

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 8 (2001)

Artikel: Böcklin im Olymp : das Ähnliche und der Augenblick : die Münchner Totenfeier für Arnold Böcklin von 1901
Autor: Starz, Ingo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720077>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

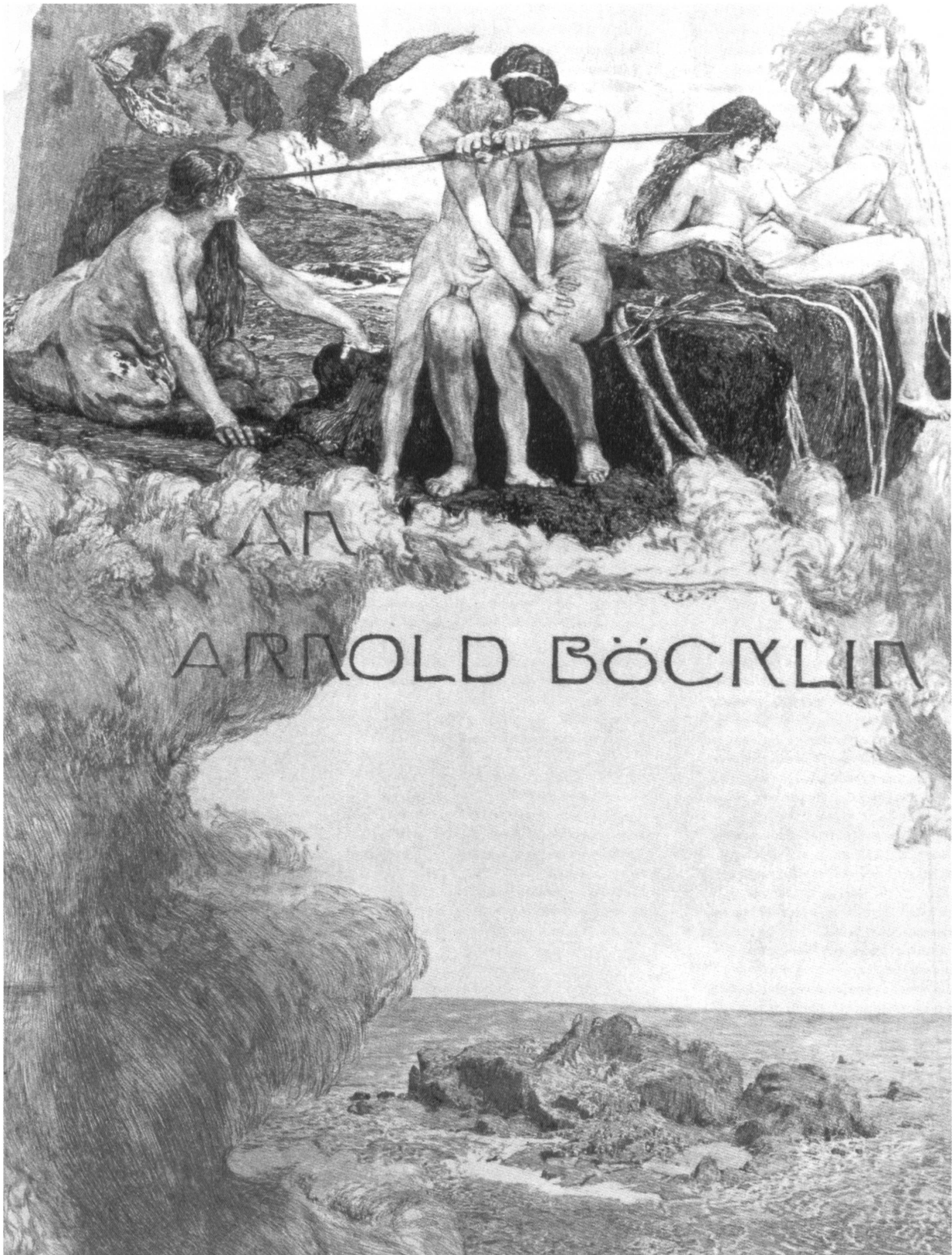


Abb. 1: Max Klinger, Widmung, Blatt 1 aus »Eine Liebe«, Opus X, 1887, Radierung, 45,6 x 35,7 cm, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung.

Böcklin im Olymp

Das Ähnliche und der Augenblick: die Münchner Totenfeier für Arnold Böcklin von 1901

Bernhard Böschstein zum 70. Geburtstag

I. Böcklins Pfeile

Die Leser der Zeitschrift »Jugend«, die am 16. Oktober 1897 das neueste Heft in Händen hielten, fanden darin in Wort und Bild eine Huldigung an Arnold Böcklin, der genau an diesem Tag seinen 70. Geburtstag beging.¹ Über die Würdigung des künstlerischen Schaffens hinaus war in den Texten von der Persönlichkeit des Malers und seiner Wirkung auf das Publikum die Rede – eine Wirkung, die zu jener Zeit grosse Intensität erreicht hatte und auf die Max Klingers Grafik auf der Titelseite der Böcklin-Ausgabe gleichsam anzuspüren scheint. Die Radierung (Abb. 1), die den Auftakt des 1887 veröffentlichten Grafikzyklus »Eine Liebe« bildet und die Widmung »An Arnold Böcklin« trägt,² zeigt eine in zwei Ebenen gegliederte Komposition: Aus Meeresfluten steigt eine Wassersäule empor. Auf dem darauf ruhenden Plateau breitet sich das in mythischer Zeit angesiedelte, mit Moiren und weiblichem Kentaur ausgestaffierte Geschehen aus. Zwei Personen sind in dessen Zentrum gerückt, Aphrodite und ihr Sohn Eros. Der Bogen des Jungen, den seine Mutter ihm führt, ist gespannt und nimmt den Bildbetrachter gewissermassen ins Visier. Der Pfeil liegt zum Abschuss bereit, fähig, binnen Kürze ein schicksalhaftes Band zu knüpfen. Die in ihm ruhende Kraft, ein sehndes Verlangen im Getroffenen auszulösen, bezeichnet in der Komposition des Blattes nicht nur den Bereich zwischenmenschlicher Liebe, sondern verweist auch auf das Verhältnis des Betrachters zum Bild. Klingers Blatt entpuppt sich somit – zumal auf der Titelseite der »Jugend« – als Allegorie auf die Wirkungsmacht des Schweizer Malers.

Und Böcklins Pfeile trafen. Vertreter des Kunstbetriebs und Publikum in Deutschland scharten sich seit Ausgang der 1880er Jahre in emphatischer Begierde um einen Künstler, dessen häufig reproduzierte, mythische Bildfindungen als mannigfache Projektionsflächen des modernen Seelenlebens dienen konnten. Böcklins weitgehende Absenz im gesellschaftlichen Leben mag dabei seine Stilisierung zum Künstlerheros, als den ihn anlässlich seines siebenzigsten Geburtstages zahlreiche Huldigungsgedichte, Ehrungen und Kommentare priesen, noch begünstigt haben.³ Die in seiner Malerei entdeckten Natürlichkeitsmuster verhieszen den Zeitgenossen die Allgewalt eines Genies, das für sie Bezüge zu Vergangenheit und Zukunft herstellte, vor allem aber als prophetische Stimme eines neuen Lebensgefühls galt.

»Böcklin ist der dichter des meeres, eines Mittelmeeres von leuchtender und heiterer schönheit wie geschaffen für Aphrodites freude.«⁴ Paul Gerardy weist den Maler in seinem Essay »Zum Ruhme Böcklins«, der 1896 in Stefan Georges Zeitschrift »Blätter für die Kunst« erschien, als eine Leitfigur des Ästhetizismus aus. Dem George-Kreis wie anderen geistigen Eliten galt der Schweizer als wichtiger Mittler der geschätzten Kultur des Südens – sie betrachteten ihn, wie es George in seinem Böcklin-Gedicht formulierte, als Wächter des »heiligen Feuers«.⁵ Der von Gerardy vorgetragene Bildgedanke, dessen Nähe zum Widmungsblatt Max Klingers so zu- wie sinnfällig ist, lässt zentrale Aspekte des Böcklin'schen Schaffens aufscheinen: Südliche Landschaft, Eros und Antikennähe. Mit dieser sinnlichen Antikenschau verbindet sich der Aspekt des nackten Körpers, der eine wesentliche Richtung der zeitgenössischen Rezeption formte, die in Böcklins Bildern die

Ansprüche lebensreformerischer Bestrebungen präfiguriert sah. Der Künstler galt jenen als Anreger wie als legitimierende Instanz ihrer das bürgerliche Ordnungsgefüge zu überwinden suchenden Ideen. Ein vermutlich als Nachruf auf Böcklin verfasstes Gedicht Emil Schoenaich-Carolaths gibt anschaulich das zwischen Traditionsvergewisserung und Aufbruchswillen schwankende künstlerische Klima dieser Jahre wieder:⁶

»Aus Myrthenhainen, wildverschlungenen, heißen,
Bricht Flötenschall, rauscht auf ein Taubenflug,
Und hell ins Land mit Hufgeblitz und Gleißern
Wälzt sich, frohlockend, ein Erobrerzug.
Centaurenvolk, rauh lachend, raubbeladen,
Auf breitem Bug luftjauchzende Najaden,
Rasch hinterdrein, im Pantherfell, Bachanten,
Der Weinschlauch quillt von purpurfarbnem Seim,
Von tausend Lippen, jungen, lenzentbrannten,
Steigt Jubelruf: Die Götter kehren heim.
Beladen schwankt der Dionysoskarren,
Im Wespenschwarm, schweifpeitschend, stürmen Farren,
Ins Muschelhorn stößt laut der große Pan.
Heimkehr, gewaltge, ward der Welt beschieden,
Taucht aus den Syrthen, blonde Nereiden,
Für Hellas brach ein Siegesmorgen an.
Ein Schönheitssturm in leuchtendem Gefieder
Braust durch die Welt, die Götter kehren wieder.

Dies, Meister, war das Werk, das du gethan,
Du trugest heim in eine Welt voll Trauer
Der Griechenschönheit Offenbarungsschauer,
Du gabst der Kunst, im Zeichen jungen Ruhms,
Zurück den Lichtbrand des Hellenenthums,
Du riefest Lenze, die voll Glanz und Dauer.

Ein Grabmal — Dir? Du schuffst es selber weiland,
Wer sah es nicht im Wachen und im Traum,
Dem Meer entsteigt ein dunkles heiliges Eiland
Vom Sturm umraunt, umkost von Wellenschaum.
Dort flüstert ihr, schwarzschantende Cypressen
Dem Schläfer zu: Gestorben — nicht vergessen.
Dort wird die Welt, wo Sehnsuchtsländer blaun,
Von Io's Meer in ewgem Lenz umtrieben,
Die Tempel weihen, die nur jungem Lieben
Und großen Toten wir erbaun.«

In Schoenaich-Carolaths Versen sind auf Gemälde Böcklins rekurrende Bildsequenzen gleich Momentaufnahmen zu einem »Griechenphantasma«⁷ verdichtet. Dieser Optik sind die Leitthemen der Jahrhundertwende eingeschrieben: Der Schönheitskult, die Rede von der Jugend, vom Frühling und vom Dionysischen. In diesen Zeilen wird all jenes, was die von den Stilkünstlern jener Zeit propagierte »Ästhetik des Lebens«⁸ ausmacht, angesprochen und zu

einem Kulturbild synthetisiert. Der durch Traditionsverlust, Pluralisierung und Rationalisierung aufgeschreckten Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts wird Arnold Böcklin zur auratischen Künstlerpersönlichkeit, zu einem massstäblichen Fluchtpunkt — Spiegel bildungsbürgerlicher Sehnsüchte wie versöhnendes Gegenbild zur modernen Alltagswelt. Seine mythischen Landschaftsdarstellungen wurden als Beleg dafür gesehen, dass »die moderne Landschaft [...] den antiken Menschen in sich aufgenommen«⁹ habe. Karl Scheffler bezeichnete ihn — und das entspricht der von Schoenaich-Carolath poetisch postulierten »Rückkehr der Götter« — gar als »Dichter eines modernen Lebensmythos, [...] der Ersatz darbieten möchte für die naturwissenschaftliche Entgötterung der Welt«.¹⁰

In der letzten Strophe des Gedichtes tritt neben die Lebensdie Todessymbolik, gleichzeitig geht der Blick des Dichters vom Werk des Malers zu dessen Person über. In beschwörenden Worten ruft jener Böcklins Gemälde »Die Toteninsel« (Abb. 2) in Erinnerung, das wie kaum ein anderes Bild die Phantasie der Betrachter beflügelte.¹¹ Schoenaich-Carolath und andere Zeitgenossen meinten darin Böcklins Wunsch zu erkennen, sich selbst ein heroisches Grabmal zu setzen. Künstler und Werk rücken in dieser Betrachterperspektive als Ähnliche einander nahe, verbunden im Pathos der Distanz — Josef Strzygowskis Bemerkung, dass es sich bei der »Toteninsel« um »das Hauptwerk deutscher Monumentalmalerei«¹² handle, nimmt zweifellos auf eine solche Wahrnehmungsweise Bezug. Das in jener Epoche auftretende Verlangen nach grossen Einzelfiguren, das sich in der Bewunderung der »Toteninsel« wie seines Schöpfers niederschlug, fand so seine Befriedigung — der ehrfurchtsvolle Blick des Betrachters formte sich sein Gegenüber. Angesichts eines solchen Hanges zu Denkmälern und Kulthandlungen überrascht es nicht, dass Böcklins Tod überschwängliche Trauerbekundungen hervorrief.¹³ Besonderes Interesse verdient dabei die Münchner Totenfeier, die mit theatralischer Gebärde eine Allegorie auf Sterben und Tod des grossen Künstlers inszenierte.

II. Künstlerversammlung

Am 14. Februar 1901 fanden sich namhafte Vertreter der Münchner Künstlerschaft und zahlreiche Gäste, darunter Hugo von Hofmannsthal, Stefan George, Karl Wolfskehl, Ricarda Huch, Alfred Walter Heymel und Rudolf Alexander Schröder, im Künstlerhaus der bayerischen Hauptstadt ein, um mit einer Totenfeier des am 16. Januar verstorbenen Arnold Böcklin zu gedenken.¹⁴ Im knapp ein Jahr zuvor eingeweihten Künstlerhaus arrangierte der Maler Benno Becker den Anlass, als Regisseur des szenischen Spiels fungierte Paul Brann.¹⁵ Die Dekoration schuf der Architekt Emanuel von Seidl, den Quellen zufolge betätigte sich Franz von Lenbach, der in jenen Jahren die örtliche Künstlergenossenschaft präsidierte, als Kostümbildner.¹⁶ Kurz: Das geistige München erwies dem Verstorbenen die Ehre.

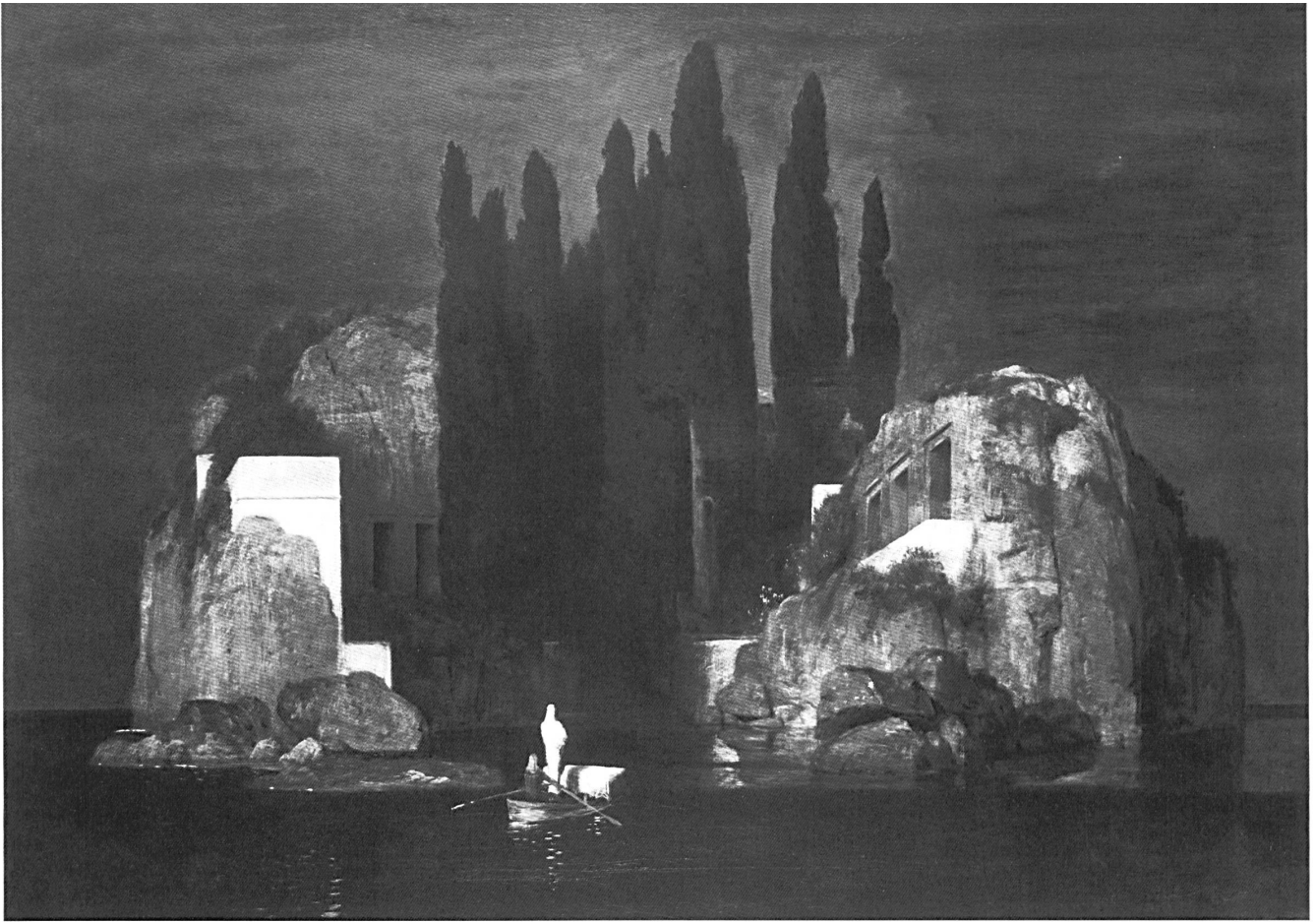


Abb. 2: Arnold Böcklin, »Die Toteninsel«, 1880, gefirnisste Tempera auf Leinwand, III x 155 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (Depositum der Eidgenössischen Gottfried Keller-Stiftung).

Trauer-Feier
für
Arnold Böcklin

im
Künstlerhaufe
Donnerstag, den 14. Februar 1901



Dr. C. Wolf & Sohn, Münden.



Hymne von Richard Strauß
Prolog von Hugo v. Hofmannsthal
Nachtgesang von Beethoven
Anakreons Grab von Hugo Wolff
Der Tod des Tizian (Bruchstück) Hugo v. Hofmannsthal
 Filippo Pomponio Vecellio, genant Tizianello,
 des Meisters Sohn
Desiderio
Gianino 96
Battista
Antonio
Paris
Lavinia, eine Tochter des Meisters
Lisa
Dies spielt im Jahre 1576, da Tizian
 neunundneunzigjährig starb.
Kinderchor von Beethoven.

Abb. 3: Programmzettel zur Totenfeier vom 14. Februar 1901, Aussen- und Innenansicht, Marbach a. N., Deutsches Literaturarchiv.

Im Zentrum des Programms stand die Erstaufführung des dramatischen Fragments »Der Tod des Tizian« von Hugo von Hofmannsthal. Der Einakter war, wie ein Blick auf den Programmzettel (Abb. 3) zeigt, in eine Folge von Musikstücken integriert, die im Detail wie aufs Ganze gesehen aufschlussreiche Darbietungsmuster aufwiesen. Die Feier begann mit zwei eigens für diesen Anlass geschaffenen Werken – einer von Richard Strauss komponierten »Hymne« und Hofmannsthals »Prolog« zu seinem nachfolgenden Dramenfragment. Zwischen Vorrede und Handlung waren zwei Musiknummern eingeschoben – das für Blasinstrumente gesetzte Adagio der »Appassionata« Ludwig van Beethovens und das von Hugo Wolff vertonte Goethe-Gedicht »Anakreons Grab«. Darauf folgte der »Tod des Tizian« und zum Abschluss, von einem Kinderchor vorgetragen, Beethovens Chorlied »Bitten«.

Das unter Lenbachs Mitwirkung im Stil der deutschen Renaissance errichtete Künstlerhaus symbolisierte nicht nur die vermeintlich wiedergefundene Einheit der Münchner Künstler, sondern wies gleichsam auch der Kunst den Weg – und der führte geradewegs zurück in eine Formenwelt, die als Widerspiegelung des bewunderten Tatmenschentums der Renaissance dem Eintretenden die ihm zugeordnete Rolle vor Augen führen sollte.¹⁷ Das Künstlerhaus war darum eine Art Bühne des Lebens und der Kunst, wo Realität und Illusion verschwammen. Für die Totenfeier, die den Festsaal des Hauses mit einem nicht minder bühnenreifen Huldigungszeremoniell füllen sollte, konnte es dementsprechend keinen passenderen Ort geben. Das Ritual des Totengedenkens war, so der den nachfolgenden Betrachtungen zugrunde liegende Gedanke, auch ein in seiner Signifikanz kaum zu überschätzendes Ritual der Kunst, welches der wissenschaftlichen Ratio ein als offenes System formuliertes Ähnlichkeitsdenken entgegenstellte.¹⁸ Der Blick richtet sich zunächst auf einen zeitgenössischen Kommentar, der neben der Auswahl der Programmpunkte deren Medialisierungsformen beschreibt. Über die Frage der Realisierung lassen sich daraufhin Aufschlüsse über Konzept und Wirkungsabsicht des Anlasses gewinnen.

In den Münchner Neuesten Nachrichten vom 15. Februar 1901 war unter der Überschrift »Die Böcklin-Feier der Münchner Künstlerschaft« Folgendes zu lesen:

»Die festlich ernstesten Klänge der Strauß'schen »Hymne«, von einem unsichtbar aufgestellten Orchester wirkungsvoll vorgetragen, eröffneten die Feier. Bei den letzten Takten des Musikstückes öffnete sich der dunkelblaue Sammetvorhang vor der Bühne; von Lorbeer und Blumen umgeben ragte die Büste Arnolds Böcklins, ihr nahte, von weißumschleierten Fackelträgerinnen geleitet, in schwarzem venetianischem Kostüm ein Page, der ein Bekenntniß ablegt von der Ehrfurcht und dankbaren Liebe der Jugend für den großen Todten. [...] In prachtvollen Versen kündigt der Prolog, wie Böcklin fortleben wird in unseren Herzen und in unserem Verhältnis zur Natur, der er einen neuen Sinn und tiefere Beseelung verliehen. Nicht klagen können wir bei dem Ende dieses Mannes, der so in seinem Wesen und Wirken unsterblich unter uns bleibt;

aber wie bedrückend und erschütternd doch die Scheidestunde eines solchen Menschen auf die Seinen eindringt, daran möge ein Schattenspiel gemahnen, das von dem Tode eines anderen gewaltigen Meisters Kunde bringt.

So war ein schöner und sinnvoller Uebergang gegeben zu der Aufführung der Szene »Der Tod des Tizian«. Bei geschlossenem Vorhang erscholl, für Blasinstrumente gesetzt, das herrliche Thema aus dem Adagio der Beethoven'schen Appassionata. Dann öffnete sich die Bühne wieder; wir sahen die hermengeschmückte, von Lorbeer und Cypressen umgrünte Gartenterrasse vor der Villa Tizians. Von einer unsichtbaren Sängerin [...] vorgetragen, erklang eine Weise voll süßer, in sich getrösteter Wehmuth, Hugo Wolffs Komposition der Goethe'schen Distichen »Anakreons Grab«. Dem Sange lauschen, auf den Bänken und Stufen der Terrasse in stummem Schmerz gelagert, die Schüler – unter ihnen auch der Sohn – des Meisters, der drinnen im Hause mit dem Tode ringt. Ringt nicht in qualvoller Agonie, sondern mit dem Feuerdrange des schaffenden Genius, dem noch in der letzten Stunde neue Visionen und neue Wege des Gestaltens sich aufthun. Und wie ein vielstimmiger Chor begleiten dieses »Sterben in Schönheit« die Wechselreden seiner Schüler. Sie alle sind von seinem Geiste, dem schönheitseligen Geiste der Renaissance, durchdrungen; in wundervollen Worten preisen sie die Natur, wie sie der Meister sie sehen gelehrt, die jetzt das Scheiden ihres innigsten Vertrauten zu ahnen scheint, und das überreiche Leben des Greises, das sich in einem letzten Aufblühen verzehrt. – Endlich erscheint noch Lavinia, Tizians Tochter [...], selbst wie ein lebendig gewordenes Bild ihres Vaters anzuschauen, und während sie den jungen, am tiefsten von der schmerzlichen Größe der Stunde ergriffenen Gianino [...] tröstet und in's Leben weist, ist drinnen im Haus das Letzte eingetreten; mit einem aufschluchzenden »Vorbei!« schließt die Dichtung.

[...] Mit einem der »Geistlichen Gesänge« von Beethoven [...] schloß das Programm. Die Worte des Gellert'schen Chorals, der den Text bildet, fügten sich wohl nicht ganz harmonisch an die Renaissance-Stimmung des Festspiels, aber die einfache, edle Melodie, der reine, rührende Klang der Kinderstimmen gaben doch einen schönen versöhnenden Abschluß der ernstesten Feier, mit der die Künstlerschaft Münchens Abschied nahm von dem Meister der Toteninsel und der Gefilde der Seligen.«¹⁹

III. In der Maske Tizians

»Man denkt an Tizian, solch unverwüstliche Energie liegt in diesem Kopf mit dem feurig blitzenden Auge und der hohen, mächtig gebauten Stirn.«²⁰

Die Äusserung Richard Muthers scheint wie auf den Anblick gemünzt, der sich dem Publikum der Münchner Totenfeier nach dem Öffnen des Vorhangs bot. Der Blick fiel nämlich sogleich auf die Porträtbüste Böcklins, die Adolf von Hildebrandt geschaffen

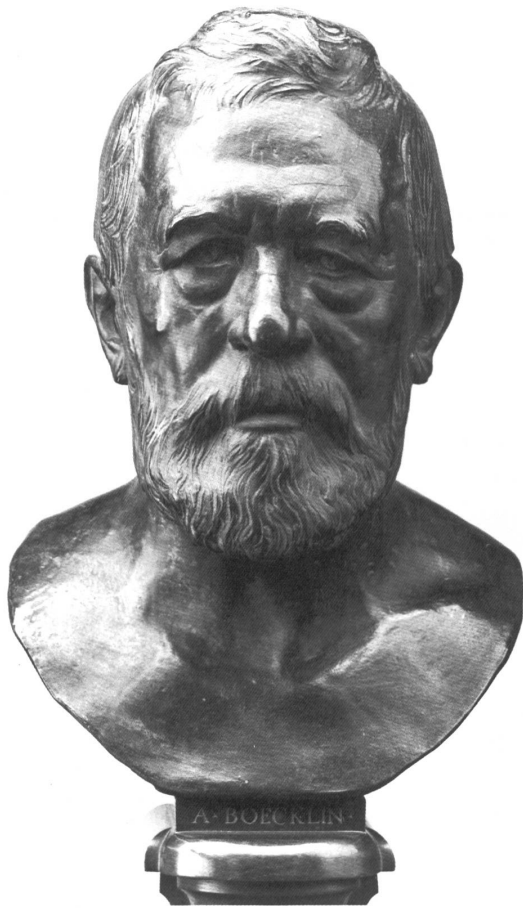


Abb. 4: Adolf von Hildebrand, »Der Maler Arnold Böcklin«, 1898, Bronze, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.

hatte (Abb. 4). Dann setzte die Handlung ein: Hinzutretende »weißumschleierte Fackelträgerinnen« liessen die Szene gleichsam zum lebenden Bild werden, das vor dem geistigen Auge des Betrachters eines der bekanntesten Werke des Malers, den »Heiligen Hain« (Abb. 5), erstehen liess.²¹ Die Büste Böcklins wurde auf diese Weise einem Kultbild gleich in das Geschehen eingeführt und die Vergöttlichung des Verstorbenen geradewegs mitvollzogen. Die Szene, die Hofmannsthal im Kern so konzipiert hatte, setzte mittels Porträt und evoziertem Bildwerk den Künstler als Genie programmatisch an den Anfang. In dieser Sphäre des herausragenden Künstlertums verharrend, variierte man nur deren Vertreter und wählte für die zentrale Szene der Feier, dem genius loci verpflichtet, Tizian – d. h. Hofmannsthals Stück wurde wohl gerade wegen der Figur Tizians ausgesucht. Die Bewunderung Lenbachs für den Italiener dürfte nicht unwesentlichen Einfluss auf diese Entscheidung ausgeübt haben.²² In jedem Fall hatte man Böcklin einen Ahnen zur Seite gestellt, der jener Epoche entstammte, der man sich in Münchner Künstlerkreisen tief verbunden fühlte.

Hugo von Hofmannsthals dramatisches Fragment »Der Tod des Tizian« erschien 1892 unter dem Pseudonym Loris in der ersten Folge der »Blätter für die Kunst«. Für die Erstaufführung im Rahmen der Totenfeier für Arnold Böcklin erstellte der Dichter eine modifizierte Fassung, die insbesondere Aspekten der Bildlichkeit grösseren Raum gab.²³ Die Szene spielt auf der Terrasse von Tizians venezianischer Villa, wo sich dessen Schüler in gemeinsamer Trauer um den sterbenden Meister scharen, der noch auf dem Totenbett an einem letzten Gemälde arbeitet. In den Gesprächen der jungen Künstler wird das Künstlertum Tizians reflektiert, in welchem sich Leben und Kunst als Einheit formulieren. Ihre Reden evozieren die Bildwelt Tizians, die jedoch mehr derjenigen Böcklins gleicht.²⁴ Der schaffende Künstler bleibt abwesend, er ist nur momenthaft repräsentiert in zwei seiner Bilder – »die Venus mit den Blumen und das grosse Bacchanal«²⁵ darstellend –, die über die Bühne getragen werden. Den Schülern wird angesichts der sich im Sterben noch steigernden Tatkraft des Meisters die Beschränktheit ihres epigonalen Wirkens bewusst, das sich in der Nachahmung von Tizians Stil äussert – allein der halbwüchsige Gianino vermag der realen Natur Eindrücke abzugewinnen. Der hermetisch abgeschlossene Raum der Villa und ihres Gartens steht, wie es Desiderios Worte zum Ausdruck bringen, der von den jungen Künstlern als hässlich und gemein erachteten Stadt Venedig antithetisch gegenüber. Da die Schüler das Leben nur als Sublimat der Kunst ihres Meisters wahrnehmen, bleibt ihnen die originäre künstlerische Kraft fremd, als »Dinge Bändger« das Leben in Kunstformen zu wandeln – die dionysische Seite Venedigs haben sie im Gegensatz zu Tizian nie erlebt. Die Natur berührt ihr Sehen kaum, weshalb sie fasziniert vom »Auge« des Meisters sprechen.

»Ein Auge, ein harmonisch Element,
In dem die Schönheit erst sich selbst erkennt –
Das fand Natur in seines Wesens Strahl.
›Erweck uns, mach aus uns ein Bacchanal!‹

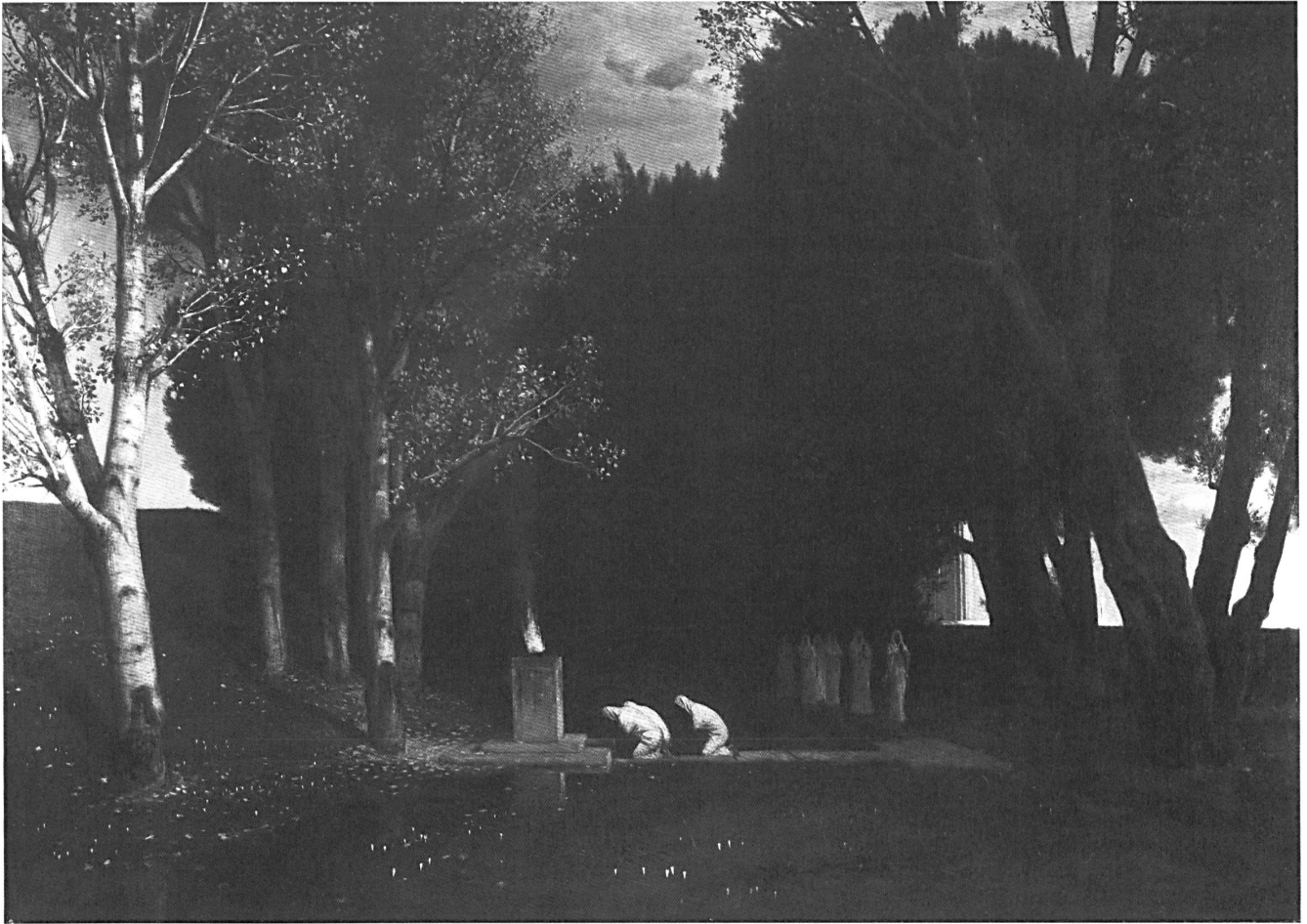


Abb. 5: Arnold Böcklin, »Der Heilige Hain«, 1882, gefirnisste Tempera auf Leinwand, 105 x 150 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum (Birmann Fonds).

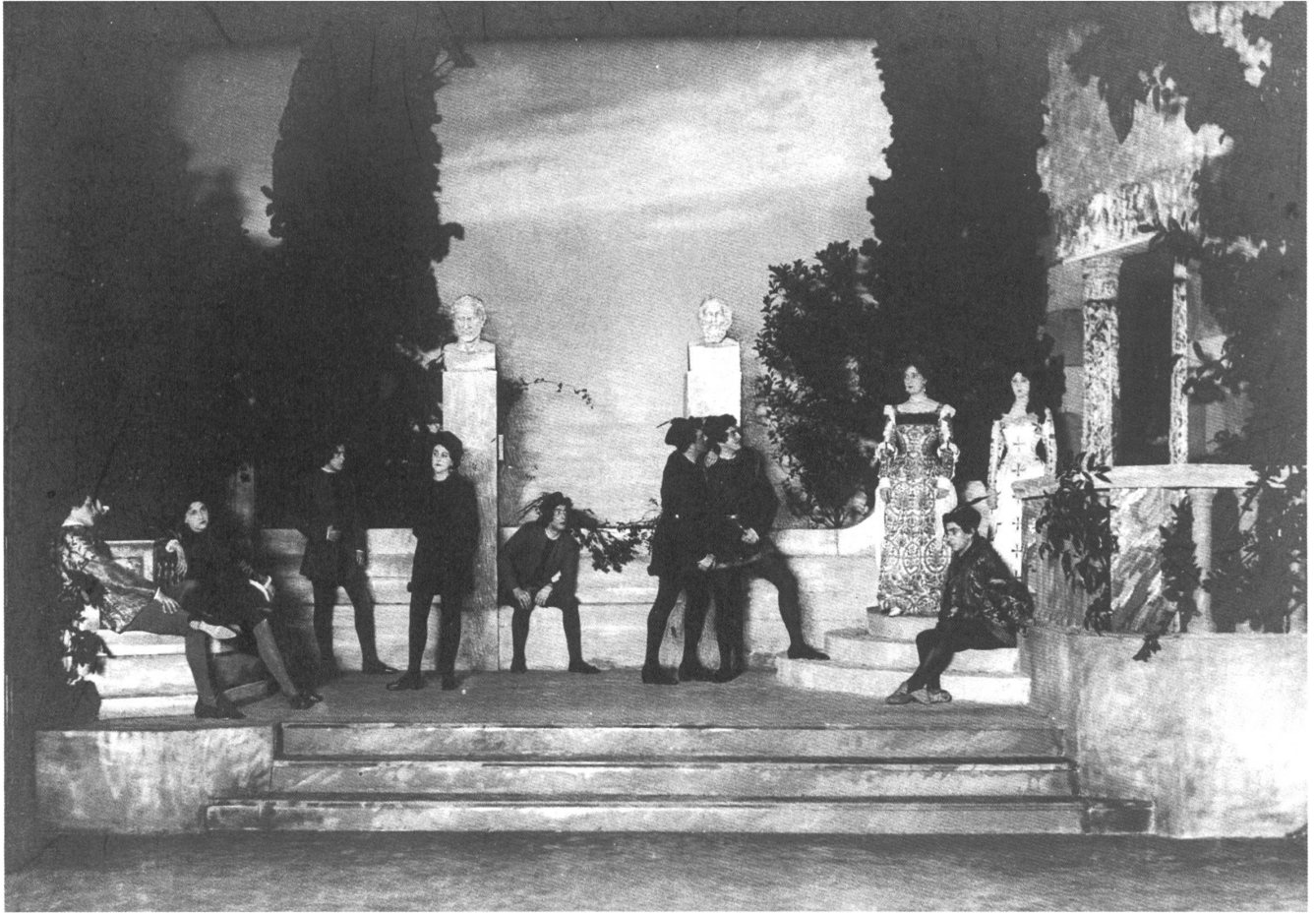


Abb. 6: Hugo von Hofmannsthal: »Tod des Tizian«, Szenenfoto von Wilhelm Hümmer, 15,1 x 22,5 cm, Aufführung anlässlich der Böcklin-Totenfeier am 14. Februar 1901 im Münchner Künstlerhaus, Marbach a. N., Deutsches Literaturarchiv.

Rief alles Lebende, das ihn ersehnte
Und seinem Blick sich stumm entgegendehnte.«²⁶

Hofmannsthals »Der Tod des Tizian« zeichnet nicht allein das Sterben eines grossen Künstlers nach, sondern verweist mit seinen Gegenbildern von Stadt und Villa, Daseinsfülle und elitärem Kreis, von naturempfindendem Jüngling (Gianino) und Ästheten (Desiderio) auf das brüchig gewordene Selbstverständnis der Künstler und deren Formdebatten um 1900. Die im Stück formulierte Konstellation – eine herausragende Persönlichkeit, die Kunst als Lebenskonzentrat begreift, gegenüber einer dem Leben abgewandten Gruppe von epigonalen Ästheten – lässt sich als Historismuskritik verstehen, zumindest ist diese Problematik der Handlung unterlegt. Die Zeitgenossen haben in Hofmannsthals Fragment vornehmlich ein positives Bild des Ästhetentums gelesen, womit der Aufführung jede kritische oder gar selbstbefragende Haltung fehlt. Der künstlerischen Krisenstimmung in Hofmannsthals »Tizian« begegnete aber in München eine selbstbewusste Künstlerschaft in Feststimmung, die mit der von ihr veranlassten Ausstattung der Szene in historistischer Manier den schönen Schein pflegte (Abb. 6).

Im Theaterspiel wie in der Realität des Anlasses ermassen die Anwesenden die eigene Grösse im Gegenüber des Künstlergenies. Hofmannsthals Tizian, der weniger die historische Figur als den Typus des grossen Künstlers meint, verkörperte in den Augen des damaligen Publikums den Ausgang, den letzten Höhepunkt der Renaissance, so wie Böcklins Werk gleichsam als Summe der Kunst des 19. Jahrhunderts galt. Jacob Burckhardts 1855 in seinem »Cicerone« formulierte Einschätzung Tizians behielt auch knapp fünf Jahrzehnte später ihre Gültigkeit: »Der göttliche Zug in Tizian besteht darin, daß er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glücklich und frei dar.«²⁷ Als Varianten eines Künstlertypus verbindet Tizian und Böcklin in der Wahrnehmung der Zeitgenossen eine innere Verwandtschaft: die Aura des schöpferischen Tatmenschen. Der die künstlerischen Impulse bündelnde und seine Zeit überragende, einsame Einzelne wird in den Jahren um 1900 zur viel beschworenen, der wissenschaftlichen Zergliederung entgegengesetzten Kultfigur.²⁸ Die zuvor beschriebene Einsetzung des Böcklin-Porträts in die Szene und die an religiöse Praktiken erinnernde Vorführung der Gemälde Tizians machen diesen Aspekt deutlich. In der Figur des Künstlergenies und der ihn einschliessenden »Gemeinschaft aller grossen Geister«²⁹ wird Vergangenheit und Zukunftsverheissung verschmolzen, wird der Zeitfaktor zugunsten eines Ähnlichkeitsmusters ausser Kraft gesetzt, so dass Rainer Maria Rilke sagen konnte: »Da war Zukunft: Feuerbach und Giorgione, Böcklin und Tizian. Es klang irgendwie zusammen. Es war wie aus einer Zeit, oder wie aus einer Ewigkeit.«³⁰

Böcklin wird in der Figur des Renaissancekünstlers als Epochen-gestalt inszeniert, der es vermocht hat, mit seiner Kunst Leben zu schaffen, d. h. noch in der Darstellung des geringsten

Gegenstandes ein ästhetisches Konzentrat als Synthese zu formulieren, und so einer Verzauberung der Dinge Ausdruck zu verleihen. Das Künstlergenie erscheint in dieser Perspektive als Person mit geradezu magischen Fähigkeiten. Die Begegnung mit ihm, real oder mittels seiner Werke, muss darum ein Moment des Überwältigtwerdens evozieren, wie es Hugo von Tschudi in seinem Nachruf auf Arnold Böcklin explizit formulierte: »Die Persönlichkeit eines Großen, die sich vollendet hat, ist selbst wie ein Kunstwerk, das als beglückender Besitz empfunden wird. Eine Macht geht von ihr aus, die auch jene, die nicht in unmittelbare Berührung mit ihr treten, bereichert. Und scheidet sie, so entsteht eine Leere, die auch das Bewußtsein dessen, was sie als Unvergängliches hinterlassen, nicht zu füllen im stande ist.«³¹ Von dieser drohenden Leere, dem Verlust magischer Wandlungskraft handelt Hofmannsthals »Der Tod des Tizian«.

Die Fähigkeit des grossen Künstlers zur Synthese findet in der Darstellung von Tizians letztem Schaffensrausch, dem letzten Augenblick des Maler-Daseins, seinen Widerhall. Das Motiv des nahenden oder vollzogenen Todes als Lebenserhöhung und Schaffensvollendung und das darin formulierte dialektische Verhältnis von Leben und Tod sind für Dichtung und bildende Kunst des Fin de Siècle charakteristisch.³² »Kunst ist Religion«, dieses von Gerhart Hauptmann in seinem Drama »Michael Kramer« formulierte Gleichnis, schwebt wie ein Dogma über unzähligen künstlerischen Experimenten dieser Epoche. In Hauptmanns im Jahre 1900 uraufgeführtem Schauspiel wird am Beispiel des gesellschaftlich verkannten Künstlers der Tod als Akt des Erkennens vorgeführt.³³ Hauptfiguren des Stücks sind der alte Kramer, ein bürgerlicher Künstler, und sein Sohn, ein künstlerisch erfolglos gebliebener Aussenseiter, der sich schliesslich das Leben nimmt. Dass der Vater seinem Sohn den Namen Arnold gab, geschah in Hochschätzung Böcklins, den der alte Kramer als Tatmenschen preist. »Sehn Sie sich so ein Leben mal an, wie so'n Mann arbeitet, so'n Böcklin. Da wird auch was, da kommt was zustande. Nicht bloß, was er malt: der ganze Kerl.«³⁴ Die an der Wand hängende Totenmaske Beethovens vor Augen, die ein weiterer Verweis auf den grossen Künstler ist, nimmt Kramer vom Antlitz seines toten Sohnes eine Maske ab. Was diesem im Leben versagt blieb, als Künstler erkannt zu werden, erfüllt sich ihm nun mit dem Tod. Der Vater liest in dessen erstarrten Gesichtszügen die innere Gestalt ab. »Jetzt gibt er dem Größten der Großen nichts nach. (Er deutet auf die Beethovenmaske.) [...] Was jetzt auf seinem Gesichte liegt, das alles, [...] hat in ihm gelegen.«³⁵ Wo sich bei Hofmannsthal im Sterben Tizians dessen künstlerische Kraft vollendet, scheint bei Hauptmann in der Totenmaske Arnold Kramers dessen Persönlichkeit in Vollendung auf – eben jene »unverwüsthliche Energie« spiegelnd, die die Zeitgenossen auch in Böcklins Porträt erkennen wollten. Bei beiden, wenngleich unter anderen Prämissen, hat der Tod, der in den Worten Michael Kramers »immer das Große«³⁶ ist, den Blick auf das Wesentliche fokussiert und so zur Vollendung der Künstlerfigur beigetragen. Diese Vollendung des

Künstlers ist jedoch für die Umwelt nur um den Preis des Verlusts desselben zu haben, der mittels memorialer, ritueller Praxis, welche erwünschte Distanz (Blick nach oben) und geschätzte Nähe (Blick zum Gegenüber) im Gleichgewicht hält, kompensiert werden kann. Wo die Realität dem Bedürfnis nach Bestätigung und Vorbildlichkeit nicht genügt, wird die kultische Handlung Evokation des ewigen Augenblicks und, wie die Münchner Totenfeier es vorgeführt hat, zur Möglichkeit einer nach Eigengrösse trachtenden Teilhabe.

IV. Selbstbilder

Hugo von Hofmannsthal war, wie er 1903 in einem Brief Harry Graf Kessler gegenüber bekannte, mit der Münchner Aufführung seines »Tod des Tizian« unzufrieden. Das Spiel in »jenen erlogenen Costümen, die man den Bildern des 16ten Jahrhunderts mit spießbürgerlichen Augen abgeguckt hat«, überhaupt die »Münchner Künstler-haus-phantasie«³⁷ entsprach so gar nicht seiner Ästhetik, die nach stilisierter Gebärde in den Erscheinungen suchte.³⁸ Um so mehr spiegelte die Aufführung aber den Hang der Münchner Künstlerschaft nach theatralischer Selbstdarstellung wieder, der sich schon in zahlreichen Künstlerfesten niedergeschlagen hatte. Und der Ort tat das Übrige, um das Ganze mehr als Spektakel denn als intimes Gedenken erscheinen zu lassen. Das Künstlerhaus, dem in seiner Prachtentfaltung und Raumin szenierung die lokale Tradition der Künstlerfeste buchstäblich eingeschrieben zu sein schien, präsentierte anlässlich seiner Eröffnung ein Festspiel, das – und die Darbietungen der Böcklin-Feier gewinnen so an Aussagekraft – die Rolle der Künstlerschaft in der Gegenwart thematisierte. Mit dreitägigen Eröffnungsfeierlichkeiten setzte sich die Münchner Künstlerschaft Ende März 1900 machtvoll in Szene. Am ersten Abend stand im Mittelpunkt des Festprogramms ein von Benno Becker, dem Arrangeur der Böcklin-Feier, gedichtetes Festspiel, das von der eigens hierfür komponierten Musik Max von Schillings begleitet wurde. Die Ausstattung des Spiels weckte, wie kaum anders zu erwarten, Assoziationen an die Kunst der Renaissance – Tizian durfte dabei natürlich nicht fehlen. »Palmas hohe Frauen glaubte man vor sich wandeln zu sehen, ein Geharnischter in stahlblauem Eisenkleid und unbedecktem Haupt trat daher gleich einer Phantasie Giorgiones, und ein ›Tizian‹ an Haupt und Gliedern schien jener langbärtige Humanist mit dem schmalen, feinen Schädel, während die unschuldsvollen Kindergesichter die Erinnerung an die lieben Engelkinder des Bellini lebendig machten.«³⁹

In der kurzen dramatischen Szene Beckers agieren im Wesentlichen zwei Personen, bezeichnet als Jüngling und Meister. Ort und Zeit der Handlung meinen das Hier und Jetzt. In Anbetracht des prächtigen Hauses formuliert der Jüngere, ganz so wie mancher Kritiker in jener Zeit, ein »Warum dies alles?«⁴⁰ und fügt etwas später die provozierende Frage »Soll ich nach rückwärts

ewig schau'n?«⁴¹ hinzu. Diesen ins Licht der Naivität gerückten Fragen des jungen Mannes antwortet der Ältere in weisheitsvollem Ton. Mit dem Bild des Webstuhls als Gesamtheit der Kunstproduktion erklärt er dem Jüngling, dass Kunst zu schaffen immer bedeute, das seit alters begonnene und niemals endende Gewebe fortzusetzen. Da nach den Worten des Meisters »klein nur ist der Auserwählten Zahl, / Die froh den strengen Ernst der Kunst begreift«,⁴² muss die Künstlergemeinschaft sich mit ihrem Haus gegen die als feindlich und gemein erachtete Alltagswelt schützen. Um die Zaubermacht der Kunst zu demonstrieren, lässt dieser dann die Grazien aus Botticellis »La Primavera« leibhaftig erstehen, die die Kraft des Frühlings und der Kunst im Bild eines Ver sacrum⁴³ preisen: »Gleichwie der Frühling jeder Mode fremd / Der Eine, Alte – ewig Junge bleibt, / So bleibt die Kunst die Eine – Echte stets, / Kein modisch Kleid kann ihre Art vermummen!«⁴⁴ Kunst als magisches, evokatives Tun, der Versammlungsort als eine Art Weihe- und Gedächtnisraum – so formuliert sich zur Eröffnung des Künstlerhauses das Selbstverständnis der Künstler, das sie als »Stilsucher« zwischen Historismus und Symbolismus zu erkennen gibt.⁴⁵ In den abschliessenden Sätzen des Meisters wird dies besonders deutlich. Darin fordert er die Rückholung der »Kleinodien« vergangener Kunstepochen und weihet das neue Haus einer stets aufs Neue zu imaginierenden Vergangenheit: »Euch lade ich zu Gast, ihr Grossen aller Zeiten, / Lasst eures Geistes Hauch uns hier verspüren!«⁴⁶ Arnold Böcklin sollte diesem Ruf ein knappes Jahr später folgen.

Der künstlerische Aufbruch unter dem Signum eines Frühlingsrituals, in dem der Künstler als Auserwählter, die Kunst als Wiedergeburt verbürgter Formen und die aufs Banner gehobene Jugend als natürliche Legitimation gelten, kennzeichnet eine Hauptposition der bildenden Kunst um 1900. Der für die Literatur dieser Jahre häufig in Anspruch genommene Begriff der Sprachkrise hat in übertragenem Sinn auch für die bildende Kunst seine Berechtigung. Die fast zwanghaft anmutende Traditionsvergewisserung der Künstler auf der einen und die stilistische Varianz und Unentschiedenheit der Werke auf der anderen Seite sind nichts anderes als Symptome einer künstlerischen Formkrise, die Resultat wie Antwort auf die durch Arbeitswelt und Wissenschaft zergliederte gesellschaftliche Wirklichkeit ist. Deutlicher Reflex dieser Situation sind die sich bildenden Künstlervereinigungen und -kreise, die nach Modellen einer Synthese von Leben und Kunst suchen. Wer sich derart als Gruppe formiert, greift nur zu gerne auch auf Argumente liefernde Vergangenheitsmuster zurück, um sich nach aussen zu legitimieren – der Tatmensch der Renaissance wird so leichterhand zum inszenierten Eigenbild. »Einige Starke und Eigenwillige, die mit bewusster Kraft, mit scharfgeprägter Individualität sich dem alles gleichmachenden Strom der Alltäglichkeit entgegen werfen und ihn kühn und sicher durchschwimmen, thaten sich zusammen und trennten sich von der grossen Schar der Schwächlichen und Beschränkten.«⁴⁷ Aus dieser Äusserung Benno Beckers zur Münchner Sezession spricht wohl

eher ein Hang zur Selbststilisierung im Sinne einer Selbstermunterung als die Überlegenheit des Tatmenschen⁴⁸ – deutlich wird in jedem Fall der Wille zur Kunst.

Am 14. Februar 1901 verhielt es sich im Münchner Künstlerhaus kaum anders. Böcklins Tod wurde feierlich gedacht, mehr aber um des erstrebten Selbstbildes willen als aus reiner Dankbezeugung dem Verstorbenen gegenüber. Mit dem Schweizer Maler als magischer Symbolfigur wollte man Wirkungsmacht demonstrieren, ja zeigen, dass Kunst noch zu wirken imstande ist. Raum und Inszenierung im Künstlerhaus, die ritualisierte Darbietung des Anlasses – erinnert sei nur an die Fackelträgerinnen zu Beginn der Feier oder den raffinierten Wechsel von Musik, Sprache und Bild in deren Ablauf – sollten die Künstler der Gegenwart als Erben und damit Repräsentanten beglaubigen. Einer ursprünglichen Planung zufolge wäre dieser repräsentative Aspekt noch stärker zum Tragen gekommen. Hofmannsthal's Vorstellung zielte nämlich auf eine Dilettantenaufführung, die jedoch, wie uns Rudolf Borchardt überliefert, durch einen Einspruch Lenbachs verhindert wurde. »[Hofmannsthal] wünschte – wie sich hernach herausstellte, mit Grund – das Stück von Dilettanten aufgeführt, [...]. So fand sich denn der kleine Kreis zu Leseproben zusammen, nicht für lang, denn aus der Villa Lenbach kam sehr bald die Weisung, uns durch Berufsschauspieler abzulösen. Wir traten also zurück und hatten hernach die fragwürdige Genugtuung, daß man von der Dichtung kein Wort verstand, weil die dem damaligen ›Schauspielhaus‹ entnommenen Kräfte keine Verse sprechen konnten.«⁴⁹

Unabhängig davon, wie man die Details dieses Vorgangs beurteilt, ist der Gedanke einer Dilettantenaufführung fraglos interessant. Mit der Beteiligung von Dichtern und Intellektuellen an der szenischen Umsetzung wäre dem Stück nicht nur der Aspekt einer Selbstbefragung eingeschrieben, sondern auch der rituelle Charakter der Gesamthandlung entscheidend erhöht worden. Mehr noch als durch das bloße Zuschauen wäre das identifikatorische Moment des Anlasses hervorgetreten, wären die Beteiligten im Sinne eines Rituals im Ritual den (Kult-)Bildern des großen Künstlers gegenübergetreten. Das Erleben schöpferischer Nähe und das damit verbundene Gefühl des Überwältigtseins wären so illusionistisch gespiegelt worden – die Grenzen zwischen Publikum und Darbietung, im wahrsten Sinne des Wortes, überspielend.

V. Verwandtschaften

Am Anfang der Totenfeier war nicht das Bild, sondern die Musik. Und sie ertönte, wie bereits zitiert, »von einem unsichtbar aufgestellten Orchester wirkungsvoll vorgetragen«. Es ist keineswegs abwegig, bei dieser Szene an den verdeckten Orchestergraben Bayreuths und die grosse Wirkung des Wagner'schen Schaffens auf die Kultur der Jahrhundertwende zu denken. In der aus dem Dunkel, gleichsam aus dem Nichts aufsteigenden Melodie lässt

sich ein wichtiges inszenatorisches Detail erkennen, das der ereignishaften Präsentation der Bilder eine ebensolche der Musik zur Seite stellt – ganz der Äusserung eines Zeitgenossen Böcklins entsprechend: »Arnold Böcklin scheint [...] in der zeitgenössischen Kunst vollbracht zu haben, was Wagner in der Musik verwirklicht hat: die Evokation.«⁵⁰ Als magisch inszenierte Kräfte wechseln beide in der Programmabfolge einander mehrfach ab, nehmen dabei aber immer auch aufeinander Bezug, wie ein Blick auf die Situierung des Hofmannsthal'schen Prologs im Ablauf der Feier veranschaulicht. Die Worte des Dichters sind eingefasst von Musikstücken Richard Strauss' und Ludwig van Beethovens, so dass Musik und Wort in Dialog treten und man geneigt ist, an eine fast melodramatische Wirkung der Vorrede zu denken. Auf der Bühne ist der Text als verdichtetes lebendes Bild realisiert – der Verweis auf Böcklins »Heiligen Hain« wurde bereits erwähnt –, das mit dem venezianischen Kostüm des vortragenden Pagen, der »Hain«-Imagination und der Porträtbüste Böcklins Antike, Renaissance und Gegenwart in sich bündelt. Die medialen Figuren zeigen so nicht nur die Wirkkraft des wandelbaren künstlerischen Genies auf, sondern auch den kontinuierlichen Fluss des Schöpferischen.

Die programmatische Zusammenstellung künstlerischer Darstellungsformen und die inszenatorischen Verweise auf deren Ähnlichkeit realisieren einen Aspekt, der in der Kunstkritik der Jahrhundertwende geradezu als Merkmal des Böcklin'schen Schaffens gilt: die synästhetische Wirkung seiner Werke.⁵¹ Wie bei kaum einem anderen Maler seiner Zeit taucht in den Urteilen zu seinen Arbeiten darum häufig der Begriff des Musikalischen auf.⁵² In seinen Bildern entdeckte man klangvolle Naturstimmungen, man betrachtete sie als »Farbsymphonien«⁵³ und dergleichen. Die für viele seiner Bildkompositionen konstitutiven Aspekte von Stille und Zeitlosigkeit evozierten in den Ohren der Zeitgenossen eine Ur-Musik, eine dem Kosmos entsprungene Klangwelt – die Bilder des Malers galten als Visionen mythischer All-Einheit, als Altarbilder des Monismus.

Mit Böcklin, so glaubte man, fände die romantische Utopie einer Einheit der Künste ihre Erfüllung. Ricarda Huch kam bei der Lektüre von Tiecks »Franz Sternbalds Wanderungen« jedenfalls nicht umhin, an den Schweizer zu denken. »Wem, der diese [romantischen] Phantasien über Malerei liest, drängte sich nicht Böcklin's Name beständig auf die Lippen! Damals, vor hundert Jahren, färbten diese Gemälde-Träume den morgendlichen Himmel des neuen Jahrhunderts; die Wende unsres Jahrhunderts schmückt die wundervolle Wirklichkeit, die Erfüllung. Auch darin ist Böcklin der Künstler, den die Romantiker verlangten und prophezeiten, daß er Maler, Musiker und Dichter zugleich ist; [...] in der Weise [...], den Geist mehrerer Künste in einer zu umfassen und auszudrücken.«⁵⁴ Das Programm der Münchner Totenfeier gewinnt in diesem Kontext noch an Plausibilität, gleichzeitig kommt ein weiterer Referenzpunkt des Anlasses ins Spiel: die Maler-Gedenkfeiern der Romantik.⁵⁵ Obschon hier wie dort rituelle Handlungsmuster wirksam werden, ist doch hinsichtlich Distanz zwischen

Kultfigur und -teilnehmer sowie medialer Vielfalt ein markanter Unterschied zu erkennen. Für die romantische Ästhetik ist der grosse Künstler immer und zuerst Verweis auf die höhere Instanz Gottes; es besteht also eine konstitutive Spannung zwischen Immanenz und Transzendenz. Der Monismus der Jahrhundertwende hingegen hat diese Spannung aufgehoben und erkennt in jedem Ding ein Gott-Ähnliches. Eine zeitgenössische Schilderung der Berliner Dürer-Feier von 1828, in der explizit auf das religiöse Werk des Künstlers hingewiesen wird, illustriert diesen Sachverhalt: »Das Fest ward im Odeum der Akademie des Gesanges gefeiert. [...] Die für den Tag angeordnete Dekorazion der Rückwand des Orchesters bestand [...] in einer reichen Pilasterstellung, in deren mittelstem Zwischenraum das sechs Fuß hohe Standbild Albrecht Dürer's [...] aufgestellt war. Über der Säulenstellung [...] Gemälde: Die Ruhe des Welterlösers in dem Schooße des ewigen Vaters von Engeln, welche die Marterwerkzeuge tragen umgeben, nach einem Holzschnitt Dürer's und in seinem Styl gemalt [...]. – Die Feier eröffnete sich mit einer Symphonie von Felix Mendelssohn Bartholdy; darauf folgte eine Rede [...].«⁵⁶

Neuartig gegenüber den romantischen Vorbildern ist schliesslich die Überblendung des verehrten Künstlers mit ihm ähnlichen Persönlichkeiten der Vergangenheit. Zu dem in Hofmannsthal's dramatischem Fragment als Alter Ego zu Böcklin dargestellten Tizian gesellen sich im Lauf der Feier zwei weitere Künstler aus der Ahnenreihe grosser Schöpferpersönlichkeiten: Beethoven und Anacreon. Von den beiden ist Beethoven der exponiertere, derjenige, der um 1900 grösste Bewunderung erfuhr.⁵⁷ Mit seiner 9. Symphonie, die mit der Vertonung der Schiller'schen Ode »An die Freude« schliesst und in der die Idee einer Verbrüderung der Menschheit zum Klangbild geworden ist, galt er den Menschen der Jahrhundertwende als Künder einer Lebensutopie, die den reformerischen Bestrebungen dieser Jahre entsprach. Mit Anacreon ist ein antiker Naturlyriker vertreten, der wohl wegen Böcklins 1873 geschaffenen Gemälde »Die Muse des Anacreon«⁵⁸ ins Programm der Totenfeier gelangte. Goethes Gedicht »Anacreons Grab«, das in der Vertonung von Hugo Wolff – von »einer unsichtbaren Sängerin« vorgetragen – auf das »Tizian«-Fragment einstimmte, entwirft eine Idylle, die Bezüge zum antiken Dichter wie zum Maler herstellt.⁵⁹ Davon abgesehen, ist das dargestellte Motiv, Anacreons Grab, ein weiteres Detail in einem nach Ähnlichkeitsmustern konzipierten Anlass.

Johann Wolfgang von Goethe: Anacreons Grab⁶⁰

»Wo die Rose hier blüht, wo Reben um Lorbeer sich
schlingen,

Wo das Turtelchen lockt, wo sich das Grillchen ergetzt,
Welch ein Grab ist hier, das alle Götter mit Leben
Schön bepflanzt und geziert? Es ist Anacreons Ruh.

Frühling, Sommer und Herbst genoß der glückliche Dichter;
Vor dem Winter hat ihn endlich der Hügel geschützt.«

Die mit Beiträgen an der Feier vertretenen Zeitgenossen, Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, geben dem Anlass die

nötige Gegenwärtigkeit – wenngleich auf unterschiedliche Weise. Hofmannsthal, wiewohl er als Vertreter des Ästhetizismus gelten kann, bewahrte eine nicht geringe Skepsis gegenüber der künstlerischen Praxis seiner Zeit. Der emphatische Künstlerkult war zudem, wie etwa sein Verhältnis zu George offen legt, nicht seine Sache. Bei Strauss, wo uns nähere Angaben zu seiner Komposition fehlen, sieht der Fall etwas anders aus.⁶¹ Der, allgemein gesprochen, oftmals ins Heroische gleitende Ton seiner Musik und die farbige Orchesterpalette rückten ihn für manchen Hörer ganz selbstverständlich in die Nähe Böcklins. »Zwischen der Kunst Böcklins und der von Richard Strauss gibt es merkwürdige Beziehungen. [...] Dieselbe Unbekümmertheit gegenüber einem vorher entworfenen Plan, dieselbe Neigung, die Form direkt in der Farbe zu suchen, und aus dieser Farbe dramatisch-illustrierende Wirkungen zu ziehen.«⁶²

Deutlich wie selten belegt diese Bemerkung Claude Debussys die in jenen Jahren auftretende Neigung, in Ähnlichkeitsmustern zu denken. Als Vergleichspunkte dienen dabei wechselweise die Persönlichkeit und das Werk des Künstlers. So entsteht das Bild eines Künstlergenies, der sich im Einklang mit seinem Schaffen weiss und dessen Kunst als ästhetisch geformte Lebensentität erscheint, vollendet in der Vereinigung der künstlerischen Ausdrucksmittel.

VI. Nachhall

Das Ende des alten Europa vor Augen, meldete sich 1918 Thomas Mann mit seinen »Betrachtungen eines Unpolitischen« zu Wort. Mit Nachdruck versucht er darin die Vorzüge des ihn prägenden und nun wegbrechenden Wertesystems, zu dem für ihn ganz selbstverständlich die Kunst Arnold Böcklins gehört, ins rechte Licht zu rücken. Dass das Gemälde »Heiliger Hain«, das als Reproduktion in seinem Münchner Arbeitszimmer hing, ihm nicht nur räumlich besonders nahe war, machen seine apologetischen Worte in den »Betrachtungen« deutlich.

»Wer in diesem Bild des Schweizers, das ich von jeher wert und mir nahe halte, eine Beleidigung der Menschenwürde erblickte, den dürfte man einen Banausen nennen. Trotzdem ist der politische Philanthrop ohne Zweifel verpflichtet, dergleichen darin zu erblicken –, und soviel sei eingeräumt, daß es ein nur zu schlagendes Beispiel für die Unzuverlässigkeit der Kunst als Mittel des Fortschritts bietet, für ihren verräterischen Hang zur Schönheit schaffenden Widervernunft. Offenbar aber ist die Humanität des emanzipatorischen Fortschritts entweder nicht die wahre oder nicht die ganze Humanität; denn wie sollte ein Werk inhuman genannt werden, das dem von Frechheit, Schlechtigkeit und Pöbelgier gehetzten Blick eine Vision und Traumzuflucht würdevoll-demütigen Menschenanstandes bietet?«⁶³

Thomas Manns Plädoyer für Böcklins Gemälde erscheint wie eine Reminiszenz an den Böcklin-Kult der Jahrhundertwende, der

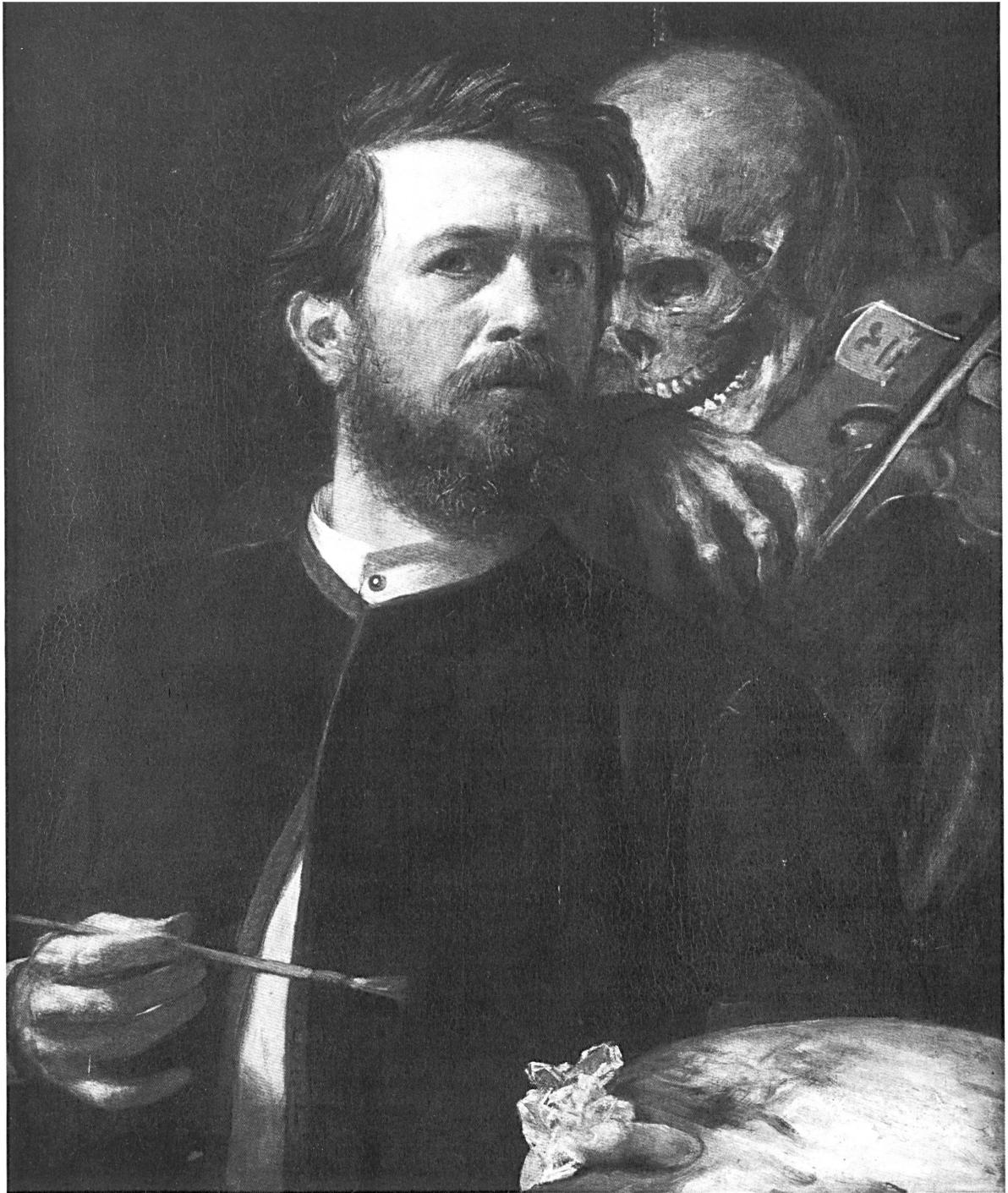


Abb. 7: Arnold Böcklin, »Selbstbildnis mit fiedelndem Tod«, 1872, Öl auf Leinwand, 75 x 61 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.

in der Münchner Totenfeier einen Höhepunkt fand. Wenn der Dichter das Kunstwerk und seine Anhänger gegen eine vermeintlich verkommene Welt des Fortschritts absetzt und von der visionären, antirationalen Leistung des Werks spricht, zeichnet er ein Bild einer weltabgewandten, elitären Kunst, der man sich, seine Worte kehrend, »würdevoll-demütig« zu nähern hat. Kult erscheint dabei, überspitzt formuliert, als angemessene, ja natürliche Verhaltensweise dem Kunstwerk gegenüber, so wie Böcklins Bild als kunstreligiöses Medium fungiert. Thomas Mann bezieht sich mit seiner Aussage, die darum auch als Verteidigungsrede zu lesen ist, auf anders lautende, lange vor dem Ersten Weltkrieg aufgekommene Stimmen. Im Konzert der Böcklin-Gegner nahm Julius Meier-Graefe mit seiner 1905 veröffentlichten Schrift »Der Fall Böcklin« die zentrale Rolle ein.⁶⁴ Meier-Graefes Pamphlet ist letztlich eine Aburteilung des Künstlerkults und der ihm dubios scheinenden Allianz des Künstlers mit der wilhelminischen Gesellschaft. Da der Autor für die formalästhetische Notwendigkeit als Kunstprinzip eintritt – ohne dies allerdings immer konsequent als Massstab heranzuziehen –, erachtet er Böcklins Schaffen als unkünstlerisch.⁶⁵ Dass er das Werk des Schweizers noch wenige Jahre zuvor wohlwollend beurteilte, mag ein Indiz dafür sein, dass seine Kritik eigentlich mehr den Anhängern galt. So oder so: Meier-Graefe schickte sich 1905 an, das Künstlergenie vom Sockel zu stossen.

Bei seinem beinahe revolutionären Streich übersah der Kunstgelehrte jedoch nicht nur das vorhandene innovative Potenzial Böcklins, er ahnte zudem noch nichts von der Originalität einer Ästhetik des Ähnlichen,⁶⁶ die für Historismus wie Symbolismus der Jahrhundertwende von entscheidender Bedeutung ist. In einem System, das auf ein Ähnlichkeitsdenken zielt, werden nicht nur Identität und Differenz als einander ausschliessende Möglichkeiten obsolet, in ihm formiert sich auch eine Gegenposition zum wissenschaftlichen Verfahren, das auf die genannten kategorialen Bestimmungen gründet. Das Vergleichen anhand von Ähnlichkeitsmustern bietet ausserdem eine grössere Reichweite, da die Zahl der in Relation tretenden Eigenschaften nicht festgelegt ist. In Hinblick auf die Ästhetik ist entscheidend, dass »der Perspektivismus des Ähnlichen gegen das Nachahmungsprinzip ins Spiel gebracht werden kann, insbesondere gegen jene monistische Beziehung von Abbild und Gegenstand, wie sie sich aus einer realistischen Ästhetik ergibt.«⁶⁷ Unschärfe wird so zum Stilmittel der Kunst, Erklärbarkeit weicht der legitimierenden Kraft der plötzlichen Erscheinung.

Im Kult des in den Olymp der Tatmenschen erhobenen Künstlers führt die Münchner Böcklin-Feier das Ähnlichkeitsdenken eindrucksvoll vor. Hofmannsthal hat in seinem dramatischen Fragment Tizian sein letztes Werk ganz bewusst im Verborgenen vollbringen lassen, um jene magische Aura herzustellen, die Künstlerpersönlichkeiten auszeichnet und miteinander verbindet. Man soll gerade nicht sehen, wie sich das Künstlerische vollendet, um das Staunen darüber bewahren zu können – oder mit den Worten Nietzsches: »Das Vollkommene soll nicht geworden sein.«

Und der Philosoph fährt fort: »Wir sind gewöhnt, bei allem Vollkommenen die Frage nach dem Werden zu unterlassen: sondern uns des Gegenwärtigen zu freuen, wie als ob es auf einen Zauberschlag aus dem Boden aufgestiegen sei. [...] Der Künstler weiss, dass sein Werk nur voll wirkt, wenn es den Glauben an eine Improvisation, an eine wundergleiche Plötzlichkeit der Entstehung erregt; und so hilft er wohl dieser Illusion nach und führt jene Elemente der begeisterten Unruhe, der blind greifenden Unordnung, des aufgehenden Träumens beim Beginn der Schöpfung in die Kunst ein, als Trugmittel, um die Seele des Schauers oder Hörers so zu stimmen, dass sie an das plötzliche Hervorspringen des Vollkommenen glaubt.«⁶⁸

Arnold Böcklin galt seinen Anhängern ganz in diesem Sinne als Virtuose, der gleichsam unbewusst den Pinsel führt im epiphanischen Moment des Kunstschaffens.⁶⁹ Mit »wundergleiche[r] Plötzlichkeit« setzt sich so eine Kunst in die Realität, die mit magischer Kraft überwältigen, sich nicht erklären will. Die evokative Kraft des Künstlers ist dabei Spiegelung göttlicher Inspiration – die Gebundenheit an das Historische weicht der Wirkungsmacht des Mythos, die sich im ewigen Augenblick erfüllt. Böcklins 1872 entstandenes »Selbstbildnis mit fiedelndem Tod« (Abb. 7) erscheint wie eine bildgewordene Manifestation dieses Schöpfungsgedankens: Der inspirierende Geigenton des Todes lässt Böcklin das dunkle Rauschen des dionysischen Stroms hören, das sich im Werk des Künstlers in vitale Form verwandelt. »Die apollinisch-dionysische Doppelwelt ist«, so Beat Wyss, »im Schein der Kunst bezwungen.«⁷⁰ Noch einmal, und hier im Selbstbildnis des Künstlers, begegnet uns die lebenserhöhende Kraft des Todes, die noch im Totenkult der Münchner Böcklin-Feier ihre Zeugenschaft und Faszination nicht verliert. In den dionysischen Strom Böcklin'scher Bildwelten einzutauchen, an den die unsichtbare Musik des Anlasses gemahnen könnte, blieb jedoch einer nachfolgenden Künstlergeneration, zu der Giorgio de Chirico oder Max Ernst gehörten, vorbehalten, um so Arnold Böcklin als »Realist[en] des Innenlebens«⁷¹ zu entdecken.⁷²

- Der Text geht teilweise auf einen Vortrag zurück, den der Verfasser unter dem Titel »MalerPoeten. Wahlverwandtschaften zwischen Malerei und Dichtung um 1900« am 12. April 2000 in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt a. M. hielt. Für Hilfestellungen und Hinweise danke ich: Prof. Dr. Bernhard Böschstein, Corseaux/CH; Dr. Michael Davidis und Dr. Jochen Meyer, Deutsches Literaturarchiv Marbach; Dr. Barbara Eschenburg, Lenbachhaus, München; Christine Hannig, Monacensia-Literaturarchiv und Bibliothek, München; Dr. Brigitte Huber, Stadtarchiv München; Peter H. R. Hüsey, Ludwig-von-Hofmann-Archiv, Zürich; Dr. Jürgen May, Richard Strauss Institut, Garmisch-Partenkirchen; Dr. Sigrid von Moisy, Bayerische Staatsbibliothek, München; Prof. Dr. Martin E. Schmid, Forch/CH; Münchner Stadtmuseum.
- 1 Jugend, 2. Jg., Heft 42, 1897.
 - 2 Vgl. zum Widmungsblatt: *Max Klinger 1857–1920*, Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M./Von der Heydt-Museum Wuppertal, Leipzig 1992, S. 293, Nr. 70; zum Zyklus »Eine Liebe«: *Max Klinger – Zeichnungen. Zustandsdrucke. Zyklen*, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München 1996, S. 124–133.
 - 3 Vgl. dazu Wissmann, Jürgen, *Arnold Böcklin und das Nachleben seiner Malerei. Studien zur Kunst der Jahrhundertwende*, Diss. Münster 1968, S. 98–124; Meier, Nikolaus, *Böcklin-Gesänge*, in: Arnold Böcklin 1827–1901, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel und Kunstverein Basel, Stuttgart 1977, S. 131–146; Koszinowski, Ingrid, *Böcklin und seine Kritiker. Zu Ideologie und Kunstbegriff um 1900*, in: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, hrsg. von Ekkehard Mai et al., (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 3), Berlin 1983, S. 279–292; Renner, Ursula, »Die Zauberschrift der Bilder«. *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg i. Br. 2000, S. 141–152.
 - 4 Gerardy, Paul, *Zum Ruhme Böcklins* (1896), in: *Die Münchner Moderne*, hrsg. von Walter Schmitz, Stuttgart 1990, S. 117.
 - 5 George, Stefan, *Boecklin*, in: *Der siebente Ring. Gesamtausgabe*, Bd. 6/7, Berlin 1931, S. 14f. Zu Arnold Böcklin als eine der Leitfiguren der »Blätter für die Kunst« vgl. Wolters, Friedrich, *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890*, Berlin 1930, S. 46.
 - 6 Schoenaich-Carolath, Emil, [In Memoriam], in: *Jahrbuch der bildenden Kunst 1902*, Widmungsblatt vor S. 1. Die neuromantische Dichtung Schoenaich-Carolaths (1852–1908) stiess zu seinen Lebzeiten auf Anerkennung, so schwärmte der junge Rilke etwa von den »herrlich[en] Genrebild[er]n« des älteren, ihm freundschaftlich verbundenen Dichters (Rilke, Rainer Maria, *Karl Henckell – Sonnenblumen* [1896], in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv, Frankfurt a. M. 1965, Bd. 5, S. 307).
 - 7 Vgl. dazu Neumann, Gerhard, *Wahrnehmungswandel um 1900. Harry Graf Kessler als Diarist*, in: Neumann, Gerhard/Schnitzler, Günter (Hrsg.), *Harry Graf Kessler: Ein Wegbereiter der Moderne*, (Rom-bach Wissenschaften Reihe Litterae, Bd. 37), Freiburg i. Br. 1997, S. 47–107, bes. S. 67f.
 - 8 Sternberger, Dolp, *Panorama des Jugendstils* (1976), in: ders., *Über Jugendstil*, Frankfurt a. M. 1977, S. 108.
 - 9 Thode, Henry, *Arnold Böcklin*, Heidelberg 1905, S. 18.
 - 10 Scheffler, Karl, *Deutsche Maler und Zeichner im neunzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1911, S. 52.
 - 11 Vgl. dazu Zelger, Franz, *Die Toteninsel. Selbsterosierung und Abgesang der abendländischen Kultur*, Frankfurt a. M. 1991 (mit weiteren Literaturangaben).
 - 12 Strzygowski, Josef, *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Leipzig 1907, S. 241.
 - 13 Schriftliche Zeugnisse der Böcklin-Verehrung finden sich am vollständigsten gesammelt in der Bibliografie des Werkverzeichnisses: Andree, Rolf, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft; *Cœuvrekataloge Schweizer Künstler* 6), 2., ergänzte u. überarb. Auflage, Basel/München 1998, S. 548–562, 590–599. Dass man mit Böcklins Tod eine ganze Epoche zu Ende gehen sah, lassen etwa Aby Warburgs Notizen zum Florentiner Begräbnis des Malers erkennen, vgl. Roeck, Bernd, *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, München 2001, S. 244–247.
 - 14 Materialien zur Böcklin-Totenfeier finden sich u. a. im Deutschen Literaturarchiv Marbach (Programmzettel, ein Foto), im Münchner Stadtarchiv (Eintrag in der Stadtchronik, zwei Fotos), in der Bayerischen Staatsbibliothek und dem Monacensia-Literaturarchiv München (Zeitungskritiken). Die ausführlichste gedruckte Dokumentation bietet: Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke III, Dramen I*, hrsg. von Götz Eberhard Hübner/Klaus-Gerhard Pott/Christoph Michel, Frankfurt a. M. 1982, S. 735–736, S. 741–753. Weitere Angaben finden sich in: *Karl Wolfskehl 1869–1969. Leben und Werk in Dokumenten*, Ausst.-Kat. Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Darmstadt 1969, S. 123–125; *München – Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886–1912*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum, München 1988, S. 258–259; *Ricarda Huch 1864–1947*, Ausst.-Kat. Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum, (Marbacher Kataloge 47), Marbach 1994, S. 161–162.
 - 15 Benno Becker (geb. 1860), Landschaftsmaler in München, war Gründungsmitglied der Münchner Sezession und wirkte 1911 an der Berliner Uraufführung von Hofmannsthals »König Ödipus« mit, vgl. Thieme-Becker, Bd. 3, S. 145. Paul Brann (1873–1955) gehörte zum Kreis um die Zeitschrift »Insel«, in der er 1902 Gedichte veröffentlichte, und leitete vor dem Ersten Weltkrieg das Marionettentheater Münchner Künstler, vgl. *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, hrsg. von Walther Killy, Bd. 2, S. 73.
 - 16 Von Lenbachs Kostümen spricht Hofmannsthal in einem Brief an Hans Schlesinger vom 9. Februar 1901, abgedruckt in: Hofmannsthal 1982 (wie Anm. 14), S. 748. Kostümentwürfe konnten bislang nicht auffindig gemacht werden. Im Katalog der Münchner Lenbach-Ausstellung von 1986/87 fehlen Hinweise auf die Totenfeier. Das Münchner Lenbachhaus verwahrt das Glasplatten-Negativ-Archiv aus dem Besitz des Künstlers, worin sich eine grössere Anzahl Kostümfotos befinden. Da nach Angaben der zuständigen Konservatorin die Handhabung des Archivs schwierig und die Aussichten, hinsichtlich der Böcklin-Feier fündig zu werden, gering seien, wurde auf eine Durchsicht des Materials verzichtet.
 - 17 Zur Geschichte des Künstlerhauses vgl.: Rambeck, Brigitta/Grassinger, Peter, *100 Jahre Münchner Künstlerhaus 1900–2000*, München 2000, bes. S. 8–31.
 - 18 Ergänzend sei darauf hingewiesen, dass auch der Münchner Künstlerinnenverein eine Gedenkfeier durchführte. Im Ablauf der von der Malerin Ida Stroever (1872–1955) organisierten Feier zeigen sich durchaus Parallelen zu derjenigen im Künstlerhaus, im Zentrum stehen jedoch hier lebende Bilder, die Werke Böcklins darstellen. Ein Auszug aus einer Pressenotiz vom 11. Februar 1901 (Original: Bayerische Staatsbibliothek München) mag dies verdeutlichen. »Der Vorhang theilte sich und zeigte in dämmerndem Licht die Bühne, in deren Mitte sich die Büste des großen Todten vom weichen dunklen Hintergrund und hohem Lorbeerbusch abhob. Zwei klassische Gestalten erscheinen, das Drama (Frau Luzie Biërna) und Klio (Frl. A. Esinger), die Erstere spricht die in diesem Augenblick unvergleichlich wirkende Schiller'sche Nänie »Auch das Schöne muß sterben« – und in dem anschließenden Dialog (Dichtung von Leo Hildeck) theilt sie den Todt des Gewaltigen der Muse mit, auf das sie seinen Namen mit demantnem Griffel auf ihrer Tafel verzeichne, und beschröht die »Kinder des Meisters«, die darauf in langsamem Zuge vorübergleitenden Bilder, sämtlich Gestalten aus Böcklinschen Gemälden: die Priesterinnen auf dem Opfergang, der Eremit, gefolgt von geflügelten Engelein, die lebenprangenden Gestalten der Frühlingsgefilde, das alte Paar aus der Laube, Armuth und Sorge, Magdalena und Johannes, der träumende Herbstgedanke und viele andere noch, sie alle waren von geradezu entzückender Schönheit – ihrer Urbilder würdig.« Vgl. dazu Meister, Monika, *Ab nach München. Der Münchner Künstlerinnen-Verein und seine »Damen-Akademie«*, in: Schwabing. Kunst und Leben um 1900. Essays, hrsg. von Helmut Bauer/Elisabeth Tworek, München 1998, S. 227–235.
 - 19 Die Besprechung findet sich vollständig abgedruckt in: Hofmannsthal 1982 (wie Anm. 14), S. 749–751.
 - 20 Muther, Richard, *Arnold Böcklin. Epilog* (1901), in: ders., *Aufsätze über bildende Kunst*, Bd. 1, 1914, S. 127.

- 21 Vgl. Jooss, Birgit, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin 1999, bes. S. 262f.
- 22 Lenbach kopierte nicht nur Werke Tizians, sondern besass auch zwei seiner Gemälde, die Bildnisse Franz I. und Philipp II., vgl. dazu Gollek, Rosel, *Lenbach als Kunstsammler*, in: Kat. München 1986/87: Franz von Lenbach 1836–1904, bearb. von Rosel Gollek und Winfried Ranke, München 1987, S. 118–120.
- 23 Zur Interpretation des Einakters »Der Tod des Tizian« zusammenfassend: Mayer, Mathias, *Hugo von Hofmannsthal*, (Sammlung Metzler, Bd. 273), Stuttgart/Weimar 1993, S. 34–36. Ferner: Szondi, Peter, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, hrsg. von Henriette Beese, Frankfurt a. M. 1975, S. 216–251; Streim, Gregor, *Das »Leben« in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Würzburg 1996, S. 141–162; Le Rider, Jacques, *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*, Wien/Köln/Weimar 1997, S. 201–203; Rieckmann, Jens, *Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer »Episode« aus der Jahrhundertwende*, Tübingen/Basel 1997, S. 55–68; Renner 2000 (wie Anm. 3), S. 161–176. Der Perspektive Szondis, die die Kritik am Ästhetizismus ins Zentrum rückt, setzt die nachfolgende Forschung andere Aspekte an die Seite: Lebensästhetik (Streim), Historismus-Kritik (Le Rider), die Spiegelung des Verhältnisses Hofmannsthal–George in den Figuren Gianino und Desiderio (Rieckmann) und Bildlichkeit (Renner).
- 24 Vgl. Stern, Martin, *Böcklin – George – Hofmannsthal*, in: Hofmannsthal-Blätter 17/18, 1977, S. 326–333. Vgl. ferner Böschenstein, Bernhard, *Hofmannsthal, George und die französischen Symbolisten*, in: ders., *Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich. Studien*, Frankfurt a. M. 1982², S. 224–246, bes. S. 231–238.
- 25 Hofmannsthal, Hugo von, *Der Tod des Tizian*, in: ders., *Dramen I. Gesammelte Werke*, Bd. I, hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1979, S. 265. Man kann in den beschriebenen Werken möglicherweise die Tizianbilder die »Venus von Urbino« (um 1538) und »Die Andrier« (um 1518) als Vorbilder erkennen, vgl. Renner 2000 (wie Anm. 3), S. 172–174 (mit Abb.).
- 26 Hofmannsthal 1979 (wie Anm. 25), S. 267.
- 27 Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, (Neudruck der Urausgabe), Stuttgart 1939, S. 914.
- 28 Vgl. dazu Sprengel, Peter, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 9.1), München 1998, S. 104–107; Hamann, Richard/Hermand, Jost, *Gründerzeit*, (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd. 1), Berlin 1965, S. 216–238; Lucbert, Françoise, *Ein Träumer bei den Symbolisten*, in: Arnold Böcklin, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Heidelberg 2001, S. 115.
- 29 Gohr, Siegfried, *Der Kult des Künstlers und der Kunst im 19. Jahrhundert. Zum Bildtyp der Hommage*, Köln/Wien 1975, S. 114.
- 30 Rilke, Rainer Maria, *Worpswede* (1902), in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv, Frankfurt a. M. 1965, S. 106.
- 31 Tschudi, Hugo von, *Arnold Böcklin*, in: ders., *Gesammelte Schriften zur neueren Kunst*, hrsg. von E. Schwedeler-Meyer, München 1912, S. 119.
- 32 Vgl. Rasch, Wolfdieterich, *Die literarische Décadence um 1900*, München 1986, S. 43–47; Krimmel, Elisabeth, *In Schönheit sterben. Über das Religiöse im Jugendstil*, in: Bott, Gerhard (Hrsg.), *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau 1977, S. 69–88.
- 33 Vgl. dazu Marx, Friedhelm, *Gerhart Hauptmann*, Stuttgart 1998, S. 107–112; Wynn, Debra D., *Hauptmann and Böcklin*, in: An Artistic and Historical Synthesis in Michael Kramer, (The Germanic Review 64), 1989, S. 67–72; Machatzke, Martin, *Geistige Welt um 1900*, in: Gerhart Hauptmann. Tagebücher 1897–1905, hrsg. von Martin Machatzke, Frankfurt a. M. 1987, S. 685–733, bes. 725–727.
- 34 Hauptmann, Gerhart, *Michael Kramer*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. I: Dramen, hrsg. von Hans-Egon Hass, Centenar-Ausgabe, Sonderausgabe, Berlin 1996, S. III1–II72, hier S. II30f.
- 35 Ebd., S. II71.
- 36 Ebd., S. II68.
- 37 Hofmannsthal, Hugo von, Brief an Harry Graf Kessler, 5.6.1903, in: *Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898–1929*, hrsg. von Hilde Burger, Frankfurt a. M. 1968, S. 47.
- 38 Das Vorhaben einer stilisierten szenischen Umsetzung gab es 1903 in Weimar. Harry Graf Kessler plante dort, im Naturtheater des Schlosses Belvedere Hofmannsthals »Der Tod des Tizian« mit »Dilettanten aus der Hofgesellschaft« aufzuführen. Vom befreundeten Dichter erhoffte sich Kessler noch eine pastorale Zutat, von seinen Weimarer Mitstreitern Henry van de Velde und Ludwig von Hofmann die ästhetische Formung der Szene. Das Projekt kam nicht zustande. Vgl. dazu die Briefe zwischen Hofmannsthal und Kessler von Februar bis August 1903, in: *Hofmannsthal – Kessler* 1968 (wie Anm. 37), S. 43–50.
- 39 *Das Münchner Künstlerhaus. Zu seiner Einweihung*, in: Die Kunst für Alle, 15. Jg., 1899/1900, S. 346.
- 40 Becker, Benno, *Festspiel zur Einweihung des Münchner Künstlerhauses*, in: Die Kunst für Alle, 15. Jg., 1899/1900, S. 348.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd.
- 43 Vgl. dazu Starz, Ingo, *»Heiliger Frühling« als Kulturformel der Moderne. Erinnerung und kultureller Raum in der Kunst der Jahrhundertwende*, in: *Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike*, hrsg. von Manuel Baumbach, Heidelberg 2000, S. 473–486.
- 44 Becker 1899/1900 (wie Anm. 40), S. 349.
- 45 Gerade beim Blick auf die Münchner Kunst der Jahrhundertwende zeigt sich, wie schwer sich klare Grenzen zwischen Historismus und Symbolismus ziehen lassen. Der imaginative Stilbegriff, wie er hier vertreten wird, ist jedenfalls für die symbolistische Kunst von entscheidender Bedeutung. Vgl. dazu Hofstätter, Hans H., *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Köln 1973², S. 79–81.
- 46 Becker 1899/1900 (wie Anm. 40), S. 350.
- 47 Becker, Benno, *Die Sezession*, in: Pan, 2. Jg., 1896, S. 246.
- 48 Vgl. Rehm, Walther, *Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung*, in: ders., *Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900*, hrsg. von Reinhardt Habel, Göttingen 1969, S. 39. Darin findet sich auch folgende, im Hinblick auf die Situation im Münchner Künstlerhaus um 1900 durchaus zutreffende Bemerkung: »Der Renaissancismus der Nietzscheaner dagegen will nur genießen ohne zu leisten, und seine Leidenschaft und Begeisterung für das machtvoll Starke und Grosse ist weit davon entfernt, die eigene Lebensohnmacht und Schwäche zu überwinden, er ist nichts anderes als ein lautes Bekenntnis der Dekadenz, [...]«
- 49 Schröder, Rudolf Alexander, *Drei Begegnungen* (1948), in: ders., *Die Aufsätze und Reden I*, (Gesammelte Werke, Bd. 2), Frankfurt a. M. 1952, S. 955f.
- 50 So die Äusserung des symbolistischen Malers und Kritikers Emile Bernard, zit. nach: Gaethgens, Thomas W., *Böcklin und Frankreich*, in: Arnold Böcklin 2001 (wie Anm. 28), S. 106. Zum Verhältnis Böcklins zu Wagner vgl. Wissmann 1968 (wie Anm. 3), S. 125–127.

- 51 Zum Verhältnis von Musik und bildender Kunst vgl. Maur, Karin von, *Vom Klang der Bilder*, München/London/New York 1999; Schneider, Frank (Hrsg.), *Im Spiel der Wellen. Musik nach Bildern*, München/London/New York 2000.
- 52 Vgl. Schawelka, Karl, *Quasi una musica. Untersuchungen zum Ideal des »Musikalischen« in der Malerei ab 1800*, München 1993, S. 239–254; Gott-dang, Andrea, »Man muss sie singen hören«. Bemerkungen zur »Musikalität« und »Hörbarkeit« von Böcklins Bildern, in: Arnold Böcklin 2001 (wie Anm. 28), S. 131–137.
- 53 Muther, Richard, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, Bd. 3, München 1894, S. 620.
- 54 Huch, Ricarda, *Romantik*, Bd. 2, 1901, S. 346, zit. nach: Ricarda Huch 1994 (wie Anm. 14), S. 162.
- 55 Vgl. dazu Gülke, Peter, *Malern zu Ehren. Mendelssohns »Dürer-Kantate«*, in: Schneider 2000 (wie Anm. 51), S. 75–85.
- 56 Ebd., S. 81.
- 57 Vgl. dazu Bisanz-Prakken, Marian, *Gustav Klimt – Der Beethovenries. Geschichte, Funktion und Bedeutung*, Salzburg 1977, S. 18f.; Hamann, Richard/Hermand, Jost, *Stilkunst um 1900*, (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd. 4), Berlin 1967, S. 488.
- 58 Vgl. Andree 1998 (wie Anm. 13), S. 361f., Nr. 270.
- 59 Vgl. dazu den Absatz »Anakreontik« in: *Goethes Werke*. Bd. I, hrsg. von Erich Trunz, Hamburger Ausgabe, München 1999, S. 447–451; Zeman, Herbert, *Die deutsche anakreontische Dichtung*, Stuttgart 1972, S. 266–314.
- 60 Goethe, Johann Wolfgang von, *Anakreons Grab*, in: *Goethes Werke*, Bd. I (wie Anm. 59), S. 205.
- 61 Das Richard Strauss Institut, Garmisch-Partenkirchen, teilte auf Anfrage mit, dass sich die für die Münchner Feier komponierte »Hymne« des Komponisten nicht ausfindig machen lässt. Aus dem schriftlichen Nachlass von Strauss geht lediglich hervor, dass er Böcklin im Oktober 1896 dreimal in seiner Villa in Florenz aufsuchte und ihm Klaviermusik Beethovens vortrug; ein Gegenbesuch Böcklins ist ebenfalls bezeugt. Vgl. dazu Wissmann 1968 (wie Anm. 3), S. 129, Anm. 340–342; dort werden Briefe des Komponisten an seine Eltern als Belege angeführt. Ferner muss auf einen Brief von Richard Strauss an Eugen Spitzweg vom 13. Oktober 1896 hingewiesen werden, abgedruckt in: *Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, hrsg. von Franz Grasberger, Tutzing 1967, S. 99. Weitere Hinweise auf den Maler fehlen (bislang) in der Vita des Komponisten.
- 62 Debussy, Claude, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von François Lesure, Stuttgart 1974, S. 192.
- 63 Mann, Thomas, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt a. M. 1960, S. 478. Vgl. dazu: *Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation*, hrsg. von Hans Wysling, Bern 1975, 168f.
- 64 Vgl. dazu Brummer, Hans Henrik, *Noch einmal: Der Fall Böcklin*, in: SeelenReich. Die Entwicklung der deutschen Symbolismus 1870–1920, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, München/London/New York 2000, S. 29–41; Lenz, Christian, *Erinnerung an Julius Meier-Graefe: »Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten« 1905*, in: Arnold Böcklin 2001 (wie Anm. 28), S. 119–129.
- 65 Vgl. Manheim, Ron, *Julius Meier-Graefe (1867–1935). »Kunstschriftsteller« zwischen Traditionsbewusstsein und Modernität*, in: Dilly, Heinrich (Hrsg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990, S. 95–115; Kramer, Catherine, *Meier-Graefes Weg zur Kunst*, in: Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne 4, 1996, S. 169–226.
- 66 Der Begriff ist dem Titel eines jüngst erschienen Aufsatzbandes entliehen: *Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne*, hrsg. von Gerald Fund et. al., Frankfurt a. M. 2001. Vgl. hier bes. das Einleitungskapitel (S. 7–34) und den Beitrag von Gert Mattenklott (S. 167–183).
- 67 Ebd., S. 30.
- 68 Nietzsche, Friedrich, *Menschliches, Allzumenschliches I*, 6 145, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München 1988, S. 141.
- 69 Vgl. dazu *Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft*, hrsg. von Herbert von Karajan Centrum, Wien 2001; darin die Beiträge von Betz, Albrecht, *Das Vollkommene soll nicht geworden sein – zur Aura des Virtuosen*, S. 9–31, und Warnke, Martin, *Der virtuose Künstler*, S. 81–99. Zum Aspekt der Plötzlichkeit vgl. Bohrer, Karl Heinz, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981.
- 70 Wyss, Beat, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, S. 101. Im Hinblick auf Böcklins »Selbstbildnis im Atelier« von 1893 wird ein ähnliches Inspirationsmodell formuliert bei Lindemann, Bernd Wolfgang, *Böcklins Thrill. Bildmotive, Ikonographie, Inszenierung*, in: Arnold Böcklin 2001 (wie Anm. 28), S. 54: »Der Künstler variiert hier ein altes, langerprobtes Bildmotiv: Das Innehalten, das Zögern, die nur leise Bewegung der Hand, die den Pinsel hält, die Blickrichtung: All dies kennen wir aus Werken, deren Thema die Inspiration ist, die göttliche Inspiration zumal, [...]«
- 71 Bierbaum, Otto Julius, *Arnold Böcklin* (1893), zit. nach: Koszinowski 1983 (wie Anm. 3), S. 279–292.
- 72 Vgl. dazu *Arnold Böcklin – Giorgio de Chirico – Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Bern 1997, bes. S. 32–53.

Fotonachweis

Basel, Öffentliche Kunstsammlung: 2, 5; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie: 4, 7; Marbach a. N., Schiller-Nationalmuseum und Deutsches Literaturarchiv: 3, 6.