

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	47 (1990)
Heft:	1: Beiträge zu Kunstwerken der Gottfried Keller-Stiftung
Artikel:	Unfertiges bei Böcklin
Autor:	Klemm, Christian
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-169065

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: 11.01.2026

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

Unfertiges bei Böcklin

von CHRISTIAN KLEMM

Allzu Menschliches führte zur Gründung der Gottfried Keller-Stiftung, allzu Menschliches zur Bestimmung der Stifterin, nur Werke von toten Künstlern zu kaufen.¹ Wie Nekrologe lesen sich die frühen Jahresberichte: die erste fruchtbare Generation von Schweizer Künstlern in einem genauereren Sinne stieg damals ins Grab; ihr prominentestes Glied, der Basler Arnold Böcklin, zählte einst selbst zu den ersten Stiftungsräten. In den verwaisten Ateliers stand nebst Vollendetem oft viel Unfertiges; fast nur solches fand sich bei dem berühmten, gesuchten Meister: mit «*Krieg*» und «*Pest*» sicherte sich die Stiftung das Wichtigste; Gleichartiges, vor allem das Bildnis Gottfried Kellers, kam später auf Umwegen dazu. Nachdem die Böcklin-Forschung viel Inhaltliches und Kulturhistorisches untersucht,² schien wieder einmal ein Blick auf die Oberfläche erlaubt; die Betrachtung ihrer unterschiedlichen Ausführungsgrade macht sie vielleicht verständlicher. Dass dem Kunsthistoriker «bei den subtileren Fragen einer angewandten Ästhetik ein dilettantischer Zug anhaftet», wie von Tschudi in der Einleitung zu Schicks Böcklin-Tagebuch bemerkte, ist dem Schreibenden freilich öfters schmerzlich bewusst geworden.³

Die Vorstellung der «*Unfertigkeit*», des noch allzu wenig Ausgeführt, ist anscheinend eine kritische Grösse, die bei der Beurteilung von Böcklins Kunst nicht unwesentlich ist. Während seit dem Umschwung der Stimmung zu seinen Gunsten die ungemeine Naturwahrheit unentwegt gelobt und später von den Modernisten getadelt wurde, hatte er zuvor gegen den Vorwurf mangelhafter Durcharbeitung anzukämpfen. Aus diesem Grund lehnte z. B. die Zürcher Künstlergesellschaft den Ankauf des «*Schlosses am Meer*» ab.⁴ Mit dieser postbiedermeierlichen Normalmeinung musste Böcklin ebenso wie seine Zeitgenossen leben. Die Forderung nach einer glatt zugemalten Oberfläche, bei der das Pinselwerk ganz in der Darstellung des Gegenstandes aufgeht, erhob der Klassizismus als neue Ehrlichkeit, als archaische, bürgerliche Strenge und Objektivität gegenüber dem dekorativen Fapresto, dem theatralisch Sinnlichen, der leichtfertigen Sprezzatura des Spätbarocks. Im Werke Louis Davids lässt sich die Entwicklung mit ihrem Steigerungswang bis zur porzellanernen Perfektion der Spätwerke verfolgen. Während Ingres in seinen kühnen Stilisierungen der Manier die höchste künstlerische Verfeinerung abgewann, degenerierte sie einerseits ins akademisch Trockene, andererseits eben in einen naiv objektivistischen Biedermeier, an dessen logischem Ende die Erfindung der

Photographie steht. Die Rückgewinnung der lebendigen Intensität der genuin malerischen Mittel, des Pinselwerkes, der Mikrostruktur des Malkörpers, einer neuen Farbigkeit, rückt zunehmend in den Mittelpunkt der künstlerischen Bemühungen, wobei die Idee der Nachahmung der Natur keineswegs an Gültigkeit verliert. Schellings allgemeine Bestimmung der «*Vollkommenheit jedes Dinges*» als «*das schaffende Leben in ihm, seine Kraft dazusein*», verwirklicht sich so in einem höheren Sinne.⁵

Böcklins Anfänge fallen mit dem Ende des naiv biedermeierlichen Verismus zusammen. Seine frühesten Portraits sind ihm noch verhaftet; selbst der Studienkopf seines Kollegen Michaelis erscheint glatt und dünn einheitlich durchgemalt.⁶ Wenig ausgeführt bedeutet hier nicht, dass der Grund offen oder Pinselstriche unverrieben belassen wurden, sondern dass sich der Maler der gestellten Aufgabe folgend auf die Erfassung des Charakters konzentrierte und auf ein starkes Herausarbeiten des plastischen Volumens oder der Materialqualitäten von Haut, Haar und Stoff verzichtete. Um so reiner erscheint uns das Portrait des Kunstjüngers mit den nazarenisch glatten und langen Haaren, den ebenmässig schlanken Zügen und den wundersamerweise gerade als geschlossene so tiefsinngigen Augen, als das Ebenbild des romantisch in sich versenkten Künstlers im Allgemeinen: die von der Theorie des poetischen Realismus geforderte Steigerung des Individuums zum Typus ist hier geleistet.

Mag hier die unterstellte Bedeutung der sich aufhebenden und so «*Nichts*» sagenden Malmaterie ein ZufallsTreffer des Studenten sein, dürfte sich ihm das Problem ihrer expressiven Qualität doch schon bald gestellt haben. Denn das etwa gleichzeitige Bildnis der Mutter zeigt ein Ringen um die angemessene malerische Umsetzung, die an Courbet denken lässt⁷; die ihn unmittelbar betreffende Lebenswirklichkeit der Frau verlangte nach einer dichteren Gegenwärtigkeit. Vor der erdig braunen Alltäglichkeit, gegen die das Weiss des Kragens ankämpft, findet sich ein merkwürdiger Reichtum von Farben im Gesicht, die die Glätte zu sprengen drohen, ohne zu einer neuen Malstruktur zu finden; nur auf der Nase sitzt eine abrupt freie Helligkeit und entwickelt auf Distanz eine stark plastische Wirkung. Die Probleme, die Leibl ein Leben lang beschäftigen werden, kündigen sich an.

Es ist bezeichnend für Böcklin, dass die Frage der malerischen Realisierung anscheinend an einem Portrait eines nahe stehenden Menschen aufbricht; immer wieder macht

sich gerade bei dieser Aufgabe das Ungenügen an der Reduktion des lebendigen Gegenübers auf einen illusionistisch fixierten Körper geltend, und man wird dabei bis zum Portrait Gottfried Kellers und dem letzten Selbstbildnis «*Unfertiges*» finden. Zunächst rückt nun aber die Landschaftsmalerei ins Zentrum seiner Aktivität, und hier stellt sich das Problem anders. Tatsächlich erweist die ältere Gattungsästhetik selbst unter dem Gesichtspunkt der Malfaktur ihre Berechtigung; 1854 etwa bemerkt Pecht, dass «die Forderung nach Modelltreue und vollendeter Technik, kurz nach der ‘Virtuosität’ umgekehrt zur Staffelung der Gattungen ansteigen müsse».⁸ Das Äusserste in diesem Sinne wird folglich im Stilleben verlangt, hier kann sich der Verismus am reinsten erfüllen und damit zugleich seine Oberflächlichkeit enthüllen. So erscheint denn diese Gattung für ein höheres Kunstinteresse wie abgestorben bis zu dem Punkt, an dem die Nachahmungsforderung hinter das Interesse an der malerischen Umsetzung zurücktritt; nun setzen die Äpfel, Vasen, Tücher dieser am wenigsten Eigenleben entgegen, und so kann das Stilleben von Manet bis zum Kubismus zum bevorzugten Experimentierfeld bei der Entwicklung neuer künstlerischer Mittel werden. Bei Böcklin, der stets an einer inhaltlichen Aussage festhielt, fehlt das Stilleben konsequent; selbst stillebenhafte Elemente im Rahmen figürlicher Kompositionen sind auffällig selten.

Für die Befreiung der Faktur wurde die Landschaftsmalerei entscheidend. Im Gegensatz zum Stilleben drängt hier das Gegenständliche nicht zum Haptischen, sondern zum Optischen: Atmosphäre, Licht, Tiefe, Bewegung drängt zur malerischen Auflösung. Die Entwicklung der Pleinair-Skizze ist hier nicht nachzuzeichnen⁹; sie war Böcklin schon von seinem Düsseldorfer Lehrer Schirmer vertraut. Auch wenn sie in seinem Werk keine grosse Rolle gespielt zu haben scheint, dürfte sie seinen Sinn für die unmittelbare Wirkung des Pinselwerkes wesentlich geschärft und die Grundlage für die überzeugende Evokation der Natur, die er später ohne Studien im Atelier zu leisten vermochte, gelegt haben. Das Problem des Unfertigen ist nicht hier, sondern bei Gemälden wie der «*Baumgruppe in den Pontinischen Sümpfen*» zu verfolgen.¹⁰ Sieht man die ganz ausgeführten Partien zusammen mit gleichzeitigen oder wenig späteren Bildern, etwa den Landschaften in Karlsruhe und Brooklyn, zeigt sich bereits eine Fülle von Möglichkeiten der malerischen Strukturierung, die den Düsseldorfer Detailrealismus, Beobachtungen an Bildern Calames – etwa bei den fernen Bergen –, Einwirkungen Franz Drebers weiterentwickeln. Dass es nun aber nicht mehr einer flächendeckenden Durcharbeitung in deren Weise bedarf, dürfte ein befreidendes Erlebnis für den Künstler gewesen sein und markiert die Überwindung des letztlich klassizistischen veristischen Prinzips. Andree spricht von «Corot-hafter Weichheit und Duftigkeit, die durch das Unvollendete verstärkt, unterstrichen wird».¹¹ Ob es nun diese atmosphärische Qualität, ob es die bezwingende visionäre Wirkung – wir vermeinen hier die Vorform der «*Toteninsel*» zu sehen – war: beides hätte durch weitere Detaillierung

gelitten und dürfte zum Abbruch der Arbeit geführt haben. Abgesehen von kleinen Partien rechts erhält der heutige Betrachter den Eindruck, «dass jenes Bild mehr Vollendung nicht bedarf, nicht mal mehr vertrüge», wie Rottmann in einem entsprechenden Fall schreibt.¹² Doch dem damaligen Publikum genügte dies freilich nicht, wie die Geschichte jener Landschaft beweist, die Böcklin während seiner grössten Notzeit auf Zureden Steffans wenigstens so weit ausführte, dass sie für die Lotterie angekauft wurde, das beglückte Kunstvereinsmitglied aber nichts Eiligeres zu tun hatte, als selbst diese bei Voltz einzutauschen.¹³

Wäre ohne den vom späteren Werk geschärften Blick angesichts der «*Baumgruppe aus den Pontinischen Sümpfen*» eine Entwicklung zu einem malerisch freieren Pleinairismus denkbar, lässt die erste Fassung des «*Panischen Schreckens*» etwas anderes erkennen.¹⁴ Obwohl das Bild spontaner, lichthaltiger wirkt, machen Gott, Hirt und Ziegen der Vernunft entgegen dem ersten Augenschein klar, dass hier keine Naturstudie vorliegt, sondern dass jeder Stein und Strauch und Schatten im Hinblick auf die Figuren erfunden und angeordnet sind. Aber gerade das Spröde und Trockene der unverriebenen Farben, das Zeichnerische im Buschwerk, selbst das völlig verwischt Unklare der hintersten Ziegen werden ganz unmittelbar als Ausdrucksqualität des Dargestellten wirksam; in der roten Kugel, die dem Fliegenden drohend phantastisch im Nacken sitzt und die erst als Kürbisflasche erraten werden muss, gipfelt diese Engführung primärer malerischer Mittel und stimmungshafter oder erzählerischer Momente. Die nahezu bildparallele Anordnung des Abhangs, die von der räumlichen Illusionierung weitgehend entlastet, fördert dieses Zusammensehen; bis zum «*Wiesenquell*» von 1870 zeigt Böcklin eine auffällige Vorliebe für derartige Situationen. Der Grad der Fertigstellung ist im Prinzip gleich wie bei der «*Baumgruppe*», wie denn beide Bilder unsigniert sind und in Böcklins Freund, dem Dichter Paul Heyse, einen Liebhaber gefunden haben. Nur gibt es im «*Panischen Schrecken*» keine kleinteilig perfektionierten Stellen mehr, und die plastischen Angaben beschränken sich auf die Figuren und vereinzelte Felsbrocken.

Die Raumstruktur des «*Panischen Schreckens*» lässt den nächsten Schritt in der Entwicklung des «*Unfertigen*» nicht unvorbereitet erscheinen: es ist die Begegnung mit der pompejanischen Malerei, die Böcklin nachhaltig erschütterte.¹⁵ Die Verbindung hochgestalter Figurenmotive mit einer unbekümmerten Lockerheit des Pinsels beeindruckten ihn ebenso wie die «impressionistische» Offenheit der Landschaftselemente, die lose im Bildviereck schweben und die Akteure sekundieren. Bei den beiden Zürcher «*Liebespaaren*» erprobte er ähnliches mit modernen Motiven; die querformatige Fassung (Abb.1) verbindet Variationen von Michelangelos «*Adam*» und Tizians «*Himmlicher Liebe*» zu einer Gruppe, die ihre zwingende Fügung dem zugleich imaginierten Erd-, Baum- und Buschwerk verdankt. Die Dichte der so erreichten Formation gestattet nun die grösste Freiheit im Einzelnen; bis auf die Kernbereiche der Figuren ist alles ganz locker un-

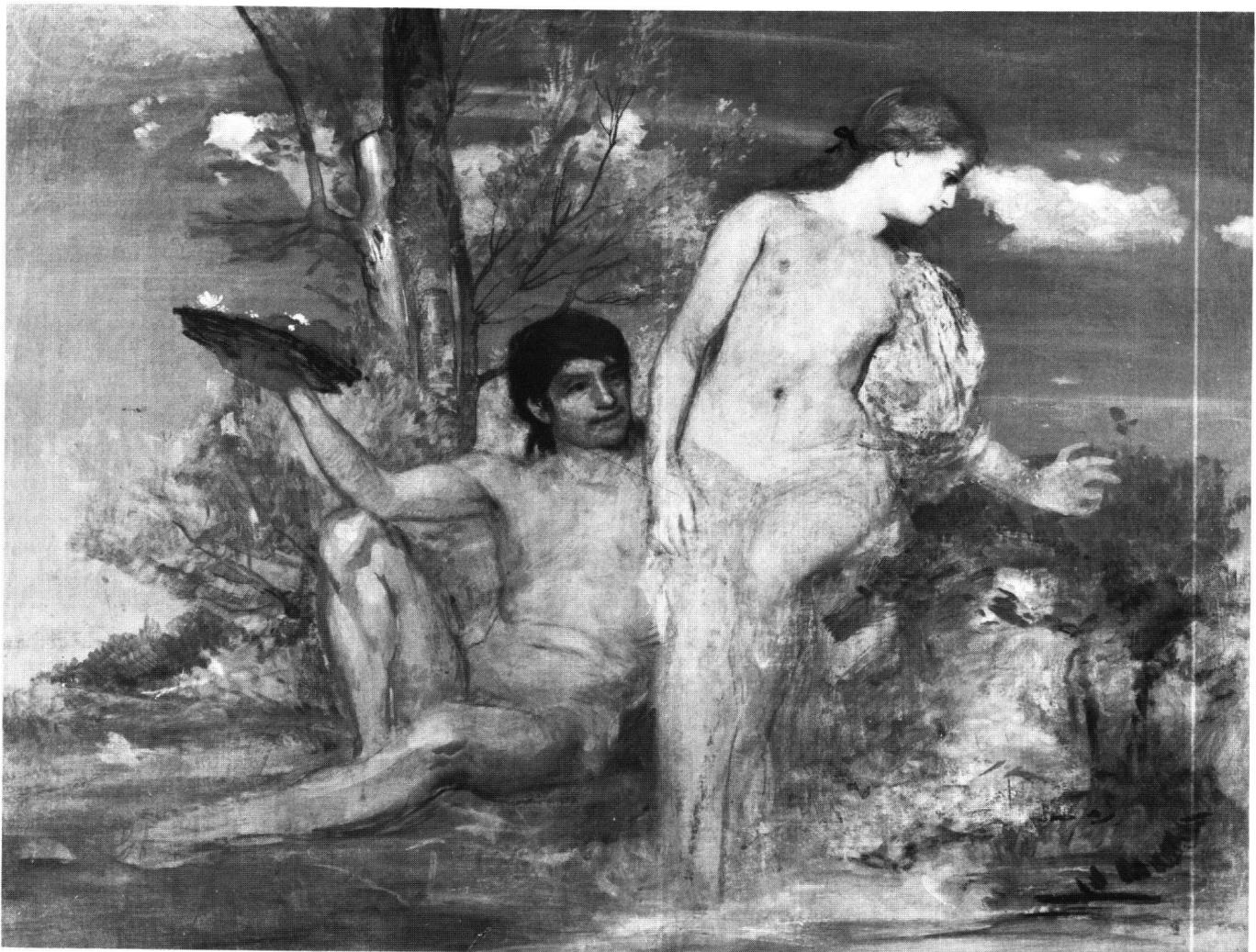


Abb.1 Mädchen und Jüngling beim Blumenpflücken, von Arnold Böcklin, um 1866. Leinwand, 74 × 98 cm. Zürich, Kunsthaus.

fertig, und selbst die kaum mehr als angedeuteten Beine beeinträchtigen die Evokationskraft nicht im mindesten.

Betrachtet man die Malfaktur, die durch ihre Offenheit der Szene ihre Lebendigkeit mitteilt, erkennt man wiederum eine grosse Vielfalt im Einzelnen, von dem flächig dekgenden Blau des Himmels, das im oberen Teil zugleich als Malgrund dient, und die flüssig verschwimmenden Erdtöne über das bald mehr Zeichnerische, bald eher Fleckige der Vegetation bis zu den unterschiedlichen Arten der Körpermödellierung. An Knie und Arm des Jünglings werden dazu zweierlei aus der pompejanischen Malerei geläufige Weisen vorgeführt; eine energischere durch flächige Hell-dunkelstufung und eine subtilere durch Schraffen. In dem etwa gleichzeitigen «Kopf eines Römers» (Abb. 2) hat Böcklin diese Technik systematisch angewandt, wobei er die einzelnen Striche weniger der plastischen Form folgen lässt als in Diagonalen bündelt. Das Ergebnis ist eindrücklich, und doch hat er es nicht weiter verfolgt. Hierin zeigt sich ein grundlegender Unterschied zu Marées, der wenige Jahre später etwa am gleichen Punkt einer

Erneuerung der antiken Malerei mit der Erarbeitung seines eigenen Stils einsetzte, aber alle Elemente immer wieder von neuem studierte, verfeinerte, vertiefte, wodurch die Form gewissermassen naturhaft von einer Inkubation bis zum Werk reifen sollte. Böcklin hingegen beginne, so Marées, «mit dem, was das letzte sein sollte, der Erscheinung... Darum sind seine Sachen in der ersten Anlage eigentlich ebenso gut, als nach vieler Arbeit. Sein Wollen ist dann schon gefesselt und artet in Spielerei aus.»¹⁶ Die Vereinbarkeit eines prozessualen Kunstbegriffes mit einer idealistischen Vorstellung von Vollendung, das Streben nach einem geradezu positiven Dasein des Kunstwerks, das seinen Bildern einen merkwürdig dinglichen, gelegentlich missglückt reliefartigen Charakter gibt, macht die Tragik von Marées hohem Scheitern aus. Nur in wenigen Fällen liess er im glücklichen Augenblick vom Werk ab, in dem es schon ausformuliert, aber noch nicht totgemalt erscheint; ihre Faktur, die sich ähnlich in den Pastellen findet, gleicht im Prinzip Böcklins «Kopf eines Römers». Beide wollen nicht ein Äusseres abbilden, sondern eine eigene neue

Wirklichkeit schöpfen, doch deren Darstellungsform bleibt für Böcklin gegenständlich illusionistisch.

«Erscheinung» und «Spielerei» – damit trifft Marées nicht schlecht das Verhältnis von Bildvision oder Werkidee und Ausführung in Böcklins reifer Zeit. Das Erscheinungshafte und Naturferne, aber Ausdrucksmächtige der pompejanischen Gestalten in ihrer oft rituellen Überdeutlichkeit von lang tradierten Haltungs- und Gestustypen muss auf ihn als Landschaftsmaler auf dem Weg zur Figurenmalerei wie eine Befreiung und Legitimation zu ähnlichem Tun gewirkt haben. Seine auf den Expressionismus vorausweisende unbekümmerte Reduktion des Menschen in der ausdrucksbezogenen Stilisierung entspricht seinen Verallgemeinerungen mythischer Situationen. Marées hingegen sah in der einzelnen antiken Gestalt die Fülle in sich ruhenden Daseins, wie es später Rilke im «Archaischen Torso Apollos» anrührte, und suchte solches wieder zu erreichen. Böcklins in der Phantasie entwickelten Bildideen tendierten mit quasi mnemotechnischer Notwendigkeit zu Figuren als Ausdrucks-Chiffren, die der näheren Ausführung kaum bedürfen, da durch Haltung, Umriss und Farbe das Wesentliche bereits gesagt ist. Der Stilwandel um 1870, die Umformung des «Liebesquell» mit Jüngling und Kinderreigen zum bunten «Wiesenquell» mit Bocksbeinigen und schwebenden Genien machen vollends klar, dass nicht Naturwirklichkeit und psychologische Differenzierung, sondern märchenhafte Stimmungsdichte und Prägnanz angestrebt wird.¹⁷ Entsprechend gehören zur Ausarbeitung entgegen der akademischen Tradition und Marées keine Modell- und Naturstudien, sondern die Beobachtung seelischer und optischer Wirkungen in der Landschaft und am Menschen.¹⁸

Das Prinzip des Abhebens oder Isolierens der stimmungsträchtigen Essenzen von Natureindrücken, die dem Künstler als Arkana bei der Erzeugung seiner Bildvorstellungen zur Verfügung stehen, entwickelt die physiognomische Sicht auf die italienische Landschaft weiter, die im vorhergehenden Aufsatz so trefflich analysiert und in ihren geistesgeschichtlichen Zusammenhang eingeordnet wird. Betonte diese das Gesetzmässige, das in den beiden Sarassinschen Fresken zu idealtypischen Konzentren führte, so scheint Böcklin in der erneuten Begegnung mit der in Erd- und Pflanzenbildung so vielfältigen Umgebung von Basel zu einem freien Verfügen über landschaftliche Elemente gefunden zu haben. Bei der grossen Spannweite des in der Natur Möglichen könne der Maler die grösste Willkür in Farbe und Gestaltung von Felsen oder Wolken, von Busch- und Baumwerk walten lassen.¹⁹ Deren konsequente Stilisierung im Hinblick auf die angestrebte Wirkung gehört zu den zentralen Kunstmitteln der Reifezeit.

Hier finden sich denn auch die interessantesten Detailstrukturen und bewährt sich, was Max Liebermann unter Phantasie versteht, die «bis in die Fingerspitze rollt»: «Sie allein kann uns überzeugen von der Wahrheit der Böcklinschen Fabelwesen wie des Manetschen Spargelbundes.»²⁰ Aber während dieser mit seiner offenen A-plat-Malerei eine kraftvoll einheitliche, wenn auch vielfach modifizierbare

Lösung des Problems der Malfaktur bietet, liefert Böcklin eine irritierend vielgestaltige Strukturierung, wobei die Dichte der Peinture sehr unterschiedlich ausfällt. Da gibt es ganz flächige Partien, wie die Wiese in den «Herbstgedanken», deren farbliche Differenzierung zunächst gar nicht wahrgenommen wird und die unmittelbar auf Valotton vorausweisen, dann die Streumuster, scheinbar zufällig aufgebrachte Farbtupfer, häufig als Wiesenblumen über nur leicht zulasierter Grundierung, gleich daneben veristisch ausgemalte Birkenstämme. Häufig, besonders bei Felsen, werden Binnenstrukturen von merkwürdig gestalthafter Intensität aufgebaut²¹; auf dieser, nicht auf der Exaktheit der Abbildung, beruht ihre evokative Kraft. Der Übergang zur Temperamalerei entwertet die Farbmaterie zugunsten der reinen Farbwerte und des Zeichnerischen im Pinselwerk. Die Einheit des Bildes wird so nicht durch das Kontinuum einer pastosen Malschicht, die den Realisten zugleich die erdige Dinglichkeit des Wiedergegebenen garantiert und den Pinselvirtuosen in der Art Makarts das Medium zur Entfaltung ihrer subjektiven Effekte bietet, sondern in der inhaltlich vermittelten Gesamtwirkung gesucht. Böcklins Bildfläche kann entsprechend malerisch unterschiedlich behandelte Parzellen aufweisen; je weiter die Ausführung getrieben wird, um so grösser sind ihre Differenzen.

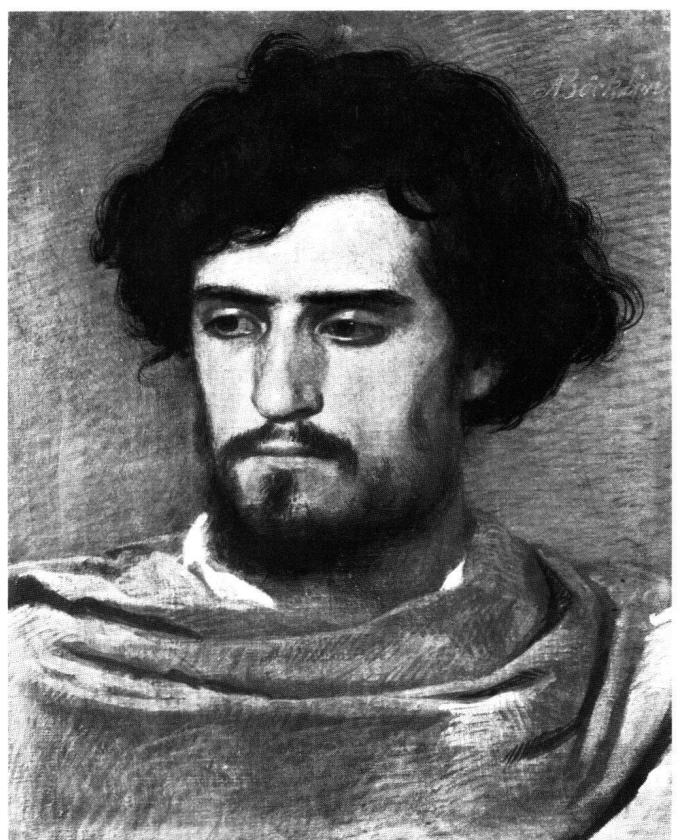


Abb. 2 Kopf eines Römers, von Arnold Böcklin, 1863. Tempera auf Leinwand, 46,5 × 36,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.

Die erste Fassung der «Toteninsel», die als Leihgabe der Gottfried Keller-Stiftung im Basler Kunstmuseum hängt, ist der berühmteste Fall eines «unfertigen» Bildes aus Böcklins Reifezeit. Unsigniert beiseite gestellt, ist die Vision doch vollständig ins Bild gebracht; es gibt keine unklaren oder offenen Stellen, und die Formen sind scharf umrissen.²² Erst im Vergleich zur zweiten Fassung erweist sich die Charakterisierung der Oberfläche des Dinglichen als wenig detailliert. Betrachtet man allerdings die durch das Monogramm als vollendet bezeichnete «Lebensinsel»²³, zeigt sich diese als noch wesentlich summarischer und zugleich von einer dunstigen Unschärfe, was somit als vom Künstler beabsichtigter Ausdruckswert beurteilt werden muss. Liegt für Marées das Problem der Fertigstellung im Widerspruch von Prozess und idealer Vollendung, so wäre es bei Böcklin in der sich gabelnden Zielrichtung der bildlichen Prägnanz zwischen visionärer Gesamtform und greifbarer Dichte im Dinglichen zu suchen. Bei Wiederholungen gleicher Bildideen verschiebt sich die Aufmerksamkeit unvermeidlicherweise vom ersten zum zweiten Pol; was an sinnlicher Präsenz gewonnen wird, droht an visionärer Evokationskraft verlorenzugehen.²⁴

Um diesen Widerspruch von Vision und realisiertem Detail aufzuheben, betont Böcklin unentwegt die Gesamtwirkung, einerseits durch sein Verfahren, die Arbeit am Bild gleichmäßig zu fördern, und andererseits durch ein konsequentes Inbezugsetzen jedes Pinselstriches zum Ganzen. Der sogenannte Naturalismus Böcklins beruht nicht auf einer täuschend exakten Ausführung des Details, wie etwa in Zünds «Eichenwald», den er ebenso wie alles veristische Abmalen ablehnte²⁵, sondern in einer gegenseitigen Steigerung der einzelnen Elemente. Was dies im Einzelnen bedeutet, lässt sich in Schicks Tagebüchern auf Schritt und Tritt verfolgen: ein grosser Teil der Überlegungen und der Arbeitszeit dient der Kontrolle aller Verschiebungen, die jeder Eingriff ins Bildgefüge bringt. Dass dabei um 1870 die Sorge um Abtönungen hinter das Suchen von Kontrastwirkungen zurücktritt, gehört zum damaligen Stilwandel und seiner Ausdehnung der Spannweite der künstlerischen Mittel. Die grosse Bedeutung von Helldunkel-Profilierungen ist ebenso bekannt wie die zunehmend komplexer werdenden Farbbeziehungen.²⁶ Von hier aus erhält auch die beschriebene Parzellierung in unterschiedliche Malstrukturen mit ihren Abstufungen der plastischen Ausformung eine Bedeutung als verbindende oder trennende Ordnungskategorie. So beruht die künstlerische Wirkung des «Kentaurenkampfs» massgeblich auf der starken Modellierung der hellen Wolken, die diejenige der dunkel abgehobenen Pferdemenschen relativiert, das Geschehen verallgemeinert und das Bild vereinheitlicht.²⁷ Die Exaktheit der Umrisse und die Lebhaftigkeit der Bewegungen machen ihrerseits eine detailliertere Ausführung der Körper überflüssig.

Das letzte Beispiel zeigt, dass auch Böcklin verschiedene Bildmittel gegeneinander abwägt. So findet er es ratsam, «den stärksten Kontrast von Licht und Schatten nicht auf Hauptsachen, sondern auf untergeordnete Dinge zu ver-

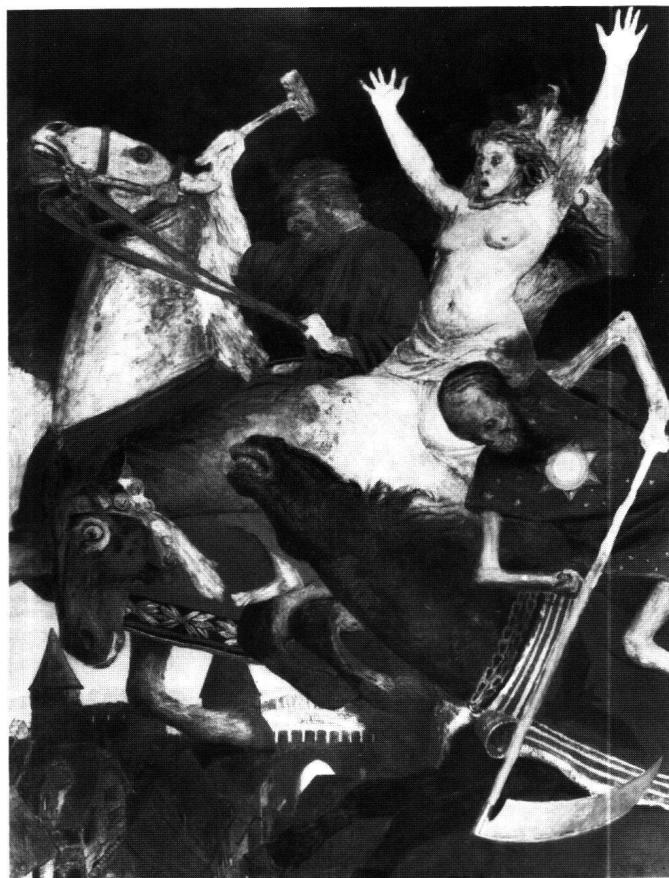


Abb. 3 Der Krieg, von Arnold Böcklin, 1897. Holz, 222 × 170 cm. Zürich, Kunsthaus, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.

legen.»²⁸ Und an anderer Stelle bemerkt er, dass es überflüssig sei, Figuren besonders hervorzuheben, da das psychische Interesse ohnehin überwiege. Es sind dies Überlegungen, die Burckhardts Begriff der Äquivalenzen entsprechen. In dieses System wird auch der Grad der Ausführung einbezogen. So sind im «Heiligen Hain» die Bäume vorn links und die Säule hinten rechts am schärfsten gezeichnet – zugleich ein Beispiel für Böcklins Prinzip, sich gegenseitig ausbalancierende Elemente möglichst weit auseinander zu rücken und so als Klammern im Bild wirksam werden zu lassen.²⁹ Öfters wird der von der Epoche gewünschte Detailrealismus in Nebensachen befriedigt: in der Materialcharakteristik übertreffen die Felsen die streng auf den sprechenden Umriss komponierten Figuren von Odysseus und Kalypso. Stein macht diesen in der Aufmerksamkeit keine Konkurrenz, aber er trägt zur Präsenz der Szene bei; anders schon wäre es mit den Juwelen gewesen, die Böcklin als der künstlerischen Ökonomie abträglich wieder tilgte.³⁰

In den meisten Gemälden lassen sich offene Partien mit sichtbarem Grund feststellen, über den nur dünn skizzierend Gegenständliches evoziert und durch unfassbares «Überschummern» stimmungsmässig vereinheitlicht wird. Das «Schweigen im Walde» oder die Frankfurter «Hoch-

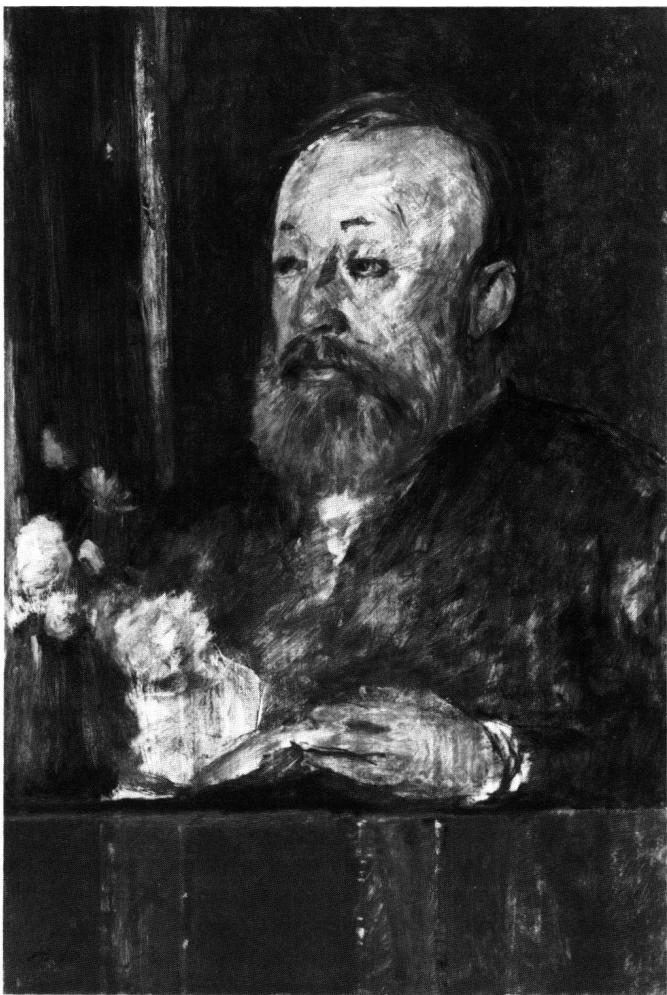


Abb. 4 Bildnis Gottfried Keller, von Arnold Böcklin, 1889. Holz, 81,5 × 55,5 cm. Zürich, Kunsthaus, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.

zeitsreise» sind bis in die Figuren fast durchgehend so behandelt; schlagende Beweise von Böcklins Meinung über das absolute Pramat der Vorstellungskraft und Schicks Folgerung: «Man muss sich eine Sache scharf vorstellen und dann flott hinmalen. Bei all ihrer vollendeten Ausführung sind Böcklins Bilder doch nie peinlich und ängstlich bis ins Kleinste durchgeführt, sondern alles ist nur auf den malerischen Eindruck hin gemalt und sieht nur aus, als wäre es so weit ausgeführt.»³¹ Gilt dies für das reife Werk allgemein, so für die visionären letzten Gemälde in besonderer Weise. Möchte man in der äussersten Ökonomie, mit der in der Art vergehender Fresken «Paolo und Francesca» evoziert sind, das «stufenweise Zurücktreten aus der Erscheinung» im Alter erkennen³², scheint es in Anbetracht anderer Spätwerke rätslicher, die spröde und offene Faktur als themabzogenen Ausdruckswert zu interpretieren.

Unfertig im schlichten Sinn hinterliess Böcklin bei seinem Tode «Krieg» und «Pest». Obwohl sie sich im Grad ihrer Durcharbeitung etwa entsprechen, wirkt die «Pest» durch die Gewaltsamkeit der Bilderfindung des frontalen

schwarzen Todes in der hellen Strassenschlucht einheitlicher und künstlerisch kaum mehr intensivierbar; vielmehr bietet gerade dieser Zustand, der das Auge des Betrachters durch keine leeren Details fesselt, die von Böcklin stets geforderte Betonung der Bildeinheit.³³ Überdies entspricht das Fehlen von Einzelheiten und der irden geschlemme, unplastische Charakter von Pflaster und Mauern dem versengenden Einbruch der Pest, von dem nur die weiter ausgeführte Ecke oben rechts noch verschont ist; in der unterschiedlichen Behandlung der wohnlichen Fenster und der ausgebrannt leeren Öffnungen wird der Grad der Ausführung als Ausdrucksmittel bis ins Inhaltliche einsichtig.

Gegenüber der «Pest» binden sich die einzelnen Teile der wesentlich komplexeren Anlage des «Krieges» (Abb. 3) mit seiner schwierigen Konfrontation der bildparallelen Reiter und der tiefenräumlichen Stadtlandschaft nur schwer zu einer Wirkungseinheit. Allerdings ergeben sich auch hier Ausdrucksgewinne; so hätte eine gleichmässige Durchmodellierung der Pferde und Figuren die penetranten Entsprechungen ihrer Glieder und Konturen, von Hammer und Sense und damit das maschinenmässig Stampfende notwendig abgeschwächt. Im Gegensatz zur «Pest» scheinen sich in diesem Bilde auch ernsthafte künstlerische Probleme anzukündigen, deren Lösung man sich schwer vorstellen kann, etwa das Verhältnis der schwarzen Fläche hinter den Reitern zum lichten Himmel über der Landschaft. Aus solcher Ursache blieben wohl etliche Kompositionen Böcklins unfertig; doch in seiner resoluten Art tilgte er oft vollständig, was sich nicht fügen wollte.³⁴

So fanden sich in seinem Nachlasse nicht dutzendweise Angefangenes, aber etliche Gemälde, die er für sich privat gemalt hatte und die folglich ohne Rücksicht auf die Öffentlichkeit nur soweit durchgeführt sind, wie es der Künstler zur Erreichung der künstlerischen Aussage für nötig erachtete.³⁵ Es sind dies vor allem Portraits von Angehörigen; zum Abschluss unserer Bemerkungen sei dasjenige Gottfried Kellers als das bedeutendste dieser «unfertigen» Bildnisse betrachtet (Abb. 4), bei dem nochmals die ganze Problematik, die sich hinter der Fragestellung verbirgt, deutlich wird. Man sieht, wie behutsam Böcklin die Modellierung des Kopfes entstehen lässt; ähnlich Holbein oder van Dyck vermeidet er jede festlegende Plastizität, die dem Gesicht «den Zauber nehmen, es prosaisch machen» würde.³⁶ Bei den Portraits seiner Kinder erreichte er dies bei nur ganz leise mitsprechender Faktur; hier ist sie hingegen ganz offen und in ihrer Schichtung die Folge der Arbeitsphasen ablesbar. Wie immer bei Böcklin steht sie ganz im Dienst von Gegenstand und Ausdruck und vermeidet alles Virtuose oder Selbstgefällige: seine Weigerung, das Inhaltliche der Autonomie der Kunstmittel zu opfern, trifft sie am meisten. Schon zwanzig Jahre früher hatte er bemerkt, wie viel lebendiger das erst Skizzierte gegenüber dem glatt Fertiggemachten wirkt.³⁷ Die «Seelenleihung» durch den Künstler wird so als Tätigkeit fühlbar und damit aktiviert und intensiviert.³⁸ Die ausdruckshafte Bewegtheit der Malerei im Gesicht wird durch den Kontrast zur teils

amorphen, teils eher schematischen Behandlung der übrigen Partien betont. Entsprechend steigern die innerbildlichen Verhältnisse die plastische Präsenz und die relative Formbestimmtheit des Kopfes; der in seinen verhalten festlichen Farben und den strengen Senkrechten als Sockel dienende Tisch macht vollends klar, wie sehr Böcklin Farbe und Form, Raum und Fläche, Gestalt und Ausdruck als eine bildliche Einheit vorstellt. Welch ein Kontrast zu der von Stauffer-Bern exakt fokussierten und durchgeführten Physiognomie über der mit ein paar virtuosen Pinselstrichen hingesetzten Büste!

Aber so glücklich das Portrait in seiner subtilen Deutung

des alten Dichters erscheint, als künstlerische Form bleibt es doch merkwürdig in der Schwebe. Keine Skizze und doch kein fertiges Bild, eignet ihm das Lemurenhafe halbverkörperter Seelen, wie man es als gesuchten Effekt gleichzeitig etwa bei Carrière, Redon oder Moreau findet. Doch dies ist hier nicht gemeint, vielmehr weist das nicht nur Unvollendete, sondern prinzipiell Unvollendbare des Bildes auf eine Aporie Böcklins, auf eine Grenze des mit seinen Ausdrucksmitteln Möglichen. Vielleicht auf eine Grenze der abendländischen Bildnismalerei überhaupt, indem hier ein objektives Äusseres mit einem lebendigen Inneren nicht mehr zur Deckung gebracht werden konnte.³⁹

ANMERKUNGEN

- ¹ HANS PETER LANDOLT, *Gottfried Keller-Stiftung. Sammeln für die Schweizer Museen*, Bern 1990.
- ² Grundlegend ROLF ANDREE, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Basel 1977. – Problemorientierte Aufsätze in den Katalogen der Böcklin-Ausstellungen in Basel und Darmstadt 1977. – Neuere Literatur in den Katalogen der Zeichnungen von HANS HOLENWEG und FRANZ ZELGER und des Basler Bestandes, beide in Vorbereitung. – Vgl. auch Anm. 26, 38.
- ³ RUDOLF SCHICK, *Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin*, Berlin 1901, S. III.
- ⁴ 1859, Essen; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 128.
- ⁵ FRIEDRICH WILHELM JOSEPH VON SCHELLING, *Sämtliche Werke*, Bd. 7, Stuttgart 1860, S. 294–295, aus der sog. Akademierede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807.
- ⁶ 1846, Basel; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 21.
- ⁷ 1846, Basel; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 32.
- ⁸ Zitiert nach MICHAEL BRINGMANN, *Friedrich Pecht. Massstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900*, Berlin 1982, S. 141.
- ⁹ Dazu WERNER BUSCH, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 256 ff.
- ¹⁰ Um 1851, Leihgabe im Kunstmuseum Düsseldorf; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 70.
- ¹¹ *Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. Malerei Bd. I. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts*, Mainz ² 1981, S. 40, Farabb.
- ¹² Brief an seine Frau vom 3. Januar 1827, zitiert nach: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente*, Bd. 1, Hrsg. WERNER BUSCH/WOLFGANG BEYRODT, Stuttgart 1982, S. 178.
- ¹³ Um 1859, Berlin (West); ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 122. – HEINRICH ALFRED SCHMID, *Arnold Böcklin*, München 1919, S. 23. Den «Wiesenquell» (1869, ehem. Dresden; ANDREE [vgl. Anm. 2], Nr. 207) nennt er übrigens «ein Freilichtbild ohnegleichen in damaliger Zeit» (S. 29).
- ¹⁴ Um 1858, Basel; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 120.
- ¹⁵ 1863, vgl. ANDREE (vgl. Anm. 2), S. 23 und SCHICK (vgl. Anm. 3) S. 171.
- ¹⁶ An Fiedler am 20. Dezember 1875, zitiert nach *Hans von Marées*, Ausstellungskatalog München 1987, S. 189.
- ¹⁷ 1868, Darmstadt; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 206, respektive ehemals Dresden (siehe Anm. 13). Die Entwicklung lässt sich anhand der Aufzeichnungen SCHICKS (vgl. Anm. 3) genau verfolgen.
- ¹⁸ Für die Fresken im Museum machte Böcklin allerdings Naturstudien, auch nach dem weiblichen Modell, vgl. SCHICK
- ¹⁹ (vgl. Anm. 3), S. 193, 205. Zahlreich die Bemerkungen gegen Naturstudien, z. B. bei OTTO LASIUS, *Arnold Böcklin*, Berlin 1903, S. 102; ebendort öfters Beobachtungen von Naturwirkungen, z. B. S. 20, 38.
- ²⁰ SCHICK (vgl. Anm. 3), S. 220, 319 und öfters (vgl. das Register). Zitiert nach HANS-JÜRGEN IMIELA, *Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt*, in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Frankfurt 1972, Bd. 2, S. 257–270, S. 262. – Allgemein zu diesen Fragen GOTTFRIED BOEHM, *Das Werk als Prozess*, in: Kolloquium Kunst und Philosophie, Bd. 3, Paderborn 1983, S. 326–338.
- ²¹ Vgl. DIETER KOEPLIN, *Zu Böcklins Zeichnungen und Kritzeleien*, in: Arnold Böcklin, Ausstellungskatalog Basel 1977, S. 85–96.
- ²² 1880; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 343. Zu beachten ist allerdings, dass Böcklin das Bild noch im gleichen Jahr an Alexander Günther verkaufte und wohl auf sein Drängen noch weiterführte und monogrammierte.
- ²³ 1888, Basel; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 407.
- ²⁴ Vgl. ROLF ANDREE, *Arnold Böcklin. Beiträge zur Analyse seiner Bildgestaltung*, Diss. Berlin FU 1960, Düsseldorf 1962.
- ²⁵ LASIUS (vgl. Anm. 18), S. 134.
- ²⁶ HANS GÜNTHER SPERLICH, *Lichtregie*, in: A. Böcklin, Ausstellungskatalog Darmstadt 1977, S. 126–139. – HANS PETER REBSAMEN, *Farbe im Sinnbild. Arnold Böcklins «Heimkehr»*, in: Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 359–368.
- ²⁷ 1872/73; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 266. Darauf beruht die Überlegenheit der Basler Fassung gegenüber den Vorarbeiten und der Wiederholung.
- ²⁸ SCHICK (vgl. Anm. 3), S. 33, zum Folgenden S. 39, 92 und öfters.
- ²⁹ 1882, Basel; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 363. – SCHICK (vgl. Anm. 3), S. 303.
- ³⁰ 1882, Basel; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 372.
- ³¹ 1885, Posen, respektive 1890; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 388 und 415. – SCHICK (vgl. Anm. 3), S. 280.
- ³² 1893, Stiftung Reinhart Winterthur; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 441. – Das Goethe-Zitat nach HERBERT VON EINEM, *Zur Deutung des Altersstiles in der Kunstgeschichte*, in: Album Amicorum J. G. van Geldern, Den Haag 1973, S. 88–92.
- ³³ 1897, Zürich, respektive 1898, Basel, beide Deposita der Gottfried Keller-Stiftung; ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 460, 471. – SCHICK (vgl. Anm. 3), S. 188, 192.
- ³⁴ Wie anders der sich in seinen unausgereiften Bildgedanken einspinnende Fin-de-siècle-Ästhet Moreau ...

- ³⁵ Z. B. Teile eines Paravents, um 1872, jetzt in Basel als Deposita der Gottfried Keller-Stiftung, ANDREE (vgl. Anm. 2), Nr. 255 f.; an Bildnissen ANDREE, Nr. 90, 151, 167, 169, dazu die beiden besonders schönen Portraits Claras, Nr. 262, 309 (jetzt beide Basel), schliesslich dasjenige Gottfried Kellers, Nr. 419.
- ³⁶ SCHICK (vgl. Anm. 3), S. 231.
- ³⁷ SCHICK (vgl. Anm. 3), S. 303 f. anlässlich des «Wiesenquell» (vgl. Anm. 13).
- ³⁸ Der bekannte Begriff Friedrich Theodor Vischers, dazu zuletzt GOTZ POCHAT, *Mythos und Symbol bei Burckhardt, Bachofen, Vischer, Schopenhauer. Existentielle und ästhetische Befreiung*, in: «In uns selbst liegt Italien.» Die Kunst der Deutsch-Römer, Ausstellungskatalog München 1987, S. 19–28.
- ³⁹ Interpretierbar im Rahmen von Theorien der Moderne, vgl. z. B. OCTAVIO PAZ, *Baudelaire als Kunstkritiker*, in: Essays 2, Frankfurt 1967.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3, 4: Kunsthaus, Zürich.
Abb. 2: Öffentliche Kunstsammlung, Basel.