

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 39 (1952)
Heft: 11

Artikel: Gedanken ohne Überschrift
Autor: Schmalenbach, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-30299>

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: 04.04.2026

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

GEDANKEN OHNE ÜBERSCHRIFT

Von Werner Schmalenbach

Eine umfassende Ausstellung der Werke Arnold Böcklins* hat den Schreibenden zu den hier niedergelegten Gedanken angeregt, Gedanken nicht über Böcklin selbst, sondern Gedanken allgemeinerer Natur, deren einen Pol unsere heutige Welt, deren andern die Kunst vergangener Zeiten bildet, für welche Böcklin lediglich als Exempel gewählt wird. Diese Wahl ist insofern von Vorteil, als sie auf einem starken und frischen Erlebnis beruht und dadurch den mehr generellen Überlegungen ein lebendiges Zentrum sichert. Denn die genannte Ausstellung bedeutete für den Schreibenden eine ebenso beglückende wie höchst überraschende Entdeckung, Wiederentdeckung einer Kunst, die er sich bis dahin lieber stillschweigend vom Leibe hielt: die Entdeckung eben der Kunst Böcklins.

Auch sonst aber läßt sich gerade durch Böcklin vielerlei gut exemplifizieren, weil er besonders exemplarisch eine «Welt» vertritt, eine untergegangene, verlachte, verschriene Welt: diejenige der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts. Ist man nun aber zur eigenen Überraschung von der außergewöhnlichen Potenz dieses Künstlers beeindruckt, dann stellt sich in besonderer Schärfe die sehr konkrete Frage, wie es wohl möglich sein könnte, mit dieser Kunst heute zusammenzuleben.

Mit Bildern, die im Museum hängen, «leben» wir nicht zusammen. Das Museum ist eine schöne – und notwendige – Verlegenheit. Unsere Fragestellung betrifft unsere eigene «Welt», unser Leben, genauer noch: unsere Art zu wohnen.

Man stellt sich in Ausstellungen gern, auch wenn die Realisierbarkeit gleich Null ist, die stille Frage: Würde ich das in meiner Wohnung aufhängen? Eine Frage, die ganz unhistorisch, antihistorisch ist, aber die der historischen Gegentatsache gerecht wird, daß auch wir «leben». Es ist gerade in seiner Ungeschichtlichkeit eine Lebensfrage. Da sie sich aus unserer modernen Welt heraus an eine «altmodische» Kunst stellt, ist sie grundsätzlich subjektiv, wenn sie auch auf der Objektivität einer Bewertung beruhen muß, um nicht ins Geschmacklose zu führen.

Voraussetzung ist, daß wir «modern» leben. Die Frage wäre uninteressant, unlebendig, wenn wir uns etwa einen individuellen Lebensbereich à la Böcklin bewahrt

hätten. Es würde sich dann nämlich faktisch überhaupt keine Frage stellen. Voraussetzung also ist, daß man – ohne damit besonders zu triumphieren, aber aus innerer Notwendigkeit – ein moderner Mensch ist. Wir mögen Werke von Picasso oder Klee oder Mirò oder Mondrian lieben und sogar – im Idealfall – an den Wänden hängen haben. Nun sind wir aber fähig, mit gleicher Leidenschaft einen griechischen Kopf zu lieben, ihn ins gleiche Zimmer zu stellen: daß das möglich ist und daß eine solche Zusammenstellung uns nicht beleidigt (und auch weder den griechischen Kopf noch Picasso beleidigt) – das ist zweifellos beunruhigend, doch muß es als ein Faktum hingenommen werden. Wie ist dieses grundsätzlich erschreckende Faktum, das ein Symptom heutiger Desorientiertheit und kultureller Charakter Schwäche zu sein scheint, zu erklären? Am einfachsten mit der Feststellung, daß wir die Kunst nur noch ästhetisch betrachten und daß im Ästhetischen alle Kunst einander die Hand reicht, gleich ob es ein Negeridol, ein Apoll, ein Böcklin oder ein Picasso ist.

Positiv gesagt: wir lieben die Kunst in allen ihren Erscheinungen. Negativ gesagt: wir sind Ästheteten, wir nehmen die Kunst um der Kunst willen, wir nehmen l'art – pour l'art.

Wie viele Vorurteile hängen an diesem Schlagwort! Wie schwer ist es, den Blick auf ein Urteil von grassierenden Vorurteilen frei zu machen! Am besten sieht man manchmal einfach über sie hinweg und versucht, möglichst unbefangen zu einem Urteil zu kommen.

Um es zu wiederholen: wir lieben einen griechischen Kopf ebensowohl wie ein Stilleben von Picasso und wünschen, beide zu besitzen, und scheuen uns nicht, beide im gleichen Raum unterzubringen. Nebenbei gesagt: vor siebzig Jahren stand der gleiche griechische Kopf neben einem Bild von Böcklin. War das ein weniger groteskes Nebeneinander? Freilich bestand dort eine Wahlverwandtschaft, während heute die Wahl einfach auf große Kunst fällt – wahllos gegenüber bestimmten Kulturen. Ob dies nun Degenerationserscheinungen sind oder nicht (wer soll das entscheiden?!): unser Erlebnisvermögen umschließt mit gleicher Intensität alle Kulturen der Erde und der Geschichte. Man soll sich hierüber Gedanken machen, weil es höchst problematisch ist, aber nicht um in Selbstverlästerung zu verfallen, sondern um zu einer gewissen Einsicht in unsere heutige Welt zu gelangen.

* Kunsthalle Basel, Sommer 1951.

Wir haben in der Tat das Ästhetische weitgehend isoliert. Nicht erst heute: schon in früheren Jahrhunderten gegenüber noch früheren. Und freilich noch viel radikaler in unserm Jahrhundert – etwa gegenüber demjenigen Böcklins. Indessen, nehmen wir dies nicht allzu sehr als blassen Ästhetizismus. Denn einmal lieben wir das Künstlerische als stärksten Lebensausdruck, also wenn auch in Distanz zu *unserm* Leben, so doch als Ausdruck von Leben. Dann aber legen wir in diese Liebe so viel Leidenschaft, daß wir damit ruhig den Anspruch einer lebensvollen Haltung geltend machen dürfen. Unsere Liebe zur Kunst irgendeiner Zeit bildet einen wesentlichen, bereichernden Bestandteil unseres eigenen, im vollen Sinn gemeinten Lebens.

Dabei aber lösen wir zweifellos das Kunstwerk früherer Zeiten aus seinem jeweiligen historischen Lebensbereich heraus. Es ist eine geschichtlich widersinnige, der Kunst aber und unserer Liebe zu ihr durchaus nicht feindliche Amputation. Denn der amputierte Teil ist hier derjenige, der am Leben bleibt, nachdem der geschichtliche Körper längst «Geschichte» geworden und damit abgestorben ist.

Auch Böcklins Zeit ist abgestorben, ist unwiderruflich vorbei, ist höchstens da und dort noch dank der mumifizierenden Wirkung des Staubes in skurriler Weise erhalten. Dennoch widerfährt es uns, daß wir beim Gang durch eine Ausstellung der Werke Böcklins uns dieses oder jenes Bild an die eigene Zimmerwand wünschen.

Hierbei nun ist jene Amputation unumgänglich: wir meinen Böcklin und nicht seine Zeit. Unsere Wiederentdeckung seiner Malerei – sofern sie überhaupt stattfindet, aber davon gingen wir ja aus – schließt nicht seinen einstigen Lebens- und Wirkungsbereich ein. Ganz konkret wünschen wir uns ein Böcklin-Bild in *unserm* Lebensbereich, der nichts von Böcklin mehr an sich hat. Da ist sogar ein Museum historisch gerechter, indem es offen ein Eingeständnis repräsentiert: daß diese Kunst keine Heimat mehr hat und irgendwo ein Asyl finden muß. Wir aber wollen vom abgestorbenen Körper ein Glied amputieren, um es auf einen andern, lebendigen zu verpflanzen. Ist das überhaupt möglich?

Da wir den starken, mit logischen Argumenten nicht zu fundierenden Wunsch einer solchen «Aneignung» haben – vorausgesetzt freilich eine gewisse kulturelle Selbstsicherheit, die uns vor Entgleisungen schützt –, ist es offenbar möglich. Es bedarf keiner weiteren Beweisführung, es bedarf höchstens einer Erklärung.

In seiner Lebensatmosphäre ist Böcklin uns unerträglich geworden. Wir verehren ihn als großen Maler, wir lieben ihn in manchen seiner klassischen Werke (nicht etwa bloß in den Frühwerken, die außerhalb des «Falles» Böcklin stehen); aber wir sind unfähig, in seiner Atmosphäre zu leben. Vielleicht lieben wir sogar, mit

ironischem Gefallen, auch diese Atmosphäre, aber bestimmt nicht, um unser Leben darin einzurichten, sondern eher so, wie man sich an einer Maskerade ergötzt. Wenn wir zu Böcklin ein neues, starkes Verhältnis finden, dann aus der durchaus bejahten Lebensatmosphäre unserer Zeit heraus, die unter anderm in Bildern von Picasso, Klee, Mirò, Mondrian besteht; aber wohlverstanden: nicht weil wir uns einer Wahlverwandtschaft mit Böcklin bewußt werden, so wie es einem surrealistischen Maler, etwa Chirico oder Max Ernst, ergehen mag, sondern frei von jedem Gefühl der «Modernität» Böcklins: Böcklin – immer nur als Beispiel – beegnet uns im Gegenteil als eine denkbar fremdartige Erscheinung mitten in unserm modernen Leben; das ist die Situation. Und so vollziehen wir die Amputation. Böcklin vor dunkelblumiger Tapete, im glutvollen Dämmerlicht gardinenreicher Stuben, über Plüschsofa und Monstrebüfett ist uns ungenießbar geworden, ja in dieser ihm gemäßen Umgebung ist uns der Blick auf seine Schönheit verstellt. Davon müssen wir ihn – gegen die Geschichte, aber um unseres Lebens, unserer Liebe willen – befreien. Und damit ist nicht nur das Mobiliar, sondern ist der ganze Böcklin-Geist gemeint. Wir müssen den Maler zwar aus seiner Zeit heraus verstehen, aus unserer Zeit heraus jedoch lieben. Nur so machen wir seine künstlerischen Werte frei. Wir nehmen ihn, um es schlicht zu sagen, in unsere moderne Wohnung hinein, vor neutrale Wände. (Sagen wir nicht, wie mancher es gern hören würde: vor kahle Wände; denn wenn ein Böcklin davor hängt, sind sie ja alles andere als kahl.) Da hängt vielleicht schon ein Mirò – warum nicht? Da steht vielleicht schon eine alte Kommode – oder aber vielleicht auch ein «kaltes» Serienmöbel – warum nicht? Auch ein griechischer Kopf ist vielleicht dabei – warum nicht? Es ist *unser* Leben, dem wir Böcklin schenken. Und so erst schenkt er sich uns in seiner ganzen Pracht.

Im «echten» Böcklin-Zimmer fände auch ein unechter Böcklin ohne weiteres Platz: die «Atmosphäre» nähme ihn in ihrem Schoße auf. Da käme es nicht so sehr darauf an, ob es die «Toteninsel» persönlich wäre oder eine der vielen Kopien (wobei natürlich bezeichnend ist, daß die Kopien sich gerade der Toteninsel und ähnlicher Werke schwankenden Geschmacks annahmen). In die «echte» Atmosphäre fügt sich auch das künstlerisch Unechte. Man denke nur – um ein älteres, aber besonders hervorragendes Beispiel zu nehmen – an Goethes Haus in Weimar, wo zu unserm fassungslosen Staunen die klassischste Luft drittklassigste Werke duldet. Unsere moderne Atmosphäre (das Wort will nicht mehr so recht passen!) verträgt vielleicht mittelmäßige Modernität, aber wenn schon alte Bilder, dann nur gute: die schlechten haben die Entschuldigung ihres Lebensbereichs verloren.

Und so wäre denn der Versuch zu machen, ein schönes Werk von Böcklin oder irgendeinem andern in eine ganz moderne Wohnung zu hängen. Der Schreibende ist überzeugt, daß dies wunderbar wäre. Eine Zwi-

schen-Anregung wäre eine Ausstellung moderner Wohnkultur, in der Bilder von Böcklin neben solchen abstrakter oder surrealistischer Maler hingen.

Hier ist ein anderer Punkt noch bedeutsam. Jedes Bild trägt bekanntlich einen Bestandteil mit sich herum, der nicht unmittelbar zu ihm gehört: den Rahmen. Der Rahmen ist mindestens ebenso sehr «Atmosphäre», «Innendekoration» wie Teil des Kunstwerks. Wo hat bei der besprochenen Amputation der Schnitt durchzugehen? Läßt man den Rahmen fallen oder läßt man ihn stehen? Das mag von Fall zu Fall entschieden werden, je nach persönlicher Vorliebe und je nach der Persönlichkeit des Bildes. Der Versuch indessen wäre zu wagen, Böcklinbilder einmal anstatt ihres musealen Rahmens mit einfachen Holzrahmen zu versehen. Ein schlechter Böcklin würde es sicher nicht ertragen, so wenig wie irgendeine Imitation. Ein guter ertrüge es zweifellos. Er würde uns vielleicht sogar schöner erscheinen, da er unmittelbarer zur Wirkung käme. Er würde uns plötzlich viel näher, fast körperlich näher sein, würde gleichsam auftauchen aus der durch den Rahmen bedingten historischen Distanz. Zudem würde so unsere «Atmosphäre» sich seiner viel entschiedener bemächtigen: viel leichter ginge er auf in ihr.

Ein sehr interessanter Fall sind unter diesem Gesichtspunkt die Impressionisten. Sie brachten gegenüber der Art der Malerei, die in Böcklin kulminiert, die große Revolution – aber diese Revolution betraf nur das Pinselwerk, sie betraf nicht die Innendekoration und – mit dieser – nicht den Rahmen. In ihren Museumsrahmen schleppen die Bilder der Impressionisten noch ein Stück der historisierenden Welt mit sich, die künstlerisch und geistig von ihren Schöpfern überwunden wurde. Die künstlerische Direktheit, die die Impressionisten zum Programm erhoben hatten, erfährt durch die distanzierenden Rahmen jedesmal einen Rückschlag. Das ist immerhin ein seltsames Faktum. Sowohl im Pariser Impressionisten-Museum wie in Ausstellungen impressionistischer Malerei hat der Schreibende oft erlebt, wie diejenigen Werke, die – in späterer Zeit – mit einfachen Holzleisten gerahmt worden waren, unvergleichlich direkter, lebendiger, beglückender wirkten als diejenigen mit schnörkelreichen Barockrahmen. So hat er für sich beschlossen, den operativen Schnitt schon zwischen Leinwand und Rahmen vorzunehmen – selbstverständlich vorbehaltlich der Bedingungen, die jedes Einzelbild stellt.

Man müßte den hier angeregten Versuch ausdehnen auf ältere Meister, etwa auf Holländer des 17. Jahrhunderts. Wie manche Wohnung erscheint uns muffig, weil sich ein alter Holländer dahin verirrt hat. Die Befreiung vom musealen Rahmen könnte die Befreiung vom Muff bedeuten und uns geradezu mit Bildern beschenken, die wir dann wie zum erstenmal zu sehen glauben. Denn der alte Rahmen ist ein Stück alter Atmosphäre, und die alte Atmosphäre, sei sie historisch noch so gerecht, verschleiert für unsern Blick die lebendige Schön-

heit, ja sie nivelliert die Qualität. (Daß im übrigen der Kunsthandel seine Gründe hat, an den stolzen Rahmen festzuhalten, sei immerhin auch angemerkt.)

Dies alles freilich sind Gedanken ohne Boden, denn es sind Gedanken eines Wunschträumenden: eines, der beim Wandeln durch eine Böcklinausstellung alles Realitätsgefühl verliert und die berühmten Bilder auf die Wände seiner Privatwohnung projiziert. Indessen macht diese praktisch zwecklose Fiktion gewisse Überlegungen möglich, die eben nicht nur das Kunstwerk an der anonymen Ausstellungswand betreffen, sondern unser Leben. Kommen wir indessen zum Schluß auf dem Wege über diese Fiktion unserer karger Wirklichkeit ein Stück entgegen. Wir stoßen da unwillkürlich auf die Frage der Kunstreproduktion. Denn in Form einer Reproduktion läßt sich Böcklin – oder sei es irgendein anderer – konkreter in unserm Privatheim realisieren (sofern wir fähig sind, uns zu einer Reproduktion zu entschließen). Alles bisher Gesagte gilt natürlich auch für die Reproduktion, so besonders auch die Rahmenfrage. Eine Reproduktion mit einem tief profilierten, repräsentativen Museumsrahmen zu versehen, ist eine Absurdität. Schon nur das Entfernen des weißen Papierrandes und das Ansetzen des Rahmens direkt am Bildrand ist fatal: eine Reproduktion ist nun einmal ein Stück glattes Papier, sie verlangt deshalb einen sichtbaren weißen Papierrand, und sei das Original noch so sehr aus Öl. Wer ein Gefühl für Echtheit hat, verträgt Scheinechtheit auf gar keinen Fall, viel weniger noch als eingestandene Unechtheit. Nachdem wir nun aber schon für das Original die Opferung des historisierenden Rahmens ins Auge gefaßt haben, gilt dies doppelt für die Reproduktion. Dieser Einschluß der Reproduktion in den ganzen Fragenkomplex ist nach Ansicht des Schreibenden nicht unwesentlich, wenn auch die eigentlichen Probleme, die sich damit stellen, in der Reproduktion selbst liegen. Man muß hier unbedingt zu einer Position kommen; sowohl gegenüber der Reproduktion, wie sie heute besteht, als auch gegenüber der Reproduktion, wie sie immerhin in Zukunft einmal bestehen kann (nachdem wir ungeheuerlichere technische Wunder – zu unserm Nutzen wie zu unserm Verhängnis – haben akzeptieren müssen), nämlich einer Reproduktion, die nicht den allergeringsten Unterschied zum Original mehr spüren läßt. Alles andere als frohlockend, ja mit den größten Befürchtungen gegenüber dem Unabsehbaren wird man sich auf eine solche Perspektive einlassen; aber will man gewappnet sein, so muß es in aller Nüchternheit geschehen. Indessen steht diese Frage außerhalb unserer Betrachtung. Sie berührt nur am Rande die hier diskutierte Notwendigkeit, aus unserer Liebe zur Kunst vergangener Kulturen eine Realität unseres eigenen täglichen Lebens zu machen. Zu solchen Gedanken aber vermochte uns das unerwartete Erlebnis der Werke Arnold Böcklins anzuregen, gerade weil wir mit unserm Leben seinen Lebensbereich so völlig überwunden haben und nun überrascht vor seiner Größe stehen und uns fragen müssen: Wie läßt sich das verbinden?