

Die Schneewittchen-Interpretation von August Corrodi 1866/67

Autor(en): **Weber, Bruno**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **23 (1980)**

Heft 3

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388347>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

BRUNO WEBER (ZÜRICH)

DIE SCHNEEWITTCHEN-INTERPRETATION VON AUGUST CORRODI 1866/67

Die nahezu unbekannt gebliebene Schneewittchen-Interpretation des späromantischen Winterthurer Dichters und Zeichners Wilhelm August Corrodi (1826–1885) ist eine bedeutende Gestaltung im Nachleben der Grimmschen Märchenpoesie. Das Werk umfaßt 15 Einzelblätter als hochformatige Kohle- und Kreidezeichnungen auf gelbbraunem oder graublauem Papier in der Größenordnung von 55/61 zu 41/47 cm. Der Künstler entwarf diesen Zyklus laut einer chronologischen Zusammenstellung biographischer Daten in seinem Nachlaß (Zentralbibliothek Zürich, FA Corrodi II.2) vom Juli 1866 bis Oktober 1867; sein Skizzenbuch Nr. 11 (ebenda, II.23) enthält zahlreiche Detailstudien und verworfene Versuche zu einzelnen Bildern. Die unmittelbare Funktion der Szenenfolge ist nicht bekannt. Sie scheint jedenfalls nicht als texttreue Illustration des Märchens etwa für eine Buchausgabe bestimmt, sondern von vornherein als eine ganz persönliche Auslegung der Fabel in der vorliegenden zeichnerischen Form konzipiert, das heißt als autonomes Kunstwerk gefertigt worden zu sein.

Die gegenständliche Aussage der 15 Blätter kann mit Bezug auf die Situationen im Märchen durch die folgenden Bildtitel charakterisiert werden (Formulierungen des Bearbeiters): *Schneewittchen wird von der neidischen Königin belauert* (Blatt 1) – *Schneewittchen fleht den Jäger an um ihr Leben* (Blatt 2) – *Die Königin verspeist Lunge und Leber des Frischlings* (Blatt 3) – *Schneewittchen irrt im großen Wald* (Blatt 4) – *Schneewittchen erblickt in der Nacht das Zwerghaus* (Blatt 5) – *Die Zwerge entdecken Schneewittchen im Bett* (Blatt 6) – *Schneewittchen sorgt für das Wohl der Zwerge* (Blatt 7) – *Die Königin fragt ihren Spiegel* (Blatt 8) – *Die Königin erscheint Schneewittchen*

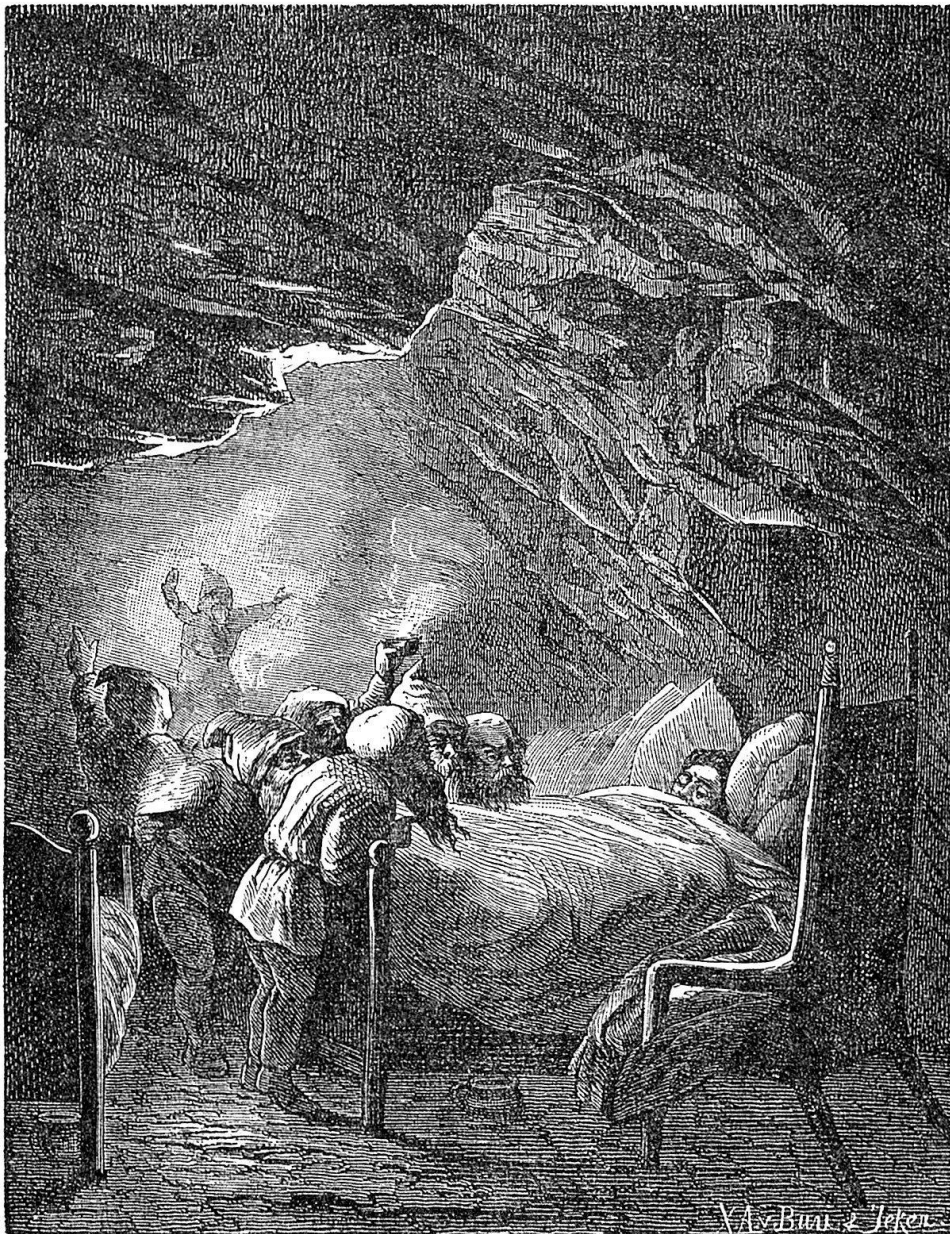
als Krämerin (Blatt 9) – *Erster Mordversuch mit dem Schnürriemen* (Blatt 10) – *Zweiter Mordversuch mit dem Kamm* (Blatt 11) – *Dritter Mordversuch mit dem Apfel* (Blatt 12) – *Die Zwerge tragen den gläsernen Sarg hinaus* (Blatt 13) – *Totenwache am gläsernen Sarg* (Blatt 14) – *Schneewittchen verläßt mit dem Königssohn die sieben Berge* (Blatt 15).

Der Zyklus gelangte vor Corrodis Tod (1885) auf unbekannt Weise in eine Berliner Privatsammlung. Später brachte dessen Sohn Adrian Corrodi (1865–1944) die 15 Blätter wieder in Familienbesitz und deponierte sie mit dem Familienarchiv Corrodi-Sulzer 1927 in der Zentralbibliothek Zürich, wo sie jetzt als deren Eigentum mit 14 anderen großformatigen Corrodi-Zeichnungen in der Graphischen Sammlung aufbewahrt sind. 1930 charakterisierte Paul Schaffner in der von Rudolf Hunziker und ihm herausgegebenen Monographie *August Corrodi als Dichter und Maler, ein Gedenkbuch* die Schneewittchen-Interpretation S. 74 als «freie Paraphrase über das Thema» und reproduzierte die Blätter 6 und 13: «Was dem Zyklus besonderen Wert verleiht, sind jene Kompositionen, in denen das Figürliche zurücktritt und das landschaftliche Element den entscheidenden Akzent trägt [...] in ihnen liegt das Persönliche und Originelle der Leistung.» Seit dieser Stellungnahme wurden Corrodis Zeichnungen nicht weiter beachtet, zeitweise sogar für verschollen gehalten.

Indessen waren die Blätter 2, 3, 6 und 11 schon zu Lebzeiten des Künstlers im Dezember 1871 von der Berner Monatsschrift *Die illustrierte Schweiz* in verkleinerten Holzschnitt-Reproduktionen publiziert worden. In einem zugehörigen Hinweis erklärte der ungenannte Redaktor S. 316: «Der feinsinnige,

auch als Dichter in weiten Kreisen bekannte zürcherische Künstler hat das schöne deutsche Märchen Schneewittchen in einem Zyklus von 15 großen Kartons nach dem Vorbilde Schwind's behandelt und die poetischen stimmungreichen Bilder der <illustrierten Schweiz> freundlichst zur Benützung überlassen.» Sodann seien diese Bilder

als «glänzende Ausnahme von der Regel» anzusehen, daß die schweizerische Kunst sich «bis jetzt dem Märchen gegenüber völlig ablehnend» verhielt, weil wohl «zu wenig germanisches Blut in unsern Adern» fließe oder «uns der Protestantismus zu sehr ernüchert» und so der volkstümlichen Märchendichtung entfremdet habe. Denn das



Die Zwerge entdecken Schneewittchen im Bett. Holzstich-Reproduktion von Rudolf Buri (1835-1878) in Bern, nach der Originalzeichnung von Wilhelm August Corrodi 1866/67, erschienen in: Die illustrierte Schweiz, Jg. 1, Nr. 27, Bern, 30. Dezember 1871, S. 332. Zentralbibliothek Zürich: 36.84.

Märchen sei «eine poetische Ausblütung [sic] des dichtenden Volksgeistes, namentlich der germanischen Stämme»; also habe «der germanische Geist allein die richtige Empfänglichkeit» für das Volks- oder Kinder- und Hausmärchen. Man hört hier den erstmals militärisch und politisch siegreichen großdeutschen Nationalismus, der gegen den etablierten französischen Chauvinismus aufrüstet und schon die geistigen Frontstellungen fundamementiert, aus der heraus in zwei Weltkriegen mehrere Generationen geopfert werden sollten.

Das Schneewittchen-Märchen, das wir gemeinhin kennen, ist eine in mehreren Schüben der Bearbeitung künstlerisch gestaltete Wortschöpfung der Brüder Grimm, Jacob (1785–1863) und hauptsächlich Wilhelm (1786–1859); es ist der im Entstehungsprozeß am meisten veränderte und erweiterte Text ihrer Sammlung. Die Stufen des Werdegangs, welche Kurt Schmidt partiturmäßig präzis darstellte (*Die Entwicklung der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen seit der Urhandschrift nebst einem kritischen Texte der in die Drucke übergegangenen Stücke*, Halle/S 1932), hat Wilhelm Schoof eindrucklich herausgearbeitet in seiner Untersuchung *Schneewittchen, ein Beitrag zur deutschen Stilkunde* (in: Germanisch-romanische Monatsschrift, Jg. 29, Heidelberg 1941; danach Christa Federspiel in ihrer Dissertation *Vom Volksmärchen zum Kindermärchen*, Wien 1968). Die folgende Nacherzählung des Märchens, wie es seit der 2. Auflage von Grimms *Kinder- und Haus-Märchen* 1819 im wesentlichen ausgeprägt ist, beschränkt sich auf den schlichten Inhalt.

Ein Mädchen, weiß wie Schnee, rot wie Blut und schwarzhaarig wie Ebenholz, eine Königstochter von außergewöhnlicher Schönheit, wird im siebenten Lebensjahr von seiner Stiefmutter verstoßen, weil es schöner ist als die Königin selbst. Diese fragt mit Zauberspruch ihren Spiegel, der immer die Wahrheit offenbart und Schneewittchen für die Allerschönste hält; da befiehlt sie einem Jäger, das Mädchen im Wald zu töten. Der

Jäger läßt sein Opfer aus Mitleid laufen und zeigt der Herrin falsche Beweise vollbrachter Tat. Schneewittchen irrt bis in den Abend im Wald, dessen wilde Tiere ihm seltsamerweise nichts antun; endlich entdeckt es ein Zwergenhaus und schlüpft hinein, nascht vom gedeckten Tisch, legt sich ins passende Bettchen und versinkt in tiefen Schlaf. In der Nacht kehren die sieben Zwerge von ihrem Bergwerk zurück, finden Schneewittchen und bewundern fassungslos die Schönheit des Mädchens. Fortan bleibt es bei ihnen, hält tagsüber das Häuschen der Goldgräber rein und sorgt für das Wohl ihrer guten Geister. Indessen erfährt die Königin durch den Spiegel die Wahrheit, eilt mit Mordgedanken über die sieben Berge, verführt, als Krämerin verkleidet, Schneewittchen zum Kauf eines Schnürriemens und schnürt es dabei so fest, daß es erstickt. Die Zwerge retten das Kind aus der Ohnmacht und ermahnen es, künftig auf der Hut zu sein. Nun erscheint die Königin in anderer Gestalt und betört das arglose Mädchen mit einem schönen, giftig gemachten Kamm, den sie ihm so tief ins Haar stößt, daß es leblos liegenbleibt. Wiederum erlösen die Beschützer Schneewittchen vom Übel und warnen es noch einmal vor fremden Menschen. Aber die stolze Frau verfolgt ihre böse Absicht und bereitet mit Zauberkunst «einen giftigen, giftigen Apfel», dessen saftiger Fülle das Mädchen in seiner Einfachheit nicht widerstehen kann; die Stiefmutter oder freundliche Bäuerin überlistet es zum Biß, und Schneewittchen fällt tot zur Erde. Da haben die Zwerge keine Macht mehr, das Kind zu erwecken, und beweinen es drei Tage lang; und weil es noch ganz rotbackig wie im Leben aussieht, tragen sie es in einem durchsichtigen Sarg von Glas «hinaus auf den Berg», wo immer einer von ihnen die Totenwache hält. Nach sehr langer Zeit reitet ein Königssohn durch die Gegend, erblickt die auserwählte Jungfrau im Sarg und ist von ihrer Schönheit so ergriffen, daß er ohne sie nicht leben kann. Die Zwerge schenken ihm aus Mitleid sein Liebstes; da stol-

pern die Sargträger über einen Strauch, wodurch Schneewittchen mit einem Ruck vom todbringenden Pfropfen in ihrem Hals befreit und wieder lebendig ist. So wurden Königssohn und Königstochter Mann und Frau, und auf der Hochzeit erschien die Stiefmutter der jungen Königin, von ihrem abgründigen Haß und angstvoller Ahnung getrieben: man zwang sie, in rotglühenden Eisenschuhen zu tanzen, «und ehr durfte sie nicht aufhören, als bis sie sich zu todt getanzt hatte».

Die erste Fassung des Märchens formulierte Jacob Grimm nach einer mündlichen Erzählung vermutlich von Marie Hassenpflug (1788–1856) in Kassel im April 1808. Das Kind heißt Schneeweißchen, ist schwarzäugig mit gelben (goldenen) Haaren; die Königin ist seine eigene Mutter, die mit ihm in den Wald fährt und es dort aussetzt. Am Ende erscheint der König, Schneeweißchens Vater, bei den Zwergen und nimmt den gläsernen Sarg mit; seine Ärzte rufen die Tochter ins Leben zurück, diese heiratet einen schönen Prinzen, auf der Hochzeit muß die Königin-Mutter in glühenden Pantoffeln tanzen bis zu ihrem Tod.

Die zweite Fassung redigierte Wilhelm Grimm im Spätjahr 1812 für den Erstdruck der *Kinder- und Haus-Märchen* (Berlin 1812). Er verwendete dazu eine neue Version, die der Theologe Ferdinand Siebert (1791 bis 1847) in Treysa bei Kassel von Schulkindern gehört hatte, vor allem für eine Änderung am Schluß, der beiden Brüdern nicht gefiel. Das Kind heißt jetzt Sneewittchen, altnordisch anmutend, und ist schwarzäugig wie Ebenholz; die Königin ist wiederum seine Mutter. Deren Zauberspruch lautet anders und kommt nicht nur einmal, sondern siebenmal vor. In der ersten Fassung steht nach dem dritten Mordversuch nichts von der Königin; jetzt heißt es: «die Königin aber freute sich». Am Ende erscheint ein junger Prinz, führt den Sarg in sein Schloß und läßt ihn von den Dienern stets in seine Nähe tragen; einmal öffnet einer von diesen aus Verdruß darüber den Deckel und stößt

Sneewittchen so derb in den Rücken, daß es davon wieder lebendig wird. «Da ging es hin zu dem Prinzen [...] und sie setzten sich zusammen an die Tafel und aßen in Freuden.»

In der Anmerkung hierzu bringt Wilhelm Grimm noch eine andere Version der Marie Hassenpflug vom 13. Oktober 1812 bei. Die Königin ist jetzt Sneewittchens Stiefmutter und schickt selbst das Kind in eine Höhle zu den sieben Zwergen; ihren Zauberspruch richtet sie an Sneewittchens Hund, der Spiegel heißt. So erscheinen die beiden Hauptgestalten wie zwei widerstrebende Verkörperungen derselben Persönlichkeit. Am Ende setzen die Zwerge den silbernen Sarg auf einen Baum vor ihrer Höhle, bis ein Prinz vorbeikommt usw. Eine Bemerkung im Grimmschen Handexemplar dieser Druckfassung teilt noch eine neue Formel für den Schluß mit, die von Heinrich Leopold Stein (1782–1836) stammt und in die folgenden Auflagen als quasi feststehend übernommen wird: «Die Zwerge tragen den Sarg und wollen ihn begraben, da stolpern sie über einen Strauch und durch das Schüttern fährt der Apfelknorz aus dem Hals.» Jacob Grimms Urfassung (Ölenberger Handschrift vom Oktober 1810, seit 1954 in der Bibliotheca Bodmeriana in Cologny) wurde mit Wilhelm Grimms 1812 bereinigten Text von Heinz Rölleke im Paralleldruck historisch-kritisch ediert (*Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*, Cologny-Genève 1975).

Für die 2. vermehrte und verbesserte Auflage der *Kinder- und Haus-Märchen* (Bd. 1, Berlin 1819) überarbeitete Wilhelm Grimm seine Redaktion noch einmal zur fortan verbindlichen Fassung; *Sneewittchen* wurde formal gestrafft, stilistisch verfeinert und inhaltlich konzentriert. Das Kind ist nun schwarzhaarig wie Ebenholz, der Zauberspruch lautet wieder ein wenig anders, der Prinz wandelt sich zum «Königssohn». Erst jetzt trifft man die so einprägsame sprachliche Wendung vor dem dritten Mordversuch: «Sneewittchen lusterte den schönen Apfel an», oder nach dem Anschlag noch die verbale Exekution «da sprach die Köni-

gin: diesmal wird dich niemand erwecken». Doch Wilhelm Grimm feilte weiterhin für neu verbesserte Auflagen der Märchensammlung, *Sneewittchen* sinnvoll hie und da ausschmückend, bis zur 7. Auflage von 1857, welche die endgültigen Texte enthält und wahrscheinlich auch für Corrodi verbindlich war. Erst von der 3. Auflage an (1837) steht das um der inneren Symmetrie willen eingefügte Rachewort nach dem dritten Mordversuch: «Da betrachtete es die Königin mit grausigen Blicken, und lachte überlaut, und sprach: <weiß wie Schnee, roth wie Blut, schwarz wie Ebenholz! diesmal können dich die Zwerge nicht wieder erwecken!>»

Das Schneewittchen-Märchen ist wohl seit dem 17. Jahrhundert in Europa bekannt und darüberhinaus weitverbreitet. Man kennt mehr als 80 teilweise ganz unterschiedliche, durch vielerlei Motive mit anderen Märchen verschränkte Varianten. Sie wurden von Johannes Bolte und Georg Polivka nachgewiesen (*Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Bd. 1, Leipzig 1913), von Ernst Böklen nach einzelnen Motiven systematisch analysiert (*Sneewittchenstudien*, 2 Teile, Leipzig 1910, 1915) und von Antti Aarne nach der jeweiligen Stilform in ein Typenregister zusammengestellt (*Verzeichnis der Märchentypen*, 1910, *Sneewittchen* unter Nr. 709; erweitert durch Stith Thompson, *The types of the folk-tale*, Helsinki 1928, 2nd. rev. ed. 1961). Eine Gesamtübersicht der kausalen Zusammenhänge liegt noch nicht vor. Aus den geleiteten Untersuchungen ist ersichtlich, daß der Schneewittchen-Stoff ein überaus komplexes Gebilde darstellt: manche Motive sind seit Jahrhunderten überliefert, einzelne gehen ins Hochmittelalter zurück, andere scheinen erst mit der Aufklärung eingefügt worden zu sein. Die von der volkstümlichen Anschauung des späten 18. Jahrhunderts durchdrungene Grimmsche Fassung enthält ohne Zweifel literarische Reminiszenzen, die fast nur unterströmig tradiert sind; einige wenige können benannt werden.

So finden sich wesentliche Züge der Konfliktsituation Mutter-Tochter mit dem verhängnisvollen Kamm und dem Zauberschlaf im durchsichtigen Sarg in der um 1620/30 entstandenen, 1634–1636 publizierten novellistischen Märchensammlung *Lu cunto de li cunti* oder *Il Pentamerone*, die der virtuose, gelehrte Dichter Giambattista Basile in neapolitanischem Dialekt verfaßte (II, 8: *La scia votella*, Die Küchenmagd; vgl. Bolte/Polivka Bd. 4, 1930, und *Enzyklopädie des Märchens* Bd. 1, 1977, Sp. 1296). Der Weimarer Gymnasialprofessor Johann Carl August Musäus vereinigt im 1. Teil seiner 1782 bis 1786 publizierten *Volksmärchen der Deutschen* unter dem fremdartigen Titel *Richilde* alle typischen Motive des Schneewittchen-Stoffs zu einer wortreich mit selbstgefälligem Humor erzählenden, satirisch gewürzten Novelle, welche die Stiefmutter als tragikomische Gestalt in den Mittelpunkt stellt; die mit Elementen der Schwanrittersage verzierte Geschichte spielt in Brabant «in den Zeiten, wo es noch ein Gewissen gab», Schneewittchen heißt Blanca, Tochter des eitlen Grafen Gombald von Löwen, nachmals Gattin des frommen Gottfried von Ardenne.

Das Motiv des Dieners, der auf Befehl seines Herrn dessen tugendhafte, vermeintlich untreue Frau töten soll, jedoch entfliehen läßt und diesem falsche Kunde bringt (was im Grimmschen *Sneewittchen* die Episode mit dem Jäger darstellt), formuliert Giovanni Boccaccio in seinem um 1349/53 komponierten Novellenzyklus *Il Decamerone* (II, 9: Geschichte der Zinevra Lomellino). Daraus entnahm es zum Teil auf Umwegen William Shakespeare zu seinem um 1609 verfaßten märchenhaften Romanzendrama *The tragedy of Cymbeline*, worin die anmutige Königstochter Imogen sowohl die rasende Eifersucht ihres Ehemanns Posthumus erleidet als auch, Schneewittchen ähnlich, einen durch ihre grausame Stiefmutter, die schöne Königin, mit Gift herbeigeführten Zauberschlaf übersteht; sie findet ihren Gatten wieder und verzeiht ihm, die Königin endet im Wahnsinn.

Einige neuere, mehr oder weniger wissenschaftliche Wort- und Sinn-Deutungen des Grimmschen Schneewittchen-Märchens sollen nicht unerwähnt bleiben. Es sind meist überaus interessante und weittragende, doch auch in mancher Hinsicht verengende Erörterungen, entweder nur auf dem endgültigen Text gegründet oder dann je nach Prämissen wählerisch mit den zahlreichen Varianten spielend, von verschiedener geistiger Provenienz: der tiefenpsychologischen Jungschen Denkschule verpflichtet von Hedwig von Beit (*Symbolik des Märchens* 1952), Bruno Bettelheim (*The uses of enchantment* 1976, deutsch *Kinder brauchen Märchen* 1977) und Sibylle Birkhäuser-Oeri (*Die Mutter im Märchen* 1976), jugendpsychiatrisch von Ottokar Wittgenstein (*Märchen, Träume, Schicksale* 1965), volkskundlich-komparatistisch vom bahnbrechenden Märchenforscher Max Lüthi (*So leben sie noch heute* 1969), anthroposophisch von Friedel Lenz (*Bildsprache der Märchen* 1971). Der Tübinger Volkskundler Hermann Bausinger hat jüngst mit erfrischenden *Anmerkungen zu Schneewittchen* die übertreibende Kombinatorik der Märchendeuter kritisch beleuchtet (Beitrag in: *Wenn sie nicht gestorben sind ... Perspektiven auf das Märchen*, hg. von Helmut Brackert, Frankfurt/M 1980). In der Tat erscheinen die Märchendeuter wie Heilkünstler, die mit dem Skalpell des Verstands allerlei Gewißheiten aus der Substanz des Sprachleibs operieren, um die Richtigkeit eines Krankheitsbilds zu erweisen; so kommt der Sinn des Ganzen nicht zur Anschauung. Denn der Sinn des symbolhaltigen Märchens besteht unter anderem darin, daß die metallene Rüstung, der tönende Panzer um das traumhaft Ungreifbare nie ganz aufgebrochen werden kann.

Über die Geschichte der Märchenillustration orientieren die Würzburger Dissertation von Erich Probst (*Die deutsche Illustration der Grimmschen Märchen im 19. Jahrhundert*, Coburg 1935) und die mit Abbildungen reichdotierte Berliner Dissertation von Ilse Bang (*Die Entwicklung der deutschen Märchen-*

illustration, München 1944), ferner der Ausstellungskatalog *150 Jahre «Kinder- und Hausmärchen» der Brüder Grimm* der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin DDR 1964, sowie die Übersicht von Hermann Gerstner, *Deutsche Künstler illustrieren Märchenbücher* (in: Imprimatur NF 4, Frankfurt/M 1965). Aus diesen Untersuchungen erhellt, daß Grimms Märchen, die erste und maßgebende Sammlung ihrer Art, zwar häufig und vielseitig, doch fast nur begleitend bebildert worden sind. Eigenbedeutsam formulierte und monumental wirkende Interpretationen, wie bestimmte druckgraphische Einzelblätter von Eugen Napoleon Neureuther, Moritz von Schwind und Franz von Poggi, bleiben in der Flut leichtverständlicher Bilderbuchabbildungen im 19. Jahrhundert die Ausnahme.

Die Schneewittchen-Illustration beginnt schon vor dem 1812 publizierten Text der



Die Königin fragt ihren Spiegel. Holzstich-Reproduktion von Franz Wilhelm Obermann (1830-1896) in Leipzig, nach einer Zeichnung von Ludwig Richter (1803-1884) in Dresden, erschienen in: Ludwig Bechstein, Märchenbuch, erste illustrierte Ausgabe, Leipzig 1853, S. 212 (Schneeweißchen). Zentralbibliothek Zürich: AK 409.

Brüder Grimm mit zwei schlichten Umrißradierungen zu einer dramatisierten Fassung in Albert Ludwig Grimms *Kindermärchen* (Heidelberg 1808); Franz von Pocci illustrierte dieselbe Fassung in zwei landschaftlich feinsinnig komponierten Radierungen für eine Neuausgabe 1839. Diese

Bilder bleiben am Rand der eigentlich illustrierenden Tradition, da sie zu einer Erzählsubstanz gehören, die von den Situationen im klassischen *Sneewittchen*-Text wesentlich abweicht. Anders steht es mit Ludwig Richters Zeichnungen für die oft reproduzierten Holzstiche in Ludwig Bechsteins

LEGENDEN ZU DEN ABBILDUNGEN BLATT 1–8

*Textzitate aus der 2. Auflage von Grimms Kinder- und Hausmärchen 1819
(Legenden zu den Abbildungen Blatt 9–15 siehe Seite 185)*

Blatt 1: Schneewittchen wird von der neidischen Königin belauert. Schwarze Kreide, Kohle, weiße Kreide auf gelbbraunem Papier, 554:413 mm.

«Sneewittchen aber wuchs heran und wurde immer schöner, und als es sieben Jahre alt war, war es so schön, wie der klare Tag und schöner als die Königin selbst. [...] Von Stund an, wenn sie Sneewittchen erblickte, kehrte sich ihr das Herz im Leibe herum, so haßte sie es. Und der Neid und Hochmuth wuchsen und wurden so groß in ihr, daß sie ihr Tag und Nacht keine Ruh mehr ließen.»

Blatt 2: Schneewittchen fleht den Jäger an um ihr Leben. Schwarze Kreide, Kohle auf graublauem Papier, 575:421 mm.

«Der Jäger gehorchte und führte Sneewittchen hinaus, als er nun den Hirschfänger gezogen hatte und ihm sein unschuldiges Herz durchstoßen wollte, fing es an zu weinen und sprach: «ach, lieber Jäger, schenk mir mein Leben; ich will in den Wald laufen und nimmermehr wieder heim kommen.» Und weil es so schön war, hatte der Jäger Mitleiden und sprach: «so lauf hin, du armes Kind.»»

Blatt 3: Die Königin verspeist Lunge und Leber des Frischlings. Schwarze Kreide, Kohle, weiße Kreide auf gelbbraunem Papier, 582:441 mm.

«Und weil gerade ein junger Frischling daher gesprungen kam, stach er ihn ab, nahm Lung und Leber heraus, und brachte sie als Wahrzeichen der Königin mit. Die ließ sie in ihrer Gier gleich in Salz kochen, aß sie auf und meinte, sie hätte Sneewittchens Lunge und Leber gegessen.»

Blatt 4: Schneewittchen irrt im großen Wald. Schwarze Kreide, Kohle, weiße Kreide auf gelbbraunem Papier, 563:419 mm.

«Nun war das arme Sneewittchen in dem großen Wald mutterseelig allein und ward ihm so Angst, daß es alle Blättchen an den Bäumen ansah und dachte, wie es sich helfen und retten sollte. Da fing es an zu laufen und lief über die spitzen Steine und durch die Dornen, und die wilden Thiere sprangen an ihm vorbei, aber sie thaten ihm nichts.»

Blatt 5: Schneewittchen erblickt in der Nacht das Zwergenhaus. Schwarze Kreide, Kohle, weiße Kreide auf graublauem Papier, 578:433 mm.

«Es lief, so lang nur die Füße noch fort konnten, bis es bald Abend werden wollte, da sah es ein kleines Häuschen und ging hinein sich zu ruhen.»

Blatt 6: Die Zwerge entdecken Schneewittchen im Bett. Schwarze Kreide, Kohle, weiße Kreide auf gelbbraunem Papier, 580:439 mm.

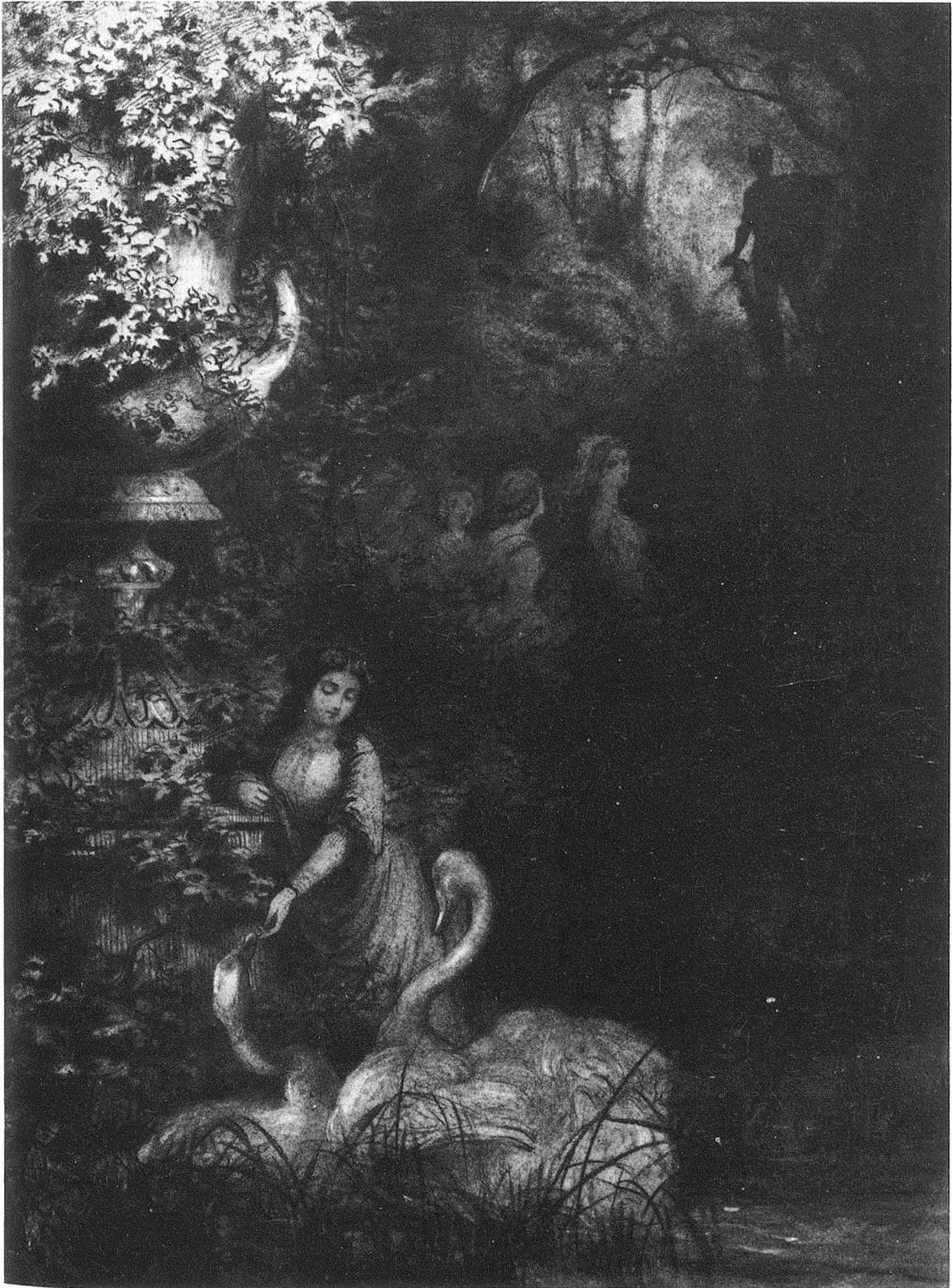
«Der siebente aber, als der in sein Bett sah, erblickte er Sneewittchen, das lag darin und schlief. Nun rief er die andern, die kamen herbeigelaufen und schrien vor Verwunderung, holten ihre sieben Lichtlein und beleuchteten das Sneewittchen. «Ei du mein Gott! ei du mein Gott!» riefen sie, «was ist das Kind schön!» und hatten so große Freude, daß sie es nicht aufweckten, sondern im Bettlein fortschlafen ließen.»

Blatt 7: Schneewittchen sorgt für das Wohl der Zwerge. Schwarze Kreide, Kohle, weiße Kreide auf gelbbraunem Papier, 600:451 mm.

«Die Zwerge sprachen: «willst du unsern Haushalt versehen: kochen, betten, waschen, nähen und stricken, und willst du alles ordentlich und reinlich halten, so kannst du bei uns bleiben und es soll dir an nichts fehlen.» Das versprach ihnen Sneewittchen. Da hielt es ihnen Haus, Morgens gingen sie in die Berge und suchten Erz und Gold, Abends kamen sie nach Haus und da mußte ihr Essen bereitet seyn.»

Blatt 8: Die Königin fragt ihren Spiegel. Schwarze Kreide, Kohle auf graublauem Papier, 580:431 mm.

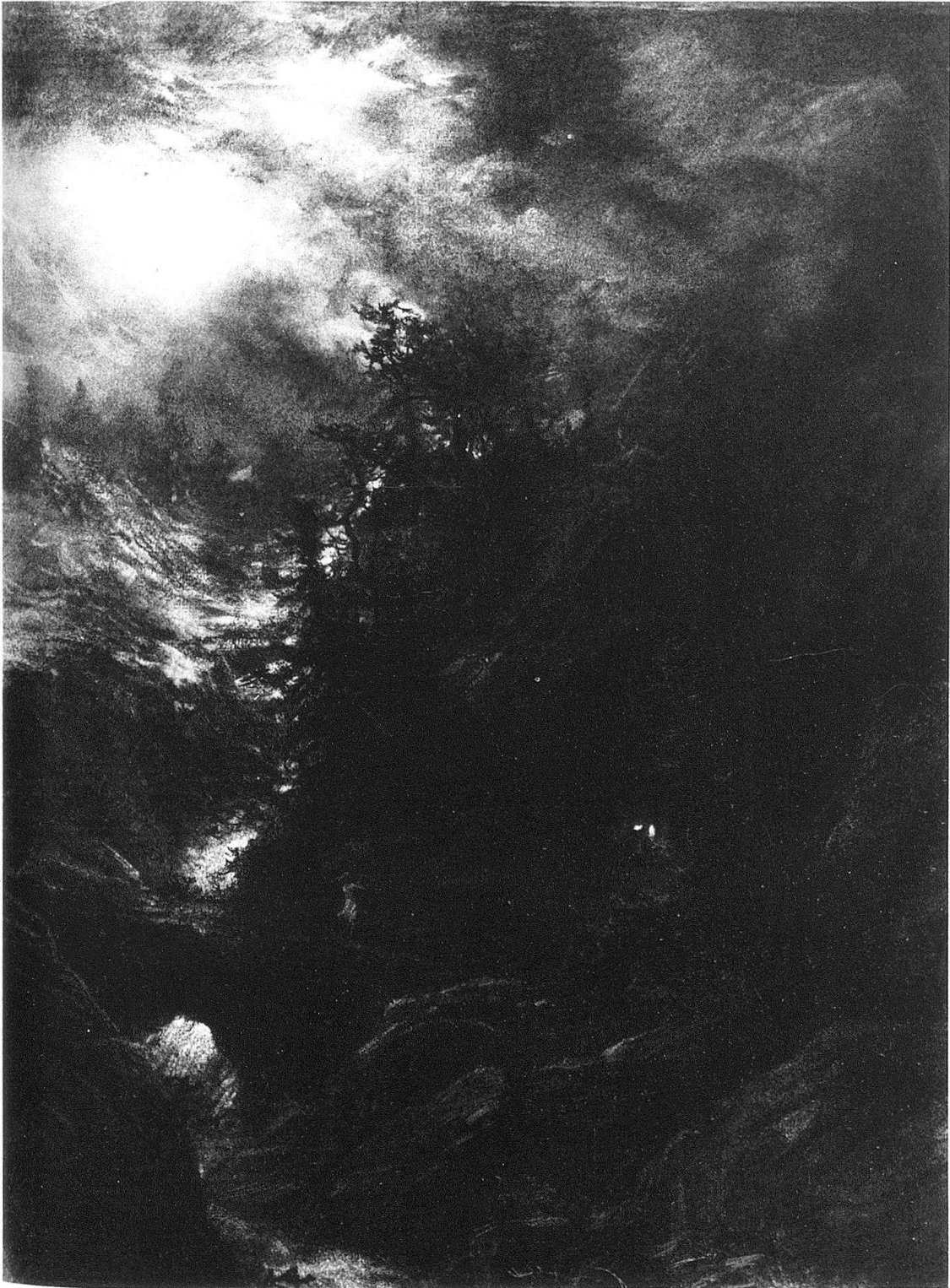
«Die Königin aber, nachdem sie Sneewittchens Lunge und Leber glaubte gegessen zu haben, dachte nicht anders, als wieder die erste und allerschönste zu seyn, und trat vor ihren Spiegel und sprach: «Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die schönste im ganzen Land?» da antwortete der Spiegel: «Frau Königin, ihr seyd die schönste hier; aber Sneewittchen über den Bergen bei den sieben Zwergen ist noch tausendmal schöner als ihr!» Da erschrak sie, denn sie wußte, daß der Spiegel keine Unwahrheit sprach und merkte, daß der Jäger sie betrogen und Sneewittchen noch im Leben war.»

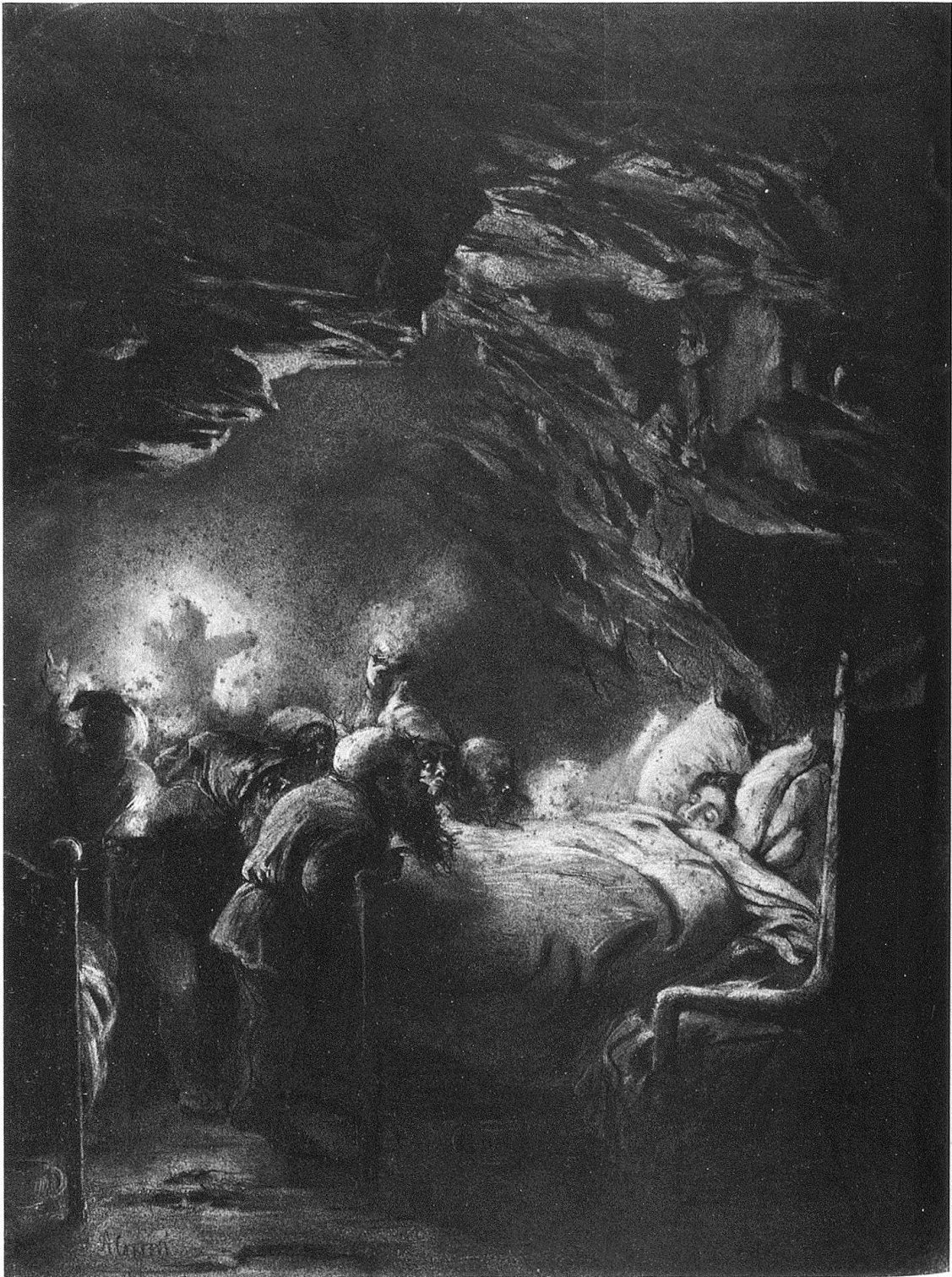


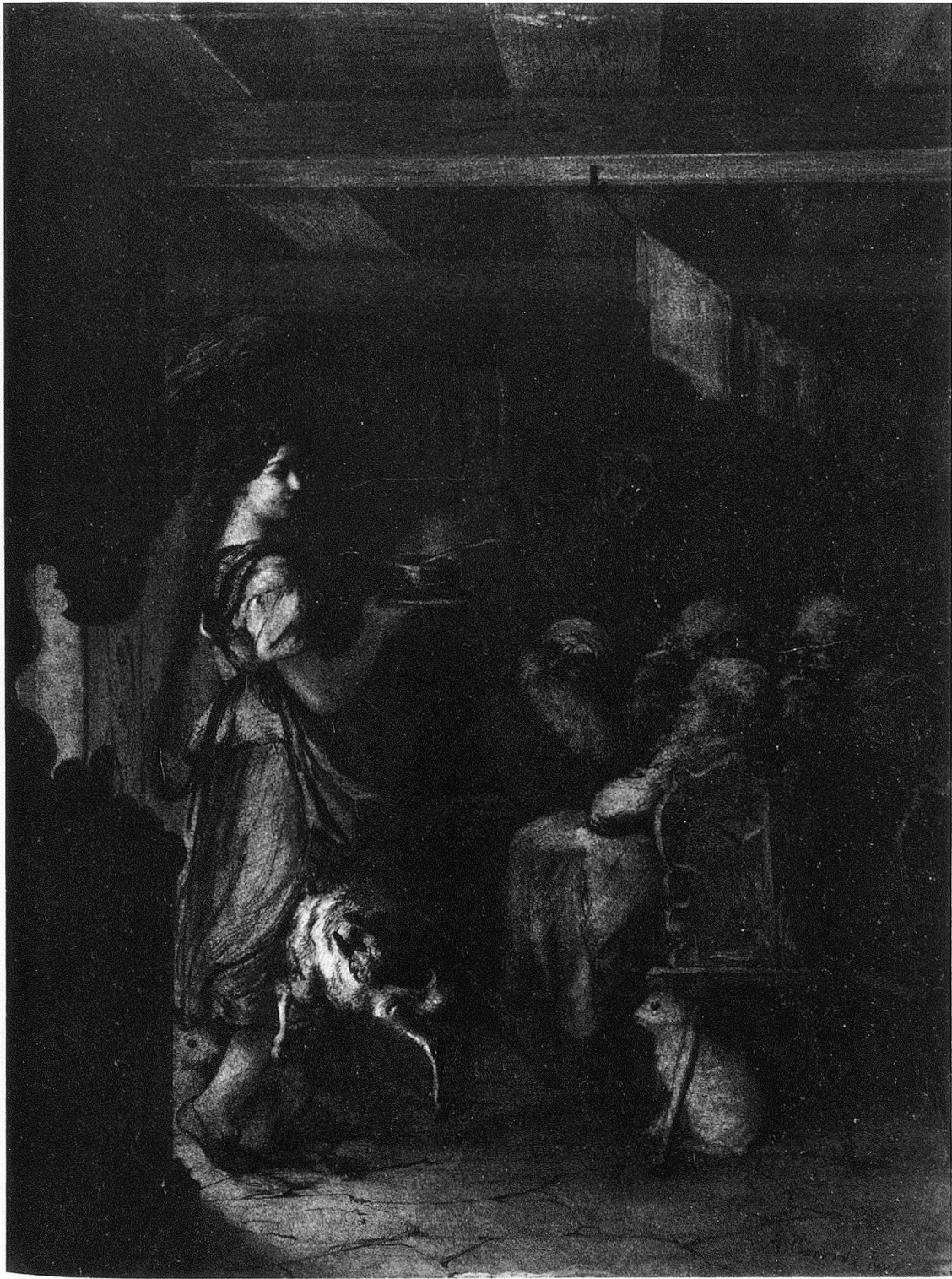


















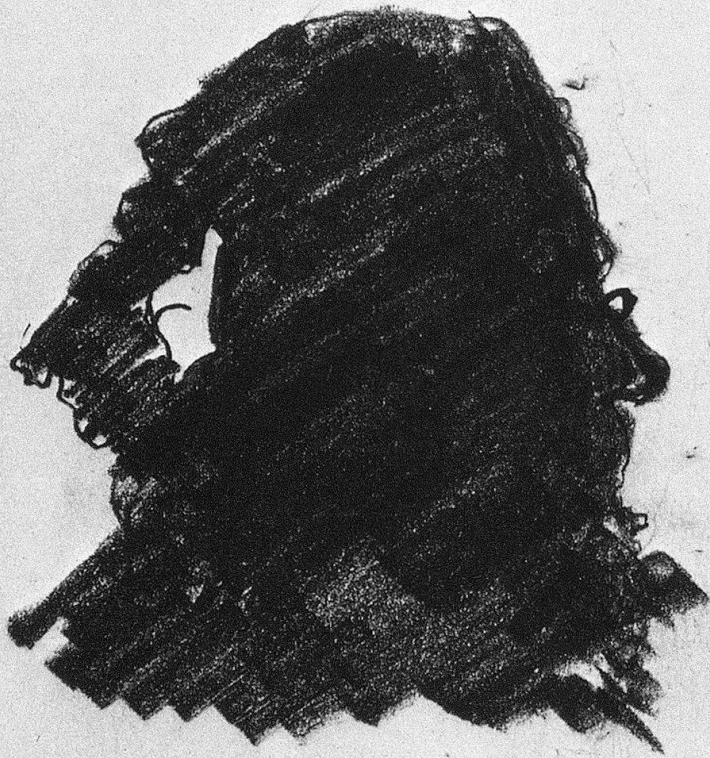












13. II. 58.

Das isst mich.

Z -

Brown
3. VIII. 16

Märchenbuch (Leipzig 1853, 2. vermehrt illustrierte Ausgabe 1857); denn Bechsteins schwächere Fassung *Schneeweißchen* stimmt mit *Sneewittchen*, die Schlußphase ausgenommen, weitgehend überein. Richter fängt das Geschehen in fünf ungleichartigen Vignetten ein, welche dieses mehr beschaulich als dramatisch zu Gemüt führen; sie bilden,

zusammen mit einem dekorativ verspielten Einzelblatt in Richters spätem Band *Gesammeltes* 1869, das Musterbeispiel der biedermeierlich aufgefaßten Märchenillustration, welche alles Böse der Handlung in eine behagliche Stimmung bannt.

Die ebenso zeitgemäße Art einer arabischenhaft ornamentierenden, mitunter iro-

LEGENDEN ZU DEN ABBILDUNGEN BLATT 9–15 UND ZUM SELBSTPORTRÄT

Blatt 9: Die Königin erscheint Schneewittchen als Krämerin. Schwarze Kreide, Kohle auf gelbbraunem Papier, 590:444 mm.

«Und als sie lange nachgedacht hatte, färbte sie sich das Gesicht und kleidete sich wie eine alte Krämerin an und war ganz unkenntlich. In dieser Gestalt ging sie über die sieben Berge hinaus zu dem Zwergenhaus, klopfte an die Thüre und rief: «gute Waare feil! feil!» Sneewittchen guckte zum Fenster heraus und rief: «Guten Tag, liebe Frau, was habt ihr denn zu verkaufen?»»

Blatt 10: Erster Mordversuch mit dem Schnürriemen. Schwarze Kreide, Kohle, weiße Kreide auf gelbbraunem Papier, 591:446 mm.

«Sneewittchen dachte an nichts böses, stellte sich vor sie und ließ sich mit dem neuen Schnürriemen schnüren; aber die Alte schnürte mit schnellen Fingern und schnürte so fest, daß dem Sneewittchen der Athem verging und es für todt hinfiel. «Nun ists aus mit deiner Schönheit», sprach das böse Weib und ging fort.» (Ab 3. Auflage 1837: ««Nun bist du die schönste gewesen», sprach sie, und eilte hinaus.»)

Blatt 11: Zweiter Mordversuch mit dem Kamm. Schwarze Kreide, Kohle auf graublauem Papier, 585:445 mm.

«Als es den Kamm gekauft hatte, sprach die Alte: «nun will ich dich auch kämmen.» Sneewittchen dachte an nichts böses, Aber die Alte steckte ihm den Kamm in die Haare, alsbald wirkte das Gift darin so heftig, daß es todt niederfiel. «Nun wirst du liegen bleiben», sprach sie und ging fort.» (Ab 3. Auflage 1837: «Das arme Sneewittchen dachte an nichts, und ließ die Alte gewähren, aber kaum hatte sie den Kamm in die Haare gesteckt, als das Gift darin wirkte, und das Mädchen ohne Besinnung niederfiel. «Du Ausbund von Schönheit», sprach das boshafte Weib, «jetzt ists um dich geschehen», und ging fort.»)

Blatt 12: Dritter Mordversuch mit dem Apfel. Schwarze Kreide, Kohle auf gelbbraunem Papier, 614:473 mm.

«Sneewittchen lusterte den schönen Apfel an, und als

es sah, daß die Bäurin davon aß, so konnte es nicht länger widerstehen, streckte die Hand hinaus und ließ ihn sich geben. Kaum aber hatte es einen Bissen davon im Mund, so fiel es todt zur Erde nieder. Da sprach die Königin: «diesmal wird dich niemand erwecken!», usw. (Ab 3. Auflage 1837: «Da betrachtete es die Königin mit grausigen Blicken, und lachte überlaut, und sprach: «weiß wie Schnee, roth wie Blut, schwarz wie Ebenholz! diesmal können dich die Zwerge nicht wieder erwecken.»)

Blatt 13: Die Zwerge tragen den gläsernen Sarg hinaus. Schwarze Kreide, Kohle auf gelbbraunem Papier, 591:445 mm.

Text unter Blatt 14 zitiert.

Blatt 14: Totenwache am gläsernen Sarg. Schwarze Kreide, Kohle auf gelbbraunem Papier, 574:420 mm.

«Da wollten sie es begraben, aber es sah noch frisch aus wie ein lebender Mensch und hatte noch seine schönen rothen Backen und sie sprachen: «das können wir nicht in die schwarze Erde versenken.» Sie ließen einen Sarg von Glas machen, daß man es recht sehen könnte, legten es hinein und schrieben mit goldenen Buchstaben seinen Namen darauf und daß es eine Königstochter wäre. Dann setzten sie den Sarg hinaus auf den Berg und einer von ihnen blieb immer dabei und bewachte ihn.»

Blatt 15: Schneewittchen verläßt mit dem Königssohn die sieben Berge. Schwarze Kreide, Kohle, weiße Kreide auf gelbbraunem Papier, 595:450 mm.

«Aber der Königssohn sagte voll Freude: «du bist bei mir» und erzählte ihm, was sich zugetragen hatte und sprach: «ich habe dich lieber, als alles auf der Welt, komm mit mir in meines Vaters Schloß, du sollst meine Gemahlin werden.» Da war ihm das Sneewittchen gut und ging mit ihm und zu ihrer Hochzeit ward alles mit großer Pracht und Herrlichkeit angeordnet.»

16 Wilhelm August Corrodi (1826–1885): Bleistiftskizze «das ischt mich» am 13. Februar 1858, Selbstporträt des 32jährigen Künstlers als Schattenriß im verlorenen Profil (Blatt 121: 87 mm). Zentralbibliothek Zürich: FA Corrodi II.22.

nisch akzentuierten Veranschaulichung, die sich besonders der Zwergenfiguren annimmt, repräsentiert Franz von Poccis lithographisches *Märlein vom Sneewittchen mit Bildern gewidmet den Kindern zu Ostern* 1837 (2. Ausgabe auf weniger gutem Papier zu *Weihnachten* 1837), gedruckt in Zach's Lithographischer Kunstanstalt in München, mit 40 Vignetten und Figureninitialen, die den Grimmschen Text auf 19 Seiten durchziehen. Durchaus auf der Linie dieser nicht komplizierten, munter erzählenden Auslegung steht noch die 1934–1937 entstandene sensationelle Walt Disney-Produktion *Snow White and the seven dwarfs*, der erste abendfüllende farbige Tontrickfilm; da werden 82 Minuten lang scharfgezeichnete Figuren in atemberaubenden Szenen phantasievoll vorgeführt, und sanfte melodiose Sentimentalität vermengt sich mit naturalistischer Dramatik zu einer kitschigen Märchenkarikatur.

Wie ein Film ziehen auch die apart gemalten Szenen im gleichnamigen Kinderbuch der Amerikanerin Nancy Ekholm Burkert am faszinierten Betrachter vorüber (New York 1972, deutsch bei Sauerländer, Aarau 1974): jedes Detail ist kulturbewußt im Stil einer fabelhaften nordischen Renaissance verklausuliert, und im Ablauf der sieben Bilder entfaltet sich dramatisch das einst wunderbare, jetzt überdeutliche Geschehen. Als Bilderbuch vom entgegengesetzten Typus erscheint *Snehvide* des Dänen Svend Otto S. (Sørensen) nicht minder bewundernswert (København 1975; deutsch bei Stalling, Oldenburg 1980): alle texttreu ausmalenden Illustrationen, mit einem wirklich schwarzrotweiß dargestellten Mädchen, sind in geistreicher Inszenierung vignettenartig so eingestreut, daß sie der Erzählung hautnah anliegen. Diese neuzeitliche farbige Märchenillustration hat dem altväterischen Bildschmuck und Bilderbogen so gut wie eine Dimension voraus, wenngleich damit noch nicht sichergestellt ist, daß sie kindlichem Fühlen angemessener sei.

Aber am Anfang und am vorläufigen Ende der Schneewittchen-Bildtradition, deren

schwerwiegender Mittelpunkt Corrodis 15 romantische Blätter darstellen, erscheinen zwei künstlerische Meisterstücke von gleichgewichtiger Bedeutung. Die Totenwache von Ludwig Emil Grimm, dem jüngsten der fünf Brüder Grimm, erfaßt 1825 als erstes und lange Zeit einziges *Sneewittchen*-Bild den symbolischen Sinn der Fabel: Schneewittchens Zauberschlaf im gläsernen Sarg, der verewigte Augenblick ihrer Verwandlung, erinnert in der nächtlichen Karfreitagsstimmung einer trauernden Natur an die Sakralikonographie des Christus im Grab, was als bewußte Anspielung des interpretierenden Künstlers erkannt werden soll. Dieselbe Situation verdeutlicht existentiell Otto Baumbergers farbige Kreidezeichnung 1961, die letzte der drei Schneewittchen-Illustrationen in einem vom Silva-Verlag in Zürich 1965 publizierten *Märchenbuch*, das 51 Bilder des Künstlers zu 31 Texten von Grimm und Bechstein enthält: der blanke gesichtslose Sarg, abgeschieden im Winterwald, von der Eule, dem Täubchen, dem Raben und dem Zwerg wie von den heiligen vier Evangelisten bewacht, alle verzaubert in Weiß und Grün wie in einer abstrakten Figuration von Eis und Totenstarre harrend. In seinen selbstbiographischen Aufzeichnungen *Blick nach außen und innen* (Weiningen 1966) charakterisiert Baumberger diese farbstrahlenden Märchenzeichnungen, letzte Bilder am Ende eines Künstlerlebens, S. 205 mit fein abgewogenen Worten, die auch für Corrodis im Geist verwandte Schwarzweiß-Evokationen gelten: «Es sind bewußte Rückgriffe, vielleicht auch Rückfälle in ein altmodisch gemütsinniges Gestalten – vergnügtes unproblematisches Spintisieren, spät-jugendhaftes Versinken in Wald-, Burgen- und Zauberer-Romantik im Nacherleben einstigen Märchenstaunens.»

August Corrodi gab sein Maß als Künstler um die dreißig, gleich am Anfang seines Literatentums in den 1850er Jahren. Er war nicht nur der bekannte Dichter mundartlicher Idyllen, sondern vor allem ein begnadeter Geschichtenerzähler für Kinder im

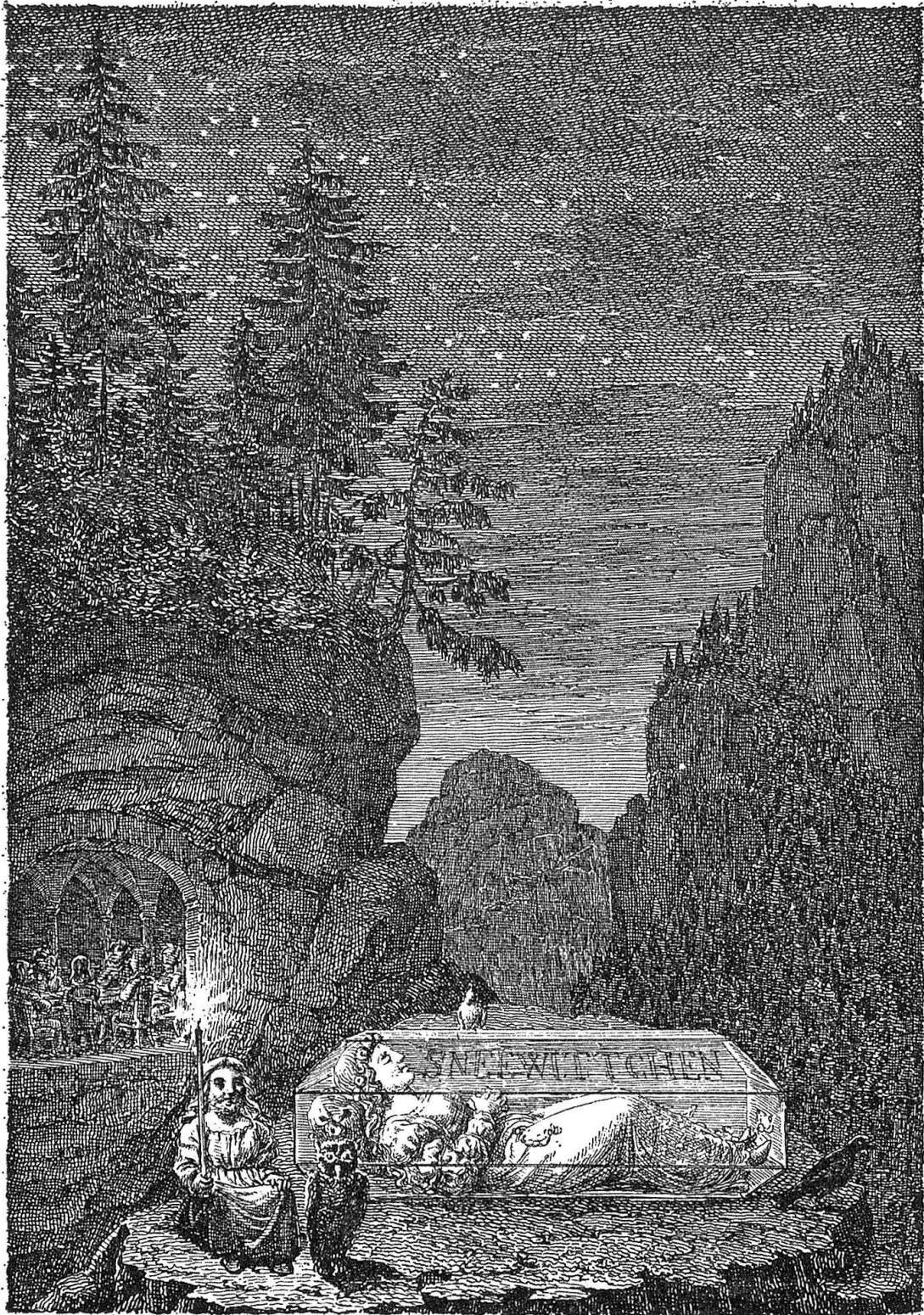
ersten Schulalter. In über einem Dutzend heiterer Kinderbücher, wie *Ein Buch ohne Titel* (1855), *Für mein kleines Völklein* (1856), *Aus jungen Tagen* (1857), *Für die Kinder* (1859), breitet er ein buntes Durcheinander, ein ausuferndes Allerlei von kurzatmigen Geschichten und Märchen, Halbmärchen, Erinnerungen, Humoresken über die heimliche Wehmut fernen Jugendglücks. Indem er freudig und schalkhaft seine schöne Vergangenheit feiert, schwärmt er in launiger, mitunter leicht affektierter Weise vom Genuß des Geschichtenerzählens und läßt die zuhörenden Kinder gern mitfabulieren, was in seiner Epoche ziemlich neu und befreiend wirken mußte. Otto von Greyerz charakterisiert die zwar oberflächlich unterhaltenen, dennoch liebenswürdigen Erzeugnisse von Corrodis plaudernder Phantasie, die dem Kindergemüt wohl tut, mit einführender Gerechtigkeit: «Corrodis Erfindung ist spielerischer, nicht aufbauender Art; seine Vorwürfe sind glückliche Einfälle, aber ohne Fülle des Stoffes und Tiefe des Gehalts. In der Kleinkunst der Menschen- und Zustandsschilderung, in der Wärme und Zartheit der Naturempfindung, im Humor des Impromptu ist er köstlich und unter den Jugendschriftstellern einzigartig» (*August Corrodis Kinderschriften*, in: Jahrbuch der Literarischen Vereinigung Winterthur 1921, S. 64).

Der Zeichner Corrodi ist auch nach seinem Studium an der Akademie der Bildenden Künste in München (1847–1851), die noch zu seiner Zeit stark von Cornelius geprägt war, stilistisch immer ein romantischer Nazarener geblieben: treffender Porträtist, geistvoll karikierend, als Landschaftler sehr ungleich, insgesamt nur im linearen Schwarzweiß wirkend, kaum Farbkünstler. Die 1854 ausgeführte Kohlezeichnung einer Waldpartie im Kunstmuseum Winterthur, welche neuerdings genauer *Spätromantische Waldeinsamkeit* genannt wird, gibt einen richtigen Begriff von seinem idyllischen Naturideal: eine sonnendurchstrahlte schattende Baumlandschaft am rauschenden

Waldbach, mit knarrendem Wurzelwerk, würzigem Farnkraut und bemoosten Steinen, belebt von einem halbnackten sitzenden Mädchen mit wallendem Haar (dem Idealbild seiner späten Jugendgeliebten Caroline Wolff, die er doch nicht heiraten sollte), welche als Nixenfigur von Schwindscher Herkunft märchenhafte Stimmung im Betrachter hervorruft (die Zeichnung ist reproduziert in: Kurt Böttcher/Johannes Mitzenzwei, *Zwiegespräch, deutschsprachige Schriftsteller als Maler und Zeichner*, Leipzig 1980, S. 155, Abb. 192).

Corrodi wirkte von Frühjahr 1862 bis Ostern 1881 als Lehrer für Handzeichnen mit 21–24 Wochenstunden an den höheren Stadtschulen (Mädchenschule, Industrieschule und Gymnasium) in Winterthur. Seinen Schülern erschien er freundlich, gutmütig und humorvoll, seinen Vorgesetzten aber mit zunehmenden Jahren immer mehr als eigensinniger Reaktionär, der vom regelmäßigen Gebrauch des Lineals durchaus nicht lassen wollte. In der Anfangszeit dieser für den Künstler nicht mehr erfreulichen zweiten Lebenshälfte entstanden die 15 Bilder der Schneewittchen-Interpretation als Summe seines zeichnerischen Könnens: als ob der nun vierzigjährige, mit Frau und Kind bürgerlich existierende Schulmann gefühlt hätte, daß jetzt die Höhe seiner freigestaltenden Meisterschaft überschritten, die ursprüngliche Inspiration des Malerdichters bald versiegt sei. So lenkte er 16 Monate lang seine Phantasie auf ein Märchen vom alten Stamm der Brüder Grimm. Er kannte deren Sammelwerk durchaus und hatte ihnen ein kleines, aber bezeichnendes Denkmal gesetzt am Ende seiner Erzählung *Wie Märchen das Kind wandern ging* (1856, nach Umarbeitung gedruckt 1862), welche für ihn einen tieferen Sinn enthielt, weil darin «der letzte Schein der Jugendromantik» geborgen war (an Hermann Alexander von Berlepsch 1858, in Hunziker/Schaffner 1930, S. 217).

Warum er just *Sneewittchen* als Grundstoff wählte, um das verlorene Traumreich



Totenwache am gläsernen Sarg. Radierung von Franz Hegi (1774–1850) in Zürich, nach einer Zeichnung von Ludwig Emil Grimm (1790–1863) in Kassel, erschienen in: Jacob und Wilhelm Grimm, Kinder- und Haus-Märchen gesammelt durch die Brüder Grimm, Kleine Ausgabe, Berlin 1825. Zentralbibliothek Zürich: Apz 615 Nr. 636.

noch einmal aufleben zu lassen, ist durch schriftliche Zeugnisse nicht unmittelbar zu erfahren. Vielleicht schien ihm die schauervolle Geschichte eines reifenden Mädchens, die sich fast jenseits im großen Wald hinter den sieben Bergen abspielt, am besten geeignet, die düsteren Gründe seiner Innenwelt mit Bedeutung zu erhellen. Wie die zwölf Jahre zuvor gezeichnete *Spätromantische Waldeinsamkeit* erinnert der Zyklus entschieden an seine persönlichste Dichtung *Waldleben* (1856), worin er das vierzehnjährige mutterlose Försterkind Elsi als «des Waldes wandelnd Abbild, seine menschgewordne Idee» zur märchenhaften Muse des Malerdichters in ihm gestaltet; das wilde, seltsam schöne Mädchen ist zugleich eine sehnsüchtige Verklärung der geliebten Caroline Wolff «in jenen wunderbaren Sommertagen, da ich Dich zum erstenmal in meinen Wald führte». Und es ist, als ob der nun ganz in «die große Lüge, die man Gesellschaft nennt» (*Waldleben* S. 172) integrierte Malerdichter durch Schneewittchens fragile Figur in einem letzten Aufschwung für seinen Teil Abschied nähme vom inneren Glück und Lebensgefühl, das er in jenem Buch (S. 28) mit gläubigem Ernst verkündete:

«Wer das Leben im Walde kennt, der weiß, wie eigen der Wald erzieht und die Menschlein drunten in den Thalen einem so spassig und eigentlich armselig erscheinen läßt, wenn man das gewaltige Leben so über sich brausen und rauschen hört; der weiß, wie da die angeerbten und anezogenen Sachen: Vorurtheile, Schwächen, Gewohnheiten und Eigenheiten leise gehoben, fortgedrückt und hinabgeschoben werden wie das Gerölle und Geschlämme der Bäche, und wie da das große, reiche, mächtige Leben in das erstaunte Herz zieht und mitgeht hinab unter die Menschen, wie die Harmonien einer Symphonie. Wer viel einsam und nur mit sich verkehrt, der wird leicht verzärtelt und eigensinnig; wer aber einsam im Wald lebt, der ist nicht einsam und ist in den besten, treuesten Händen, in den Händen der

Allmutter Natur, und die erzieht ihn nach größern und reinern Grundsätzen, als er je in der Schule der Menschen vernehmen und lernen kann. Da ist Alles vollkommen, was die Natur schafft, da ist nichts Halbes, Unfertiges, Fragmentarisches. Vom Mineral, das von der Pflanze träumt, bis hinauf zum Thiere, das selbständig sich bewegt, ist Alles gut und groß und ganz und geeignet, dein Herz mit guten, reinen und großen Gedanken zu erfüllen. Darum ist auch der Wald die ächte Trösteinsamkeit.»

Schneewittchen wird von der neidischen Königin belauert (Blatt 1). Auf dem Schilfufer eines Weiher im Hain lehnt das frühreife Mädchen am Postament einer mächtigen, denkmalhaft aufragenden klassizistischen Vase, die von Efeu überwachsen ist, füttert und streichelt zwei zahme Schwäne des königlichen Parks. Haltung und Szene erinnern von ungefähr an die nackte Figur der *Leda mit dem Schwan* in einem verlorenen Bild von Leonardo da Vinci, das in mehreren Kopien des 16. Jahrhunderts überliefert ist; die erotische Deutlichkeit jener Darstellung ist sehr gemildert, im kindhaften Sinn Schneewittchens noch verborgen. Am oberen Bildrand erhebt sich vor der ins Unermeßliche führenden Waldlichtung die Silhouette des erhabenen Apollo von Belvedere. Im Zwischenraum wandelt die stolze Königin mit großem Gefolge; sie dreht sich vorbeigehend zur verhaßten Stieftochter, die im unschuldigen Spiel mit der triebhaften Natur noch nicht weiß, was sich hinter ihr zusammenbraut.

Schneewittchen fleht den Jäger an um ihr Leben (Blatt 2). Das verstoßene Mädchen versinkt auf den Knien schon im wuchernden Wald. Der wetterharte Jäger, an den es sich klammert, ist als zwielichtige subalterne Figur weder zum Töten noch zum Retten bereit. So neigt er stumm das Ohr und nimmt der verzweifelten Prinzessin das Versprechen ab: «ich will in den Wald laufen und nimmermehr wieder heim kommen.» Im Hin-

tergrund ragt das Schloß der Königin mit drohender Silhouette in den leeren Himmel.

Die Königin verspeist Lunge und Leber des Frischlings (Blatt 3). Das böse Weib empfängt in einem formlosen Sessel mit aufgelöstem Haar den Beweis ihrer Untat. Ein angstvoll gieriger Blick in den Zauberspiegel offenbart der Königin die dampfende Speise, welche sie für die Eingeweide ihrer jungen Rivalin hält. Sie trachtet sich dieses Fleisch einzuverleiben, um ihre Schönheit in der Finsternis unveränderlich zu erhalten.

Schneewittchen irrt im großen Wald (Blatt 4). Das Mädchen durchlebt im riesigen Naturlabyrinth schreckliche Stunden, zerrissen an Gewand und Seele, wadet durch unwegsamem Sumpf und klettert über fratzenhaftes Wurzelwerk, das nackte Leben rettend. Der Glanz von dessen aufblühender Schönheit ist wie durch Zaubermacht so groß, daß wilde Tiere Schneewittchen wohl Grausen einjagen, aber nichts Böses antun können.

Schneewittchen erblickt in der Nacht das Zwergenhaus (Blatt 5). Vom stürmischen Ozean niegeahnter Gefühle getragen, schwankt Schneewittchen, ein winziges Ich inmitten rauschender Wildnis, mit wehendem Haar dem wunderbaren Licht entgegen, das heimlich, verheißungsvoll wie ein Augenpaar im Tannengrund leuchtet. Durch die Wolken blitzt ein Gewitter auf den grandiosen Tumult der Bergnacht; die Heldin ist auf ein neues, felsfestes Ufer ihrer Bestimmung angelangt.

Die Zwerge erblicken Schneewittchen im Bett (Blatt 6). Das Mädchen befindet sich in der Höhle von Gnomen, kleinen männlichen Elementargeistern; ein tiefer Schlaf im weichen Pfuhl schützt es vor der Zudringlichkeit der Unterirdischen. Diese sind wie geblendet von Schneewittchens blankem Gesicht und tiefschwarzem Haar; so etwas Reines und Liebliches haben sie noch nie gesehen.

Schneewittchen sorgt für das Wohl der Zwerge (Blatt 7). Nun zeigt sich das wahre Wesen des Mädchens bei den urtümlichen Bergmännern im großen Wald. Sein Anblick macht alle Tiere zutraulich, es lernt Gutes tun und macht sich seinen Beschützern nützlich, lebt mit der Natur, mit sich selbst im Einklang. Gar freundlich blicken die verwitterten Gesichter der sieben Alten. Die Szenerie erinnert von ungefähr an Albrecht Dürers Kupferstich *Hieronymus im Gehäus*: ein heiliger Friede waltet im alltäglichen Wirken.

Die Königin fragt ihren Spiegel (Blatt 8). Indessen betrachtet die ruhsüchtige Frau den gewaltig ins Bild ragenden Zauberspiegel wegen ihrer Schönheit: in angespannter Haltung imposant aufgerichtet, erforscht sie ihr Bild. Corrodi zeigt, wie Ludwig Richter, ihre vollausgebildete Körperpracht, aber ohne dessen Zug von Eitelkeit; er umgeht ebenfalls die Schwierigkeit des Spiegelbilds, macht aber den prüfenden, herrischen Blick der Königin sichtbar, nicht den zufriedenen Ausdruck einer gefallsüchtigen Schönen. Die grellbeleuchteten weiblichen Formen dieser majestätischen Juno strömen eine dämonische Kraft aus, die den Blick bannt. Der kunstreich überladene Aufbau des Spiegels kontrastiert verräterisch mit den knisternden, fratzenhaften Falten im prunkvollen Vorhang.

Die Königin erscheint Schneewittchen als Krämerin (Blatt 9). Wie friedlich ist Schneewittchens Welt, ein Lebensraum wie ewiger Sonntag; zwar wild sind die Berge drüben mit dunklen Tannen und schäumenden Wasserfällen, doch hier summen die Bienen und gurren die Tauben in behaglicher Häuslichkeit. Wie harmlos steht die Figur der Krämerin, die von weither kommt, in diesem Idyll, und wie verführerisch unschuldig steht Schneewittchen im Türrahmen des Eingangs zum Zwergenhaus, einer Quattrocento-Schönheit ähnlich. Der treue Rabe möchte sie beschützen, aber Schneewittchens Neugier ist stärker.

Erster Mordversuch mit dem Schnürriemen (Blatt 10). Er ist gelungen, das Mädchen liegt leblos im Hintergrund, die Königin beherrscht mit hexenhafter Gebärde die Szenerie von Blatt 9. Sturm wütet im Gebirg, ein Blitz zuckt zu Tal und erhellt grell den Rückzug der grausen Frau im plötzlich ausbrechenden Sturzbach; die Natur hallt in Aufruhr und Empörung.

Zweiter Mordversuch mit dem Kamm (Blatt 11). Wiederum der zeitlose Zweikampf von Mutter und Tochter im dichten Tann vor dem Zwergenhaus: die Königin, das Vollblutweib mit der Fratze einer zahnlosen Alten, stößt grinsend ihren vergifteten Kamm ins Haar der frommen wehrlosen Maid, die ohnmächtig dahinsinkt. Noch hat diese nicht den gereiften Charakter, mit dem sie der Königin gleichmütig entgegentreten könnte. Das Reine ist schön, aber das Böse ist häßlich.

Dritter Mordversuch mit dem Apfel (Blatt 12). Der unausweichliche Kampf auf Leben und Tod scheint entschieden: das unsterbliche Schneewittchen liegt, von züngelnden Schlingpflanzen umrankt wie Ophelia im Wasser, mit dem angebissenen Apfel in einer Bildecke, während die Königin triumphierend über die Leiche schreitet, mit Sonnenschirm und einem zornentstellten Gesicht unter dem lächerlichen Schlapput. Das Bild ist mit Absicht theatralisch, karikiert das Böse mit falschem Pathos; ein mitgezeichneter Holzrahmen distanziert den Betrachter vom Bild im Bild.

Die Zwerge tragen den gläsernen Sarg hinaus (Blatt 13). Man sieht die guten Geister nur klein als schemenhafte Figuren im Vordergrund einer weiträumigen Alpenlandschaft. Hohe Wettertannen umstellen eine hellbe-glänzte Wiese, am Horizont ruhen die beschneiten Felsgipfel in der Morgenglut des verhangenen Himmels. Der stille Tag der Verwandlung in Schneewittchens Dasein ist angebrochen.

Totenwache am gläsernen Sarg (Blatt 14). Oben auf dem höchsten Gipfel duckt sich der treue Elementargeist an die gläserne Hülle, das unerreichbare Schneewittchen im Zauberschlaf ihrer Seele hütend. Noch höher kreisen nur Wolken im Licht. Corrodischuf mit dieser Darstellung von Schneewittchens Scheintod ein Meditationsbild von besonderer Intensität. Die einfachen Kontraste in der Komposition, von den formlosen Ballungen im milchigen Wolkensaum zur kristallinen Härte des durchsichtigen Fünfecks, das die geliebte Gestalt umschließt und selbst auf dem äußersten Vorsprung geschichteten Gesteins ruht, veranschaulicht die absolute Gefährdung, das Ausgesetztsein des unsagbar Reinen, der vollkommenen Schönheit, welche Schneewittchens Wesen symbolisiert.

Schneewittchen verläßt mit dem Königssohn die sieben Berge (Blatt 15). In einer kosmisch anmutenden Landschaft von abschüssiger Steile und hinausstürzender Tiefe steht Schneewittchen, die ganz zum diesseitigen Leben erweckte junge Frau, wie ein Denkmal ihres überschwenglichen Lebensglücks, das den Blick hält. Man erkennt in der Wendung dieser Rückenfigur das verschlossene Mädchen von einst im königlichen Park (Blatt 1); nun aber ist Schneewittchen zur Frau wiedergeboren. Indem sie enthusiastisch bewegt dem Ort ihrer Herkunft zum letztenmal winkt, nimmt sie – reif geworden, aus freiem Entschluß – von allem Bisherigen, von der Kindheit Abschied. Ernst und aufmerksam innehaltend steht ihr der Königssohn bei im Jubelruf zu den unsichtbaren Berggeistern, der jenseits im tiefen Dunkel des Bergwerks nur von fern widerhallt. Mit schweren grauen Nebelschwaden zieht der Wind, noch nah dem Himmel, über die Vergangenheit hin und kräuselt das offene Haar und das leichte Gewand der auserwählten Königstochter, die nun endgültig, weil sie herabsteigend unserer Wirklichkeit entgegenkommt, aus dem Märchen entschwindet.