Die Medizin, die das Leben nach den Körperfunktionen definiert, und in ihrem Gefolge das Strafrecht der europäischen Staaten kommen zu einem anderen Schluss als gewisse Kirchen. Letztlich ist der Glaubensstandpunkt des einzelnen massgebend. Damit ist das grundsätzliche Thema der Mehrschichtigkeit und der damit verbundenen Widersprüchlichkeit angesprochen, welches dieses Buch in allen Kapiteln durchzieht.

Seelengeburt, Tod, Grab und Wiedergeburt

Die Seelen müssen irgendwann einmal geboren werden. Als Schöpfer der Seelen erscheint in der Geschichte stets eine Gottheit, meistens fällt dem obersten Gott diese Rolle zu. Auf Michelangelos Deckengemälde in Rom mit dem jungen Adam werden wir, wie im vielschichtigen Bild von Dosso Dossi, Zeuge dieses Aktes (Abb. 1 und 59).

Der Tod eines Menschen, das Ableben eines Körpers bedeutete in der Regel nicht das Ende der Seele. Denn die Seele war und ist der unsterbliche Teil des Menschen. Soweit ich sehe, gibt es den Tod der Seele nicht. Sie lebt entweder in der Unendlichkeit weiter oder geht in einem jenseitigen kosmischen Ganzen auf. Im grösseren Zusammenhang mit dieser Vorstellung der Fortexistenz der Seele ist auch die Behandlung der «leeren Körperhülle» und das Grab als bleibender «irdischer Bezugspunkt» der Seele zu sehen. Der tote Körper eines in die Gesellschaft integrierten Menschen wurde während der ganzen menschlichen Kulturgeschichte in der Regel rituell bestattet. Die Vorstellung, wonach das Grab die letzte irdische Wohnstätte eines Menschenlebens ist, reicht weit zurück. So findet sich im Alten Testament der Gedanke der Grabstätte als ewige Behausung und bei den Römern als «domus aeterna».³⁹⁵ Das kulturell bedingte Seelenbild bestimmte die Form des Grabes, die Behandlung des Leichnams und den Begräbnisritus seit jeher wesentlich mit.

Bei den Anhängern der Reinkarnationslehre sind in diesem Zusammenhang besonders differenzierte Vorstellungen entstanden. So sind in verschiedenen Kulturen Riten zu beobachten, bei denen mit den Toten eine rückwärts verlaufende Geburt simuliert wurde, bis hin zum Wiedereintritt in den Muttermund und symbolisch zurücklaufenden, neunmonatigen Schwangerschaften.³⁹⁶ Sollte hier als Voraussetzung zum Start in ein neues irdisches Leben gewissermassen die vorangegangene Zeugung rückvollzogen werden? In diesem Zusammenhang ist die christliche Mandorla, ein mandelförmiger

Das Seelenbild als Kryptogramm

Das Seelenbild ist im Grunde eine Art Kryptogramm, die Sprache der Seele eine Art Kryptographie, die mit einem «photographischen Apparat» verglichen werden kann.³⁸⁹ Der von diesem Apparat benützte Code zur Aufzeichnung der «Dauerspuren» ist ein Geheimcode, es braucht zum Knacken desselben kriminalistische Methoden, die Spurensuche gleicht der Arbeitsweise der Archäologie. Sigmund Freud hat 1896 diesen und den folgenden Vergleich zum Lesen der Seelensprache angeführt:³⁹⁰

«Nehmen Sie an, ein reisender Forscher käme in eine wenig bekannte Gegend, in welcher ein Trümmerfeld mit Mauerresten, Bruchstücken von Säulen, von Tafeln mit verwischten und unlesbaren Schriftzeichen sein Interesse erweckte. Er kann sich damit begnügen zu beschauen, was frei zutage liegt, dann die in der Nähe hausenden, etwas halbbarbarischen Einwohner auszufragen, was ihnen die Tradition über die Geschichte und Bedeutung jener monumentalen Reste kundgegeben hat, ihre Auskünfte aufzeichnen und – weiterreisen. Er kann aber auch anders vorgehen, er kann Hacken und Schaufeln und Spaten mitgebracht haben, die Anwohner für die Arbeit mit diesen Werkzeugen bestimmen, mit ihnen das Trümmerfeld in Angriff nehmen, den Schutt wegschaffen und von den sichtbaren Resten aus das Vergrabene aufdecken. Lohnt der Erfolg seine Arbeit, so erläutern die Funde sich selbst; die Mauerreste gehören zur Umwallung eines Palastes oder Schutzhauses, aus den Säulentrümmern ergänzt sich ein Tempel, die zahlreich gefundenen, im glücklichen Falle bilinguen Inschriften enthüllen ein Alphabet und eine Sprache, und deren Entzifferung und Übersetzung ergibt ungeahnte Aufschlüsse über die Ereignisse der Vorzeit, zu deren Gedächtnis jene Monumente erbaut worden sind. *Saxa loquuntur!*»

Freud hat, im Rückblick gesehen, die Möglichkeiten zum Lesen der Seele nach dieser Methode recht hoch eingeschätzt. Denn so begrenzt wie die Aussagefähigkeit der Quellen ist auch ihre archäologische Auswertung. Die Monumente und Paläste der Seelenlandschaft schimmern oft durch, aber voll erfassbar sind sie im ganzen nie. Trotzdem gehen wir diesen Weg der Annäherungen – weil es bislang keinen anderen gibt.



143

Der Tod und die Seele in der Mandorla. Auf dem Fresko von Pinturicchio um 1484 ist vorne der Tod des Heiligen Bernhardin dargestellt. Oben rechts über der Loggia tragen bereits Engel die Seele Bernhardins in einer Mandorla, einem mandelförmigen, auf den Muttermund zurückgehenden Heiligenschein, in die Höhe.

(Santa Maria in Aracoeli, Rom)

Heiligenschein, zu erwähnen (Abb. 143). Diese entsprach ursprünglich der Darstellung des Muttermundes, des «Tores des Lebens». Auf Weltgerichtsszenen diente die Mandorla als Symbol der Wiedergeburt (Abb. 44).³⁹⁷ Wenn Maria in der Mandorla dargestellt ist, so deutet dies darauf hin, dass Christus in ihr so erzeugt wurde, wie der Mandelkern sich in der unverletzt bleibenden Schale heranbildet. Die elliptische Mandorla kann aber auch Symbol der Himmelssphäre sein, «des von der Transzendenz in die Immanenz hereinragenden Himmels».³⁹⁸

Hinter der Mandorla als Lebenstor dürfte auch der Gedanke der Mutter Erde stehen. Denn beim frühen Ackerbauer entsprach die Erde der Grundvorstellung der Mutter Erde. Die Pflugschar war generell ein männliches, die Erde ein weibliches Symbol. Die natürliche Höhle kann als Mutterhöhle aufgefasst werden und wurde wohl auch in diesem Sinne Ort der göttlichen Verehrung. Der Mond darf als das himmlische Gegenstück zur mütterlichen Erde gesehen werden.³⁹⁹ Aus der Mondsichel geht der volle Mond hervor. Das Symbol der Muttergottheit ist schon im Gilgamesch-Epos der Halbmond. Auch die Mutter Maria wird vom Symbol der Mondsichel, auf der sie oft stehend abgebildet ist, begleitet. – Die Muschel ist in Sprache und Bild oft das Symbol des weiblichen Geburtsorgans. Lateinisch *concha* bedeutet Muschel und Vulva zugleich. In diesem Zusammenhang ist Botticellis «Geburt der Venus» aus einer Muschel zu verstehen. Übrigens ist auch der Schmetterling sprachlich in diesem Bereich wiederzufinden; *farfallina* steht im Italienischen umgangssprachlich für die Vulva.

Mit dem Gedanken der beim und nach dem Tode rückwärts verlaufenden Geburt steht das wiederholt angesprochene Prinzip des «Stirb und Werde» der Seele in Zusammenhang. Dessen Symbol ist wie erwähnt die Spirale in verschiedenen Ausprägungen bis hin zur fließend fortlaufenden Doppelspirale (Abb. 14). In verwandten Darstellungen wurden auch schon Vulven gesehen. Bekanntlich sind – seit der Zeit der Höhlenkunst – überhaupt oft Symbole anzutreffen, die an männliche oder weibliche Geschlechtsorgane erinnern. Stehen diese mit der hier diskutierten Thematik in Zusammenhang? Eine sichere Aussage ist nicht möglich, diese Interpretation sollte aber weiter im Auge behalten werden.

Diesseits und Jenseits

Die individuelle Art des Todes beeinflusste in vielen Kulturen den Verlauf der Weiterexistenz der betreffenden Seele. Deshalb gab es im Mittelalter erhebliche Unterschiede zwischen den verschiedenen Todesstrafen. Dies galt auch für Todesursachen ohne äussere Einwirkungen. In manchen Kulturen wurde beispielsweise der Tod einer schwangeren Frau als besonders unglücklich angesehen. Solchermassen «widernatürlich» Verstorbene erfuhren zuweilen beim Begräbnis besondere Massnahmen. Man spricht in diesen Fällen von Sonderbestattungen. Hintergrund derselben ist eine in vielen Zeiten festgestellte Grundangst vor Abwegen der Seele auf dem Weg vom Tod ins Jenseits bis hin zum nicht ordnungsgemässen Erreichen des Endzieles beziehungsweise der Ruhe im himmlischen Jenseits. Schon bei Homer half Odysseus der Seele eines Gefährten zu einem nachträglichen ordentlichen Grab, ähnliches wird in der Aeneis beschrieben. In der Tragödie der Antigone opferte sich diese, indem sie gegen den Willen Kreons ihren Bruder begrub. Auch das leere Grab, der germanische Kenotaph für den auswärts Verstorbenen etwa, gehört in diese Reihe. Damit ist auch die im Christentum verbreitete Angst vor dem Wiedergänger angesprochen. Die Seele musste in solchen Fällen als Phantom, Dämon oder Geist weiterleben und hatte schliesslich einen zweiten, schrecklichen Tod zu erleiden.⁴⁰⁰

Bestimmte Grabriten scheinen der Seele den ordnungsgemässen Weg ins Jenseits ermöglicht zu haben. Dazu könnten die Rampen zu den keltischen Grabhügeln ebenso gehören wie die dafür verwendeten Mittel Pferd und Wagen. Allerdings ist der Entscheid schwierig, was für die Reise ins Totenreich und was für den dortigen Aufenthalt bestimmt war. Denn wir kennen die älteren Vorstellungen von den Etappen des Überganges zu wenig im Gegensatz zu denjenigen, wie sie uns beispielsweise in jüngeren Kulturen durch Epen wie die Aeneis differenziert überliefert sind (vgl. S. 49).

Das Verhältnis zwischen dem Lebensraum der Sterblichen und dem Reich der Toten erscheint in den meisten Kulturen spannungsgeladen. Auch in unserer Gegenwart steht das Reich der Lebenden nur scheinbar allein. Heute ist das Reich der Abgeschiedenen zwar weitgehend von der sichtbaren Welt getrennt; die Seelen werden auf die engen Räume der abgesonderten Friedhöfe zusammengedrängt. In den geläufigen Märchen, Sagen und neuerdings in der esoterischen Literatur spielt allerdings das Totenreich eine erhebliche Rolle.

Vom alten Spannungsfeld der ruhelosen Seelen zeugen nach meiner Meinung viele der erwähnten Filmhandlungen bis hin zu den populär gewordenen Voodoo-Szenen, Werwolf-Handlungen und Attacken von unverletzlichen Ausserirdischen. Ein Pionier dieses Filmgenres war Alfred Hitchcock mit seinen «Vögeln» (Abb. 138). Die Frage wurde oben gestellt, warum «The Birds» so «unter die Haut» gehen. Es ist wohl die angesprochene Grundangst vor den aus dem Totenreich oder aus einem Zwischenreich zurückkehrenden Seelen, hier in der Gestalt von unberechenbar gewordenen Vögeln. – Das Gleichgewicht zwischen Lebenden und Toten ist und bleibt offenbar ein Problem, gerade in einer Gesellschaft, welche den Tod zu verdrängen sucht.

Ganz allgemein haben frühere Menschen den Seelen Verstorbener mehr Raum als heute gewährt. Gut untersucht sind in diesem Zusammenhang die weite Jenseitswelt des späten Mittelalters und deren Rückwirkungen auf das Diesseits. Durch die kirchliche Praxis des Fegefeuers im fortgeschrittenen Mittelalter und das damit verbundene System der Fürbitte kam schliesslich mehr als die Hälfte des verfügbaren Landbesitzes in «Tote Hand».⁴⁰¹ Die Kirche in ihrer Funktion als «Seelsorger der jenseitigen Seelen» wurde auch im irdischen Bereich zur bestimmenden Kraft. Diese Konstellation konnte in diesem Mass nicht in einen Dauerzustand übergeführt werden; die Reformation leitete einen fundamentalen Wechsel ein.

Was die Balance zwischen dem Einfluss des Totenreichs auf das Reich der Lebenden betrifft, schlug das Pendel der Geschichte mehrfach hin und her. Das Alte Reich in Ägypten ist aus heutiger Sicht ebenso ein Beispiel für eine Übertreibung wie auch die Zeit der Megalithkulturen in Europa. Schon allein für den Bau und den Unterhalt der monumentalen Grabmäler mussten gewaltige Ressourcen gebunden werden. Graberschändungen bis hin zu systematischen Grabplünderungen sind ein Indiz für wechselnde Machtgefüge auch im Verhältnis zu den Toten und ihren Seelen.

Seelenbegleiter

Auf der Suche nach Bildern der Seele war unser Blick auch auf ihr direktes Umfeld und damit auf die Seelenbegleiter gerichtet. Als berühmtester Vertreter wurde der griechische Gott und Götterbote Hermes herausgeschält, der römische Merkur (Abb. 29, 30, 31, 56, 59). Der Seelenwäger stand bezeichnenderweise auch der Nacht und dem Schlaf sehr nahe; nach antiker Vorstellung lenkte der Seelenführer Hermes die Träume. Hier sind wir in der vorchristlichen Antike schon in der Nähe der modernen Vorstellung der Psychologie angelangt, die den Traum als Seelensprache auffasst.

Der Fährmann als Seelenbegleiter erscheint nicht nur besonders früh, nämlich bereits im babylonischen Gilgamesch-Epos, sondern lebte auch über die christliche Zeit hinaus, bis ins 20. Jahrhundert. Eine zentrale Grundvoraussetzung dafür war die wiederkehrende Vorstellung, dass das Reich der Toten vom Reich der Lebenden durch Wasser getrennt sei. Und dieses galt es beim Gang ins Jenseits zu überqueren. Bilder dazu gibt es schon aus dem alten Ägypten, dann auch, wie beschrieben, bei den Griechen und Römern. Im Zusammenhang mit diesem Charon, wie ihn die Griechen nannten und aus dem die Etrusker Charun machten (Abb. 17), sind uns zahlreiche Darstellungen überliefert (Abb. 31, 54, 58, 96). Bei den Germanen war Wuotan der Totenfährmann. Im Christentum kommt das Wirken des Heiligen Christophorus in die Nähe der antiken Seelenbegleiter. Er trägt noch deutliche Anklänge an Vorchristliches in sich, zumal ihn frühchristliche Ikonen noch hundsköpfig wie eine ägyptische Gestalt zeigten. Christophorus ist auch der christliche Schutzpatron gegen den jähen, unvorhergesehenen und damit Nothelfer für den milden Tod; in dieser Funktion trägt er im Dienste Gottes Wanderer über den Fluss.⁴⁰²

Das Bild des Fährmanns des Seelenbootes erlebte besonders im 19. Jahrhundert ein Wiederaufleben und eine Abwandlung, die durch Böcklins «Toteninsel» besonders weit verbreitet wurde (Abb. 117). Das Seelenboot trat schon in vorchristlicher Zeit häufig auf, ohne dass uns die dazugehörigen Mythen genau überliefert wären (Abb. 22). Die Seelen waren nicht auf grosse Boote angewiesen. Nach weitverbreiteter volkskundlicher Überlieferung war die Überfahrt der Seelen sogar auf Eierschalen möglich. Auch der Halbmond diente als Seelenschiff der sich hinter den Wolken versammelnden Seelen. Als Totenflüsse galten in Deutschland die Grenzströme Donau und vor allem der Rhein. «Über den Rhein fahren» bedeutete so viel wie sterben.⁴⁰³

Zum Überschreiten von Jenseitsgewässern dienten auch Brücken. Solche kommen in verschiedenen Darstellungen vor, von der germanischen Mythologie über die christliche Buchillustration bis hin zum Traumbild (Abb. 52). – Auf den Hund als Totentier und Seelenbegleiter wurde hier nicht weiter eingegangen. Er ist vom hundeköpfigen ägyptischen Anubis über den griechischen Kerberos bis zum germanischen Höllenhund überliefert. Das gleiche gilt für die Delphine als Führer in das Reich der Toten und für den Hirsch als Gleichnis der Seele. Die entsprechenden Hinweise sind bei Lurker zusammengestellt.⁴⁰⁴

Das Seelenbild als Zeitbild

Die bereits angesprochene Tatsache, dass jedes historische Bild immer ein zeitbedingtes Bild ist, trifft besonders für die Seelenbilder zu, zumal die Seele ja keine stoffliche Präsenz hat und ihr Bild «erdacht» werden muss. Dementsprechend fehlt seit jeher jede konkrete äussere Vorgabe wie etwa bei einem Organ, beispielsweise dem Herzen, das quer durch alle Zeiten in der gleichen Form abgebildet wurde.

Der Mensch produzierte seit Beginn seiner Existenz bildliche Vorstellungen von Phänomenen und Kräften, die mit seinen fünf Sinnen nicht zu erfassen sind. Dies geht bis zu Bildern von Gott, der in der Regel als gütiger Vater auftritt, und dem Teufel, dem eine dem antiken Gott Pan entlehnte, gehörnte Gestalt zugewiesen wurde. Im Gegensatz zu den Gottheiten und ihren Gegenkräften setzte sich bei der Seele jedoch nicht eine bestimmte bildliche Hülle durch; die Ikonographie der Seele erweist sich als sehr breit.

Die Vielfalt der Seelenbilder macht das Thema schwierig und spannend zugleich. Sie bedingt eine aufwendige Sucharbeit und zeitigt überraschende Resultate. Die Erkenntnis, dass die verschiedenen Zeiten der Seele sehr unterschiedliche Bilder zuwiesen, hängt



A



B



C



D

auch mit der wechselnden Sicht des Phänomens Seele im Lauf der Zeit zusammen. Insofern sind die Bilder der Seele interessante Zeugnisse ihrer Zeit überhaupt.

Das Verbindende vieler Seelendarstellungen ist die Betonung ihrer Zartheit und Flüchtigkeit. Dies ist etwa der Fall bei den Seelendarstellungen als Hauch, Wind, Schein, Blase sowie bei den mit Flügeln ausgestatteten Tier- oder Menschengestalten. Für dieses oft wiederkehrende Flügel-Attribut kamen weniger grosse Schwingen in Frage als feine Flügel, wie vor allem diejenigen der Schmetterlinge.

Göttliche Kräfte und Eigenschaften wurden in der frühen Kulturgeschichte in der Regel zunächst in tierischer Gestalt dargestellt. Als bildhaftes Gleichnis für die Seele dienten vor allem solche Wesen, die mindestens zwei Elemente, nämlich den Luft- und Wasserraum, beherrschen. Einhergehend mit der späteren Tendenz, göttliche Kräfte in Menschenform sichtbar werden zu lassen, wurde die Seele danach zunehmend als menschliche Gestalt allegorisiert. Mit dem Fortschreiten der Zeit wuchs die Palette der Darstellungen. Die grossen «Hüllen» der Seele sind:

1. Abb. A: verschiedene Seelenwesen im Menschen (Frei-, Egoseele und andere) als Tier- und Menschengestalten (siehe auch Abb. 8, S. 27),
2. Abb. B: der Vogel-Typus (meist mit Menschenkopf, siehe auch Abb. 26, S. 40),
3. Abb. C: der Schmetterlings-Typus (Wandlung von der Raupe zur Larve bzw. Kokon und schliesslich zum Schmetterling oder Falter, siehe auch Abb. 28, S. 42),
4. Abb. D: der Eidolon-Typus (verkleinertes Schattenbild, meist mit Flügeln, siehe auch Abb. 27, S. 41),
5. der Psyche-Typus (weibliche Gestalt mit langem Gewand und Flügeln, Abb. 34),
6. der kleine nackte Mensch meist weiblichen Geschlechts («Virgotyp», Abb. 49),
7. die Menschengestalt mit individuellen Zügen (Abb. 57). Dazu gehört auch der «Auferstehungstypus», Abb. 75),
8. die Seele als materielles Organ (Abb. 66),
9. kein bewusstes Seelenbild.

Daneben treffen wir immer wieder auch den Wind oder den Hauch als Seelenspiegel an sowie verschiedene «akademische» Modelle wie das Zweigespann oder mystische Entwürfe wie das Feuerauge, die sich nie breit durchgesetzt haben. All diese Bilder lösen einander nicht direkt ab; innerhalb der Kulturen und Epochen bestanden meistens verschiedene Bilder neben- und übereinander. Immerhin sind folgende *schwerpunktmässige Häufungen* festzustellen:

Typ 1: bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.,

Typ 2: Prähistorie, Antike und frühes Christentum,

Typen 3 und 4: griechische Kultur,

Typ 5: römische Zeit,

Typ 6: mittelalterliches Christentum,

Typ 7: Renaissance,

Typ 8: seit dem 17. Jahrhundert,

Typ 9: 20. Jahrhundert.

Die allgemeine Entwicklung zeigt, dass bereits in der frühesten Zeit erste bleibende Bilder formuliert wurden. Im vom Seelenpluralismus geprägten, archaischen Stadium entstand für die Freiseele das Bild des Vogels, das bis heute weiterlebt. In der griechischen Antike erfolgte zur Zeit Platos der Zusammenschluss der Seelen zu einer einzigen Psyche mit verschiedenen inneren Kräften. Das Bild der geflügelten Frau nahm danach eine dominierende Stellung ein. Im Christentum wandelte sich schliesslich das alte Bild des

Eidolon zur kleinen menschlichen Gestalt. Es stellte das Leben der Seele nicht mehr in grundsätzlich verschiedenen Bildern dar, aber in reichen Situationsvariationen. Vielfältiger wurde die Bilderwelt wieder in der Renaissance, welche den Boden für die kommenden Jahrhunderte bis heute legte. Daneben tauchen stets wiederkehrende «Grundbilder» auf wie etwa die beinahe als zeitlos zu bezeichnende Schmetterlingsmetapher. Hier spielte das einzigartige Naturwunder der Verwandlung vom Ei zur Raupe, zum Kokon und schliesslich zum bunten geflügelten Insekt eine herausragende Rolle.

Seelenbilder waren und sind immer Teil des jeweils im Vordergrund stehenden Weltentwurfes. So wie die Kosmologie sich wandelt, verändern sich in der Folge auch die Seelenbilder. Sie sind Bausteine der sich wandelnden universalen Erklärungsmodelle. Dabei kommt es selbstverständlich wie überall im kulturellen Prozess zu Parallelitäten, Überschneidungen und inneren Spannungen. Als bildhaftes Beispiel sei auf den Ausschnitt aus einem Fresko Raffaels verwiesen mit dem älteren, nach oben in die Ideenwelt zeigenden Plato und dem jüngeren, auf den Bodenweisenden Aristoteles, dem «Vater der Naturwissenschaften» (Abb. 166). Ähnliches geschah auch in der Neuzeit. Mit der Aufklärung begannen naturwissenschaftliche Erklärungsmodelle in den Vordergrund zu treten, parallel dazu bleiben aber die alten Chiffren lebendig, es kam zu einem fast unübersehbaren Nebeneinander seit der Zeit um 1900 bis heute. Die Seelendarstellung war in den älteren Zeiten fast immer Teil einer Szene, so wie der Seelenentwurf als Teil eines Ganzen, eines Kräftespiels oder einer Handlung gesehen wurde. Zunächst vereinzelt und dann immer häufiger begann die Seele für sich allein zu stehen. Das Seelenbild konnte dabei, wie andere Bilder in der Kulturgeschichte auch, zur oberflächlichen Dekoration werden, in der römischen Kultur ebenso wie in der Zeit um 1800 bis heute.⁴⁰⁵

Seele im Porträt

Vielfach wird die These vertreten, dass auch die Darstellung des Körpers ein Bild der Seele sei, weil man die Seele im Körper sähe. Deshalb gilt das Porträt ebenfalls als Seelenbild. Das berühmte hintergründige, nicht recht fassbare Lächeln der Mona Lisa wurde beispielsweise schon explizit zur Ungreifbarkeit der Seele in Beziehung gesetzt.⁴⁰⁶ Die Vorstellung des Porträts als Seelenspiegel bildete auch die Grundlage für das grosse Interesse an der Physiognomik im 18. und 19. Jahrhundert. Dieses Thema ist bereits relativ gut bearbeitet und zusammenfassend dargestellt.⁴⁰⁷

Der Seelenentwurf als Projektion von Diesseitigem auf das Jenseits

Den Seelen wird in fast allen Kulturen eine längere «Biographie» als den Lebenden zubilligt. Sie umfasst in der Regel die Dies- und Jenseitsspanne. Wie beim Menschen werden Seelen dann abgebildet, wenn Einschneidendes mit ihnen geschieht oder eine Veränderung eintritt. So wie der Erdenbürger meist als Neugeborener, bei Initiationsergebnissen wie der Taufe, Konfirmation oder Hochzeit und (noch bis in die Frühzeit der Fotografie) auf dem Totenbett abgebildet wurde, kam die Seele bei der Einkörperung und dem physischen Tod als den wichtigsten Meilensteinen in ihrem «Leben» aus unserer Perspektive zur Darstellung. In diesen beiden Augenblicken wurde die Seele nach allgemeiner Vorstellung kurz sichtbar. Dann nämlich, wenn sie von irgendwo auftauchend den Körper beseelte beziehungsweise nach Ablauf des Lebens ihr vorübergehendes Gehäuse verliess, um für immer oder vorübergehend in die Jenseitswelt ab- oder aufzusteigen. Das von Irdschwere befreite Leben der Seelen im Jenseits regte ebenfalls zu vielen Bildern an.

Die erdachten Seelenbilder mussten so beschaffen sein, dass sie sich zur Illustration solcher Situationen eigneten. Damit ist gesagt, dass die Seelenbildproduktion in bezug ihrer «Einsatzorte» und diese wiederum in Abhängigkeit vom jeweils gültigen Kultur- und Jenseitskonzept zu sehen sind. Hier gab es erhebliche kultur- und epochenbedingte Unterschiede, die mit zur Vielfalt des Seelenbildes beitrugen. – Auch transzendente Entwürfe sind zu einem erheblichen Grad der Diesseits-Logik unterworfen.

Das Bild der prähistorischen Freiseele musste in Einklang mit der Idee des vorübergehenden Aus- und Wiedereinfahrens dieser Exkursionsseele gebracht werden können. Jene Vorstellung reduzierte die Masse der Seele auf die Grösse einer Körperöffnung und beflügelte sie oder stattete sie mit schnellen Beinen aus. Ein kleiner Mensch im Men-

Seelenbilder an der Jenseitsschwelle

Die Suche nach Seelendarstellungen in der bildenden Kunst hat ergeben, dass solche Bilder vermehrt im späten Oeuvre der Künstler zu finden sind. Dies mag nicht weiter verwunderlich sein, setzt man sich doch noch heute in der Regel nicht vor der zweiten Lebenshälfte mit solchen Themen auseinander. Dass hingegen einige der hier gezeigten Bilder zu den allerletzten Werken der Künstler gehören, ist immerhin erwähnenswert.

Von Guido Reni ist präzise überliefert, dass sein Ölbild «Anima beata» beim Ableben des Künstlers noch unvollendet auf der Staffelei stand (Abb. 71). Dasselbe gilt für «Wind und Wellen» des Malers Franz von Stuck. William Blake arbeitete bis unmittelbar vor seinem Tode im Jahre 1827 an den Illustrationen zu Dantes «Divina Commedia», von denen hier drei Abbildungen zu sehen sind, welche die Seelen im Jenseits zeigen. Odilon Redon und Vincent Van Gogh haben in ihren letzten Lebensjahren auffallend viele Schmetterlinge gemalt (Abb. 120 und 121). An einem künstlerischen Wendepunkt und kurz vor dem Tod des geliebten Vaters hat Alberto Giacometti die Skulptur «Das Spiel ist aus» und danach «Hände, das Nichts haltend» geschaffen (Abb. 128). Paul Klees «Kranker im Boot» entstand ebenfalls in den letzten Lebensjahren (Abb. 125).

schen kam dafür kaum in Frage, denn ein solcher war nicht in der Lage, weitschweifende Schnelllexkursionen durchzuführen, wie sie diesem Seelentypus zugetraut wurden. Besser waren dafür eben Vögel, Fledermäuse oder Insekten geeignet.

Der Zeit der Antike hingegen, wo das Jenseits zur begehbaren «Welt» wurde, in die ein Odysseus Exkursionen unternehmen können musste, genügte das Vogelparadies als Jenseitslandschaft nicht mehr. Sie wurde jetzt von einer Art Schatten von Menschen bevölkert, die trotzdem noch fliegen konnten. Diesen Widerspruch löste der Psychetyp, der mit Flügeln, meist vom Schmetterling entlehnt, versehen wurde.

Das Christentum war dann wieder etwas grosszügiger, trugen hier doch mittelalterliche Seelen selten Flügel. Diese waren deshalb nicht so wichtig, weil für die Flügel eine Heerschar von Engeln als Helfer zur Verfügung stand. Damit hatte auch der antike Wind weitgehend ausgedient. – Gemäss der biblischen Lehre wurden Körper und Seele als Einheit gesehen. Vor diesem Hintergrund scheint verständlich, dass nicht mehr Tiergestalten, sondern die körperliche Hülle der Seele die äussere Gestalt gab. Dafür kamen als Ausdruck für das Ausgeliefertsein nur nackte Körper und eine Grösse derselben in Betracht, welche sich von der der Gottheiten deutlich absetzte. Denn christliche Bilder von Seelen dienten vor allem einem: der Darstellung der Leidensfähigkeit in der Hölle für die Schlechten und der des schönen Lebens im Himmel für die Guten.

Die untergeordnete und der göttlichen Macht ganz ausgelieferte Menschenseele war in der Zeit der Renaissance weniger gefragt. Denn in der Frühen Neuzeit wurde der Mensch wieder mehr ins Zentrum des Weltbildes gerückt. Dafür musste das Seelenbild jetzt einfügbar sein in die Vorstellung der Wechselbeziehung zwischen Mikro- und Makrokosmos. Die Seele durfte jetzt stärker und erwachsener werden, sich teilweise über sich selber erheben, ja gottgleich auferstehen (Abb. 75). Ihr Auftritt konnte aber nicht mehr nur auf das Jenseits beschränkt sein, der Makrokosmos wirkte ja auch auf den lebenden Menschen. Der Seele wurden deshalb antennenartige Verbindungen in die grosse Welt zugebilligt, welche das den Weltkräften Ausgesetzte ausdrückten (Abb. 61). Weniger das Leben der Seele im Jenseits als das Wirken im lebenden Menschen trat damit nachhaltig in den Vordergrund. Damit war die alte Vorstellungspalette der Schmetterlinge, Vögel, Schattenmenschen und geflügelten Frauen wieder für bestimmte Situationen tauglich. Dazu kam ein neuer Weg, nämlich die Suche nach einem Wirkungsmodell im Menschen selber.

Diese Sicht der Neuzeit mündete in die Suche nach der Identifizierung der Seele mit einem effektiv vorhandenen Organ. Diese Idee hätte sich dann als grosse Lösung eines menschlichen Grundproblems erwiesen, wenn sie mit dem Denk- und Methodengebäude, auf dem dieses Modell beruhte, auch wirklich hätte belegt werden können. Dies erwies sich aber als unmöglich. Damals wie heute hat nie ein Mensch eine Seele aus dem menschlichen Körper heraussezieren können. Aus dieser Sackgasse führten im 20. Jahrhundert zwei Bahnen, ein Weg in die Tiefe, der andere Weg in die Geschichte zurück. Der Schwenker in die Tiefe heisst Psychoanalyse, die Umkehr folgt dem Wegweiser «New Age».

Lauf und Schicksal der Seele

Gibt es Konstanten beim Lauf der Seele selbst, ihrem eigenen Schicksal? Diese Frage ist zentral für die Analyse der Bildvarianten der Seele. Zwei historische «Hauptwelten» stehen sich hier gegenüber. Dazu gehört die Vorstellungsguppe, zu der auch das Christentum zählt, wonach die Seele verkürzt gesagt «ein einmaliges irdisches und ein längeres nichtirdisches Leben» hat. Demgegenüber steht die Vorstellungswelt der Reinkarnation.

Nach derselben wird die Seele nacheinander in verschiedene Menschen hineingeboren oder sogar in andere Lebewesen und Objekte. Der Glaube an die Seelenwanderung sprengt den geographischen Rahmen dieses Buches nicht, denn heute glauben in Europa etwa 20% der Bevölkerung, darunter vor allem Katholiken und deutlich weniger Protestanten, an Reinkarnation.⁴⁰⁸ Die Wiedergeburtsvorstellung ist nicht ein westlicher Ableger östlicher Religionen, sondern zieht sich wie ein roter Faden in verschiedenen Ausprägungen durch die Geistesgeschichte Europas, von den griechischen Philosophen über Lessing und Goethe bis in die Gegenwart hinein. – Heute gibt es noch eine grosse dritte Gruppe, nämlich die Menschen, die sich bis ins hohe Alter keine Vorstellung vom weiteren Lauf der Seele machen und die irdische Existenz selbst als den Anfang und Ende der Existenz an sich betrachten.

Wie kommt der Mensch zur Seele, und wie verhält sich dieses Ereignis zum Zeugungsakt? Drei Modelle wurden von der christlichen dogmatischen Lehre herausgeschält. Dabei handelt es sich um Erklärungsversuche, die sich in der reinen Form kaum wiederfinden: Nach dem Kreatianismus schafft Gott bei jeder Zeugung eine neue Seele. Gemäss dem Traduzianismus geht die elterliche Seele in die Nachkommen über und bildet deren Seele. Nach dem Präexistenzianismus entsteht bei der Zeugung keine neue Seele, sondern die bereits vorhandene Seele körpert sich neu ein. Dieses Modell ist die Grundlage für die Seelenwanderungslehre.

Zu den wiederkehrenden Grundbildern der Seele im Gang durch die Jahrtausende gehört die Voraussetzung, dass die Seele zum Ganzen führt, weil sie den Menschen zu dem macht, was er als Ganzes ist. Dementsprechend umfassend ist die Semantik des Wortes Seele in den meisten Sprachen. Dazu passt, dass man einer Gemeinschaft von Menschen, dann, wenn sie zum «Volk» wird, eine gemeinsame Seele zubilligt, die sogenannte Volksseele. Das Gemeinsame des Gemeinsamen ist die Seele. Das Wort Seele steht für das unsichtbare Wesentliche in einem materiellen Körper.

Die Seele wurde in vielen Kulturen als Lebenshauch und als göttlicher Teil des Menschen empfunden, der sich nach dem Tode wieder mit dem Göttlichen vereinigt. Die Seele, genauer die Freiseele, konnte nach archaischer Vorstellung auch zu Lebzeiten die irdische Natur überwinden. Sie verselbständigte sich spätestens nach dem Tode wieder.

Die Seele als im Körper Gefangene

In allen Zeiten stossen wir auf das Bild des Menschenkörpers als vorübergehenden, einengenden Sitz der Seele und des Lebens als Kerker oder Fessel. Nach der antiken Tradition starb die unglückliche Dido in der Aeneis folgendermassen:⁴⁰⁹

Dreimal sinkt sie aufs Lager und sucht mit irrenden Augen
Oben am Himmel das Licht und seufzt, sobald sie es findet.
Doch die allmächtige Juno, der Todesnot sich erbarmend
Und der dauernden Qual, entsandte die Iris vom Himmel,
Um der ringenden Seele die Fesseln des Leibes zu lösen.

Also flog durch den Himmel auf goldenen Schwingen die Iris,
Bunt der Sonne entgegen in tausend Farben erglänzend,
Kam und stand ihr zu Häupten: «Ich bringe dem Pluto
Dieses Opfer und lös' auf Befehl die Seele vom Leibe.»
Sprach's und schnitt mit der Rechten das Haar ab. Plötzlich
War alle Wärme aus ihr, und das Leben entwich in die Lüfte.



144

Die befreite Seele. Der Vogel im Vogelkäfig symbolisiert die im Körper eingeschlossene Seele, welche mit dem Tod in die Freiheit entlassen wird. Mosaik des 4. oder 5. Jahrhunderts aus einer frühchristlichen Kirche in Kleinasien. Innerhalb des vom Dekor des «Laufenden Hundes» umschlossenen Fläche sind weitere Symbole der ewig bestehenden Seele dargestellt, wie brennende Kerzen und Lampen.

(Kirche von Misis, Mopsueste, in Zilizien. Nach A. Grabar, Cahiers archéologiques 16, 1966, Fig. 2, p. 11)

Die Seelenkraft, der Lebenslauf und die Lebensaufgabe

Die auf der vorangehenden Seite beschriebenen drei dogmatischen Modelle zeigen exemplarisch, wie stark die Vorstellung der Seele auf das Leben selbst zurückwirkt. Die Vorstellung der «im Fleisch» des Menschen wohnenden Seele hat grossen Einfluss auf die Erfahrung des Lebens und auf die bewusste Lebensgestaltung. Ein Mensch, der keine oder nur eine diffuse Vorstellung seiner Seele und ihrer Kräfte hat, lebt sein irdisches Dasein anders als einer, der seine momentane Existenz als Teil eines Ganzen bewertet.

Bei Carl Gustav Carus wird klar ausgesprochen, dass die Seele ein Selbstbewusstsein für sich selber entwickeln muss als «Notwendigkeit einer unendlichen Fortbildung» wie die Zahlen von eins bis unendlich. Kurz und knapp: «...die eigentliche Bestimmung der Seele ... ist ... ihre Entwicklung zum Göttlichen zu erreichen» (Abb. 146).⁴¹⁴ Eine ähnliche Vorstellung treffen wir bei Carl Gustav Jung an, der davon ausgeht, dass die Seele im irdischen Leben so reifen soll, dass sie im unendlichen Raum des Jenseits, wo alles in allem ist, sich selber bleiben kann. Die «Bewusstheit» muss während des irdischen Lebens gesteigert werden: «Darum ist wohl das irdische Leben von so grosser Bedeutung und das, was ein Mensch beim Sterben «hinüberbringt», so wichtig. Nur hier, im irdischen Leben, wo die Gegensätze zusammenstossen, kann das allgemeine Bewusstsein erhöht werden. Das scheint die metaphysische Aufgabe des Menschen zu sein...»⁴¹⁵

Das Leben und Wirken der Seele als wichtigste, zeitlose Realität schon im Diesseits wurde ausgehend von den Griechen schon betont. «Im Grenzenlosen sich zu finden» ist eine immer wieder anzutreffende Vorstellung für die Seele im Jenseits, die sich bis ins 20. Jahrhundert fortsetzt. Von Hesse stammt der folgende Gedanke:⁴¹⁶

«Nichts ist wichtig, nichts ist unwichtig, das Leben ist ein Schattenspiel, aber die Spiegelbilder der Dinge in unseren Seelen haben eine tiefe, unheimliche Realität.»

Konkreter wird Hesse im Traktat des «Steppenwolf»:

«Jede Geburt bedeutet Trennung vom All, bedeutet Umgrenzung, Absonderung von Gott, leidvolle Neuwerdung, Rückkehr ins All, Aufhebung der leidvollen Individuation. Gottwerden bedeutet: seine Seele so erweitert zu haben, dass sie das All wieder zu umfassen vermag.»

In der Übergangszeit von der Spätantike zum frühen Christentum sind wiederholt Darstellungen vom Bild des Vogels im Käfig als Symbol der im Kerker des Leibes gefangenen Seele anzutreffen (Abb. 144).⁴¹⁰ Dazu gehören verschiedene Mosaiken in frühen Kirchen des 4. bis 6. Jahrhunderts. Darauf sind auch weitere Versinnbildlichungen der Seele zu erkennen wie brennende Kerzen oder leuchtende Lampen. Bei Vergil, Plotin und vor allem Augustinus sind entsprechende Texte zu finden, welche die Kraft der Seele vergleichen mit der Flamme der Kerze und dem Licht in der Laterne als immerwährende, nie erlöschende Kraft.⁴¹¹

Auf den erwähnten Mosaikdarstellungen steht die Türe des Vogelkäfigs meistens offen, der Seelenvogel ist im Begriff, seinen Käfig zu verlassen. Durch den Tod wurde der Mensch auch nach mittelalterlicher Vorstellung aus dem Kerker des Lebens befreit.⁴¹² Noch im 12. Jahrhundert verwendete die Kirche dieses Symbol, tritt es doch in verschiedenen Kirchen Roms mehrfach auf, teilweise sogar mit entsprechenden Textzitat.⁴¹³ – Drastisch malte etwa der alte Michelangelo sein dunkles Lebensgefühl auf dieser engen Erde (Abb. 58). Auch hinter dem von König Herodes angeketteten Petrus, wie ihn Raffael im Vatikan gemalt hat, steht das Bild des Lebens als Gefängnis. Dessen Ketten fielen nach den Worten eines Engels plötzlich ab. In einem solchen Zusammenhang wird neuerdings auch der Kupferstich der Kämpfenden mit Kette des 16. Jahrhunderts von Abbildung 145 gedeutet.

Goethe hat den Körper als beengenden Sitz der Seele im Buch Suleika durch Hatem, fussend auf Platons Phaidon, folgendermassen in Verse gefasst:

Du weisst dass der Leib ein Kerker ist,
Die Seele hat man hinein betrogen,
Da hat sie nicht freie Ellenbogen.
Will sie sich da- und dorthin retten,
Schnürt man den Kerker selbst in Ketten;
Da ist das Liebchen doppelt gefährdet,
Deshalb sie sich so oft seltsam gebärdet.

Auch Hermann Hesse kannte dieses Bild, wenn er sein Gedicht «Der Wanderer an den Tod» folgendermassen beginnen liess:

Auch zu mir kommst du einmal
Du vergisst mich nicht,
Und zu Ende ist die Qual,
Und die Kette bricht.

Die Kraft der weit ausschweifenden Seele in dieser begrenzten Welt, erinnert an das Gedicht über den Panther im Jardin des Plantes in Paris von Rainer-Maria Rilke:

Sein Blick ist vom Vorübergehen der Stäbe
so müd geworden, dass er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.
Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft und Mitte,
in der betäubt ein grosser Wille steht.

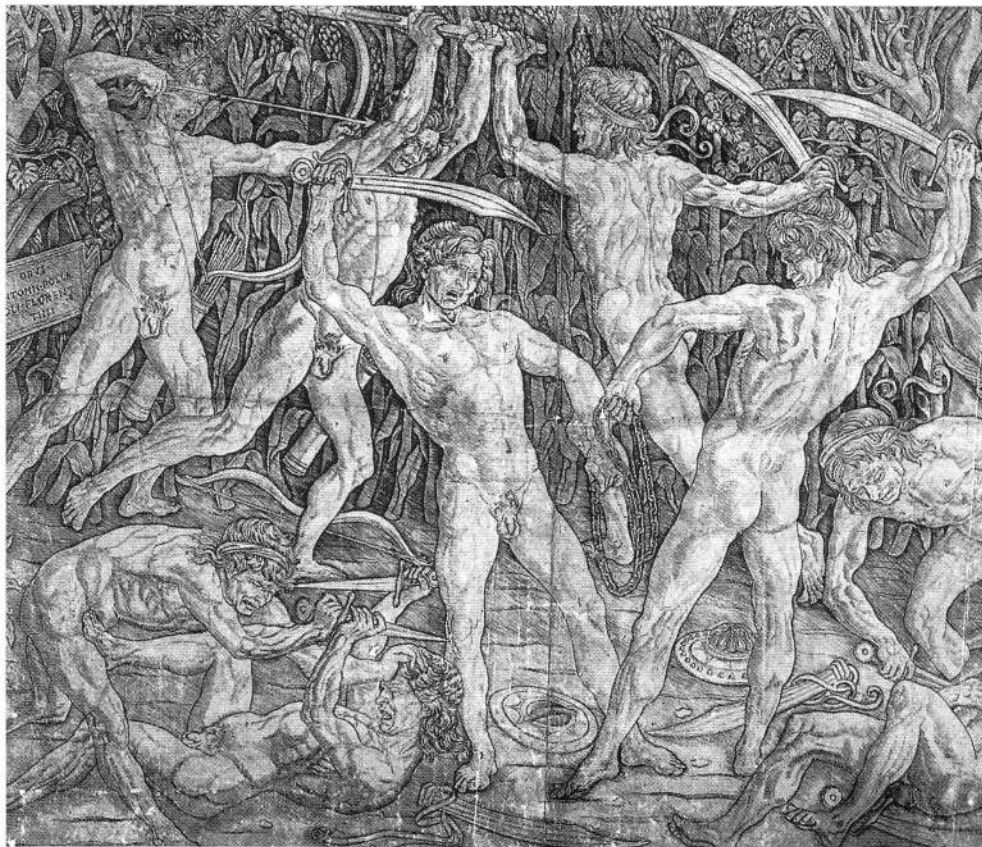
Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf – dann geht ein Bild hinein,
geht durch die Glieder angespannter Stille –
und hört im Herzen auf zu sein.

Bleibende Sinnbilder unter dem Schleier des Abbildes

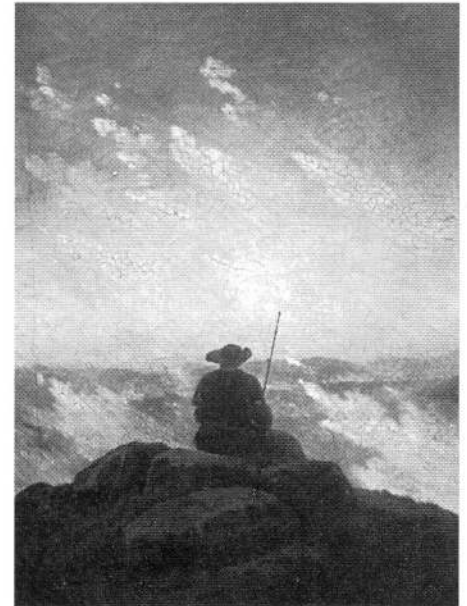
Von Hermann Hesse stammt auch der Satz: «Bleibend ist nur das Sinnbild, nie das Abbild.» Auf den Unterschied zwischen Sinnbild und Abbild und den Zusammenhang mit den Ebenen des Bewussten und Unbewussten in der Kunst wurde hier wiederholt hingewiesen. Im Laufe unseres Streifzuges durch die zahlreichen Seelenbilder der verschiedenen Kulturen sind wir immer wieder auf Darstellungen mit Sinnbildcharakter, auf tiefere Strahlen der Seele gestossen. Sie sind unter den genannten, zeitbedingten Hüllen zu finden, unter dem Schleier des Abbildes.

Dass der Mensch aus Körper, Geist und Seele besteht, zumindest aber aus den beiden «Hauptkomponenten» Körper und Seele, finden wir in vielen Kulturen wieder. Die personifizierte Seele tritt selber nicht als Gottheit auf, zählt also nicht zum Kreis der Überirdischen. Häufig klingt aber an, dass die menschliche Seele einmal göttlich war, sich im irdischen Dasein bewähren muss und danach wieder zu Gott aufsteigen kann. Beispielhaft ist die Person der Psyche in der Geschichte des Apuleius von Amor und Psyche. Darin vereinigt sich ein Gott mit einer Irdischen, der Psyche, die nach einer persönlichen Odyssee und herkulischen Taten in den Olymp aufgenommen wird und sich mit dem Liebesgott zeitlos verbinden kann.

Die Seele ist an sich geschlechtslos, sie kann in einen weiblichen oder männlichen Körper eintreten. Ihre Personifikation ist aber mit wenigen Ausnahmen fast immer



178



146

Der Blick in die Unendlichkeit und das Unendliche der Menschenseele. Carl Gustav Carus «Ruhe des Pilgers», auch «Wanderer auf Bergeshöh» genannt, von 1818 (Vgl. Abb. 160).

(Nach Prause 1968, 16, Nr. 415)

145

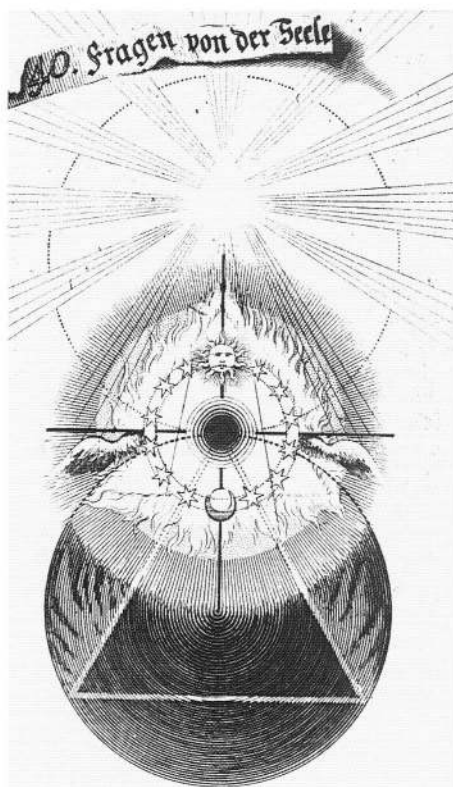
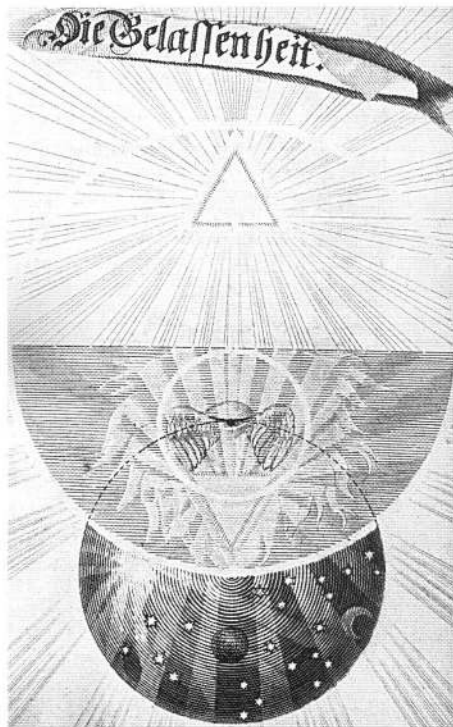
Kampf mit Kette. Ausschnitt aus einem Kupferstich von Antonio del Pollaiuolo um 1470–1475. Lange Zeit blieb die für jene Zeit ungewöhnliche Darstellung völlig nackter Menschen im Kampf ungeklärt. Die Szene der durch eine Kette verbundenen Kämpfer erfuhr neulich eine Deutung als im Körper gefangene Seelen, welche ihrer irdischen Fesseln erst durch den Tod entledigt werden.

(The Metropolitan Museum of Art, New York)

147 ▷

Die Seele als Feuerauge. Von einem Hauptvertreter der Theosophie, einer gnostisch-mystischen Religionslehre des 17. und 18. Jahrhundert, stammen die Darstellungen der Seele als «Feuerspiegel, darin sich die Gottheit hat offenbart». Sie steht zwischen Finsternis und Licht, weshalb «Die Gelassenheit» für sie das beste sei und damit die Position im mittleren Bereich zwischen hochgeistigem Aufflug und tiefsinkender Demut (vgl. S.74).

(Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, aus Jakob Böhme, Theosophische Werke, Amsterdam 1682)



weiblich, meist eine junge Frau (Virgotyp).⁴¹⁷ Auch hier ist die Psyche des Apuleius Modell. Deren Geschichte mit Amor beginnt mit der frühen körperlichen Liebe zwischen Mann und Frau. Die Geschlechter nähern sich dabei in den Darstellungen äusserlich unübersehbar an. Dazu gehört die raffinierte Skulptur aus antiken Skulpturenbruchstücken von Ipolito Buzzi (Abb. 64), gefolgt von vielen Darstellungen, in welchen eine androgyne Darstellung zum Ausdruck kommt. Die Androgynität entspricht einer frühen Stufe im mythischen Denken. Sie führt uns an die gottgelenkten Anfänge der menschlichen Existenz zurück und gilt als Zeichen der Vollkommenheit.

Die Seele trägt in vielen Kulturen, auch während des irdischen Daseins, einen göttlichen Funken in sich. Noch bis ins 19. und 20. Jahrhundert wohnt der Seele, etwa bei Carus und Jung, immer noch deutlich Überirdisches inne. Die Seele ist das, was nach dem Tode eines Menschen von ihm zurückbleibt. Sie erlebt in bestimmten Zeiten eine Art göttliche Himmelfahrt. Dazu gehören Darstellungen von auferstehenden Menschen, wie sie von mittelalterlichen Künstlern über den Klassizisten Johann August Nahl bis zum modernen Plastiker und Maler Alberto Giacometti geschaffen worden sind. Das Leben und Sterben Christi und damit auch sein Sieg über den Tod in Form der Auferstehung wird im Sinne Paulus' verstanden, dass der sterbliche Mensch an der Überwindung des Todes durch Jesus Christus und seiner Auferstehung teilhat. Der zur Ruhe Beigesetzte lebt und harret der Wiedererweckung. Der Tod «non est exitus, sed transitus».⁴¹⁸

Eine kulturgeschichtliche Konstante ist der Schlaf und mit ihm der Traum als Ausdruck der Seele. Nach archaischen Vorstellungen ist der Schlaf der Bruder des Todes. Wenn die Freiseele auf Reise ist, schläft der Körper. Nacht und Winter sind in der archaischen Gesellschaft die Zeit der Chaoskräfte, der Toten.⁴¹⁹ In den meisten Zeiten leben die Seelen nach dem irdischen Dasein im Himmel weiter, dort also, wo in der Regel die Götter wohnen. Oft werden die Sterne als Lichter verstorbener Seelen gesehen und dementsprechend auch noch im Christentum Selige in den Himmel getragen (Abb. 148).⁴²⁰ Der Mond ist ebenfalls Aufenthaltsort der Seelen, als Zwischenstation wie etwa in der Gnosis oder als äussere Himmelsphäre bei Dante.

Die Seele und das Wasser

Auch auf der Erde sind freigewordene Seelen anzutreffen, zumal die sich in einem Zwischenstadium zwischen Dies- und Jenseits Befindlichen. Bevorzugt werden als «irdische Lebensräume» von Seelen in frühen Zeiten vor allem die Gewässer. Dementsprechend kann der Tod als Sprung ins Wasser gesehen werden.

In diese Richtung geht die Deutung des sogenannten Tauchergrabes von Paestum südlich von Neapel (Abb. 149).⁴²¹ Vor dieser im 5. Jahrhundert v. Chr. zur Magna Graecia gehörenden Stadt fand sich in einer innen ausgemalten Grabkiste auf der Unterseite der Deckplatte die schnittige Darstellung eines jungen Tauchers. Dieser springt mit beeindruckender Leichtigkeit und Eleganz in das vor ihm liegende Meer. Dieses Motiv wird nach einer «pythagoreischen Interpretation» – das Gedankengut der Pythagoräer war damals in Süditalien weit verbreitet – als Darstellung der nach dem Tod vom Gewicht des Körpers befreiten Seele gesehen.⁴²² Der junge Verstorbene springt von einem Podest aus, das den äussersten Ort der belebten Welt symbolisiert: die Säulen des Herakles. Er taucht ins Wasser, um schwimmend die Insel der Seligen zu erreichen.⁴²³ Diese Reise ohne Rückkehr des Verstorbenen ist vermutlich auch im Grabinneren durch die Darstellung eines von seinem Vater (?) begleiteten Knaben im Mantel wiedergegeben.

Volkskundliche Überlieferungen zeugen bis in die neueste Zeit von der Vorstellung des Aufenthaltes der Seelen im Wasser. Die Affinität der Seele zum Wasser ist ein von der



148

Verstirnte Seelen. In einem Tuch werden von zwei Engeln die Seelen von sieben Verstorbenen in den Himmel zu den Sternen getragen. Tapiserie vom Ende des 14. Jahrhunderts. Im Spruchband ist davon die Rede, dass die Toten selig sind, welche im Herrn sterben.

(Château d'Angers, Arch. Phot. Paris)

149 ▷

Der leichte Sprung vom Leben ins Jenseits. Rechte Hälfte einer bemalten Deckplatte des «Tauchergrabes» von Paestum aus dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr. Diese Darstellung wird einer pythagoreischen Interpretation gemäss als Allegorie der vom irdischen Körper befreiten Seele gedeutet, die mit dem unbeschwerten Sprung ins Wasser die Jenseitsreise antritt. Die Rekonstruktionsskizze zeigt das ganze Grab mit der Szene eines Banketts im Grab selbst.

(Museo Nazionale Archeologico, Paestum, Tempa del Prete und Grabskizze nach M. Napoli)

Antike bis in die Neuzeit durchgehendes Thema; denken wir nur an Goethes berühmtes Gedicht mit dem Anfang «Des Menschen Seele gleicht dem Wasser». Die christliche Taufe vollzieht nach dem oben Gesagten gewissermassen Tod und Wiedergeburt durch das Ein- und Wiederauftauchen nach. Das deutsche Wort Seele ist wie erwähnt mit dem Wort See etymologisch verwandt; die Seele ist das, was aus dem Wasser kommt und in diese Heimat auch wieder zurückkehrt.⁴²⁴

In dem Zusammenhang sei daran erinnert, dass die sprichwörtliche Redensart «zu Wasser werden» für zunichte werden und vergehen steht, und «ins Wasser gehen» gleichbedeutend ist mit Selbstmord verüben. Hängt die häufig gewählte Form des Suizids mittels Ertränkung letztlich auch mit der archaischen Vorstellung des Wassers als Aufenthaltsort der Seelen zusammen?

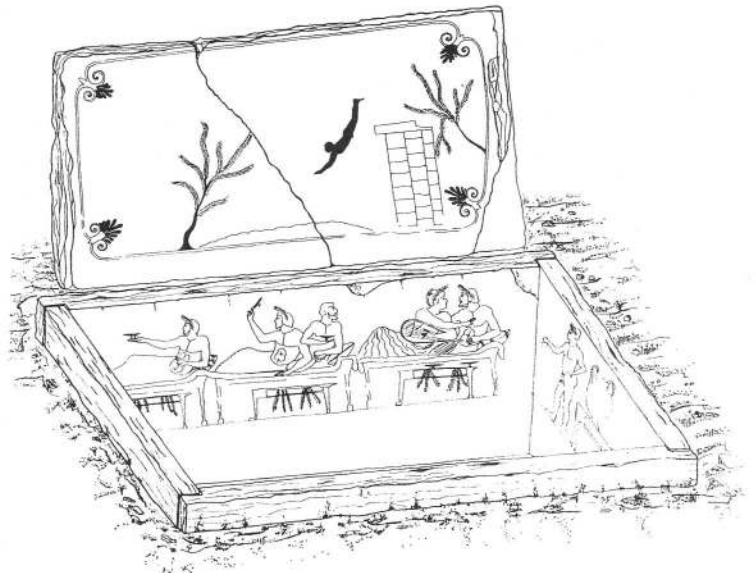
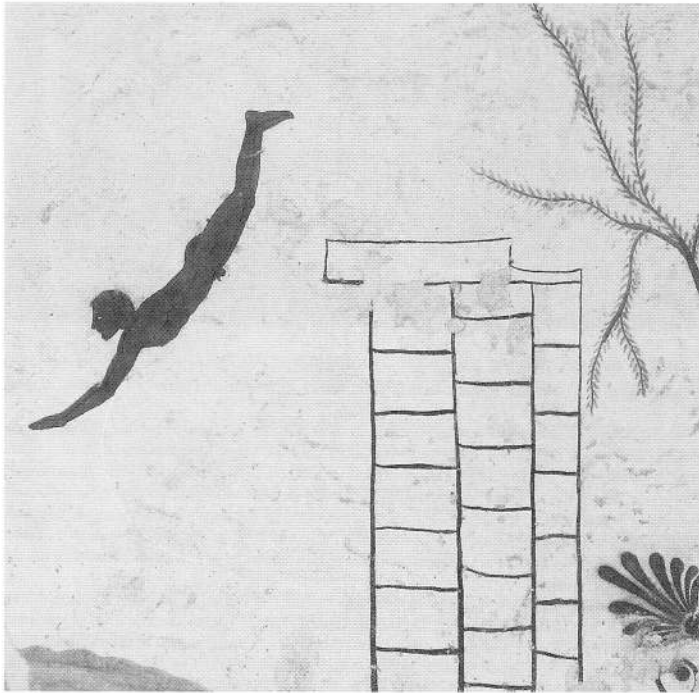
Mit der erwähnten Vorstellung der Gestirne als Seelensitz ist ein anderer Bereich verwandt, die Musik. Sie hat gerade in der Frühzeit viel mit den Sternen zu tun, gründet sie doch auf dem zahlenmystischen Tonsystem der griechischen Antike. Die Bewegungen der Gestirne erzeugen nach der Vorstellung der Pythagoräer Klänge. In der Musik wird der harmonische Gleichklang des Kosmos mit der menschlichen Seele gespiegelt. Die Systematik des Pythagoras wird übrigens zur theoretischen Grundlage der abendländischen Musik. Bis heute ist diese Musik – im Gegensatz zum Intellekt – eng mit der Gefühls- und Gemütsseite des Menschen verbunden. Die Musik gilt unter den verschiedenen Künsten als der «Seelensprache» nahestehend; die der Musik unterlegten Texte verwenden das Wort Seele auffallend häufig. Seelengedichte bekannter Schriftsteller wurden meisterhaft vertont. So konnte auf bekannte Kompositionen von Seelendichtungen wie auf Vertonungen beispielsweise eines Eichendorff-Gedichtes von Robert Schumann oder von Hesse-Versen durch Richard Strauss hingewiesen werden.

Hesses Plädoyer für ein Mehrseelenkonzept

Im zentralen Teil des «Steppenwolf», dem Traktat, hat Hermann Hesse Abstand genommen vom gängigen Menschenbild und Einseelenkonzept, das letztlich «nur eine vergängliche bürgerliche Übereinkunft» sei, und ein flammendes Plädoyer für ein neues Mehrseelenkonzept niedergeschrieben. Dar- aus stammt der folgende Satz:

«Die Brust, der Leib, ist eben immer eines, der darin wohnenden Seelen aber sind nicht zwei, oder fünf, sondern unzählige; der Mensch ist eine aus hundert Schalen bestehende Zwiebel, ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe.»

Hesse konnte damals das archaische Mehrseelenkonzept im europäischen Bereich noch nicht kennen, führte aber Parallelen aus östlichen Religionen an, vor allem die Lehre des Buddha. Und er griff zurück auf das oben referierte Goethe-Zitat von den zwei Seelen in Fausts Brust. Am Beispiel der Figur des Steppenwolf führt er aus, dass «alles Geistige, Sublimierte oder doch Kultivierte» in die eine Seele gepackt sei, in die andere aber, eine Art Wolfseele, «alles Triebhafte, Wilde und Chaotische». Sein Steppenwolf hat «wenigstens die faustische Zweifelhait in sich entdeckt, er hat herausgefunden, dass der Einheit seines Leibes nicht eine Seeleneinheit innewohnt, sondern dass er bestenfalls nur auf dem Wege, in langer Pilgerschaft zum Ideal dieser Harmonie begriffen ist.»



Die Seelen zwischen dunkler Erde und hellem Kosmos

Die genannte Pilgerschaft des Lebens findet sich bei Hermann Hesse in erweitertem Sinne in seinem Gedicht «Stufen» als zentrale Botschaft wieder. Die letzten Verse lauten:

Der Weltgeist will nicht fesseln uns und engen,
 Er will uns Stuf' um Stufe heben, weiten.
 Kaum sind wir heimisch einem Lebenskreise
 Und traulich eingewohnt, so droht Erschlaffen,
 Nur wer bereit zu Aufbruch ist und Reise,
 Mag lähmender Gewöhnung sich entrafen.
 Es wird vielleicht auch noch die Todesstunde
 Uns neuen Räumen jung entgegen senden,
 Des Lebens Ruf an uns wird niemals enden ...
 Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde!

Auf dieses alte Grundprinzip des durch Spiralen symbolisierten «Stirb und Werde» wurde schon hingewiesen, und dazu wurden die folgenden Verse Goethes zitiert:

Und so lang du das nicht hast,
 Dieses Stirb und Werde!
 Bist du nur ein trüber Gast
 Auf der dunklen Erde.

Diese Zeilen sind ein Spiegel der Vorstellung, dass die Seele schon im irdischen Leben verschiedene Tode und Wiedergeburten durchzumachen hat, und der physische Tod schliesslich diese Reihe fortführt. Solches Gedankengut findet sich wieder in den beiden Gemälden «Der Abend der Sintflut» und der «Morgen nach der Sintflut» im visionären

Spätwerk von William Turner (1775–1851). Darin sind Vorstellungen vom Grossen und Kleinen in eins verdichtet. Vom Schatten und der Dunkelheit handelt das erste, von Licht und Farbe auf der Grundlage der Farbenlehre Goethes das zweite. Das ist aber nur eine Ebene dieser 1843 entstandenen Werke, von denen hier das zweite reproduziert ist (Abb. 150). Darin steht die Genesis mit Moses im Zentrum und die eherne Schlange, welche Moses in der Wüste zur Bekämpfung einer Seuche errichten liess. Die Schlange erscheint hier auch als Symbol der Erlösung des Menschen durch Christus ganz allgemein. Der Bildaufbau ist als gelbe Scheibe konzipiert, die als drehendes Universum gesehen werden kann. Es ist gleichzeitig eine Darstellung der Kosmogonie, auch eine Darstellung des Werdens der Farben mit dem Künstler in der Gestalt des Moses.⁴²⁵ Turner selbst hat das Bild mit folgenden Versen kommentiert:

Die Arche stand sicher auf dem Berge Arafat; die wiederkehrende Sonne
Verdampfte die feuchten Blasen der Erde, wetteiferten mit dem Licht
Spiegelten sie ihre verlorenen Formen, in ihrer regenbogenschillernden Gewandung
Jede ein Bote der Hoffnung, flüchtig wie die Eintagsfliege,
die aufsteigt, flattert, in die Weite fliegt und stirbt.

Der Berg Arafat mit der Arche ist als Sinnbild der irdischen Existenz der Menschen in der unteren Hälfte als dunkles Wolkengebilde zu erkennen. Die dieses umgebenden feuchten Blasen mit ihren menschlichen Gesichtern sind als eingekörperte menschliche Seelen deutbar, die angesichts der sie überwölbenden kosmischen Weite als kurzlebige, der kosmischen Bewegung unterworfenen Wesen dargestellt sind. Was mit ihnen geschieht, beschreibt Turner selbst: Sie flattern umher und sterben, indem sie im vom göttlichen Licht durchdrungenen Universum aufgehen.

Hier fügen sich die folgenden Verse aus Goethes Gedicht «Eins und alles» an:

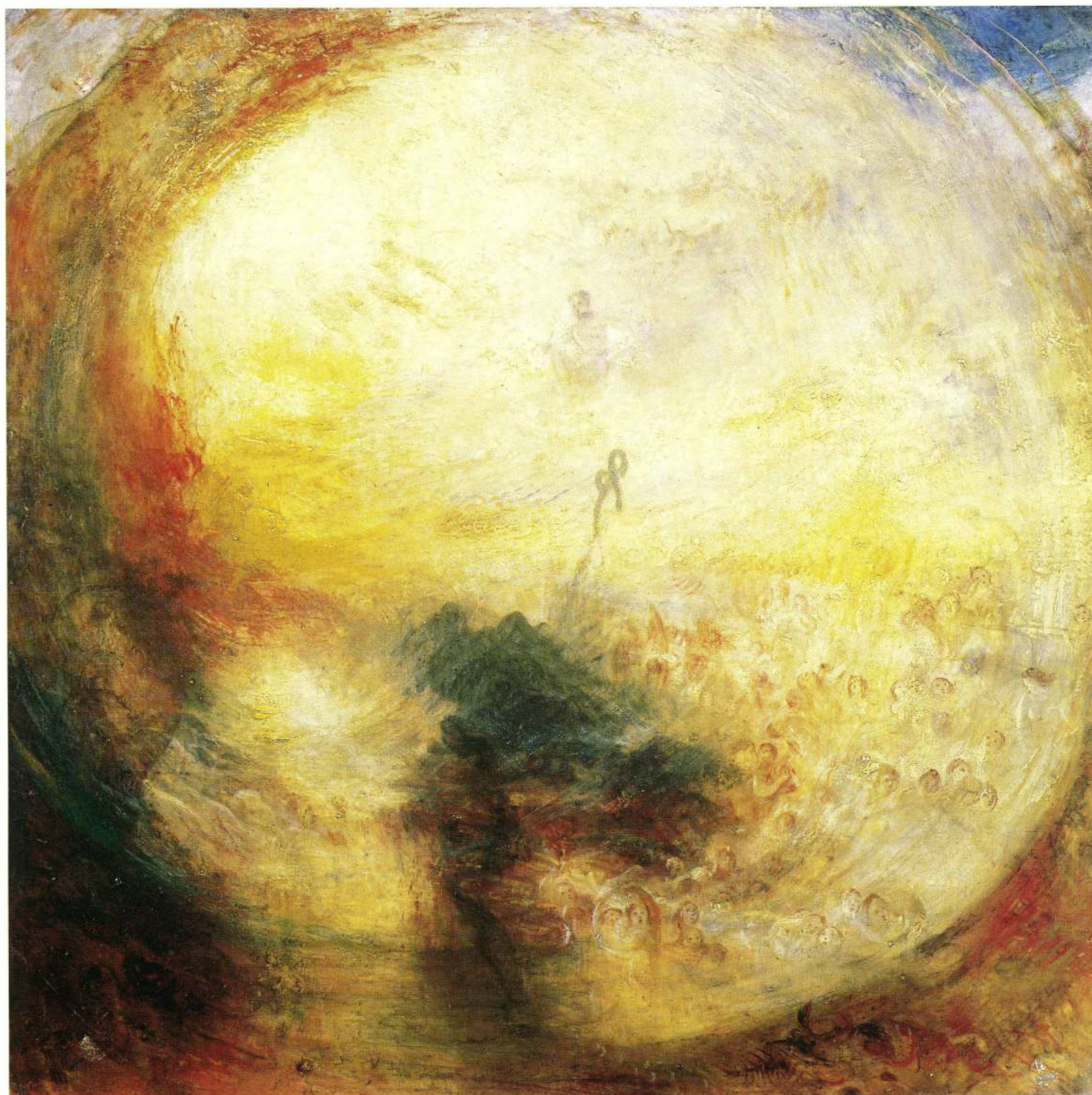
Im Grenzenlosen sich zu finden,
Wird gern der einzelne verschwinden,
Da löst sich aller Überdruß;
Statt heissem Wünschen, wildem Wollen,
Statt lästgem Fordern, strengem Sollen,
Sich aufzugeben, ist Genuss.

Weltseele, komm uns zu durchdringen!
Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen,
Wird unser Kräfte Hochberuf.
Teilnehmend führen gute Geister,
Gelinde leitend, höchste Meister,
Zu dem, der alles schafft und schuf.

Und umzuschaffen das Geschaffne,
Damit sich's nicht zum Starren waffne,
Wirkt ewiges, lebendiges Tun.
Und was nicht war, nun will es werden
Zu reinen Sonnen, farbigen Erden;
In keinem Falle darf es ruhn.

150

Der ganze Kosmos in einem Bild. Ölgemälde von William Turner aus dem Jahre 1843 mit dem Titel «Licht und Farbe (Goethes Theorie) – Der Morgen nach der Sintflut – Moses schreibt das Buch der Genesis». Im zugehörigen Text werden von Turner die menschengesichtigen Blasen im unteren rechten Bildteil mit flüchtigen Eintagsfliegen verglichen. Diese steigen flatternd auf, fliegen und sterben. Im Gegensatz dazu steht die lichte kosmische Weite der oberen Bildhälfte, in der die Blasen verdampfen. (Tate Gallery, London)





151

Zwischen Hell und Dunkel, Oben und Unten. In Clara von Rappards Gemälde «Die Seele» von 1885 wächst aus einem dunklen drachenartigen Körper ein hell erleuchteter Kopf heraus, der ihre eigenen Gesichtszüge trägt. Auf dem Originalrahmen standen die Goethe-Verse: «Und so soll ich, die Brahmane, / Mit dem Haupt im Himmel weilend, / Fühlen, Paria, dieser Erde / Niederziehende Gewalt». (Kunstmuseum, Bern)

Es soll sich regen, schaffend handeln,
 Erst sich gestalten, dann verwandeln,
 Nur scheinbar steht's Momente still.
 Das Ewge regt sich fort in allem,
 Denn alles muss in Nichts zerfallen,
 Wenn es im Sein beharren will.



152

Der Schritt vom Leben in die himmlischen Höhen des Jenseits. Die Seele des Guthlac, als ANIMA bezeichnet, steigt mühelos auf einer vorgezeichneten Bahn in den Himmel, wobei sie auf die Hilfe zweier Engel zählen kann.

(British Library, London, Harley Roll Y 6, Nr. 14)

Diese Goethe-Verse schlagen wie das Bild Turners den Bogen vom Makrokosmos zum Mikrokosmos. Sie beziehen sich ebenso auf die Schöpfung wie auf das Wirken der Kräfte im Weltganzen, im Grossen wie im Kleinen. Sie geben einen Einblick in das Weltganze, in das miteinander Verwebte, das letztlich nur auf dem künstlerischen Weg in Einem darzustellen ist.

Das Streben der Seelen zum strahlenden Licht und ihr eigenes Strahlen

Der Weg der Seelen vom dunklen Irdischen zum hellen Überirdischen folgt vielfach dem stärker werdenden Licht. Vorstellungen und Beschreibungen dieses Strebens von sich soeben vom Körper gelöst habenden Seelen zum gleissend hellen Licht gehören zu den zeitlosesten Phänomenen der menschlichen Kulturgeschichte. Zeugnisse dafür gibt es wie erwähnt bereits im alten Ägypten und bei den Griechen. Für die Zeit der Römer erinnere ich an die zitierte Stelle aus der Aeneis, wo die sterbende Dido «oben am Himmel mit irrenden Augen das Licht sucht». In Zusammenhang mit der Wiedereinkörperung ist im gleichen Epos auch der folgende Ausspruch an den Vater Anchises zu verstehen:⁴²⁶ «Welch ein grausames Sehnen nach Licht erfasst doch die Armen!» Die Seelen kommen demnach ursprünglich aus dem Licht und werden wieder dorthin zurückgezogen. Die Seelen grosser Persönlichkeiten wurden denn auch, wie Vergil über Aeneas und Ovid über Caesar sagt, zu Sternen am Himmel.⁴²⁷ Das Streben der Seele zum Licht begegnet uns auch in frühen germanischen Quellen wie in der Edda.⁴²⁸ In diesem Zusammenhang ist wohl auch die Sitte des Verbrennens der Toten als Aufgehen im Licht des Feuers zu sehen.

Der Heiligenschein, der sich nicht direkt aus der Bibel herleiten lässt, sondern in antikem Gedankengut wurzelt, spiegelt ebenfalls die Vorstellung des göttlichen Lichtes, das die Heiligen wie ein Lichtkreis umgibt.⁴²⁹ In der abendländischen Mystik des 13. bis 16. Jahrhunderts wird das Bild der zu Licht gewordenen Glieder, der entstofflichten Körper und der geläuterten Materie wieder aufgegriffen und weiter ausgestaltet.⁴³⁰ Bilder des Spätmittelalters zeigen das Streben zum Licht auf eindruckliche Weise. Die brennende Kerze auf dem Grab oder in der Kirche gehört in diesen Kontext.

Auch die Gnosis kennt das göttliche «Lichtreich», hier trägt der Mensch einen Lichtfunken in sich. Der Lichtweg in den Himmel ist verschiedenen mittelalterlichen Darstellungen ablesbar (Abb. 152).⁴³¹ Die christliche Vorstellung geht so weit, dass Gott mit dem Licht gleichgesetzt wird; schliesslich heisst es dort: «Ich bin das Licht der Welt». ⁴³² Augustinus schreibt in seinen «Confessiones»: «Das Wort Gottes ist das wahre Licht.» Dantes Gang durch die verschiedenen Himmel ist begleitet von immer heller werdendem Licht. Seelen werden endlich gar mit Lichtern gleichgesetzt. Schliesslich schildert er im letzten Gesang folgendes:

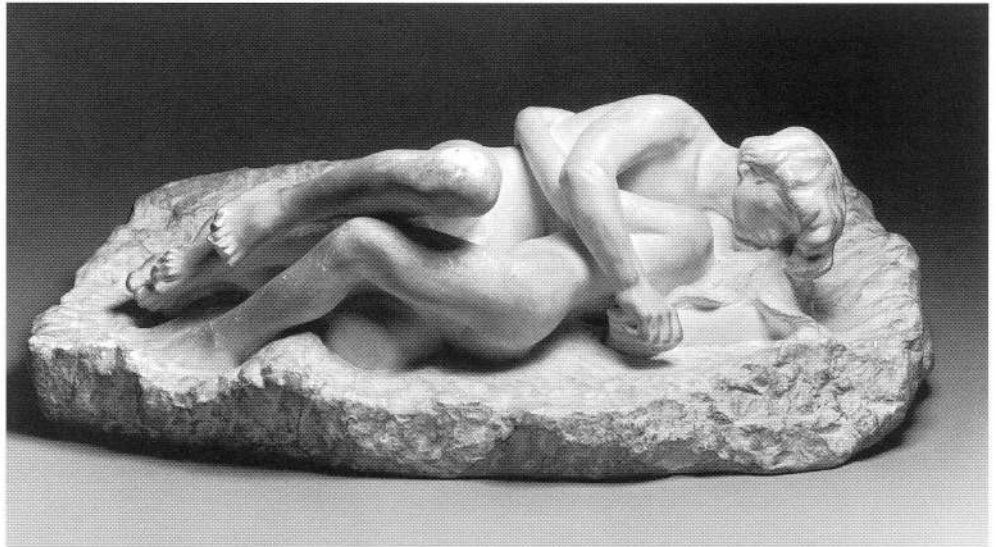
Von diesem Licht wird man erfasst,
 dass man unmöglich je aus freiem Willen
 von ihm sich weg zu andrem Anblick wendet.



153

Die Lichtvision des Hieronymus Bosch (rechts). Die Himmelsdarstellung aus der Serie der vier Jenseits-Bilder Boschs kulminiert in einem Lichttunnel, durch den die Seelen zum ewigen Licht gelangen. (Palazzo Ducale, Venezia)

Die in eins verschmolzene göttliche Liebe und die Seele. «Amour et Psyché» als eng verschlungenes Liebespaar von Auguste Rodin. Diese in Gips entworfene Skulptur wurde um 1885 aus weissem Marmor gemeißelt und steht heute in der Eremitage in St. Petersburg.
(Musée Rodin, Paris, Foto B. Jarret)



Im Inneren dieses Lichtes sieht er zuletzt als Symbol Christi das Ebenbild eines menschlichen Antlitzes. Die Gleichsetzung des Lichtes mit Gott ist beispielsweise auch im letzten Bild von Canova zu erkennen, der Gott als gleissende Lichtquelle darstellt.⁴³³

Unübertroffen ist die in eine Bildszene übersetzte Lichtvision von Hieronymus Bosch (um 1450–1516), bei der die von der Körperschwere befreiten Seelen durch einen Tunnel zum göttlichen Licht aufsteigen (Abb. 153).

Die Kraft der Liebe als stärkste Seelenstrahlung

«Die Seele ist Liebe, die Seele ist Zukunft», hat Hermann Hesse wiederholt gesagt. Damit ist der Zusammenhang zwischen der alles überragenden Kraft der Liebe und der Seele ebenso auf einen knappen Nenner gebracht wie die nachfolgend besprochene Vorstellung der Zeitlosigkeit der Seele.

Die Liebe als zentrale Seelenkraft verfolgen wir hier noch einmal kurz im Zeitraffer, von der Gegenwart in die Vergangenheit zurückgehend und begleitet von ausgewählten Bildern zum Thema Seele und Liebe. In zeittypischer Art steht zunächst im späten 19. und im 20. Jahrhundert der an die körperliche Erfahrung gebundene Ausdruck der Liebe im Vordergrund, die Sexualität. Die Auseinandersetzung mit ihr prägt seit Freud die Kultur des 20. Jahrhunderts wesentlich. Der sexuelle Trieb und der Geschlechtsakt ziehen sich beispielsweise wie ein roter Faden durch das Werk Salvador Dalis (Abb. 130).⁴³⁴ Auch in Alberto Giacomettis Leben und Werk ist dieses Thema eine sprengende Kraft. Verschiedene surrealistischen Werke sind in Zusammenhang mit Freuds Grundthese zu sehen, dass die Libido die zentrale Energie des unbewussten Seelenlebens sei. Das Werk Rodins kreist ebenfalls immer wieder um das Thema der körperlichen Vereinigung von Mann und Frau. Dabei werden «klassische Liebespaare» wie Apuleius' Amor und Psyche oder Dantes Paolo und Francesca, deren Liebe das Irdische überdauerte, wieder zu neuem Leben erweckt. Rodin lässt Amor und Psyche in weissem Marmor verschmelzen (Abb. 154). Die Gestalt gewordene Liebe paart sich hier mit dem göttlichen Eros.

Zum Sinnbild für die tiefe Liebe ist im Mittelalter Dantes Beatrice geworden. Von der anhaltenden Rezeption zeugen auch nachmittelalterliche Darstellungen bis hin zu den Porträts, welche der schon erwähnte Odilon Redon um 1900 von ihr schuf (Abb. 155). Die von Dante auch «Sonne» genannte Beatrice führte ihn schliesslich ins Paradies.⁴³⁵ Von ihrer Erscheinung heisst es in der «Divina Commedia» wörtlich:⁴³⁶

Beatrice sah mich an mit Augen voll
von Liebesfunken und so göttlich strahlend, dass meine Sehkraft sich besiegt weg-
wandte,

Die Augen sanken; und fast schwanden mir die Sinne.

Beatrice erscheint in Redons Darstellung schemenhaft ganz in sonnenhaftes Gelb getaucht (nach Goethes Farbenlehre Symbol der Weiblichkeit), das in fast unsichtbares Weiss, die Farbe für Reinheit und Unendlichkeit, übergeht. Beatrice ist hier wie viele andere Frauenporträts seiner «art suggestif» im geneigten Profil dargestellt, so dass sie dadurch für den Betrachter noch unnahbarer wird.

Die im doppelten Sinne schattenlose Seele der Beatrice steht in Dantes «Divina Commedia» für die Liebe überhaupt. Sie ist es, die Dante den Weg durch die Hölle und über den Berg der Läuterung gehen lässt. Mit einem umfassenden Liebeserlebnis endet dieses dem Seelenleben im Jenseits gewidmete Epos des Mittelalters. Nachdem Dante die oben beschriebene Lichtvision mit dem Symbol Christi im Zentrum erlebte, sagt er:⁴³⁷

«So war auch ich bei diesem neuen Anblick.
Ich wollte sehen, wie das Bild dem Kreis
sich zugesellt und wie es sich ihm einfügt.

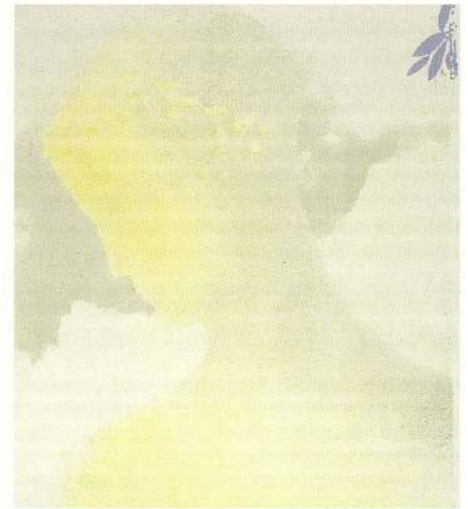
Doch waren hier zu schwach die eignen Flügel;
indessen wurde da mein Geist getroffen
von einem Blitz, in dem mein Sehnen kam.

Dem hohen Flug des Schauens schwand die Kraft;
doch schon bewegte meinen Wunsch und Willen,
gleich einem Rad, das still sich dreht, die Liebe,
Die Liebe führt die Sonne und die anderen Sterne.»

Dantes Epos ist auch ein tief religiöses, christliches Werk. Die Liebe ist ja letztlich auch die Grundkraft im Christentum, nämlich die Liebe des für die Menschen verstorbenen Christus. Die Liebe und die Seele sind bisweilen zusammen ähnlich dargestellt wie Maria und der tote Christus. Auf einem Bild Füsslis trägt Amor die in Tiefschlaf gefallene Psyche so, wie Maria ihren toten Christus hält (Abb. 156).

Umgekehrt kann die Liebe der Gläubigen zu Gott, zu Maria und zu anderen Heiligen zur Erlösung führen. Entsprechende Auferstehungsbilder kamen hier zur Darstellung. Selten sind im Christentum hingegen bildgewordene Personifizierungen der Liebe. Aus der Zeit der Gegenreformation stammt ein diesbezügliches Gesamtkunstwerk im Münster von Zwiefalten in Schwaben (Abb. 157). Hier hilft die personifizierte Liebe den Toten zur Auferstehung. Diese Szene ist Teil einer von zahlreichen Figuren überkleideten Kanzel aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Zwischen dem unten dargestellten Sündenfall und dem Bildprogramm auf dem Gipfel der Kanzel zur himmlischen Herrschaft ist dort, wo das Wort Gottes gesprochen wird, das Totenreich dargestellt. Biblische Grundlage ist die Vision Ezechiels, der vis-a-vis der Kanzel als Figur erscheint. In Ezechiel 37 heisst es zur Erweckung des Volkes Israel:

«Die Hand des Herrn kam über mich, und der Herr führte mich im Geiste hinaus und liess mich nieder inmitten der Ebene, und diese war voller Gebeine... So spricht Gott der Herr zu diesen Gebeinen: Siehe, ich bringe Lebensodem in euch, damit ihr

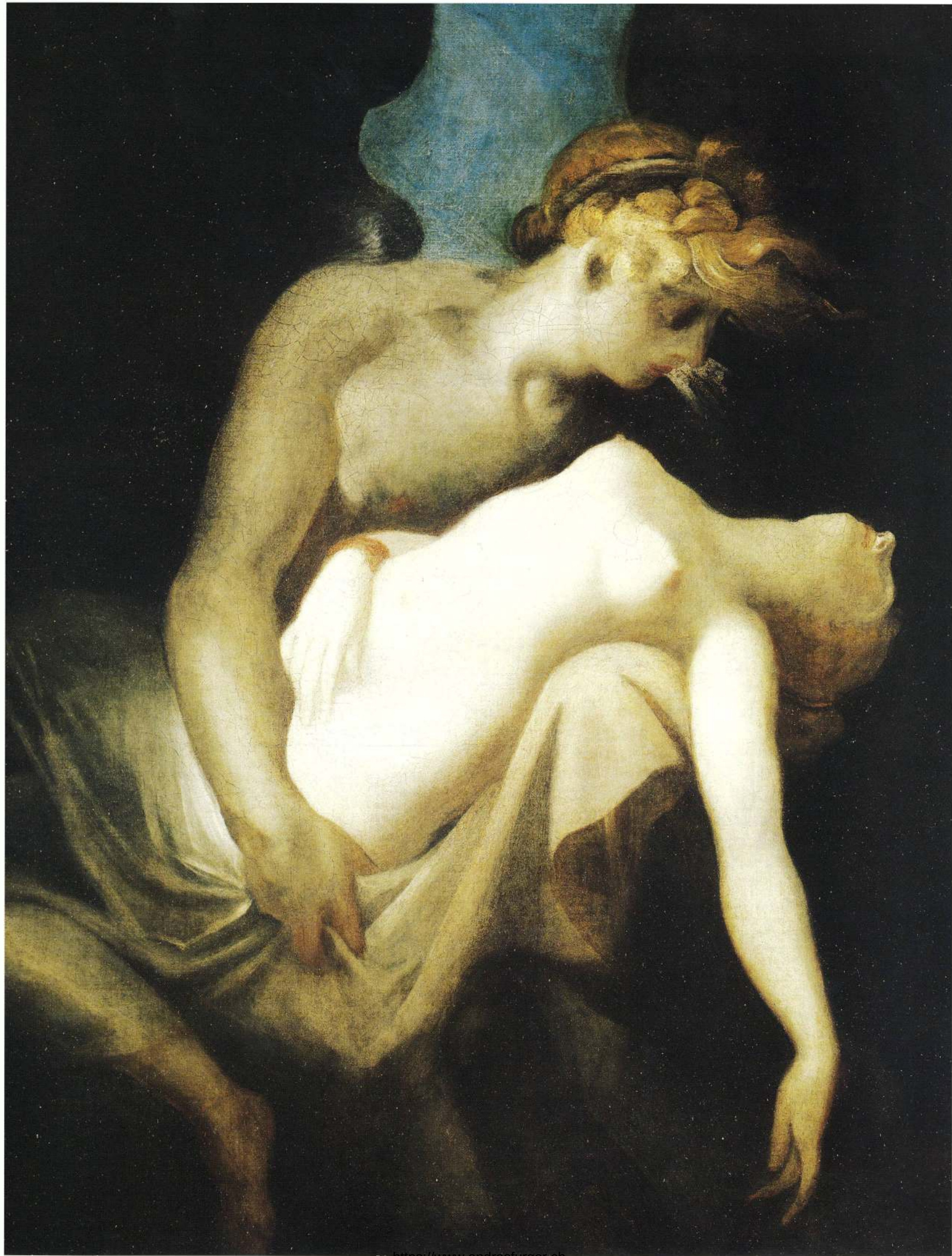


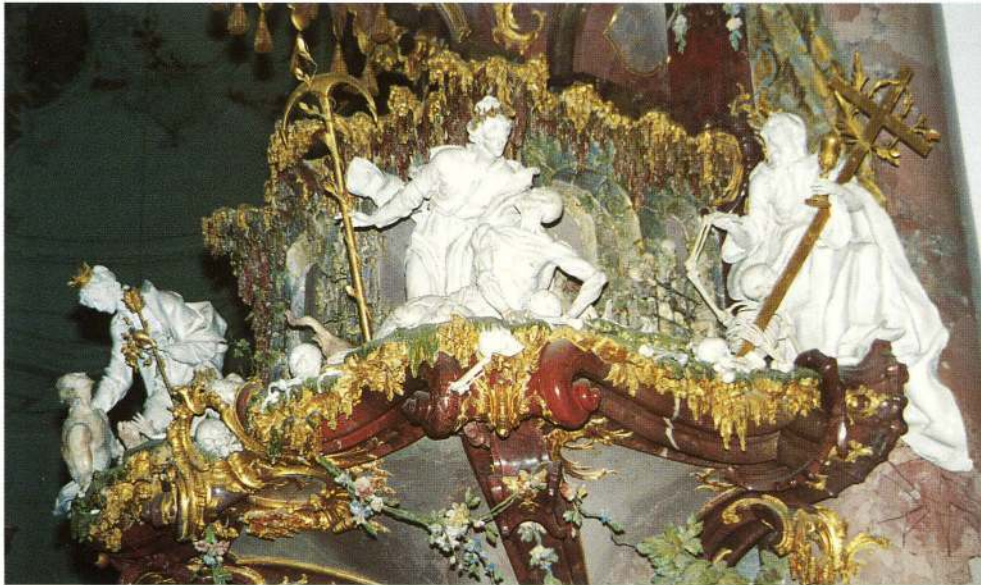
155

Die Sonne Dantes. Beatrice aus der «Divina Commedia» nach der Vorstellung von Odilon Redon von 1897. Dantes früh verstorbene Geliebte, welche ihn als Seele ins göttliche Paradies führte, erscheint in dieser Farblithographie als tiefe Ruhe ausstrahlendes, in zartem Gelb hingehauchtes Wesen. (National Gallery, Canberra)

156

Der Hauch des Amor belebt Psyche wieder. So wie Maria ihren toten Christus in mittelalterlichen Darstellungen hält, umfasst Amor seine in einen tödlichen Schlaf gefallene Psyche. Hier wie dort wird eine Art göttliche Auferstehung folgen. Ölbild von Johann Heinrich Füssli zwischen 1800 und 1810. (Kunsthhaus, Zürich, Geschenk der Schweizerischen Bankgesellschaft)





157

Auferstehung durch die Liebe. Die personifizierte Liebe mit Szepter und gekröntem Haupt erweckt zusammen mit dem Glauben (mit Anker) und der Hoffnung (mit Kreuz) Tote auf dem Totenfeld. Stuckfiguren aus der Mitte des 18. Jahrhunderts an der barocken Kanzel des Münsters von Zwiefalten in Schwaben.

(Denkmalpflege Baden-Württemberg, Stuttgart)

wieder lebendig werdet. Ich schaffe Sehnen an euch und lasse Fleisch an euch wachsen, ich überziehe euch mit Haut und lege Odem in euch ... Da weissagte ich, wie mir befohlen war; und als ich weissagte, siehe, da entstand ein Rauschen, und die Gebeine rückten eines ans andre... Odem aber war noch nicht in ihnen. Da sprach er zu mir: Menschensohn, weissage über den Geist, weissage und sprich zum Geiste: So spricht Gott der Herr: Geist, komme von vier Winden und hauche diese Erschlagenen an, dass sie wieder lebendig werden.»

Und so geschah es nach der Bibel auch, das Volk auferstand. Hier ist offensichtlich von der Wiederbeseelung von Verstorbenen auch mit Hilfe der vier Winde die Rede. Auf der genannten Kanzeldarstellung ist das Totenfeld in Form von zahlreichen Schädeln, Knochen und ganzen Skeletten sichtbar gemacht. Den Toten wird hier vor allem durch die drei göttlichen (theologischen) Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung geholfen. Deren Personifikationen sind ganz in weiss gehaltene Stuckfiguren, die wohl von Joseph Christian geschaffen wurden. Vom Betrachter aus gesehen, beginnt die Handlung von rechts nach links mit dem Glauben, erkenntlich am Attribut des Kreuzes, welcher sich eines Skeletts annimmt. Dann schliesst die Hoffnung mit dem Anker an, welche sich mit einem schon halbwegs befleischten Gerippe beschäftigt. Schliesslich folgt ganz links die Liebe mit Szepter und gekröntem Haupt. Dieser reckt sich eine Seele in Form eines nackten Körpers hoffnungsvoll entgegen. Sie kann dank deren gütiger Zuwendung auferstehen. Laut 1. Korinther 13 wird die niemals vergehende Liebe als höchste Gnadengabe gepriesen:

«Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; am grössten aber unter diesen ist die Liebe».

Die Vorstellung der göttlichen Liebe nicht nur als stärkste Kraft der menschlichen Seele und damit des Menschen überhaupt, sondern auch die des Makrokosmos, blieb in der frühen Neuzeit durchaus lebendig. Diese drückt sich etwa in einem der damals so beliebten Embleme, wo Amors Pfeile die Welt zusammenhalten, aus (Abb. 158).⁴³⁸

In der Geschichte des Apuleius wird durch die Vereinigung der Psyche mit dem Liebesgott ausgedrückt, dass die Liebe das stärkste Leiden der Seele verursachen kann, sie aber auch die stärkste Kraft für die Seele ist. Amor kann ihr die Flügel verbrennen

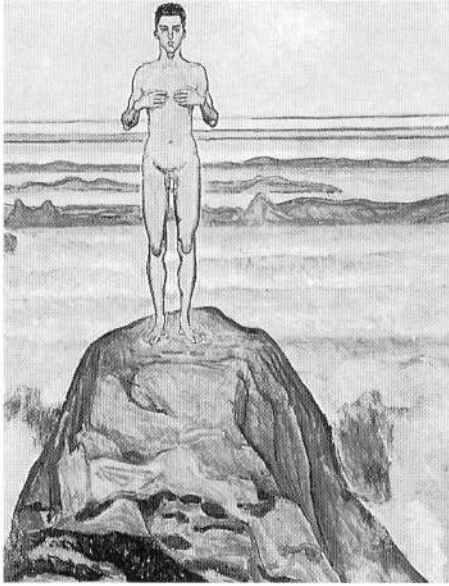


158

Amor hält alles zusammen (Conservat cuncta Cupido). Emblem des 17. Jahrhunderts zum Sinn-
spruch:

Wann nicht durch Lieb und Einigkeit
Wer alles von Gott zubereit
So wurd alles in Hauffen fallen
Endlich zergerhn mit grossem Knallen
Die Lieb alles erhalten thut
Himmel Erdt steht in Gottes Hut.

(Nach Emblemata 1967, 47, vgl. Anm. 437)



159

«Der Blick in die Weite» des jungen Menschen. Ferdinand Hodler hat dieses in der Tradition der Romantiker stehende Thema in den Jahren nach 1902 in verschiedenen Fassungen gemalt. Das Bild zeigt den mit Grundfragen des menschlichen Daseins konfrontierten Jüngling, der sich für seinen Weg entscheiden muss. Damit beginnt er das eigentliche Leben und hat später auch ein Anrecht auf das Jenseits. Oder es ergeht ihm wie den in der Vorhölle auf das ewige Warten Verurteilten (vgl. Abb. 96). (Verbleib unbekannt)

(Abb. 38), sie aber auch – im wörtlichen Sinne – beflügeln. Umgekehrt ist auch die Liebe von der Seele abhängig und kann von ihr gequält werden (Abb. 37). Das innige und unerschütterlich tiefe Verhältnis der Psyche zu Amor und umgekehrt ist die Voraussetzung für deren Aufstieg in den Himmel. Damit ist antikes Gedankengut angesprochen, nämlich der Heilsweg der Seele mittels der emporführenden Tugenden Glaube, Wahrheit und Liebe. Dieser geht auf die platonische Grundvorstellung zurück, wonach die Seele ursprünglich himmlischer Herkunft ist. Wenn sie sich während der irdischen Einkörperung bewährt hat, wird ein himmlischer Wiederaufstieg möglich.

Die Zeitlosigkeit und Ewigkeit der Seele

«Seele ist Liebe, Seele ist Zukunft.» Was meint Hesse letztlich mit der Zukunft in der Seele? Die Zeiterfahrung gilt in vielen Kulturen als ein rein irdisches Phänomen. Sie hat den Kokon mitgewebt, der den schönen Seelenschmetterling zunächst umschliesst, sie ist Teil des Käfigs, der den quirligen Vogel gefangen hält. Erst mit dem irdischen Tod wird auch die Zeitgebundenheit abgestreift. Weil die Seele bereits im irdischen Dasein eine göttliche Komponente miteinschliesst, ist sie aber hier schon an das Ewige angeheftet, trägt also neben der Gegenwart auch die Vergangenheit und die Zukunft ständig in sich. Verschiedene Dichter sehen eine Verbindung zwischen dieser Zeitlosigkeit und der Liebe, so etwa Hugo von Hofmannsthal:

«Liebe ist Vorwegnahme des Endes im Anfang, daher Sieg über das Vergehen über die Zeit, also über den Tod.»

Die Seele als zukunftsgerichtete Grundkraft des Göttlichen und Trägerin allen Geschehens im Himmel und auf Erden hat auch Jean Paul beschrieben:

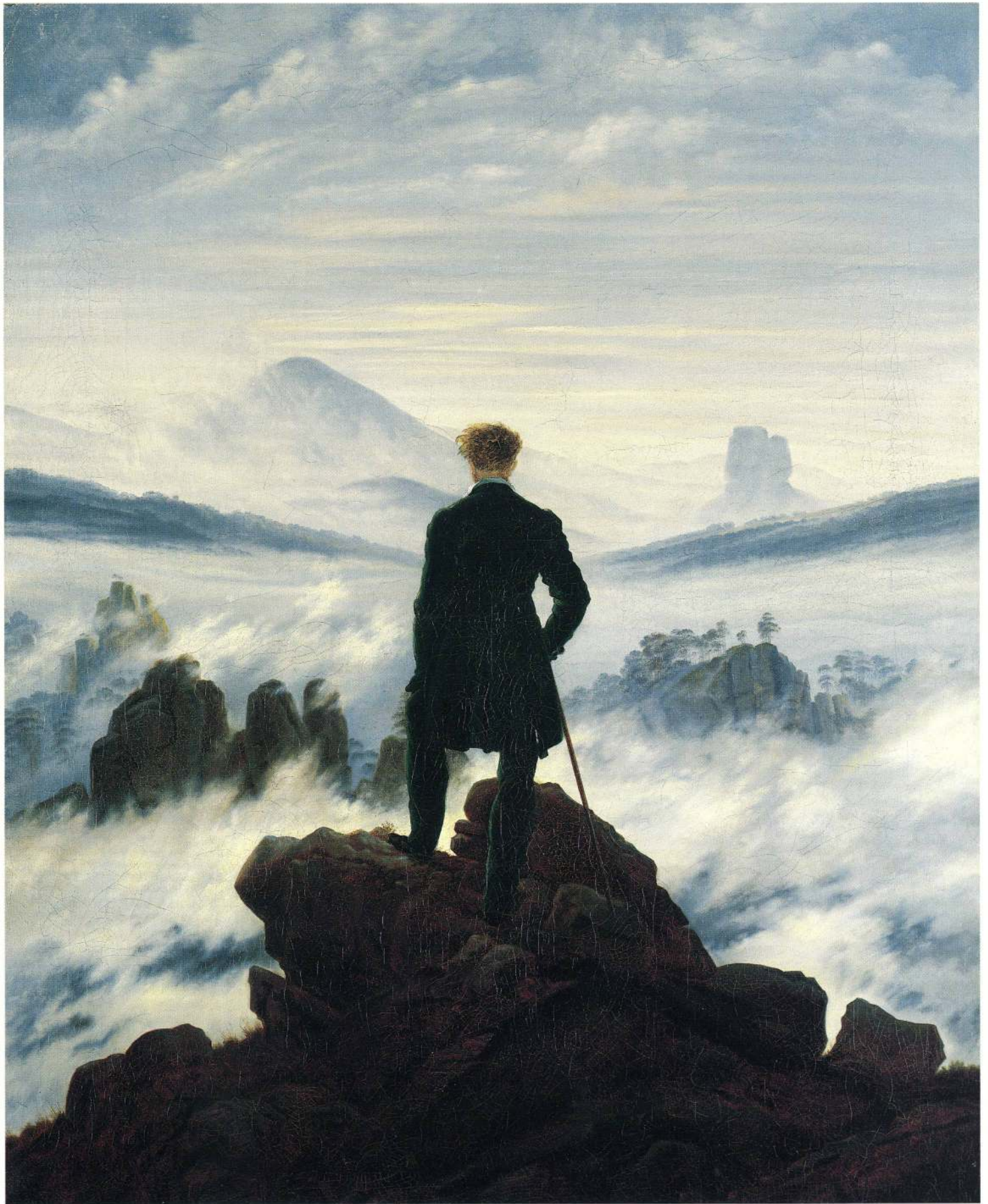
«Ach jede Gegenwart macht unsere Seele so klein, und nur eine Zukunft macht sie gross.»

Die Seele gilt als das Unendliche, das Grenzüberschreitende in uns. «Ich habe auch öfter schon gesagt, dass eine Kraft in der Seele ist, die weder Zeit noch Fleisch berührt; sie fliesst aus dem Geiste und bleibt im Geiste und ist ganz und gar geistig» befand in den Deutschen Predigten und Traktaten schon Meister Eckhart, der mit seiner spekulativen Mystik auf die Einswerdung des Seelengrundes mit Gott zielte.

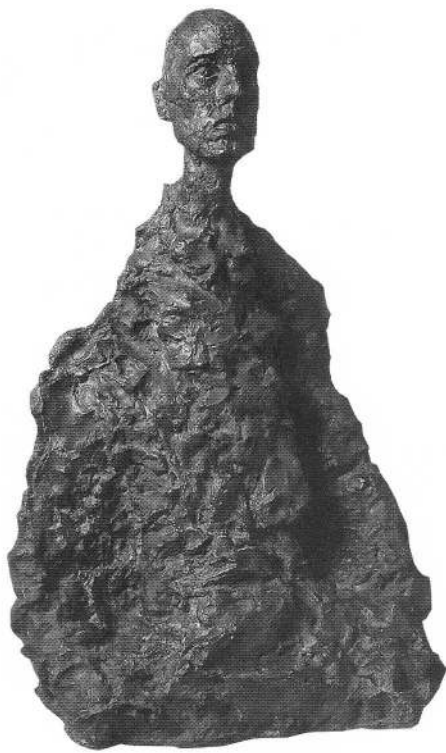
Die Seele ist das im Menschen, was aufs Ewige bezogen ist, sowohl zeitlich wie räumlich. Diese Unendlichkeit findet sich in vielen Landschaftsdarstellungen des 19. Jahrhunderts, die auch als Seelenspiegel gesehen werden. Besonders in der Romantik wird dies mit grenzenlosen Landschaftsbildern, mit tiefen Perspektiven und weiten Horizonten ausgedrückt.⁴³⁹

Der Blick in die Unendlichkeit und das Leben als Reifeprozess der Seele

An das Thema Grenzenlosigkeit schliessen die drei folgenden Kunstwerke an. Sie zeigen Menschen, deren Blick in die unendliche Weite geht. Es sind jeweils typische Bilder für die drei Hauptabschnitte des Lebens, das wie wiederholt ausgeführt als irdischer Reifeprozess der Seele gesehen wird. Voraussetzung zur Reifung ist zunächst die Wahrnehmung der Weite unserer Welt und dann das Erkunden des sich offenbarenden Raumes (Abb. 159). Dessen Weite und Tiefe erschliesst sich auf verschiedenen Wegen. Die Wahl der Wege ist mit persönlichen Entscheidungen verknüpft. Wurden diese nicht gefällt, wurde das irdische Dasein nicht ausgeschöpft, dann ergeht es den Seelen der Verstorbe-



Der Blick in die Unendlichkeit des gereiften Menschen. In Caspar David Friedrichs «Wanderer über dem Nebel» von 1818/1820 ist in romantischer Manier die Weite ins Bild gesetzt. Dieses Ölgemälde ist nahe verwandt mit einer ähnlichen Fassung seines Freundes Carl Gustav Carus (Abb. 146). (Kunsthalle, Hamburg, Foto Elke Walford)



Der stoische Blick in die nahe Weite des vor dem Tod Stehenden. Alberto Giacometti hat diese «Elie Lotar II» genannte Skulptur im Jahre 1964, etwa ein Jahr vor seinem Tod fertiggestellt, als er bereits von Krankheit gezeichnet war. Aus einem erdschweren, felsenartigen Körper wächst ein zierlicher Kopf, der gefasst in die Zukunft blickt. (Privatbesitz)

nen im Jenseits so, wie es William Blake eindrücklich dargestellt hat; sie sind zum Warten im Vorhof der Hölle verdammt (Abb. 96).

Unsere Biographie beginnt damit, dass man am Anfang seines Lebens in einen sicheren Garten eingebettet ist. Verlässt das Kind diesen während der Adoleszenz, so wird es mit grundsätzlichen Fragen des menschlichen Daseins, mit seiner Weite bis hin zu den dazugehörigen Höhen und Tiefen konfrontiert. Entscheidungen für diesen oder jenen Weg stehen an. Die bildhafte Metapher für solche Lebensentscheide ist die noch in der Neuzeit geläufige Geschichte des Herakles am Scheideweg, die vielfach in Bilder umgesetzt wurde. Sie steht in Zusammenhang mit dem Bild des «biviums» der Pythagoräer. Dieses wird mit dem Y symbolisiert, der Weggabelung. Y und Herakles am Scheideweg stehen für den reifenden Menschen überhaupt.

In diesem Zusammenhang wird Ferdinand Hodlers Jüngling gesehen, der in die Ferne blickt, indem er «einsam auf einer Bergspitze über dem Nebelmeer stehend seine Seele der grenzenlosen Weite des kosmischen Lebens öffnet» (Abb. 159).⁴⁴⁰ Er nimmt die Weite wahr mit ihren Berggipfeln, die Täler allerdings sind dem Nackten noch unter dem Nebelmeer verborgen.⁴⁴¹ Der Jüngling blickt auch gleichzeitig in den Betrachter hinein. Diese Darstellung wird in Zusammenhang mit Hodlers Neigung zu mystischen Bewegungen seiner Zeit gesehen, er war selbst Mitglied der Rosenkreuzer. Seit langem ist bekannt, dass Verbindungen Hodlers zu Darstellungen ähnlicher Art bestehen, bei denen ein Mensch auf dem Erdradius steht. Auch die Verwandtschaft zum folgenden Gemälde ist deutlich nachgezeichnet.⁴⁴²

Caspar David Friedrich hat im Jahre 1818 das Werk «Wanderer über dem Nebel» geschaffen (Abb. 160). Dieses hat sein Freund Carl Gustav Carus bereits sehr früh als Vorbild für ein eigenes, ähnliches Werk genommen (Abb. 146). Mit dem «Wanderer über dem Nebel» ist offensichtlich der Mensch reiferen Alters gemeint, der die schummrigen Schichten des Lebens durchstossen hat und zum Weitblick ansetzt. Dies findet in der Höhe statt, womit auch die innere Höhe der Seele im körperlichen Leben gemeint sein dürfte. Er steht selbstbewusst im Leben und sucht gleichzeitig den Horizont ab. Er hat sich in die Landschaft des Lebens hineingegeben und sich dem Leben ausgesetzt.

Der aus sich herausgehende Blick in die Weite ist auch in Kunstwerken des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts anzutreffen. Dazu gehört die Skulptur «Elie Lotar II» von Alberto Giacometti, die dieser nach einer schweren Krankheit ein gutes Jahr vor seinem Tod fertigstellte, als er bereits «in einem anderen Leben war», wie er selber sagte.⁴⁴³ Aus einem Oberkörper in Form eines irdischen Felsgesteins wächst hier ein schlanker Hals und zierlicher Kopf mit energischem Kinn und Mund heraus (Abb. 161). Im Zentrum des Gesichtes und der ganzen Skulptur überhaupt stehen eine differenziert herausgearbeitete Nasenwurzel, mit der sich Alberto Giacometti in dieser Zeit intensiv auseinandersetzte, und zwei Augen, die zusammen eine gewisse Strenge ausstrahlen. Konzentriert und gefasst geht der Blick des sich von einem erfüllten Leben Verabschiedenden in die bereits sehr nahe Weite.

Und das heutige Seelenbild?

Nachdem die Suche nach Seelenbildern quer durch alle Zeiten einen reichen Bilderbogen geliefert und uns bis zum Blick in die Unendlichkeit geführt hat, ist es naheliegend, zum Schluss auf das im Vorwort angeschnittene Thema des heutigen – und auch des künftigen – Seelenbildes zurückzukommen. Wie und wo tritt der heutige Seelenentwurf ins Bild? Die Antwort fällt vorerst ernüchternd aus. Der erwähnte Kreis der Menschen, für welche die Seele kaum existent ist, liefert konsequenterweise keine Bilder. Und bei

Aus dem und zum hellen Inneren. Wasserfarbenzeichnung «Dreifarbige Schmetterlinge» von M. C. Escher aus dem Jahre 1950. Jeder der 192 Schmetterlinge besteht aus drei Farben, die so angeordnet sind, dass daraus verschieden farbige, überlappende Kreise entstehen. Diese und die nächste Abbildung sind verwandt mit Eschers «Spiral-Bildern» beziehungsweise seinen «Lebensweg»-Darstellungen. (Cordon Art, Baarn, Holland)



der nach neuen Weltbildern und Konzeptionen suchenden Gruppe ist noch kein eigenständiges, kohärentes Seelenbild auszumachen.

Die heutige Situation ist zunächst auf den einfachen Nenner zu bringen, dass es kein gültiges, gemeinhin akzeptiertes Bild der Seele gibt. Gemäss den Regeln des Wissenschaftsbetriebes der letzten Jahrzehnte ist die Seele als Ganzes, abgesehen von der kranken Seele, kaum wesentlicher Teil des heute gültigen Forschungsrasters. Die Seele scheint zuweilen zum Sitz der Gefühle in einem gut ausgeforschten Körper geschrumpft zu sein.⁴⁴⁴

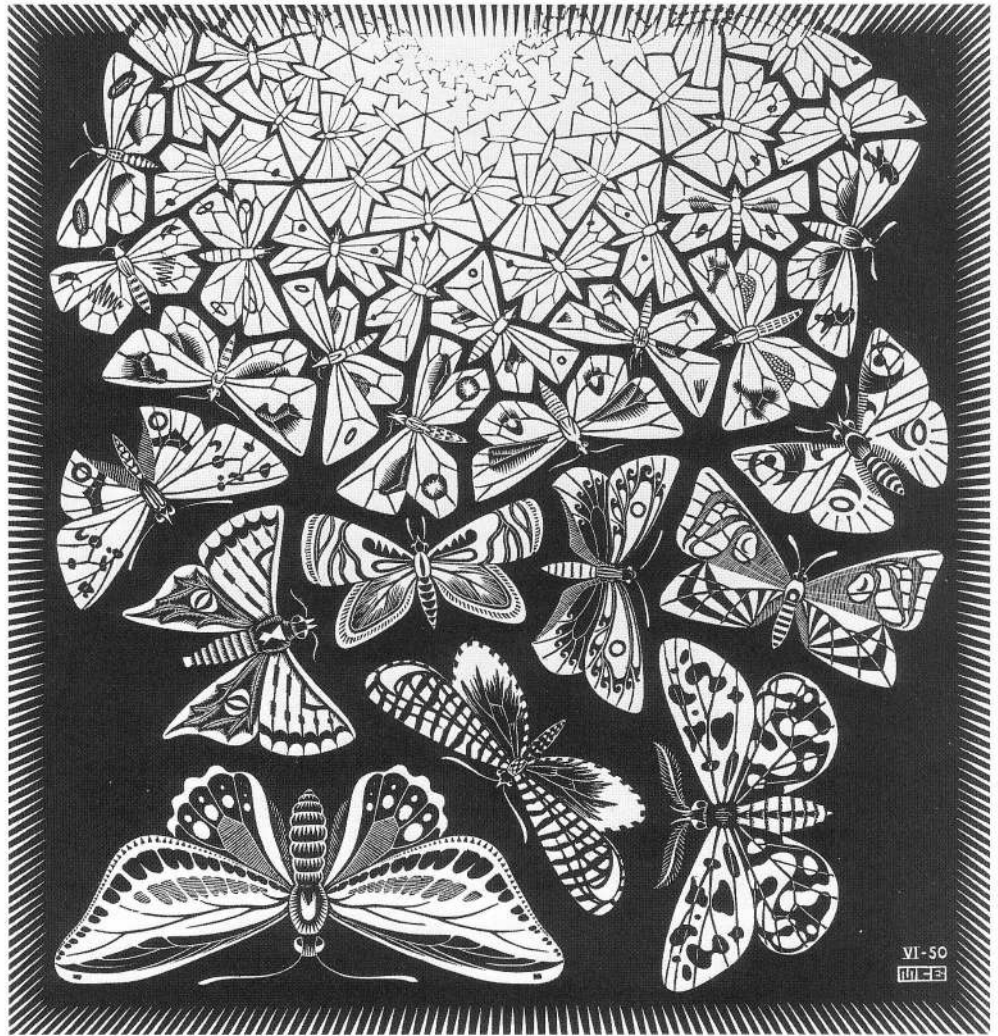
Dieses Buch versucht zu zeigen, dass das Seelenbild immer vor dem Hintergrund der jeweils gültigen Kosmologie und Kosmogonie zu betrachten ist. Auch hier fällt die Antwort in bezug auf die heutigen Anschauungen eher ernüchternd aus. Im immateriellen Bereich, zu dem die Seele gehört, gibt es weniger umfassende Welterklärungen in der Art, wie sie beispielsweise von den Griechen im Verlauf von Jahrhunderten gesucht worden sind. Weltentstehungsvorstellungen zu entwickeln ist heute in erster Linie Sache der Naturwissenschaftler, vor allem der Physiker und Astronomen. Ihre Modelle sind jedoch nicht so beschaffen, dass sie ein neues, kohärentes Seelenbild mitprägen könnten. Die für die Entstehung des Makrokosmos, des Alls, gängigste Theorie des Urknalles und der anschliessenden Prozesse im Rahmen der Chaostheorie und des Zufallsprinzips vermögen für das Phänomen Seele wenig Konkretes beizutragen. Man kann auch die Behauptung wagen, dass die schnell voranschreitende Gentechnik kaum je zur Aufdeckung ei-

Unendlichkeitsannäherung. Holzschnitt «Schmetterlinge» von M. C. Escher aus dem Jahre 1950, aufgrund einer Tusche- und Wasserfarbenzeichnung von 1948. Das Grundmuster ist ähnlich wie bei der vorangehenden Abbildung und beruht zudem auf einer Reihe von logarithmischen Spiralen. (Cordon Art, Baarn, Holland)

Die Unendlichkeitsannäherungen des M. C. Escher

Als Erbauer unmöglicher Welten ist der holländische Graphiker Maurits Cornelis Escher (1898–1971) bekannt geworden. Sein Werk zeigt gewisse Parallelen zum Surrealismus, etwa zu Bildern Magrittes, aber auch starke Kontraste dazu.³⁶² Escher baut das Unmögliche streng gesetzmässig, seine Bilder zeigen nicht nur tiefere Botschaften, sondern auch die ihnen zugrundelegten Konstruktionssysteme. Die beiden hier abgebildeten Schmetterlingsbilder sind verwandt mit seinen «Spiral-Bildern», besonders mit der Graphik «Lebensweg II» von 1958.³⁶³ Diese beruht auf einer Reihe logarithmischer Spiralen und drückt nach B. Ernst als Gesamtbild den Gedanken aus, «dass ein weisser Fisch im Zentrum zum Leben kommt, zu seiner maximalen Grösse anwächst, um dann wieder, alt geworden, als grauer Fisch dahin zurückzusinken, woher er kam.»³⁶⁴ Eine ähnliche Botschaft findet sich – mit ähnlichen Fischen – in der Graphik «Drehstrudel» von 1957, welche die «Stirb-und-Werde»-Doppelspirale aufnimmt.

Nicht mit Fischen, sondern mit Schmetterlingen arbeitet Escher in der Kreisdarstellung von Abbildung 162. Die Schmetterlinge zwischen dunklem Rand und hellem Zentrum sind so koloriert, dass die Farbflächen eine Reihe von sich überlappenden grünen, blauen und gelben Kreisen entstehen lassen. Eine ausschnittthafte Variante dieses Konzeptes diente als Grundlage für einen Holzschnitt aus dem Jahre 1950 (Abb. 163). Die skizzenhafte Vorzeichnung dazu lässt noch deutlich das zugrundeliegende Spiralgerüst und die Kreise erkennen.³⁶⁵ Der fertige Holzschnitt zeigt im Gesamteindruck jedoch vor allem den fließenden Übergang von den grossen Schmetterlingen zu den sich in der strahlenden Helligkeit verlierenden, unendlich klein werdenden Schmetterlingen. Unnötig zu sagen, dass dies nur eine Sichtweise ist und sicher auch gleichzeitig das Gegenteil enthalten ist. Nicht zufällig wurde das Konzept dieser Graphik vom Escher-Kenner B. Ernst unter dem Titel «Geburt, Leben und Tod» vorgestellt.³⁶⁶



nes Gencodes der Seele führen wird. Der in den letzten Jahrzehnten erzielte, enorme Fortschritt der Naturwissenschaften hilft offensichtlich bei den Grundfragen Seele wenig weiter. Die Seele führt – als ganze – ein zurückgezogenes Dasein; die schöne Psyche ist gegenwärtig nicht mehr, wie einst bei Apuleius, in den Himmel der «Götter» aufgenommen und integriert.

Merkwürdig erscheint, dass heute Behandlungen von bestimmten Seelenzuständen nicht mehr in Fragen zur Seele überhaupt münden. Diese Diskrepanz fällt umso mehr auf, als sich in unserer Zeit mehr Menschen als je zuvor ihre Seele von spezialisierten Ärzten betreuen lassen. Es ist, wie anfangs schon erwähnt, unübersehbar, dass vor allem die Psychologen und Psychiater zahlen- und wohl auch einflussmässig wieder eine ähnliche Stellung einnehmen wie die Schamanen in der archaischen Gesellschaft. Merkwürdig bleibt, dass die offensichtlich vorhandenen Seelennöte, die auch mit der Armut an Visionen und existenztragenden Weltentwürfen in Zusammenhang stehen, wenig Anstoss zu neuen übergeordneten Seelen- und Weltbildern von dieser Seite gegeben haben.

Heute sind Bilder der Seele noch vereinzelt anzutreffen. Aber im Umgang mit ihnen ist zuweilen eine gewisse Beliebigkeit feststellbar. Beispiel dafür ist Abbildung 164. Nach den bisherigen Darlegungen sind die Bildelemente dieser Montage unschwer als Seele zu bestimmen, welche mit einer Kette an die Erde gefesselt ist. Dieses Bild diente im Erscheinungsjahr des vorliegenden Buches einer Werbeagentur als Grundlage für eine grosse Kampagne. Für die Propagierung einer neuartigen Computerstation wurde die

Kette gesprengt abgebildet und damit der Aspekt Befreiung vermittelt. Weder Quelle noch eigentlicher Bildsinn waren bekannt, es interessierte offenbar ausschliesslich die Wirkung «neue Freiheit».⁴⁴⁵ Trotzdem: Die rein assoziative Bildauswahl ist auch ein Zeugnis dafür, dass solchen Bildern ein tieferer Gehalt und damit eine spezielle Ausstrahlung verblieben ist. Noch immer kann offenbar ein Bild der (von der Erdbundenheit befreiten) Seele als Symbol für unbeschwerte Freiheit eingesetzt werden.

Zeichen des Umbruchs

Verschiedene Zeichen weisen darauf hin, dass wir uns heute mitten in einer Phase des Umbruchs mit allen damit verbundenen Stärken und Schwächen befinden. Neue Wege öffnen sich, neue Welten beginnen sich zu erschliessen. Gewisse Synthesen jedoch und schlüssige Erklärungsmodelle für komplexe Erscheinungen wie die Seele lassen noch auf sich warten. Schon in der Epoche der Renaissance wurden innerhalb einer kurzen Spanne viele Grenzen gesprengt. Damals begann ebenfalls das Spiel sich gegenseitig beflügelnder Wechselwirkungen zwischen neuen Gedanken und wegweisenden Entdeckungen. Diese Zeit wurde letztlich zu einem Wendepunkt in der Kulturgeschichte. Die neue Sicht des Makrokosmos, des Universums, führte schliesslich auch zur Überarbeitung des Mikrokosmos.

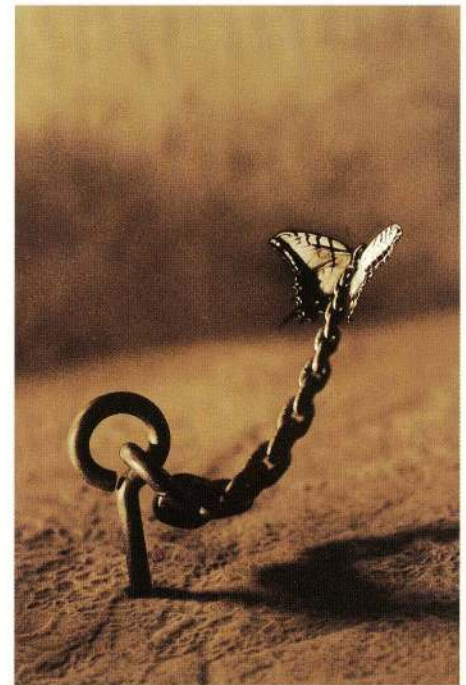
Das Konkurrieren verschiedener Lehrmeinungen bis hin zu neuen Weltentwürfen gehört zum Fluss der Geschichte. Bildlicher Ausdruck davon sind die in zwei verschiedene Richtungen weisenden Hände auf Abbildung 166 von Plato und Aristoteles nach Raffael. Der heutigen Situation würde wohl ein Bild mit einer grösseren Zahl von Händen, welche in viele Himmelsrichtungen, Höhen und Tiefen weisen, entsprechen.

In einer Umbruchsituation wie der heutigen, in einer Zeit des Zerfalls von alten Werten beginnt das, was in spätrömischer Zeit ebenso wie im 16. Jahrhundert geschah. Es entstehen, auf ältere, «bessere» Zeiten zurückgreifend, neue Gedanken. Ein dichtes, kaum zu durchdringendes Nebeneinander entwickelt sich, beim Philosophen ebenso wie beim selbsternannten Religionsstifter. Man fühlt sich an das Bild eines verschiedenen Traumszenen ausgesetzten Menschen erinnert (Abb. 122). Kennzeichen dieser Situation sind zahlreiche eklektizistische Bewegungen, die Terrain gewinnen, Sekten, die aus dem Boden schießen, und die Proklamierung eines neuen Zeitalters, «New Age» genannt.

Diese Situation wird meiner Meinung nach durch parallele Entwicklungen auf anderen Gebieten verstärkt. Die exakten Wissenschaften stossen schon seit Jahrzehnten an Grenzen der Aussagefähigkeit innerhalb ihrer Systeme. Im Bereich der Medizin gelten beispielsweise die Ursachen von Krebserkrankungen noch als weitgehend unerforscht. Der Wissenschaftsbereich der Astrophysik stösst bei der Beschreibung des Weltalls auf sprichwörtliche «schwarze Löcher» und an Grenzen der Beschreibung des Grenzenlosen. Um «den Himmel» beschreiben zu können, beginnen hier interessanterweise Denkweise und Vokabular, wie schon bei Freud, in andere Bereiche überzugreifen. Und: Die sich nähernde Jahrhundert- und Jahrtausendschwelle wird wie jede Wende in der Geschichte als verunsichernder Faktor empfunden, auch wenn sie nur auf einer von Menschen definierten Zählung beruht.

Wie gehen wir mit dieser Verunsicherung um? Hier weist wohl immer noch die Aufforderung von Hermann Hesse aus dem Jahre 1917 einen Weg, nämlich nicht den über die (diesseitige) Weltgeschichte, sondern den über die Seele:⁴⁴⁶

«...Leben wir nicht in einer Zeit, da Neues sich laut verkündet, da Bindungen der Menschheit umgerüttelt werden, da in ungeheurem Umfang Gewalt geschieht, Tod



164

Ein Schmetterling an der Kette, welche ihn an das Irdische fesselt. Für die Reklameseite einer Computerstation im Jahre 1997 verwendete Fotomontage, welche ohne Kenntnis des eigentlichen Bildsinnes ausgewählt wurde. Solche Bilder begleiten uns heute noch durch den Alltag, auch wenn eine Zuordnung der tieferen Bildinhalte nicht mehr bewusst stattfindet.

(Komet Photo AG, Zürich, Foto Rieder und Walsh)

wütet, Verzweiflung schreit? Und ist nicht Seele auch hinter diesen Vorgängen? Frage deine Seele! Frage sie, die Zukunft bedeutet, die Liebe heisst! Frage nicht deinen Verstand, suche nicht die Weltgeschichte nach rückwärts durch!»

Distanz und Brücken von der äusseren zur inneren Welt, vom Bewussten zum Unbewussten

Hesse plädiert im obigen Zitat dafür, die Zukunft weniger auf der Verstandesebene als über die Seele zu gestalten. Im Laufe der Neuzeit ist es tatsächlich zu einer vermehrten Trennung des Materiellen vom Immateriellen gekommen. Die Zeit der Aufklärung spricht explizit von zwei «Reichen»: Bei den Griechen war das geistige Reich noch von primärer Bedeutung. Demgegenüber hat sich bis heute der materielle Kontinent stärker vergrössert als der seelisch-geistige Kontinent und ist von diesem weggedriftet. Entsprechend lang ist auch die Wegstrecke zwischen dem Bewussten und Unbewussten im einzelnen Menschen geworden. Diese Distanz scheint den Blick auf die immaterielle Seele bei vielen Menschen des 20. Jahrhunderts in den Hintergrund treten zu lassen. Wenig präsent sind Bilder wie die mit dem Körper verwachsene oder gar über den Körper hinauswachsende Seele, wie sie in einer bemerkenswerten Skulptur von Rodin exemplarisch dargestellt worden ist (Abb. 165).

Vereinfachend ausgedrückt verstand sich der Mensch der Antike – wie übrigens auch der mittelalterliche Christ – in seiner irdischen Existenz als Produkt einer göttlichen «Überwelt». Er koordinierte dementsprechend sein irdisches Tun ständig mit Gott oder den Göttern. Der Mensch des fortgeschrittenen 20. Jahrhunderts sieht das irdische Leben hingegen eher als Selbstzweck. Dementsprechend ist die Leitlinie seines Lebens zuweilen, neben der Fortpflanzung, dem Lustgewinn und anderem, fast ganz auf die materielle Existenz bis hin zur Anhäufung von in Geld messbarem Reichtum ausgerichtet. Erst wenn er in körperliche oder seelische Nöte kommt, taucht die Frage nach einem übergeordneten, existenztragenden System, nach weiterführendem Lebenssinn auf. Jetzt

165

Im Spannungsfeld zwischen Himmel und Erde. Aus dem schweren Pferdeleib wächst eine weibliche Seelengestalt heraus. Bronzeskulptur «Die Zentaurin» Auguste Rodins von 1889, die in der Marmorfassung «Die Seele und der Körper» genannt wurde. Diese Plastik entstand wie viele andere während der Beschäftigung Rodins mit Dantes Inferno für das Bildprogramm des Höllentores. (Musée Rodin, Paris)



197

beginnt die Suche nach der eigenen Seele und ihren Verbindungen zu einem Makrokosmos. Er denkt also gewissermassen von unten nach oben, während früheren Vorstellungen gemäss der Weg von oben nach unten führte und die Seele dabei ein zentrales Bindeglied war. Bildhaft gesprochen gab es früher bei der Weltvorstellung wie beim Menschen selbst ein grosses überirdisches Reich mit kleinen irdischen «Ablegern». Ein Bild davon ist Turners Weltvision (Abb. 150).

Zu den grossen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts in Europa gehört jedoch auch die bewusste Wahrnehmung der Kluft zwischen der äusseren und der inneren Welt. Daraus wuchs die Einsicht, dass die Distanz von den äusseren zu den inneren Welten überbrückt werden sollte. In diesem Zusammenhang ist die Hoffnung von Sigmund Freud auf den Erfolg seiner Psychoanalyse zu verstehen, die er auf den Satz «Wo Es war, soll Ich werden» komprimiert hat. Dazu gehört auch die Erwartung Wassily Kandinskys auf die «Epoche des grossen Geistigen», nämlich auf den positiven Einfluss der bildenden Kunst auf die gesellschaftliche Entwicklung des 20. Jahrhunderts.⁴⁴⁷ Auf die Erfüllung dieser Hoffnung musste lange gewartet werden. Gewisse Zeichen lassen hoffen, dass Ende dieses Jahrhunderts eine neue Tendenz absehbar wird.

Diese Tendenz zu grundsätzlichen Neuerungen hängt zusammen mit der Bereitschaft zur Relativierung der eigenen Position. Im Verlaufe des zur Neige gehenden 20. Jahrhunderts verstärkte sich allmählich die Einsicht, dass die Weltbildgebundenheit auch für die wissenschaftliche Erkenntnis gilt, die aktuelle Wahrheit eine relative, vom Mikrokosmos Mensch abhängige ist.⁴⁴⁸ Zu dieser Erkenntnis gehört auch ein Bewusstsein dafür, dass «wissenschaftliche Revolutionen» das Wissen umgestalten und das Weltbild verändern. Dieser Prozess ist unter anderem abhängig vom jeweiligen Standpunkt des Einzelnen und seiner Fragen. Also sind Menschen gefragt, welche die entscheidenden Fragen stellen und damit neue Wege weisen (vgl. Abb. 166).

So wie in Bereichen der Astrophysik immer wieder Grenzen zu anderen Fachbereichen übersprungen werden, hat auch auf anderen Ebenen die Suche nach Überbrückung der Gegensätze eingesetzt. Die Universitäten fördern inter- und transdisziplinäre Veranstaltungen, die Museen veranstalten Ausstellungen über Bereiche des Unbewussten, in Tageszeitungen und Zeitschriften wird vermehrt das Thema Mensch aufgegriffen, und in der Führungslehre für Wirtschaftsunternehmen wird dem zwischenmenschlichen und emotionalen Bereich wieder mehr Beachtung geschenkt.

Die Notwendigkeit des Brückenschlages von der äusseren zur inneren Welt ist in der jüngsten Zeit erkannt worden. Sonst gäbe es weder diese Diskussion noch solche Bücher. Mit der Psychoanalyse ist eine gängige Technik entwickelt worden, die beim Einzelnen Brücken zu schlagen fähig ist. Der Imperativ der Psychoanalyse (Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten) beruht bekanntlich darauf, Problembereiche im Unbewussten aufzuspüren, auf die Ebene des Bewusstseins zu ziehen, zu verarbeiten und so schliesslich ein neues Ganzes zwischen Bewusstem und Unbewusstem zu schaffen.

In der Vergangenheit haben diejenigen Bewegungen unter den konkurrierenden Strömungen Oberwasser bekommen, welche ein einsichtiges Gesamtkonzept vorlegen konnten, eine «anthropologische Synthese» im Sinne Sartres.⁴⁴⁹ Er hat die Schwächen am Beispiel der Psychologie erkannt, wenn er schreibt, dass es unmöglich sei, «das Wesen zu erreichen, indem man Vorfälle anhäuft ...» Die Vorbedingung einer wirklichen Synthese im hier besprochenen grösseren Bereich ist meiner Ansicht nach eben eine verstärkte Annäherung der beiden «Reiche», des sichtbaren wie des unsichtbaren, oder zumindest das Aufzeigen der Wechselbeziehung zueinander. Ist vielleicht mit der für einzelne Menschen entwickelten Psychoanalyse und ihren Mitteln eine Wiederverschmelzung von Unbewusstem mit Bewusstem auch im Kollektivbereich möglich, auch in

Extrempositionen?

Die – im Vergleich mit der älteren Kulturgeschichte – starke heutige Fixierung auf das rein Irdische und damit verbunden die Verkümmern der alten «Überwelten» bis hin zur Absonderung der Seele ist kennzeichnend für die Haltung vieler Zeitgenossen in Europa. Sie trägt in ihren extremen Ausprägungen die Züge einer geschichtlichen Sonderstellung. Ist die Situation heute vielleicht gerade umgekehrt wie bei den Gnostikern in spätrömischer Zeit? Jene hatten mit ihrer Feindlichkeit gegenüber allem Materiellen und Irdischen bekanntlich eine Extremposition eingenommen, die deshalb zum Nebengleis in der Religions- und Kulturgeschichte wurde.

Verschiedene Weltbilder, verschiedene Seelenbilder. Plato zeigt nach oben und Aristoteles auf die Erde: Die Erkenntnis der ewigen Ideen steht der Empirie gegenüber. Die Seele wird von Plato als Gefangene im Körper gesehen, nach Aristoteles ist der Körper durch die Seele gebunden. Ausschnitt aus der «Schule von Athen» Raffaels von 1510–11. (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura)



Richtung der von Kandinsky geforderten Entwicklung? In diesem Fall müssten die Arme, um noch einmal auf Raffaels Bild zu verweisen, auf uns Menschen selbst zeigen und den inneren Weg weisen.

Voraussetzung für solche Entwicklungen kann die vertiefte Arbeit am geistigen wie seelischen Bereich sein. Dafür sind gegenwartsbezogene Situationsanalysen, historische Bestandesaufnahmen und Spiegelungen des Gewesenen aus verschiedenen Optiken hilfreich. Auch um in diesem Sinne den Blick zu weiten, wurde dieses Buch geschrieben.

Animula vagula blandula
hospes comesque corporis
quae nunc abibis in loca
pallidula rigida nudala
nec ut soles dabis iocos ...

Seelchen, irrendes, kosendes,
Gast und Gefährte des Körpers,
gehst du nun fort irgendwohin,
wo es blass ist und starr und nacht,
und machst keine Spässe mehr ...

Hadrian (76–138)

Zusammenfassung

Diese Untersuchung ist dem Bild der Seele im christlichen Abendland, von der Steinzeit bis in die heutige Zeit, gewidmet. Ausgangspunkt sind Darstellungen der bildenden Kunst sowie Texte aus Poesie und Prosa. Durch einen begleitenden Text in die jeweilige Zeit eingebettet, werden Aussagen der Kunstwerke zum Sprechen gebracht.

Die Seele wird seit der frühesten Zeit als das Ewige und Grenzenlose im Menschen gesehen. Dieser Lebenshauch entzieht sich an sich der materiellen Darstellung. Trotzdem haben sich Menschen Bilder von ihrer Seele gemacht. So wie auch Gott dargestellt wird, obwohl nie jemand Gott selber gesehen hat. Die Ikonographie der Psyche ist so flüchtig wie die Seele selbst und nicht durch alle Zeiten gleich festgelegt. Dies macht die Suche nach den entsprechenden Bildern schwierig und reizvoll zugleich.

In der Frühzeit ging man von mehreren Seelen im Menschen aus. Im Vordergrund der bildlichen Darstellungen und Schilderungen stand die Exkursions- oder Freiseele, die vor allem als Vogel gesehen wurde. Zur Zeit der Griechen rückte die Einheitsseele in den Vordergrund, die üblicherweise als kleiner geflügelter Mensch dargestellt wurde. Im christlichen Mittelalter entstand daraus eine kleine menschliche Gestalt. Die Zeit der Renaissance belebte ältere Vorstellungen wieder, darunter die der Seele als Schmetterling.

Das Seelenbild ist immer vor dem Hintergrund der Weltentstehungserklärungen zu sehen. Insofern führen die Seelenbilder jeweils vom Mikrokosmos Psyche zum Makrokosmos Universum. Im Laufe der Neuzeit fehlte es nicht an Versuchen, die Seele weniger als Teil des göttlichen Schöpfungsplans denn als Organ anzusehen. Noch breiter wird die Palette im Verlaufe der neuesten Zeit. Die Auseinandersetzung mit den Kräften der Seele führte im 20. Jahrhundert schliesslich zu einer breiten Vielfalt von Bildern in der Sprache und der bildenden Kunst.

Im Schlusskapitel wird versucht, von den aufgespürten Seelenbildern zu Aspekten von Seelischem an sich vorzustossen. Dazu gehören das Zeitlose der Seele und ihre stärkste Kraft, die Liebe. Querbeziehungen werden angesprochen, welche die Menschen bis heute beschäftigen. Gerade in einer Übergangszeit wie der heutigen setzt wieder eine differenziertere Auseinandersetzung mit der Seele ein. Dafür bietet dieses Buch eine breitere Grundlage im Bereich des Seelenbildes.

Anhang

Abgekürzt zitierte Literatur

- Apuleius
Apuleius, Der goldene Esel. Metamorphosen.
Hrsg. und übersetzt von Eduard Brandt und
Wilhelm Ehlers
(München und Zürich 1989)
- Ariès 1982
Philippe Ariès, Geschichte des Todes
(München 1982)
- Aspris 1996
Michalis Yiangou Aspris, Statuarische Gruppen von
Eros und Psyche. Ungedruckte Dissertation
(Bonn 1996)
- Beutler 1995
Ernst Beutler, Essays um Goethe
(1995)
- Bonnefoy 1992
Yves Bonnefoy, Alberto Giacometti, Eine Biographie
seines Werkes (Bern 1992). Deutsche Übersetzung
der französischen Originalausgabe von 1961
- Breasted 1954
J. H. Breasted, Geschichte Ägyptens, deutsch von
Prof. Dr. Hermann Ranke
(Zürich 1954)
- Bischofberger 1995
Norbert Bischofberger, Werden wir wiederkommen?
Der Reinkarnationsgedanke im Westen und die
Sicht der christlichen Eschatologie
(Mainz 1995)
- Botheroyd 1995
Sylvia und Paul F. Botheroyd
Lexikon der keltischen Mythologie
(München 1995)
- Carus 1829/30
Carl Gustav Carus, Vorlesungen über Psychologie,
gehalten zu Dresden im Winter 1829/30.
Jahrhundertausgabe von 1931
(Zürich und Wiesbaden 1958)
- Carus 1860
Carl Gustav Carus, Psyche, Zur Entwicklungs-
geschichte der Seele.
Nachdruck der Ausgabe von Pforzheim 1860
(Darmstadt 1975)
- Cassani 1993
Silvia Cassani, L' Art des Peuples Italiques
(Genf 1993)
- De Leeuw 1995
Ronald de Leeuw, Van Gogh im Van Gogh Museum
(Amsterdam 1995)
- Eckermann
Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in
den letzten Jahren seines Lebens.
Hrsg. von Fritz Bergmann
(1981)
- Erich 1935
Oswald Ad. Erich, Zur Darstellung der Seele und
des Geistes in der christlichen Kunst. Festschrift
Adolph Goldschmidt
(Berlin 1935) 51–54
- Goethe und die Kunst 1994
Goethe und die Kunst. Ausstellung in der Schirn
Kunsthalle Frankfurt und den Kunstsammlungen zu
Weimar 1994. Katalog herausgegeben von Sabine
Schulze
(1994)
- Güntert 1919
Hermann Güntert, Kalypso – bedeutungsgeschicht-
liche Untersuchungen auf dem Gebiet der indo-
germanischen Sprachen
(Halle a. S. 1919)
- Haavio 1957
Marttio Haavio, Der Seelenvogel. Studia Fennica 7,
1957, 61–81
- Hasenfratz 1982
Hans-Peter Hasenfratz, Die toten Lebenden. Eine
religionsphänomenologische Studie zum sozialen
Tod in archaischen Gesellschaften
(Leiden 1982)
- Hasenfratz 1986
Hans-Peter Hasenfratz, Die Seele. Einführung in ein
religiöses Grundphänomen
(Zürich 1986)
- Homer
Homer, Gesammelte Werke.
Übersetzt von R. A. Schröder
(1952)
- Hüttinger 1985
Eduard Hüttinger (Hrsg.), Künstlerhäuser von der
Renaissance bis zur Gegenwart
(Zürich 1985)
- Jacobi 1969
Jolande Jacobi, Vom Bilderreich der Seele
(Zürich 1969)
- Jezler 1994
Peter Jezler et alii, Katalog der Ausstellung «Himmel
Hölle Fegefeuer – Das Jenseits im Mittelalter»
des Schweizerischen Landesmuseums Zürich
(Zürich 1994)
- Jung et. al. 1968
Carl Gustav Jung et alii, Der Mensch und seine
Symbole
(Olten 1968)
- Jüttemann 1991
Gerd Jüttemann, Michael Sonntag und Christoph
Wulf (Hrsg.), Die Seele. Ihre Geschichte im Abend-
land
(Weinheim 1991)
- Kandinsky 1911
Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst
(München 1911)
- Kerényi 1944
Karl Kerényi, Hermes der Seelenführer, Das Mytho-
logem vom männlichen Lebensursprung
(Zürich 1944)
- Kluge 1975
Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der
deutschen Sprache
(Berlin und New York 1975)

- Koebner 1995
Thomas Koebner (Hrsg.), Filmklassiker, Beschreibungen und Kommentare
(Stuttgart 1995)
- Kolpaktchy 1970
Grégoire Kolpaktchy, Das ägyptische Totenbuch
(1970)
- Lang 1994
Paul Lang, Ein Blick auf Amor und Psyche.
Katalog zur Ausstellung im Kunsthau Zürich
(Zürich 1994)
- LIMC
Lexicon iconographicum mythologiae classicae
(Zürich und München)
- L'âme au corps 1993
Ausstellungskatalog
(Paris 1993)
- Leroi-Gourhan 1965
André Leroi-Gourhan, Préhistoire de l'art occidental
(Paris 1965)
- Lurker 1974
Manfred Lurker, Symbol und Legende in der Kunst,
Die symbolische Aussage in Malerei, Plastik und
Architektur
(Baden-Baden 1974)
- Lurker 1979
Manfred Lurker (Hrsg.), Wörterbuch der Symbolik
(Stuttgart 1979)
- Mit den Augen des Kindes 1995
Ausstellungskatalog des Lenbachhauses München
und des Kunstmuseums Bern
(Stuttgart 1995)
- Mohen 1995
Jean-Pierre Mohen, Les Rites de L'au-dela
(Paris 1995)
- Müller-Beck und Albrecht 1987
Hansjürgen Müller-Beck und Gerd Albrecht (Hrsg.),
Die Anfänge der Kunst vor 30 000 Jahren
(Stuttgart 1987)
- Nehring 1917
L. Nehring, Seele und Seelenkult bei Griechen,
Italikern und Germanen
(1917)
- Okkultismus und Avantgarde 1995
Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis
Mondrian 1900–1915. Ausstellungskatalog der
Schirn Kunsthalle Frankfurt
(Frankfurt a. M. 1995)
- Pauly 1979
Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf
Bänden
(München 1979)
- Plato
Plato, Sämtliche Werke. Herausgegeben von
E. Loewenthal, übersetzt von F. Schleiermacher
(1968)
- Prause 1968
Marianne Prause, Carl Gustav Carus, Leben und
Werk
(Berlin 1968)
- Reitzenstein 1912
R. Reitzenstein, Das Märchen von Amor und
Psyche bei Apuleius
(Leipzig und Berlin 1912)
- Rohde 1898
Erwin Rohde, Psyche
(Tübingen 1898)
- Roob 1996
Alexander Roob, Das hermetische Museum –
Alchemie und Mystik
(Köln 1996)
- Roscher 1965
W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechi-
schen und römischen Mythologie. Band III. 2,
Artikel Psyche von Otto Waser
(Hildesheim 1965) 3200–3256
- Simon 1985
Erika Simon, Die Götter der Griechen
(München 1985)
- Steinmetz 1989
Christel Steinmetz, Amor und Psyche. Studien zur
Auffassung des Mythos in der bildenden Kunst um
1800
(Ungedruckte Dissertation, Köln 1989)
- Toman 1994
R. Toman (Hrsg.), Die Kunst der italienischen
Renaissance
(Köln 1994)
- Vergil
Publius Vergilius Maro, Aeneis. Übersetzt und her-
ausgegeben von Wilhelm Plankl unter Mitwirkung
von Karl Vretska
(Stuttgart 1954)
- Von der Maur 1989
Karin von der Maur und Toni Stoos, Salvador Dali.
Katalog der Staatsgalerie Stuttgart und des Kunst-
hauses Zürich
(Stuttgart 1989)
- Vorländer 1963
Karl Vorländer, Philosophie des Altertums.
Geschichte der Philosophie I
(München 1963)
- Weicker 1902
Georg Weicker, Der Seelenvogel in der alten
Literatur und Kunst
(Leipzig 1902)
- Wunderblock 1989
Jean Clair, Cathrin Pichler und Wolfgang Pircher,
Wunderblock, Eine Geschichte der modernen Seele.
Ausstellungskatalog
(Wien 1989)

Anmerkungen

- 1 In: März 8 (1914) 3. Qu., 192f.
- 2 Heraklit B Fr. 45.
- 3 C. G. Jung im Vortrag «Geist und Leben» von 1926: «Ist doch die Seele wohl das undurchsichtigste und unnahbarste Gebilde, mit dem sich das wissenschaftliche Denken je beschäftigt hat». Und: «Es ist dem wissenschaftlichen Griffe nicht gelungen, das Rätsel des Lebens zu erfassen, weder im organischen Stoff noch in den geheimnisvollen Bilderfolgen der Seele ...».
- 4 Johannes 1, 18.
- 5 Bemerkung zu Eckermann (S. 458) in Zusammenhang mit der Schönheit der Natur und ihrer Abbildung.
- 6 Äusserung gegenüber Eckermann (S. 89).
- 7 Nach Lurker 1974, 17f.
- 8 Rauch in Toman 1994, 316.
- 9 Hüttinger 1985, 32ff.
- 10 Bonnefoy 1992, 323
- 11 Letztlich ist dies allerdings nur vor dem Original möglich. (Die Standorte sind jeweils in den Bildlegenden angegeben). Ich habe versucht, in den letzten Jahren möglichst viele Kunstwerke selbst zu sehen, um etwas von der eigenen Anschauung einfließen lassen zu können.
- 12 Vgl. Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolution* (Chicago 1970). Deutsche Übersetzung: Frankfurt 1976. Kritisch kommentiert: Paul Hoyningen-Huene, *Die Wissenschaftsphilosophie Thomas S. Kuhns* (Braunschweig/Wiesbaden 1989)
- 13 P. Hoyningen-Huene wie Anm. 12, 256.
- 14 Lurker 1979, 507 (nach A. Bertholet).
- 15 Lutz Röhrich, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Band 4 (Freiburg, Basel, Wien 1994) Stichwort Seele.
- 16 Vgl. beispielsweise bei Goethe: Eckermann S. 693.
- 17 Generell gelten Leiter und Treppe als Symbole des Weges zur höheren Erkenntnis (vgl. zur Jakobsleiter S. 66f). William Blake schlug etwa den Bogen vom «inneren Ohr» zur Anatomie des Ohres und schliesslich zur Wendeltreppe. Vgl. Roob 1996, bes. 294ff.
- 18 A. Félibien, *Des principes de l'architecture* (1960) 474.
- 19 Nach verschiedenen älteren Konzepten haben Tiere und Pflanzen ebenfalls eine Seele. So haben etwa in der Nibelungensage auch Gegenstände eine Seele, wie beispielsweise das Schwert Balmung. Solche Bereiche können hier allenfalls im grösseren Zusammenhang gestreift werden.
- 20 Auch Kontraste der bildhaften Weltentwürfe zu schriftlichen Erklärungsmodellen sollen spürbar werden, ebenso wie die Distanz des Bildes zur Schrift, dem «Erzmedium von Aufklärung und Rationalität» (Jüttemann 1991, 258).
- 21 Mit dem deutschen Wort Geist wird oft das griechische Wort *pneuma* übersetzt. Der heute gebrauchte philosophische Begriff bildete sich im Zeitalter der Romantik und des Idealismus. Umfassende Untersuchungen hat Ludwig Klages dem Geist gewidmet (Hauptwerk: *Der Geist als Widersacher der Seele*, 1929–32).
- 22 De ordine II, 18, 47.
- 23 Nach V. Martino in *Okkultismus und Avantgarde* 1995, 562.
- 24 Schon in der älteren griechischen Literatur gibt es Hinweise auf zwei verschollene Epen, welche die Hadesfahrt zum Inhalt hatten.
- 25 Und im Anschluss daran die Aeneis des Vergil aus dem 1. Jahrhundert v. Chr.
- 26 Dazu gehört neben den nachstehend referierten Arbeiten vor allem die 1902 publizierte Dissertation von Georg Weicker.
- 27 Wie etwa die dichten vier Seiten von Oswald Ad. Erich von 1935.
- 28 Jüttemann 1991.
- 29 Steinmetz 1989 sowie Lang 1994.
- 30 Zur Wirkung der von Finger zu Finger hinübergehenden Kraft vgl. S. 21.
- 31 Vgl. Anm. 272.
- 32 Vgl. Dante, *Divina Commedia*, *Paradiso* canto VII, 139–148.
- 33 Nach Lurker 1974, 17.
- 34 Vorländer 1963, 19.
- 35 Ähnliche Auffassungen treffen wir in der neuzeitlichen Psychologie bei C. G. Carus und bei C. G. Jung wieder an sowie auch in der Anthroposophie.
- 36 Hasenfratz 1982, Zusammenfassung 87ff.
- 37 Das Prinzip der Psychoanalyse besteht im Grunde darin, in Problembereichen Unbewusst-Seelisches auf die Bewusstseinssebene zu ziehen und, soweit möglich, wieder mit dieser zu vereinigen.
- 38 Jüttemann 1991, 340ff.
- 39 Die Tatsache, dass der Mensch den Lauf der Zeit als stetig schneller werdend erfährt, könnte mit dem enormen Wachstum der Bevölkerungszahlen in den letzten Jahrtausenden zusammenhängen.
- 40 Kandinsky 1911.
- 41 Vgl. den Katalog «Mit den Augen des Kindes» des Lenbachhauses München von 1995, bes. 56ff.
- 42 Aus den Schriften zur Literatur, Band I.
- 43 An der Bestimmung als auf wenige Merkmale reduzierte Frauengestalten besteht kein Zweifel, weil verschiedene Spielarten solcher Figuren in manchen Exemplaren vorliegen. Vgl. Müller-Beck und Albrecht 1987.
- 44 *Confessiones* XI, 20. 26.
- 45 Briefe, herausgegeben von G. Scholem und T. W. Adorno (Frankfurt 1980) I, 311.
- 46 Erich 1935, 51.
- 47 Lurker 1974 10ff.
- 48 Lurker 1974, 63. Dazu kommen Eidechsen, Schmetterlinge, Schlangen und Mäuse.
- 49 Leroi-Gourhan 1965, 254ff., bes. 257f.
- 50 Interpretation von Abbé Breuil nach Leroi-Gourhan 1965, 258.
- 51 Mohen 1995, 41ff.
- 52 Die paläolithische Kunst kennt verschiedene Tierköpfe wie beispielsweise Löwen. Zu den maskierten Toten: Hasenfratz 1982, 23.
- 53 Müller-Beck und Albrecht 1987, 21.
- 54 Müller-Beck und Albrecht 1987, 21.
- 55 Nach Mohen (1995, 42) ist der Stab lediglich

- die symbolische Präsenz einer kulturellen, nicht natürlichen Situation und deren Ewigkeit.
- 56 Zu fragen wäre überdies noch spekulativ, ob die Darstellung auch in Zusammenhang mit der späteren Vorstellung des Seelensitzes im männlichen Samen gesehen werden könnte. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass aus paläolithischer Zeit verschiedene geschnitzte Sträbe in Phallusform bekannt sind, teilweise auch mit Fischdarstellungen.
- 57 Hasenfratz 1982, 53 mit Anm. 146.
- 58 Lurker 1979, 500.
- 59 Haavio 1957, 64.
- 60 Hasenfratz 1986, 44ff., fussend auf Texten vor allem der Iranier.
- 61 Nach Hasenfratz 1986, 48.
- 62 Solche Seelenexkursions-Vorstellungen sind auch aus späteren Zeiten überliefert, etwa als Ausfahrten von Hexen mit Hilfe von Bilsenkraut im Mittelalter. – Auch Manifestationen der anderen Seele sind uns aus jüngeren Zeiten bekannt, vor allem im Rahmen von Fastnachtsbräuchen.
- 63 In Jüttemann 1991, 75ff.
- 64 Mohen 1995, 53ff.
- 65 Vgl. Hasenfratz 1986 mit weiterführender Literatur.
- 66 Müller-Beck und Albrecht 1987, 22 und 72.
- 67 Lurker 1979, 507ff.
- 68 Nach Lurker 1974, 64.
- 69 Lurker 1974, 64 nach J. Maringer, Vorgeschiedliche Religionen (Einsiedeln 1956) 268.
- 70 Aufgrund neuer Grabungen wird in den Dolmengravern eine Doppelfunktion gesehen. Erstens zum genannten Schutz der Profanisierung der Bestatteten und zweitens gleichzeitig zum Schutz der Lebenden vor herumvagabundierenden Totengeistern, also vor noch nicht im Jenseits angekommenen Seelen: Mohen 1995, 96.
- 71 Hängt vielleicht die Trepanation von Schädeln ebenfalls mit solchen Vorstellungen zusammen? Wurden gewissen Toten die Schädel deshalb geöffnet, um auf diesem Weg die darin aus irgendwelchen Gründen oder Vorstellungen eingeschlossenen Seelen entweichen zu lassen? Der Exorzismus, das Austreiben von bösen Geistern, ist bis in die Zeit des Mittelalters und darüber hinaus hinlänglich bekannt. Die entsprechenden zeitgenössischen Abbildungen zeigen in der Regel kleine schwarze Dämonen, die dem Mund entweichen.
- 72 Vgl. Jezler 1994, 128ff.
- 73 Ludwig Pauli, Keltischer Volksglaube (München 1975).
- 74 Haavio 1957.
- 75 Hasenfratz 1982, 4.
- 76 Simon 1985, 240.
- 77 J. N. Coldstream in Bulletin of the Institute of Classical Archaeology 31, 1984, 93ff.
- 78 Fund von Dupljaja, Banat, in Serbien der mittleren Bronzezeit.
- 79 Hier nicht weiter berücksichtigt sind die bekannten, sehr frühen Frauenfigürchen in der Art der bekannten «Venus von Willendorf».
- Diese wurden vor allem durch die ältere Forschung (vgl. Lurker 1974, 248) auch schon als Ahnenfiguren und Seelenträger bestimmt. Die neuere Forschung stellt sie aber eher in den Zusammenhang eines Fruchtbarkeitskultes und der Magna Mater.
- 80 LIMC VII, «Psyche» Nr. 13.
- 81 LIMC III, 225ff., «Charun» Nr. 80.
- 82 Hasenfratz 1982, 18 und 31. Für die Überwindung des Berges gibt es verschiedene Hilfsmittel wie zum Beispiel lange Fingernägel.
- 83 Glauberg: Archäologische Denkmäler in Hessen 128/129 (Wiesbaden 1996).
- 84 Zum Totenzeremoniell gehörten schon bei den Etruskern nachgewiesenermassen Wagenrennen: W. Decker in Achse Rad und Wagen 1 (1991)
- 85 Auch als die (ausgewanderten) Germanen nicht mehr am Meer wohnten, legten sie ihre Toten zuweilen noch in ein Schiff oder gaben ihnen Schiffchen mit ins Grab.
- 86 Hasenfratz 1982, 22f.
- 87 Lurker 1974, 88f.
- 88 Vgl. Botheroyd 1995, 365ff.
- 89 M. Guggisberg, in Vorbereitung.
- 90 Kugel: Fund von Vix. Kolben: Fund von Besseringen Abb. 20.
- 91 Dabei gehe ich von der Orientierung aus, bei der die Figuren nicht auf dem Kopf stehen. Theoretisch wäre die Tragweise umgekehrt.
- 92 Auch beim Neufund von 1994/95 vom Glauberg, vgl. oben.
- 93 Auch auf Bronzehalsringen wie beispielsweise dem von Somme-Tourbe des 5. Jahrhunderts v. Chr. kommen solche Vögel vor, dort wieder in Verbindung mit Scheiben.
- 94 Vgl. Botheroyd 1995, 366.
- 95 Lurker 1979, 510.
- 96 Münzen, besonders Goldmünzen oder Weiterentwicklungen davon sind als Devotionalien bis ins Mittelalter bekannt, vgl. den Katalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg «Münzen in Brauch und Aberglauben» von 1982.
- 97 Nach M. Guggisberg, vgl. oben.
- 98 Botheroyd 1995, 366f.
- 99 Kolpaktchy 1970.
- 100 Breasted 1954, 53f.
- 101 Vgl. Lurker 1974, 66.
- 102 Weicker 1902, Roscher 1965, 3214.
- 103 Roscher 1965, 3201.
- 104 Roscher 1965, 3202ff.
- 105 11, 221ff.
- 106 1986, 61ff.
- 107 Der thymos ist nach älterer Forschungsmeinung keine zweite Seele, vgl. Roscher 1965, 3207ff.
- 108 Ilias 23, 65–107.
- 109 Ilias 23, 99–104.
- 110 Lurker 1974, 71f.
- 111 Weicker 1902 und Roscher 1965, 3214ff.
- 112 D. G. Hogarth in Journal of Hellenistic studies 22, 1902, 76–93.
- 113 Erwähnung in diesem Sinne bei Aristoteles Hist. An. 5, 19, 5.
- 114 O. Immisch, Sprachliches zum Seelenschmetterling. Glotta 6, 1915, 193ff. Sowie Beilage II zu Güntert 1919 (215ff.).
- 115 Roscher 1965, 3234. In diesem Sinne auch Kerényi 1944, 85.
- 116 1944, 52f.
- 117 Vgl. Roscher 1965.
- 118 24, 1–10.
- 119 Kerényi 1944, 29.
- 120 Simon 1985, 302f.
- 121 Nach Simon 1985, 104.
- 122 Die Orphiker des 5. Jahrhundert v. Chr., darunter Pindar, glaubten ebenfalls an den Kreislauf der Seele. Dieser ist mit dem Gedanken der Seelenstrafe verbunden, die erst nach einer bestimmten Zeit wieder in den Himmel zurückkehren darf.
- 123 Pauly 1979, Band 4, bes. 898.
- 124 246a/b nach der Übersetzung von Georgii in: Platon Werke II, 435/6.
- 125 Die Münze stammt von Philipp II. von Makedonien. Dessen Sohn Alexander ist vom berühmtesten Schüler Platos, von Aristoteles, miterzogen worden.
- 126 Im Mittelalter wurde das platonische Seelenkonzept offenbar nicht als Einheitsseelenbild verstanden. Denn Dante spricht von einem diesbezüglichen Irrtum und meint damit offenbar Plato im Gegensatz zu Aristoteles.
- 127 «Nomoi» 898.
- 128 Vgl. Roscher 1965, 3283.
- 129 Vgl. Hasenfratz 1986, 26ff.
- 130 Pauly 1979, Band 1, 1478ff.
- 131 G. Treusch-Dieter in Jüttemann 1991, 33.
- 132 Jüttemann 1991, 31.
- 133 G. Treusch-Dieter in Jüttemann 1991, 31.
- 134 Nach C. Zintzen in Jüttemann 1991, 45.
- 135 Nach C. Zintzen in Jüttemann 1991, 51.
- 136 Nach C. Zintzen in Jüttemann 1991, 54.
- 137 Reportage in der Neuen Zürcher Zeitung vom 4./5. Mai 1996, 78.
- 138 VI, 714ff.
- 139 Vgl. J. Prieur, La mort dans l'antiquité romaine (1986), bes. 126ff. und S. 133.
- 140 Allgemein: Aspris 1996.
- 141 Vgl. auch Roscher 1965, 3240ff.
- 142 Epigramm des Meleagros von Gadara (Anthologia Graeca V 179), nach Aspris 1996, 112f.
- 143 Steinmetz 1989, 15f. und 180ff.
- 144 Aspris 1996, Kat. Nr. A 1.
- 145 Aspris 1996, 132ff.
- 146 Aspris 1996 mit detaillierter Typeneinteilung.
- 147 Pauly 1979, 470ff.
- 148 Vgl. R. Helm, Der grosse Pauly, Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Band 23, 1434ff. (1959).
- 149 Apuleius, Der goldene Esel (München und Zürich 1989), 159ff. Übersetzung von E. Brandt und W. Ehlers.
- 150 Vgl. die «tiefenpsychologische Deutung» von E. Neumann, Amor und Psyche (Olten 1971)
- 151 Steinmetz 1989, 195.
- 152 Reitzenstein 1912, 21ff.
- 153 Nach A. Dieterich, vgl. Roscher 1965, 3212.
- 154 Reitzenstein 1912, 25.

- 155 Roscher 1965, 3236f.
- 156 Bischofberger 1995, 29f.
- 157 Reitzenstein 1912, 23f. nach Heinrici, Preuss. Jahrbücher XC 1897, 390ff.
- 158 Nach Hasenfratz 1986, 72ff. mit weiterführender Literatur.
- 159 G. Bleibtreu-Ehrensberg in Jüttemann 1991, 80ff.
- 160 W. Kersting in Jüttemann 1991, 59ff.
- 161 De Magistro 1, 1, 2. Vgl. den Traum C. G. Jungs S. 142f.
- 162 Das Folgende nach Johannes Feiner und Magnus Löhner (Herausg.), *Mysterium Salutis, Die Heilsgeschichte vor Christus*, Band II (Einsiedeln Köln und Zürich 1967) 584ff.
- 163 Wie obige Anm., 589.
- 164 Vgl. Hasenfratz 1986, 76ff.
- 165 Vgl. dazu ausführlich Hans Walter Wolf, *Anthropologie des Alten Testaments* (München 1973) 25ff. und 57ff.
- 166 Text und Interpretation nach Hasenfratz 1986, 18ff.
- 167 Text und Interpretation nach Hasenfratz 1986, 22ff. Die Guntramsage ist erstmals vom in Anm. 172 genannten Paulus Diaconus aufgezeichnet worden.
- 168 Hasenfratz 1986, 82ff.
- 169 Kluge 1975.
- 170 Hasenfratz 1986, 90.
- 171 A. Furger (Hrsg.) *Die Schweiz zwischen Antike und Mittelalter* (Zürich 1996) bes. 34f.
- 172 Paulus Diaconus (ca. 725–787) in *Historia Langobardorum* 5, 34.
- 173 Vgl. auch Lurker 1974, 64 nach D. J. Wölfel.
- 174 1974, 64.
- 175 D. de Chapeaurouge in Jüttemann 1991, 104, nach A. Wilmart.
- 176 Erich 1935, 51.
- 177 Erich 1935, 51.
- 178 Dabei ist die Seele zuweilen angeschrieben als «anima simplex» oder «anima innocens»: De Rossi, *Inscript. christ.* I, 421.
- 179 Prudentius über den Tod der Eulalia, nach D. de Chapeaurouge in Jüttemann 1991, 115.
- 180 D. de Chapeaurouge in Jüttemann 1991, 115.
- 181 D. de Chapeaurouge in Jüttemann 1991, 115.
- 182 Eine Darstellung aus dem Utrechter Psalter aus der Zeit um 820–830 zeigt eine Darstellung zu Psalm 24 («Zu dir, o Herr, erhebe ich meine Seele»). Vgl. Jezler 1994, Kat.-Nr. 155.
- 183 D. de Chapeaurouge in Jüttemann 1991, 115.
- 184 Lurker 1974, 232.
- 185 Erich 1935, 52.
- 186 Ebenda.
- 187 Nach Jezler 1994, Kat.-Nr. 91.
- 188 Lurker 1979, 17ff.
- 189 *Regula Benedicti* 7, 9.
- 190 *Divina Commedia, Paradiso canto XXI*, 29ff.
- 191 Erich 1935, 53 (mit Bildbeleg).
- 192 Ebenda, mit Bildbelegen.
- 193 Aus: Klaus J. Heinisch, *Friedrich II. – Sein Leben in zeitgenössischen Berichten* (München 1969) 198.
- 194 Jüttemann 1991, 111f.
- 195 Heinrich Schipperges, *Hildegard von Bingen, Welt und Mensch, Das Buch «de operatione dei»*, aus dem Genter Kodex (Salzburg 1965).
- 196 Wie obige Anm., S. 330f.
- 197 Wie obige Anm., S. 26 und 33.
- 198 Wie obige Anm., S. 87.
- 199 Wie obige Anm. S. 89f.
- 200 Wie obige Anm. 96ff.
- 201 Wie obige Anm. 121.
- 202 Wie obige Anm. 131.
- 203 Wie obige Anm. 146.
- 204 Wie obige Anm. 234f.
- 205 Etwa in einem anonymen Manuskript des 12. Jahrhunderts in der Bibliothèque nationale in Paris; abgebildet bei Roob 1996, 43, vgl. auch den Text 36ff.
- 206 Roscher 1965, 3210.
- 207 *Purgatorio canto XXV*, 79 bis 102. Lachesis ist eine der drei Parzen, welche das Lebenslos zuteilt. Mit dem Ufer ist das des Acheron (Hölle) oder des Tiber (Fegfeuer) gemeint.
- 208 D. de Chapeaurouge in Jüttemann 1991, 117ff.
- 209 Zitiert nach M. Sonntag in Jüttemann 1991, 165.
- 210 Lurker 1974, 10ff.
- 211 1974, 67.
- 212 Rauch in Toman 1994, 330.
- 213 Interpretationen und Literatur dazu: R. Baumstark und P. Volk, *Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst* (München 1995) 62ff.
- 214 Deimling in Toman 1994, 277.
- 215 F. Klauner, *Ein Planetenbild von Dosso Dossi*, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 60, 1964, 137ff.
- 216 L. Wüthrich, *Der sogenannte «Holbein-Tisch»* (Zürich 1990).
- 217 R. Schnyder in *Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 50, 1991, 251ff.
- 218 Lurker 1974, 225f.
- 219 A. Stevens, *Das Phänomen C. G. Jung* (1993) 308ff.
- 220 Aus der Schrift «*Aurora consurgens*» in Zusammenhang mit der «*Marter der Metalle*» des frühen 16. Jahrhunderts in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung.
- 221 Nach Roob 1996, 210.
- 222 Steinmetz 1989, 25ff.
- 223 E. Gerlini, *Die Villa Farnesina in Rom* (Roma 1990) 59ff.
- 224 E. Steinmann, *Amor und Psyche*, ein Freskenzyklus aus der Schule Raffaels in der Engelsburg zu Rom. *Zeitschrift für bildende Kunst* 13, 1902, 87–93. E. P. Armani, *Perino del Vaga. L'anello mancante. Studi sul Manierismo*, *Genoa* 1986, 229ff.
- 225 Steinmetz 1989, 32f.
- 226 Nach A. Constantini in *La collezione Boncompagni Ludovisi – Algardi, Bernini e la fortuna dell' antico* (Rom 1993) 144ff.
- 227 Descartes, *Die Leidenschaften der Seele*, Art 34, 57.
- 228 E. Kant, *Träume eines Geistersehers A 75*.
- 229 Wilhelm Meisters Lehrjahre IV, 18.
- 230 Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. 771.
- 231 Hüttinger 1985, 32f.
- 232 *La Carta del Navegar pitoresco* (Venedig 1660).
- 233 Katalog Guido Reni der Pinacoteca Nazionale, Bologna von 1988, 184.
- 234 Zitiert nach Bischofberger 1995, 35ff.
- 235 II/2. Vgl. J. Hörisch in Jüttemann 1991.
- 236 Zitiert nach Steinmetz 1989, 50.
- 237 Lurker 1974, 220.
- 238 Nach P. Fingesten in Lurker 1979, 491.
- 239 Als ein Vorbild wird das Bild «*Sirene*» des italienischen Symbolisten Giulio Aristide Sartorio von 1890 in der *Galeria d'Arte Moderna Ricci-Oddi* in Piacenza gesehen.
- 240 1112ff.
- 241 Steinmetz 1989, 178.
- 242 Zu Herder und Schlosser siehe zusammenfassend Bischofberger 1995, 43ff.
- 243 Beutler 1995, 675ff.
- 244 Steinmetz 1989, 222.
- 245 Steinmetz 1989, 36ff. Zu den Dekorationsobjekten des 18. und 19. Jahrhunderts siehe S. 120ff.
- 246 Roussier in Lang 1994, 12.
- 247 Nach Reitzenstein 1912, 3.
- 248 Steinmetz 1989 und Lang 1994.
- 249 Zitiert nach Steinmetz 1989, 9.
- 250 Nach Steinmetz 1989, 19.
- 251 Steinmetz 1989, bes. 46f.
- 252 Lang 1994, 144ff.
- 253 M. Röhrlisberger und D. Cecchi, *Claude Lorrain* (Milano 1975) Nr. 233.
- 254 Lang 1994, 125ff.
- 255 Steinmetz 1989, 91.
- 256 Steinmetz 1989, 94f.
- 257 Lang 1994, 137ff.
- 258 Lang 1994, 24ff.
- 259 Lang 1994, 150ff.
- 260 Damit ähnelt diese Darstellung auffallend vielen Porträts Alberto Giacomettis, der sich gewöhnlich bei seiner «Suche nach dem Absoluten» (Jean-Paul Sartre über Alberto Giacometti) auf das Gesicht konzentrierte und den Körper eher schemenhaft malte.
- 261 Nach Lang 1994, 96.
- 262 Lang 1994, 98ff.
- 263 Steinmetz 1989, 27ff.
- 264 Lang 1994, 89.
- 265 Lang 1994, 167ff. besonders 170.
- 266 Lang 1994, 68ff. auch aufgrund von Steinmetz 1989.
- 267 Steinmetz 1989, 136.
- 268 Steinmetz 1989, 148.
- 269 Steinmetz 1989, 127f.
- 270 Lang 1994, 37ff.
- 271 Steinmetz 1989, 221f.
- 272 Darwin 1859 in der Mitte des Schlusskapitels, vgl. M. Sonntag in Jüttemann 1991, 299ff. Im Jahre 1996 erklärte der Papst Johannes Paul II. in einer Botschaft an die Päpstliche Akademie der Wissenschaften den Darwinismus als vereinbar mit dem christlichen Glauben: «Wenn der menschliche Körper seinen Ursprung in der lebenden Materie hat, die vor ihm existiert».

- re, dann ist doch seine Seele unmittelbar von Gott geschaffen.»
- 273 K.-J. Bruder in Jüttemann 1991, 325ff.
- 274 M. Klonsky, *Blakes Dante* (London 1980).
- 275 *Inferno canto III*, 64ff.
- 276 Carus 1829/30, VIIIff.
- 277 Prause 1968.
- 278 Lurker 1974, 14.
- 279 «Das Göttliche ist in Jeden hineingebildet, aber Jedem wird nur soviel davon kund, als er selbst wieder aus sich herausbildet.»
- 280 Carus 1829/30, XVII.
- 281 Carus 1860, 2.
- 282 Carus 1829/30, 453f.
- 283 Carus 1829/30, 455.
- 284 Carus 1860, 1.
- 285 Carus 1860, 13.
- 286 Prause 1968.
- 287 Nach Prause 1968, 16.
- 288 Steinmetz 1989, 220.
- 289 Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähning, *Caspar David Friedrich* (München) Nr. 62.
- 290 Wunderblock 1989, Kapitel IV.
- 291 Wie Anmerkung 289, Nr. 335.
- 292 Goethe und die Kunst 1994, 263ff.
- 293 Zitiert nach Goethe und die Kunst 1994, 369.
- 294 In der Sammlung Martin Bodmer (Bodmeriana) in Coligny bei Genf (unpubliziert).
- 295 Steinmetz 1989, 154.
- 296 Katalog Nr. 97 der Galerie Koller in Zürich der Auktion vom 2.11.1995. Darin sind in diesem Zusammenhang folgende interessante (teilweise bisher unpublizierte) Objekte aufgeführt. 4064: Uhr mit Amor und Psyche von P.-F. Feuchère. 4076: Uhr mit Amor nach einem Modell von D.-A. Chaudet. 4091: Statuettenpaar nach D.-A. Chaudet. 4179: Amor und Psyche mit der Lampe von B. Thorwaldsen um 1815/20.
- 297 Katalog Koller wie obige Anmerkung, Nr. 4231. Diese Tapeten sind in verschiedenen Schlössern in Deutschland erhalten sowie im Kirschgarten-Museum in Basel.
- 298 Zitat von J. Swehn nach Hasenfratz 1986, 24.
- 299 Katalog Albert Welti des Museums zu Allerheiligen (Schaffhausen 1991), Abb. 131 mit Kommentar S. 94ff.
- 300 Metken in Wunderblock 1989, 229ff.
- 301 Lurker 1979, 507ff.
- 302 Lurker 1979, 508.
- 303 Lurker 1979, 508.
- 304 Haavio 1957, 65ff.
- 305 Haavio 1957, 69.
- 306 Haavio 1957, 69ff.
- 307 Haavio 1957, 73.
- 308 Nach Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens, Band VII, 1242.
- 309 Haavio 1957, 77ff.
- 310 Steinmetz 1989, 217f.
- 311 Bischofberger 1995, 49ff.
- 312 Bischofberger 1995, 61.
- 313 Nach R. Steiner, *Ursprung und Ziel des Menschen*.
- 314 19.10.1923, Gesamtausgabe 230, 25.
- 315 Nach W. Schäfer und W. Kugler in *Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe von Ostern 1990* (Nr. 104) 4.
- 316 Gesamtausgabe 44, 54ff.
- 317 11.8.1906, Gesamtausgabe 296, 58.
- 318 Nach K. Oberhuber in *Okkultismus und Avantgarde 1995*, 712ff.
- 319 Lurker 1974, 11.
- 320 Lurker 1974, 32.
- 321 Güntert 1919, bes. 170ff.
- 322 Ungedruckte Lizentiatsarbeit der Universität Bern von Magdalena Schindler, Clara von Rappard (1857–1912) – Anspruch und (Selbst-) Inszenierung einer Künstlerin (Bern 1995).
- 323 Diese Interpretation beruht auch auf der Auswertung autobiographischer Quellen der Künstlerin: Schindler, wie obige Anmerkung, 98ff.
- 324 Ausstellung und Katalog *Okkultismus und Avantgarde von 1995 in Frankfurt a. M.*
- 325 Nach G. Lista in *Okkultismus und Avantgarde 1995*, 588ff.
- 326 Ediert in *Okkultismus und Avantgarde 1995*, 652.
- 327 Die im Musée Rodin aufbewahrte Skulptur ist im bisher ersten erschienenen Catalogue raisonné der Skulpturen bis zum Jahr 1886 von C. Goldscheider nicht aufgeführt (Paris 1989).
- 328 De Leeuw 1995, 86.
- 329 Lurker 1979, 195f.
- 330 De Leeuw 1995, 158.
- 331 Inv. S 110 V/1962 – F 402 im Van Gogh Museum in Amsterdam.
- 332 Nach Wunderblock 1989, 37f.
- 333 De Leeuw 1995, 130.
- 334 Odilon Redon, *A Soi-Même*, Journal 1867–1915 (Paris 1961) 132.
- 335 Aufbewahrt im Philadelphia Museum of Art. Vgl. M. Kahn-Rossi, *Odilon Redon, La Natura dell'Invisibile* (Lugano 1996) Nr. 158.
- 336 1911.
- 337 *Gesammelte Werke I*, 227. Vgl. K.-J. Bruder in Jüttemann 1991, 334ff.,
- 338 Vgl. Ch. Schneider in Jüttemann 1991, 364ff.
- 339 Vgl. P. Noll, *The Jung Cult. Origins of a charismatic movement* (Princeton 1994).
- 340 In seiner Besprechung zum Buch «Einführung in die Psychoanalyse» von Sigmund Freud im Jahre 1919.
- 341 Ein Beispiel: Nicht einmal im vielzitierten Sammelwerk Jüttemann 1991 werden die Forschungen von C. G. Jung in nennenswerter Weise aufgenommen oder diskutiert.
- 342 *Gesammelte Werke X*, 168.
- 343 Carus 1829/30, 316f.
- 344 *Psychologie und Alchemie*, 2. Aufl. 1952, 23.
- 345 V. Martino in *Okkultismus und Avantgarde 1995*, 562ff.
- 346 Lurker 1979, 197.
- 347 U. Bischoff, *Paul Klee* (München 1992) 135.
- 348 Aus der Serie «La femme 100 têtes», die 1929 mit einer Einführung von André Breton herausgegeben worden ist.
- 349 Vgl. das unbetitelte Werk von Sigmar Polke aus dem Jahre 1981 im Kunstmuseum Bonn.
- 350 Bonnefoy 1991, 193.
- 351 Im Musée national d'Art moderne. Bonnefoy 1991, Abb. 185.
- 352 Nach Bonnefoy 1991, 221f.
- 353 Etwa an diejenige in der «Vallée du Petit-Morin».
- 354 Nach Bonnefoy 1991, 224.
- 355 Lurker 1979, 378f.
- 356 Bonnefoy 1991, 224.
- 357 Vgl. Lurker 1974, 222f.
- 358 Von der Maur 1989, XXXIII.
- 359 Von der Maur 1989, Nr. 81.
- 360 Von der Maur 1989, 101.
- 361 Nach Von der Maur 1989, Nr. 209. Das Gemälde befindet sich in der Sammlung Reynolds Morse, St. Petersburg/Florida.
- 362 Bruno Ernst, *Der Zauberspiegel des Maurits Cornelis Escher* (München 1978) bes. 63ff. Vgl. auch J. L. Locher et alii, *Die Welten des M. C. Escher* (München 1971). Heinz Moos, *M. C. Escher* (München 1967).
- 363 Ich folge hier den Ausführungen B. Ernsts (vgl. die obige Anmerkung) 106f.
- 364 B. Ernst wie obige Anmerkung, 106.
- 365 Abgebildet bei B. Ernst, wie obige Anmerkung, Abb. 237
- 366 B. Ernst wie obige Anmerkung, 106f.
- 367 Vgl. den Katalog des Kunstmuseums Bern von 1996.
- 368 *Gesammelte Werke*, Band 10 (Frankfurt a. M. 1979) 33–43.
- 369 *Gesammelte Werke*, Band I (Frankfurt a. M. 1979), 50.
- 370 Dieses Gedicht wurde von Richard Strauss (1864–1949) 1948 im Rahmen seiner «Vier letzten Lieder» vertont.
- 371 Vgl. die von Bischofberger 1995, 97ff. angeführte Literatur.
- 372 E. Kübler Ross, *Über den Tod und das Leben danach* (Berlin 1994).
- 373 Wie obige Anm., 17. Darin ist übrigens eine Anspielung auf Markus 9, 3 enthalten.
- 374 Persönlicher Bericht eines als Bankprokurist tätigen Freundes des Verfassers, der sich am 2. Juni 1995 in Wien an einem Gruppen-Workshop beteiligte und dabei permanent von einer Equipe des Schweizer Fernsehens gefilmt wurde.
- 375 Gunning in *Okkultismus und Avantgarde 1995*, 558ff.
- 376 Vgl. Koebner 1995, 76ff.
- 377 Aus Gesprächen mit André Fraigneau, in Jean Cocteau, *Orphée* (Hamburg 1963) 85ff.
- 378 Gedreht mit Hilfe einer Wanne voll Quecksilber.
- 379 J. Cocteau, *Orphée*. Mit Vorbemerkungen des Autors und einem Gespräch zwischen dem Autor und André Fraigneau (Hamburg 1963), 6.
- 380 Wie obige Anmerkung, 7.
- 381 Koebner 1995, 319ff.
- 382 Vgl. F. Truffaut wie folgende Anmerkung, 238.
- 383 F. Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?* (München 1973, nach der französischen Originalausgabe «Le Cinéma selon Hitchcock» von 1966).

- 384 Wie obige Anmerkung, 278.
 385 Wie obige Anmerkung, 280.
 386 Vgl. R. Wood, Hitchcocks Films (New York 1977) 116.
 387 Anthony Hopkins in einem Interview über seine Rolle als der Kannibale Hannibal Lecter in der Süddeutschen Zeitung vom 2. Januar 1997, S.14.
 388 Katalog: Jezler 1994.
 389 Die Traumdeutung, 1900, 541.
 390 Zur Ätiologie der Hysterie, 426f.
 391 Eckermann, S. 633.
 392 Hasenfratz 1982, 3f.
 393 Hasenfratz 1982, 12, 41.
 394 Hasenfratz 1982, 51ff.
 395 Lurker 1974, 119.
 396 P. Chaunu, Der Mensch – Drei Millionen Jahre, Achtzig Milliarden Schicksale (Zürich 1996) 56f.
 397 Lurker 1979, 178f.
 398 Lurker 1979, 238.
 399 Lurker 1979, 389ff.
 400 Mohen 1995, 312.
 401 Jezler 1994, 135ff.
 402 Lurker 1979, 510 unter Hinweis auf Bächtold-Stäubli, Christophorus, HdA II, 1929.
 403 Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band VII, 1568ff.
 404 1974, 64f.
 405 Ich denke etwa an Schmetterlingsdarstellungen auf Grabsteinen des 20. Jahrhunderts.
 406 Rauch in Toman 1994, 316.
 407 Zusammenfassung von B. Busch in Jüttemann 1991, 448ff. Siehe auch die Kataloge zu den Ausstellungen «Wunderblock» (besonders 159ff.) und vor allem «L'âme au corps».
 408 Bischofberger 1995, 21ff. Frank Jehle, Wie viele Male leben wir? (Zürich/Düsseldorf 1996),
 409 Vierter Gesang, 691ff.
 410 A. Grabar in Cahiers archéologiques 16, 1966, 9–16.
 411 Augustinus, De moribus ecclesiae catholicae IV, 6.
 412 Vgl. Lurker 1974, 248.
 413 O. Hjort in Cahiers archéologiques 18, 1968, 21–32.
 414 Carus 1829/30, 418.
 415 In: Erinnerungen, Träume, Gedanken. Aufgezeichnet von A. Jaffé (Olten 1971), 314.
 416 Schriften zur Literatur, Band II.
 417 Auch im Christentum. Märtyrerseelen werden ausdrücklich als «virgines» angesprochen: Jüttemann 1991, 113.
 418 Lurker 1974, 118.
 419 Hasenfratz 1982, 12.
 420 W. Hausmann, Die Apokalypse von Angers (Köln 1981).
 421 M. Napoli, La Tomba del Tuffatore (Bari 1970).
 422 Wie obige Anmerkung, besonders 165.
 423 Vgl. P. Moreno, Il cielo in una tomba, Archeo XI, 12 (142), Dezember 1996, 102–105.
 424 Kluge 1975.
 425 Goethe und die Kunst 1994, 566ff.
 426 Sechster Gesang, 721.
 427 Vgl. Jüttemann 1991, 112.
 428 Hasenfratz 1982, 25f.
 429 Vgl. Lurker 1974, 239.
 430 Lurker 1974, 138f.
 431 Jüttemann 1991, 112ff.
 432 Johannes 8, 12.
 433 Zu besichtigen im «templo Canoviano» in Possagno.
 434 Zur Sexualität als Antrieb der Welt siehe auch den von B. Eschenburg bearbeiteten Katalog des Münchner Lembachhauses von 1995 zum Thema «Der Kampf der Geschlechter» (72ff.).
 435 Paradiso canto III, 1.
 436 Paradiso canto IV, 139ff.
 437 Canto XXXIII, 136–145.
 438 A. Henkel und A. Schöne (Hrsg.) Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts (Stuttgart 1967), 47.
 439 Wunderblock 1989, besonders 105ff.
 440 Lurker 1974, 221. Den entgegengesetzten Pol hat Hodler mit seinem Gemälde «Enttäuschte Seelen» dargestellt.
 441 Hodlers «Blick in die Unendlichkeit» von 1902/1903 ist eine von vier Fassungen, die er in den Jahren 1902/03 realisierte. Vgl. H. A. Lüthy et. al., Ferdinand Hodler – Views & Visions, Ausstellungskatalog des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1994/95, 52ff..
 442 Siehe vorangehende Anmerkung (H. A. Lüthy et. al.).
 443 Bonnefoy 1991, 522ff. Lotar III, der letzte Entwurf zu diesem Thema war nach des Künstlers Aussage vor seinem Tod noch nicht fertig.
 444 Ist die Ausstellung «L'âme au corps» von 1993 und ihr Titel ein Spiegel davon?
 445 Der Zürcher Werbeagentur Zogg, Kettiger, Gasser danke ich für diesbezügliche Auskünfte. Das Bild stammt aus dem Photonica-Katalog Nr. 16, 170. Trotz verschiedener Recherchen gelang es nicht, die ursprüngliche Quelle ausfindig zu machen.
 446 Aus: «Von der Seele» von 1917.
 447 Kandinsky strebte schon anfangs dieses Jahrhunderts nach einer Synthese der inneren und der äusseren Welt an. Mit seiner «Hoffnung auf das Heraufkommen eines geistigen Kosmos» ging er sogar noch weit darüber hinaus.
 448 Vgl. die Wissenschaftsphilosophie Th. S. Kuhns (Anm. 12).
 449 Zitat aus dem Jahre 1939, nach Jüttemann 1991, 341.

Register

Das Register umfasst ausgewählte Personennamen, Ortsangaben und (auch bei Abbildungen) Sachbegriffe. Es wird stets auf die Seitenzahl verwiesen.

- Acheron 115
 Ägypten 18, 31, 39
 Alchemie 75
 Allerseelenfest 128
 Amor 46ff., 97ff.
 Anthroposophie 129ff.
 Apuleius 50ff., 97ff.
 Archetypen 143
 Aristoteles 13, 24, 46, 67
 Arnim, Bettina von 91
 Aufklärung 86ff.
 Augustinus 14, 19, 24, 48, 55, 177
- Ba-Seele 31
 Berg 34
 Berlepsch, Emilie von 93f.
 Bibel 59ff.
 Blake, William 112ff.
 Böcklin, Arnold 132f., 147
 Bodé, Vaughn 163f.
 Böhme, Jakob 74, 178f.
 Bosch, Hieronymus 186f.
 Botticelli, Sandro 70f.
 Bronzezeit 31
 Buzzi, Ipolito 79f.
- Canova, Antonio 105, 107, 187
 Capra, Fritjof 153
 Cartesianismus siehe Descartes
 Carus, Carl Gustav 22, 116ff., 178
 Charon/Charun 34f., 43, 69f., 172
 Chaudet, Denis Antoine 122
 Claude Lorrain 99
 Cocteau, Jean 14, 20, 24, 154, 156ff.
 Cupido siehe Amor
- Dali, Salvador 147ff.
 Dante Alighieri 19, 69ff., 112ff., 185f.
 Darwin, Charles 10, 111
 David, Jacques-Louis 98ff.
 Daumier, Honoré 122f.
 Demme, Jonathan 163
 Demokrit 46
 Descartes, René 10, 81
 Divina Commedia siehe Dante
 Dolmen 30
 Doré, Gustave 19
 Dossi, Dosso 14, 15, 74
 Drusen 46
 Dualismus von Körper und Seele 20, 29, 46
 Dufour, Joseph 96
 Dürer, Albrecht 75
- Eckermann, Johann Peter 17, 91ff.
 Edda 57
 Eichendorff, Joseph 111f.
 Eidolon 40f., 63
 «Einseelenkonzept» 45ff.
 Eisenzeit 35ff.
 Ernst, Max 145
 Eros siehe Amor
 Escher, Maurits Cornelis 194f.
 Eskimo siehe Inuit
- Etrusker 34f.
 Eurhythmie 129
 Exkursionseele siehe Freiseele
- Ferrari von Reggio, Luca 83ff.
 Feuerbach, Anselm 126
 Flaxman, John 93
 Fludd, Robert 74
 Fragonard, Jean-Honoré 98ff.
 Freimaurer 91
 Freiseele 26ff., 36f., 40
 Freud, Sigmund 22, 141
 Friedrich II. 66
 Friedrich, Caspar David 116ff., 127, 192f.
 Frühmittelalter 57
 Fuller, Loïe 133ff.
 Füssli, Johann Heinrich 102, 104, 188f.
- Geist 18, 45, 48
 Gérard, François 120f.
 Germanen 57ff.
 Giacometti, Alberto 14, 143, 146ff., 193
 Giambologna 73f.
 Gnosis 54, 185
 Goethe, Johann Wolfgang von 9, 13, 17, 22f., 81, 87ff., 116ff.
 Goetheanum 131f.
 Grabhügel 36f.
 Guntramsage 57, 128
- Hadrian 200
 Haller, Albrecht von 82
 Hauchseele 30
 Heintz d. Ä., Joseph 101
 Hegel, Wilhelm 89
 Heraklit 13
 Hermes 14, 15, 43ff., 73, 171f.
 Hesse, Hermann 7, 23, 141, 149, 152ff., 177, 181, 182, 187
 Hildegard von Bingen 67ff., 69
 Hitchcock, Alfred 159ff.
 Hodler, Ferdinand 136, 191
 Holbein d. J., Hans 78
- Inuit 29ff.
- Jakobsleiter 67
 Janmor, Louis 124f., 126
 Jung, Carl Gustav 20, 22, 141ff.
 Jupiter 15, 53, 77
- Kandinsky, Wassily 20, 23, 132, 143
 Kauffmann, Angelika 106f.
 Kelten 35ff.
 Kerze 13
 Klee, Paul 23, 143ff.
 Kleist, Heinrich von 17
 Kosmologie siehe Welterklärung
 Kosmogonie siehe Weltentstehungsvorstellung
 Kreatianismus 176
 Kreidolf, Ernst 149ff.
- Kübler-Ross, Elisabeth 153f.
- La Fontaine 97, 106f.
 «Laufender Hund» 32f., 34, 35
 Lascaux 25ff.
 Lessing, Gotthold Ephraim 86
 Lethe 49
- Makrokosmos 18, 21, 32, 73
 Mandorla 168ff.
 Mani 55
 Matthison, Friedrich von 102f.
 «Mehrseelenkonzept» 28ff.
 Méliès, Georges 155ff.
 Menhir 31, 34
 Merkur siehe Hermes
 Michelangelo 12ff., 20, 76f., 136, 177
 Mikrokosmos 18, 21, 73
 Milhomme, François 120f.
 Mond 55, 69
 Moritz, Karl Philipp 87
- Näfas 56
 Nahl, Johann August 93
 Neoplatonismus 48, 101
 Neuplatoniker siehe Neoplatonismus
 «New Age» 10, 22, 153ff.
- Odyssee 40f., 43
- Paläolithikum 23, 25ff.
 Phallos 26f.
 Plato 13f., 45f.
 Präexistenzianismus 176
 Prometheus 54f.
 Prud'hon, Pierre-Paul 98
 Pyramide 39
 Pythagoras 22, 37, 179f.
- Raffael 78ff., 104, 107ff., 199
 Rappard, Clara von 132, 184
 Redon, Odilon 138f., 187f.
 Reinkarnation 10, 30, 37, 45, 129ff., 168, 173, 175f.
 Renaissance 14
 Reni, Guido 87ff.
 Rodin, Auguste 113, 197
 Romantik 22, 86ff., 111ff.
 Rosenkreuzer 91
 Ruach siehe Näfas
 Rubens, Peter Paul 85, 98
- Saint-Ours, Jean-Pierre 105, 110
 Schalenstein 32
 Schamanen 10, 26ff.
 Schattenseele 30f., 126
 Schiff 35, 38
 Schlange 41, 128
 Schumann, Robert 112
 Seelenbegleiter 171ff.
 Seelenloch 30f.
 Seelenbild-Typologie 172ff.
 Seelenwanderung siehe Reinkarnation
 Seil 17

Sokrates 45
 Skarabäus 34, 39
 Spirale 32f.
 Spiritismus 128f.
 Spiritus 73, 81
 Staubbachfall 87ff.
 Steiner, Rudolf 129ff.
 «Stirb und Werde» 32, 34, 86, 153,
 170
 Stuck, Franz von 90f.

 Tauchvögel 32, 38
 Taube 58ff., 128f.
 Theosophie 74, 178
 Thorvaldsen, Bertel 98ff.
 Thymos 40
 Tischbein, Wilhelm 120
 Traduzianismus 176
 Traum 29, 179
 Turner, William 89, 182ff.

 Van Gogh, Vincent 136ff.
 Venus 102, 104
 Vergil 48, 176
 Virtus 77
 Vogel 32f., 36f., 40, 42
 Vokskunde 126ff.
 Voluptas 105
 Voltaire 17

 Wagen 34
 Wahrheitsbegriff 14, 17, 22f., 167,
 198
 Wasservögel 32f.
 Weltentstehungsvorstellung 10,
 194ff.
 Welterklärung 10, 18, 168, 194ff.
 Welti, Albert 123
 Werefkin, Marianne 136
 Wiedergänger 32, 170
 Wiedergeburt siehe Reinkarnation
 Wind 49
 Wirklichkeitsbegriff 14



Jeder weiss, was mit dem Begriff «Seele» gemeint ist. Wie aber versuchte der Mensch im Lauf seiner Geschichte, sein Innerstes bildlich zu fassen? Diese Frage verfolgt der Autor durch alle Epochen des Abendlandes. Schon in der altsteinzeitlichen Höhlenmalerei gibt es Hinweise auf das Bild der Seele als Vogel. In der archaischen Gesellschaft war die Vorstellung von mehreren Seelen im Menschen weit verbreitet. In der klassischen Antike dominiert das Bild von der einheitlichen Psyche.

Dieses griechische Wort bedeutet Hauch. Wie kann ein Hauch bildlich dargestellt werden? Am

häufigsten sind Darstellungen der Seele als geflügeltes Wesen. Im Christentum vollzieht sich der Wechsel von der geflügelten Seele zur kleinen nackten Menschengestalt, die beim Tod ausgehaucht wird. Die Renaissance nimmt die antike Vorstellung der Psyche wieder auf und setzt sie in grossartige Gemälde um. Romantik und Symbolismus legen Zeugnis ab von einer weitschweifenden Allegorisierung der Seele.

Andres Furger hat ein kenntnisreiches und einfühlsames, mit zahlreichen teils farbigen Illustrationen versehenes Werk geschaffen, das den Menschen in seine eigenen Tiefen führt.