

Böcklins Seitenblick auf Dürer

Autor(en): **Decker, Bernhard**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich**

Band (Jahr): **2 (1995)**

PDF erstellt am: **10.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720113>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Böcklins Seitenblick auf Dürer

Bernhard Decker

Abb. 1: Arnold Böcklin, *Der Abenteurer*, 1882, Öl auf Leinwand, 116 x 150 cm, Bremen, Kunsthalle.

Der Schweizer Maler Arnold Böcklin, 1827 in Basel geboren und 1901 in seinem italienischen Refugium San Domenico bei Fiesole unweit Florenz gestorben, war erst gegen Ende seines Lebens zu einem der erfolgreichsten, aber auch zum umstrittensten deutschsprachigen Maler des ausgehenden 19. Jahrhunderts geworden. Böcklin war ein »Unangepasster«. Sein Bruch mit den Konventionen des Akademismus und die - man möchte fast sagen: fiebrige - Irritation, die seine Bilder auslösten, veranlassten seine Interpreten nicht selten zu glättenden Revisionen. Dies gilt in besonderem Masse für das 1882 in San Domenico entstandene Gemälde *Der Abenteurer*, ein Hauptwerk der Bremer Kunsthalle (Abb. 1).¹ Im Zuge der Auseinandersetzungen um Böcklins Kunst hat dieses im Œuvre des Malers wahrscheinlich zentrale, zumindest aber singuläre Werk zwar keine herausgehobene Rolle gespielt, doch die gleichsam elektrisierende Spannung von Böcklins Malerei wird auch hier spürbar. Offenbar blieb dieses Bild eines Reiters von der Kritik gerade wegen seines Motivs verschont, fiel es damit doch aus dem Rahmen dessen, woran man sich vor allem rieb, den für Böcklin bis dahin so charakteristischen mythologisch-antiken Stoffen. Tatsächlich war *Der Abenteurer* von Anfang an auf allen wichtigen Böcklin-Ausstellungen zu sehen und scheint sich wohlwollender Aufmerksamkeit und allgemeiner Zustimmung als Bild kriegerischen Heldenmutes erfreut zu haben. Erst vor zehn Jahren wurde der Held seiner vaterländischen Lorbeeren unsanft entledigt, als man ihm das Etikett einer kritisch-ironischen Metapher für den deutschen Imperialismus der Gründerzeit anhängte. Diese vielbeachtete, von Norbert Schneider² stammende Deutung ist sicher nicht ganz falsch, doch gleichzeitig sind die vorgebrachten Argumente wenig überzeugend. Gewiss, es handelt sich nicht um harmlos-naive oder affirmative Ritterpoesie. Aber die namhaft gemachte und auch von Schneider zur Deutung herangezogene literarische Anregung, das 1505-1516 entstandene Versepos »Orlando furioso« von Ariost, war beileibe nicht die einzige und wohl auch nicht entscheidende Quelle für Böcklins Bildidee. Selbst das ironische Moment des Bildes lässt sich mit dieser Textvorlage allein nicht begründen. Böcklin, der Historienmaler, der keiner war und sein wollte, malte - wie Heinrich Wölfflin bemerkte - »aus dem Kopf«,³ und er schöpfte so aus dem Bildervorrat der Geschichte auf eine Weise, die das pathetische Zitieren der Historienmalerei ironisierte. Böcklin war kein

109

Vorliegender Beitrag geht zurück auf einen Vortrag, den der Verfasser im Dezember 1993 an der Universität Tübingen hielt. Hinweise aus der sich anschließenden Diskussion wurden berücksichtigt.

¹ Gerkens, Gerhard/Heiderich, Ursula, *Katalog der Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen*, Bremen 1973, S. 38; Andree, Rolf, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Basel/München 1977, Nr. 369.

² Schneider, Norbert, *Über Arnold Böcklins »Der Abenteurer«*, in: *Kunst und Unterricht*, Heft 25, Juni 1974, S. 47-52.

³ Wölfflin, Heinrich, *Arnold Böcklin, Festrede gehalten am 23. Oktober 1897*, in: ders., *Kleine Schriften*, hrsg. von Joseph Gantner, Basel 1946, S. 110.



Abb. 2: Arnold Böcklin, *Der Krieg* (unvollendete 2. Fassung), 1897, Öl auf Holz, 222 x 170 cm, Zürich, Kunsthhaus, Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung.

Apologet »ewiger Werte«, kein Verfechter vergangener oder gegenwärtiger Grösse. Wie sein Kollege Albrecht Dürer war Böcklin ein souveräner Aufklärer im Felde der Bildkünste und ein zuweilen scharf-ironischer Historienmaler des Unbewussten.⁴ Meier-Graefe beschimpfte Böcklins Bilder denn auch pauschal als »vulgären Kult«.⁵

*

Dass Böcklin an Bildern Dürers Gefallen fand und sie rezipierte, ist bisher nicht ausführlich untersucht worden. Das hat vermutlich mit der von mancherlei Vorurteilen belasteten Rezeption beider Künstler zu tun, so dass eine Berührung der so unterschiedlich eingeschätzten Künstlernaturen von vornherein obsolet erscheinen musste. Über das häufig schwer erkennbare »Ob« hinaus ist das eigenwillige »Wie« der Böcklinschen Umsetzung Dürerscher Vorlagen entscheidend, etwa, wenn er die Kriegsfurien in der zweiten, unvollendeten Fassung des Gemäldes *Der Krieg* von 1897 (Abb. 2), die den *Apokalyptischen Reitern* aus Dürers Holzschnittfolge der *Apokalypse* entlehnt sind, zudem über eine an Nürnberg erinnernde altdeutsche Stadtansicht dahinjagen lässt.⁶ Vielleicht würde eine systematische Durchsicht, die hier nicht angestrebt ist, ergeben, dass solche Reminiszenzen in Böcklins Œuvre doch verschwindend selten sind. Gleichwohl stellt *Der Abenteurer* ein eindeutiges und ausserordentlich lehrreiches Fallbeispiel für einen derartigen Rückbezug dar, und um diesen Fall soll es im folgenden ausschliesslich gehen.

*

Sehen wir uns den *Abenteurer* etwas näher an. Vor der Projektionsfläche eines stechend blauen Himmels über ruhig spiegelnder See zeichnet sich in vorderer Bildebene dunkel die Silhouette eines hochgemuten Reiters ab, der, offenbar vom Ufer kommend, auf schmaler, von greller Sonne ausgebleichter Sandbank diagonal nach links vorn landeinwärts reitet. Vorwärtsdrängend sind Pferd und Reiter schon über die Bildmitte hinaus. Rechts im Bild liegt ein Kahn mit grossem weissem Segel und zwei Personen scheinbar abwartend vor dem Ufer (Abb. 3). Weit hinten, zwischen Kahn und Reiter, taucht in gleissender Sonne ein ödes Felseneiland aus dem Wasser. Durch den stahlblau blitzenden Panzer, Kettenhemd, Schild und Schwert ist der Reiter als historisch kostümierter Ritter gekennzeichnet. Wie zur Abnahme einer Ehrenparade⁷ umfängt der Kriegsmann mit dem Arm seinen Federbuschhelm und drückt ihn an den Brustpanzer. Hochaufgerichtet in einen grünledernen, altertümlichen Sattel gepflanzt, stemmt sich der Barhäuptige mit ausgestreckten Beinen in die Steigbügel. Den Kopf im strengen Profil nach rechts abwendend, lässt er seinen Blick wie suchend und tatenfroh in unbestimmte Ferne schweifen. In krassem Gegensatz zu dieser heroisierenden Reiterpose ist das Pferd - als gehörte es einem anderen Kontext an - von erbarmungswürdiger Gestalt. Der Rappe scheint förmlich die Fassung verloren zu haben. Kraftlos sich voranschleppend, unsicheren Tritts und mit eingezogenem Schweif, Rücken und Hals ängstlich gebeugt und den Kopf vorge-streckt, starrt diese von blankem Entsetzen gezeichnete Kreatur mit glotzenden Augen und geblähten Nüstern hinunter auf den Sandboden vor sich hin, wo ein Totenkopf und anderes menschliches Gebein die Ankömmlinge empfängt, als seien sie geradewegs auf einer Schädelstätte gelandet. Von der Todesnähe, die das Ross mit gleichsam menschlicher Gefühlsregung wahrnimmt, bleibt der Ritter gänzlich

Bernhard Decker

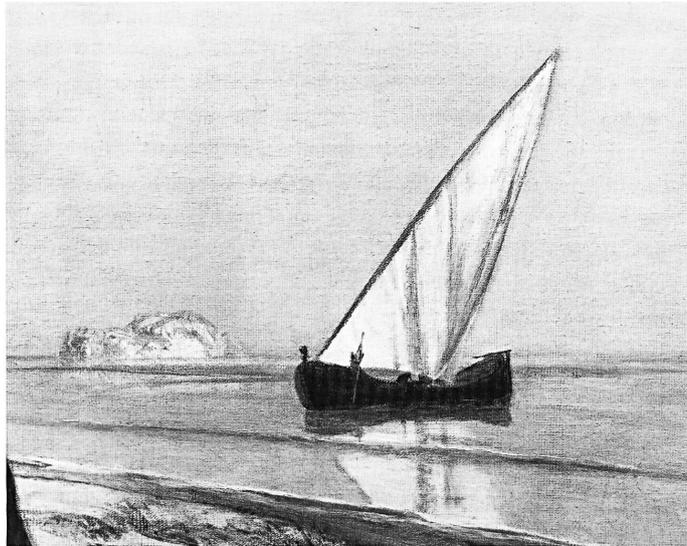
⁴ Vgl. Ranke, Winfried, *Muss ein Deutsch-Römer idealisieren?*, in: »In uns selbst liegt Italien« - Die Kunst der Deutsch-Römer, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1988, S. 70-79, bes. S. 77.

⁵ Meier-Graefe, Alfred Julius, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart 1905.

⁶ Zu beiden Fassungen s. Andree 1977 (wie Anm. 1), Nrn. 457-460; Linnebach, Andrea, *Arnold Böcklin und die Antike - Mythos, Geschichte, Gegenwart*, München 1991, S. 144 mit Anm. 43.

⁷ In der Diskussion wurde angemerkt, dass der Ritter im Augenblick des »Heldengedenkens« an seine »gefallenen«, vom Riesen gemeichelten Vorgänger dargestellt ist, was den scharf ironischen Seitenhieb auf militärische Allüren noch verstärkt.

Abb. 3: Arnold Böcklin, *Der Abenteurer*, Detail aus Abb. 1: Insel und Boot.



unberührt, die Zügel lässt er locker und den Dingen ihren Lauf. Wie ein Protokollfehler mutet an, dass der Gaul in seinem purpurfarbenen, pelzverbränten und silbrig besäumten, wunderschön gemalten Ritualumhang derart aus der Rolle fällt. Der Eklat liegt auf der Hand: Böcklin inszeniert einen Reiterdenkmal-Faux-pas. Die Inkongruenz im Verhalten beider Akteure wird durch eine konfliktrichtige Linear-
komposition und Flächenaufteilung bedeutungsvoll gesteigert. Zunächst befindet sich das gesamte Bildgefüge in bezeichnender Schräglage, durchkreuzt vom Meereshorizont und untergliedert in drei parallele Zonen: der Rumpf des Reiters liegt im oberen Bilddrittel, sein Kopf stösst, himmelsstürmerisch, in die Wolkenzone vor; die mittlere Zone ist Kopf und Rumpf des Pferdes vorbehalten, der Saumverlauf seines Umhangs deckt sich zudem exakt mit der Horizontlinie des Wassers, und hier enden auch die Füße des Reiters; das untere Drittel ist für Wasser und Land sowie die Pferdebeine reserviert. Zur Instabilität der Raumschräge, die von der gegensätzlichen Bewegung der Gruppe und des Segels akzentuiert wird, gesellt sich die Schräge der lichten Wolkenzone: Sie spiegelt den Kontur der Landzunge, so dass sich das blaufarbene Aktionsfeld genau über der Reitergruppe reusenförmig zu einer optischen »Falle« einschnürt. Dem Betrachter wird die gefährlich-groteske Szene in klassischer Untersicht präsentiert - eben aus der Denkmalsperspektive, wodurch der martialisch aufgeputzte Prachtsritter, abgehoben und erdenfern, auf seinem schwankenden Gaul unversehens zur komischen Figur wird. Bilddominant ist das intensive Blau des Himmels, von dem alle übrige Farbe wie aufgesogen scheint.

///

*

Bei Ariost⁸ beginnt das einschlägige Abenteuer des phantastischen Herzogs Astolf, den Böcklins *Abenteurer* angeblich getreu verkörpert, an der Nilmündung, wo ein Mönch in einem Boot den Rittersmann vor dem menschenfressenden Riesen Caligorant, der schon früher zahlreiche Edelmänner vernichtet hatte, warnt. Der Mönch, der Astolf mit dem Kahn auf die andere, rettende Flussseite übersetzen will, zieht

⁸ Böcklin besass möglicherweise die 1827 in 2. Auflage erschienene Übersetzung von Gries, Johann Diederich, *Lodovico Ariosto's Rasender Roland*, Jena 1827 (hier 15. Gesang, Strophe 38-60).

aber unverrichteter Dinge ab. Auch von verstreut herumliegenden Knochen ist bei Ariost die Rede. Im Epos besiegt der unerschrockene Astolf auf seinem Ross Rabican den Riesen, indem er - komisch genug - in sein Zauberhorn stösst⁹ und so das verutzte Ungeheuer in dessen eigenes Fangnetz laufen lässt. Das über Sieg oder Niederlage entscheidende Requisite des Hornes aber fehlt in Böcklins Bild. Hier wird allem Anschein nach eine andere Geschichte erzählt.

*

Ich glaube, Böcklins Darstellungen sind nicht Illustrationen literarischer Stoffe, so sehr sie auch davon angeregt sein mögen, sondern Aktualisierungen von Bildmustern, wie sie zuweilen im Traum reproduziert werden. Das bedeutet: Böcklins Bildideen sind zuallererst visuelle Phänomene, die vorrangig mit dem Bildervorrat und der bildlichen Vorstellungswelt zu tun haben und die erst vor diesem Horizont sowohl ihre Imaginationskraft als auch ihre volle Bedeutung entfalten. Dieses Bildherstellungsverfahren hat Heinrich Wölfflin, der grosse Verehrer Böcklins - vielleicht nicht ganz ohne dessen Anregung -, geradezu zu einem Grundgesetz der Kunst überhaupt erklärt.¹⁰

*

Der Abenteurer, dieses mit 1,16 Metern Höhe und 1,50 Metern Breite nicht gerade gewaltige, jedenfalls weit unterlebensgrosse Leinwandbild eines Ritters, war sofort nach seiner Fertigstellung 1882 vom Kunsthändler Friedrich Gurlitt nach Berlin geholt und schon im Jahre 1885 auf einer Berliner Auktion vom Bremischen Kunstverein für die Kunsthalle erworben worden. Der Bildtitel scheint einigermaßen authentisch zu sein, obgleich er nicht unbedingt von Böcklin selbst stammt; bei seinem Ankauf firmierte das Gemälde in Bremen noch unter der anekdotischen Bezeichnung *Ritter auf Abenteurer*.¹¹ In den folgenden Jahren setzte sich aber sehr schnell der Name *Der Abenteurer* durch,¹² womit »Rittertum« und »Abenteurertum« in eins gesetzt waren. Diese im wilhelminischen Kaiserreich fraglos brisante, ja provozierende Identifizierung in der Bedeutung von »Glücksritter« scheint denn auch die Sicht auf essentielle Aspekte des Bildes versperrt und unterschwellig zu Gegenstrategien Veranlassung gegeben zu haben, mit dem Ziel, die handgreifliche Parodie zu verschleiern, als habe man es mit einem ganz gewöhnlichen Reiterhelden zu tun.

*

Entgegen den ersten Böcklin-Monographien¹³, die das Bild als Illustration des Ariostschen Epenstoffes ansahen, erhob 1904 Fritz von Ostini den *Abenteurer* - wie er sagt - »über alles Illustrative hinaus« ins Grossartige und Allgemein-Menschliche, zu »dem Abenteurer schlechthin« und schwärmte: »Was für ein imposanter Recke ist dieser tollkühne Mann [...]. Mit welcher Ruhe reitet der Eiserne über die Gebeine seiner Vorgänger hin, dem Ungewissen entgegen. Das Ross aber beschnuppert, wie ahnungsvoll, die Knochen im Sande!«¹⁴ Zur Gruselgeschichte des unerschütterlich »Eisernen« kam eine hübsche Anekdote. Ernst Wuertenberger, selbsternannter intimer Kenner Böcklinscher Arbeitsgewohnheiten, teilte 1902 mit, wie meist bei Böcklin sei auch hier der Bildgedanke nicht aus dem unmittelbaren Natureindruck entsprungen - womit er unbedingt recht hat. Beim *Abenteurer* habe sich Böcklin an einen Kavallerieoffizier mit Stiernacken, den er Jahre zuvor in Padua vorbeireiten

Bernhard Decker

⁹ Bereits bei Ariost wird das phantastische Vertrauen Astolfs in sein rettendes Horn ironisch durch die Zeilen vorbereitet: »Und längs dem Nil folgt jener seinen Wegen,/Dem Horne mehr vertrauend, als dem Degen« (ebd., 15. Gesang, Strophe 48).

¹⁰ Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (München 1915), 4. Aufl. München 1920, S. 248 (über die formbestimmende »Wirkung von Bild auf Bild«).

¹¹ Kunstverein Bremen, *Jahresbericht 1885/86*, S. 5-6.

¹² Vgl. *Ausstellung von Werken Arnold Böcklins, veranstaltet zur Feier seines 70. Geburtstages*, Ausst.-Kat. Kunsthalle und Kunstverein zu Hamburg, Hamburg 1898, Nr. 207.

¹³ Schmid, Heinrich Alfred, *Arnold Böcklin*, München 1901; Mendelsohn, Henrilette, *Böcklin*, Berlin 1901.

¹⁴ Ostini, Fritz von, *Arnold Böcklin*, Bielefeld/Leipzig 1904, S. 106.

sah, erinnert.¹⁵ Dieser sogenannte »Kavallerieoffizier« dürfte aber wohl niemand anderer gewesen sein als der neuzeitliche Prototyp eines Reiterdenkmals, der *Gattamelata* von Donatello auf der Piazza del Santo in Padua, der dort seit 1447 die Blicke der Vorbegehenden fesselt. Das Bemerkenswerte an Wuertenbergers Hinweis ist die Einengung des Blickes durch die militaristische Brille. In einem der frühen, 1919 von Emil Waldmann verfassten »Amtlichen Führer« durch die Kunsthalle Bremen wird *Der Abenteurer* dann konsequent der »Ideenkunst« zugeschlagen: »Aber wie dieser Gedanke und dieses Gefühl ›Bild‹ geworden ist, unausweichlich und eindeutig und für die Anschauung durchaus lebendig, das ist eine schöpferische Tat. Die grosse Silhouette der Gruppe gegen den blauen Himmel gesetzt, vergisst man nie wieder, sie haust in unserem Gedächtnis. [...] das ›Gedicht‹, das sich dabei in [Böcklins] Seele formte, wird mit aller Gewalt deutlich.«¹⁶ Der reitende Gewaltmensch war damit wissenschaftlich etabliert.

*

Zum *Abenteurer* sind weder Vorstudien noch Kommentare Böcklins bekannt. Auch über die Ankaufsmotive des Bremer Kunstvereins erfährt man nichts Näheres,¹⁷ die Lokaltradition hat das Bild aber immer und ohne jede Beimengung von Distanz als Veherrlichung des berittenen Triumphators angesehen. In diesem Sinne formulierte dann auch Karl Moll 1926 eindeutig: »Und nicht zu Unrecht hat man Böcklins ›Abenteurer‹ selbst ein Symbol der Zeit genannt, das idealisierte Bild eines Eroberers und Gründers.«¹⁸ Moll verglich das Bild mit Adolf von Menzels *Eisenwalzwerk* von 1875, um die angeblich zeittypische Stimmung des Rauschhaften, des »kampffrohen Sieges« in Kunst, Technik und Industrie gleichermaßen hervorzuheben. In ihrem Buch »Die Gründerzeit« zogen Richard Hamann und Jost Hermand 1967 daraus die Nutzenanwendung: der von ihnen nunmehr gehörig zum fratzenhaften Welt-Triumphator und Sklavenhalter dämonisierte *Abenteurer* Böcklins sei dem Ideal von Nietzsches Übermensch verwandt,¹⁹ behaupteten sie. Und obwohl Norbert Schneider dann 1974 zögernd den Spiess umdrehte und als erster den Versuch machte, die bis dahin zugedockte ironisch-parodistische Dimension des Bildes als »Imperialismuskritik« zu werten, ging der Hieb - was die Ambivalenz des Bildes betrifft - ins Leere: an der ideologisierenden Wahrnehmung selbst hatte sich nämlich nichts geändert. Und über die eigentümliche Bildstruktur war ebenfalls kaum Neues zu erfahren, so dass neutralisierende Beschreibungen und archaisierende Deutungen wieder die Oberhand gewinnen konnten, indem etwa »Einfachheit und Klarheit des Bildbaus, die grosse Silhouette, das Standbildhafte des Reiters auf der Mähre, die gross gesehene Bildschöpfung«²⁰ hervorgehoben wurden. »Standbildhaft«? Noch 1977 konnte Lutz Tittel den *Abenteurer* unbeirrt als »Allegorie des Mutes« bezeichnen.²¹ Neutralisierung ist eben keine Problemlösung, so wenig wie die griffige politische Deutung als »Allegorie deutscher Kolonialpolitik«, wie Franz Zelger 1991 in Anlehnung an Schneider abschwächend formulierte.²²

113

*

Stets waren zentrale Bildinformationen übergangen worden. So haben alle Interpreten übersehen, dass wir es beim *Abenteurer* mit einem »Ritt ins Blaue« zu tun haben. Die Farbe Blau ist hier mindestens so programmatisch wie der Bildtitel selbst. Nicht erst die Reklamestrategen unserer Tage wissen, dass Blau die Farbe der Illusionen

Böcklins Seitenblick auf Dürer

¹⁵ Wuertenberger, Ernst, *Arnold Böcklin. Einiges über seine Art zu schaffen, seine Technik und seine Person*, Berlin 1902, S. 4.

¹⁶ Waldmann, Emil, *Die Bremer Kunsthalle. Amtlicher Führer*, Berlin 1919, S. 57.

¹⁷ Vgl. Anm. II: Ausser mit dem Wunsch, ein Werk dieses Malers in der Sammlung zu besitzen, wird der Ankauf des Gemäldes mit seinem »verhältnismässig billigen Preise« begründet.

¹⁸ Moll, Karl, *Der Wandel des deutschen Lebensgefühls im Spiegel der deutschen Kunst*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 4, 1926, S. 550.

¹⁹ Hamann, Richard/Hermand, Jost, *Gründerzeit* (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd. I), Berlin (DDR) 1965, S. 159, 243f.

²⁰ Andree 1977 (wie Anm. I), S. 441, Nr. 369.

²¹ Tittel, Lutz, *Arnold Böcklin. Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt a.M. 1977, S. 104.

²² Zelger, Franz, *Arnold Böcklin, Die Toteninsel. Selbstheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur*, Frankfurt a.M. 1991, S. 51.

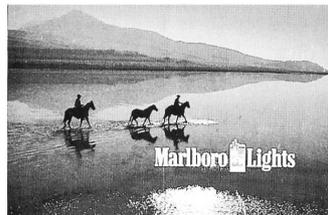


Abb. 4: Werbeplakat für LORD-Extra und LORD-Ultra-Zigaretten: »Schliessen Sie die Augen und wünschen Sie sich was« (Textzeile oben); »Lord macht's Ihnen leicht.« (im tiefblauen Bildfeld); »Was nur Sie jetzt gesehen haben, können Sie gewinnen!...!« (Text unten). Frankfurt a.M., November 1993.

Abb. 5: Werbeplakat für MARLBORO LIGHTS-Zigaretten (firmeninterner Motiv-Titel »Blue Lake«): Die gesamte Plakatfläche ist bis auf das Marken-Logo in monochromes Blau getaucht. Frankfurt a.M., Oktober 1993.

Abb. 6: Arnold Böcklin, *Der Abenteurer*, Detail aus Abb. 1: Der Ritter mit den Zügen Böcklins.



und Wunschträume ist. Über diese träumerische Farbe sagt Goethe, sie sei »ein reizendes Nichts«, das »uns nach sich zieht«. ²³ Ganz besonders die Branchenführer für blauen Dunst stellen uns das suggestiv vor Augen, wie u.a. aktuelle Beispiele für Leicht-Zigaretten-Reklame zeigen: Wo die eine mit dem Versprechen unbeschwertem Genusses Wunscherfüllung überhaupt verheisst (Abb. 4), führt die andere denselben sehnsüchtigen Wunsch als Ritt durch blaue Traumlandschaften vor (Abb. 5) ²⁴. Blau ist fraglos der Stoff, aus dem die Wunschträume sind, und Abenteuer, Glücksritter-Unternehmungen, sind ihre Verlockung. Ausserdem war mittlerweile in Vergessenheit geraten, wovon einige ältere Forscher noch überzeugt waren, dass nämlich dieser Reiter etwas mit Böcklin selbst zu tun hat: er sei »Selbstinterpretation des Künstlers und seiner Zeit«. ²⁵ Statt dessen vermutete Schneider - trotz aller Bildkomik, die er wohl für mehr oder weniger unfreiwillig hielt - »aber doch letztlich eine Verklärung« falscher Ideale, ²⁶ für die das Motiv der weissen Insel im Hintergrund stehe, angeblich das »Refugium einer imaginär-idealen Welt«. Doch dieser schroffen Insel (Abb. 3), der ja kaum mehr als eine bildräumliche Staffage-Funktion zukommt, symbolisch-biographische Bedeutungen zu unterlegen, da das Inselmotiv bei Böcklin häufig vorkomme und deshalb hier als »Insel des Glücks, der Heiterkeit und der dionysischen Ausgelassenheit zu interpretieren« sei, ²⁷ geht beim besten Willen zu weit. Das öde, unwirtliche Felseneiland verheisst gewiss nichts Verlockendes, sondern es ist ein Fels des Schreckens und - wie der Schauplatz insgesamt - Ort der Verlassenheit.

*

Dagegen sind die bildnishaften, böcklinschen Züge des Reiters vollkommen evident (Abb. 6). Ganz beleuchtet und aus dem Gegenlicht herausgehoben, gibt sich in dem phallisch gereckten, kurzgeschorenen Haupt, dem roten Vollbart und dem kräftigen Hals Böcklins Physiognomie zu erkennen, wie sie in fast allen Selbstporträts ähnlich emporblickend, ähnlich sinnend und stolz wiederzufinden ist: So besteht Ähnlichkeit mit dem wenig später gemalten, recht übermütigen Berliner *Selbstbildnis mit Rotweinglas* von 1885 (Abb. 7), ebenso mit dem Basler *Selbstbildnis im Atelier* von

Bernhard Decker

²³ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Farbenlehre* (1791ff.), Artikel »Blau«, zit. in: *Blau. Farbe der Ferne*, Ausst.-Kat. Kunstverein Heidelberg, Heidelberg 1990, S. 20; s. auch den dortigen Beitrag von Martin Stather über das Blau in der Werbung, S. 202-208. Die Farbe Blau erlebt in der deutschen Werbelandschaft z.Z. eine Hochkonjunktur.

²⁴ Der Werbeagentur Leo Burnett, Frankfurt a.M., sei für die Überlassung der Bildvorlage bestens gedankt.

²⁵ Vgl. Andree 1977 (wie Anm. 1), Nr. 369, Forschungsbericht.

²⁶ Schneider 1974 (wie Anm. 2), S. 50.

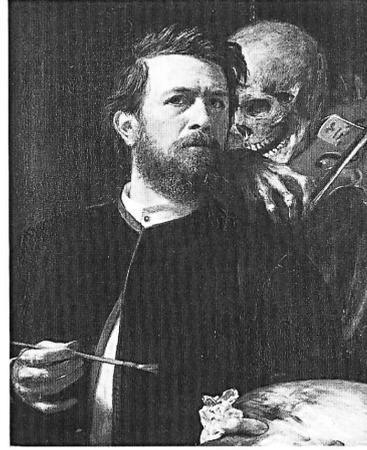
²⁷ Ebd., S. 51.



Abb. 7: Arnold Böcklin, *Selbstbildnis mit Rotweinglas*, 1885, Öl auf Holz, 98 x 77 cm, Berlin, Nationalgalerie.

Abb. 8: Arnold Böcklin, *Selbstbildnis im Atelier*, 1893, Tempera auf Leinwand, 120,5 x 80,5 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum.

Abb. 9: Arnold Böcklin, *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod*, 1872, Öl auf Leinwand, 75 x 61 cm, Berlin, Nationalgalerie.



1893 (Abb. 8) und besonders mit dem Berliner *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* von 1872 (Abb. 9).²⁸ Wie dort kommt auch im *Abenteurer* beides zusammen: suchende, scheinbar unbeschwerte Vitalität und imaginierte Todesnähe in ein und demselben Bild. Das war Böcklins Thema. In der eher konventionellen Spiegelmetapher des letztgenannten Selbstporträts, das in den Blick geraten lässt, was sich hinterrücks, im Rücken des Spiegelbildes abspielt, versteht Böcklin den auftauchenden Tod, wie vermutet wurde, als makabren Musagetes, als Quelle der Inspiration.²⁹

*

115

Soviel zum eingekleideten Selbstbildnis im *Abenteurer*. Doch wie steht es um das sonderbare Verhalten des Pferdes, auf dem der Ritter daherkommt? Man hat sich bisher wohl nicht klagemacht, dass es mit der Haltung des Pferdes und dem Motiv des Pferdeblicks seine besondere Bewandnis hat. Dieses Pferd ist in der Tat kein denkmalfähiges Streitross, sondern allenfalls dessen Zerrbild. Bei keinem Reiterstandbild und keiner Offiziersparade konnte Böcklin dergleichen gesehen haben. Doch eigens erfinden musste er die Figur deshalb nicht, er entnahm sie dem bürgerlichen Bilderschatz der Vergangenheit: Das Pferd unseres Glücksritters und Abenteurers stammt von Dürer, dort vorgebildet in der Schindmähre des Todes, des bekanntlich grössten Abenteurers. Dürers Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel* von 1513 (Abb. 10) lieferte Böcklin das, was er brauchte: die Verbindung eines stolzen Recken mit seiner Antithese, dem Reiter Tod, eine Konfiguration, die man als innerbildliche Spiegelverkehrung bezeichnen könnte, konkret: als leibhaftiges Auseinanderfallen ein und derselben Person in eine vorzeigbare, repräsentative und lebensvolle Schauseite hier und - gleichsam auf der Hinterseite des Spiegels - die mit Nicht-Sein bedrohte, in den Auflösungsprozess des Kadavers übergehende Gestalt dort. Böcklin hat also seinen stolzen Recken just auf einen Rappen gesetzt, der die gleiche befremdliche Bewegung vollzieht wie in Dürers Kupferstich die Schindmähre des ersten »Begleiters« des Ritters, des Reiters Tod. Von dort stammt auch die besondere Blickbeziehung zwischen dem Pferd und dem Vanitas-Motiv des Totenschädels (Abb. 11 und 12): Bei Dürer ist - paradox genug - der sterbensmüde Klepper des Todes mit erloschenem Blick von der Immanenz des Todes gebannt, bei Böcklin

²⁸ Andree 1977 (wie Anm. 1), Nrn. 394, 437, 259.

²⁹ Ebd., S. 352; Linnebach 1991 (wie Anm. 6), S. 127.

Abb. 10: Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, 1513, Kupferstich, 24,5 x 18,9 cm.



116

wird daraus ein panisches Anstarren. Böcklins Übernahme dieses markanten Motivs wiegt um so schwerer, als der Rappe des *Abenteurers* wohlgenährt ist. Und wenn man aus dieser Perspektive nun den Faden weiterspinnt, so könnte man meinen, Böcklins Reiter sitze auf einem veritablen Katafalk, denn daran erinnert in Form und Farbe die kostbar gemalte, purpurne Pferddecke. Soll etwa unser *Abenteurer* den Tod verkörpern, indem Böcklin beide Reiterfiguren der Vorlage - Ritter und Tod - in eine einzige zurückverwandelte?

³⁰ Zur Deutungsgeschichte der drei »Meisterstiche« (*Ritter, Tod und Teufel*, 1513, *Melencolia I* und *Hieronymus im Gehäuse*, beide 1514) zusammenfassend Bialostocki, Jan, *Dürer and His Critics*, Baden-Baden 1986, S. 211ff., 224-242, 381-393; Schuster, Peter Klaus, *Melencolia I. Dürers Denkbild* (Diss. Göttingen 1975), 2 Bde., Berlin 1991.

³¹ Vgl. Schwerte, Hans, *Dürers »Ritter, Tod und Teufel«*. Eine ideologische Parallele zum »Faustischen«, in: ders., *Faust und das Faustische*. Ein Kapitel deutscher Ideologie, Stuttgart 1962, Kap. 8, S. 243-278.

*

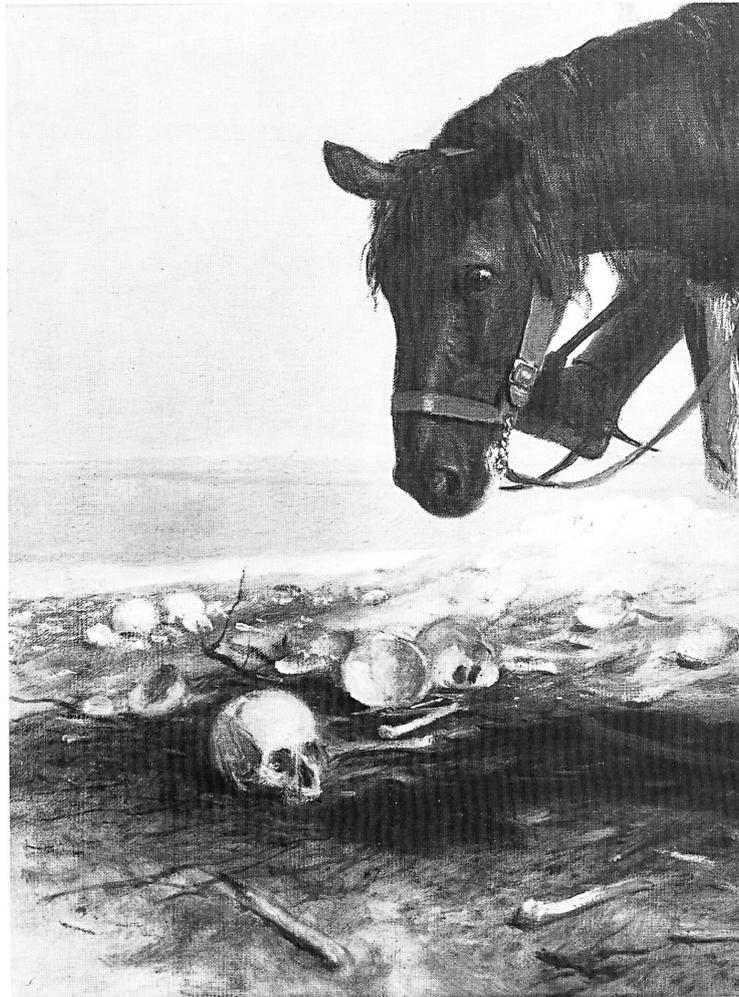
Niemand hat das Befremdliche und die Unangemessenheit eines Reiter-Ideals so anschaulich als physisches Fremdsein vorgeführt wie Dürer in seinem schwermütigen und unendlich ideologisierten Kupferstich *Ritter, Tod und Teufel*. Wollte man aufzählen, was alles zur Interpretation dieses zu den drei »Meisterstichen« gezählten Blattes angeführt wurde,³⁰ was an christlichem und faustischem Tiefsinn und deutscher Mythologie³¹ herangezerrt wurde, dann könnte man meinen, an Böcklins

Bernhard Decker



Abb. 11: Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, Detail aus Abb. 10: Der Klepper des Todes starrt zum Totenschädel hinab.

Abb. 12: Arnold Böcklin, *Der Abenteurer*, Detail aus Abb. 1: Der Rappe des Ritters starrt zum Totenschädel hinab.



Abenteurer hätte sich das alles nur wiederholt: der unbeirrt-unerschrockene deutsche Reiter, Siegfried/Faust/Luther³² oder wie sonst Dürers Reiter auch immer geheissen wurde. Doch dieser »Reuter«, wie Dürer das Blatt selbst nannte, zeigt ein Bild des denkmalhaften Idealreiters vor der Folie des Verderbens, umgeben von Todes- und Täuschungsmotiven: Seine Gegenspieler Tod und Teufel sind friesartig h i n t e r, bei Böcklin ist die Todessphäre sockelartig u n t e r dem Ideal angesiedelt; die Todes- oder Spiegelungsebene hat Böcklin also räumlich verschoben. Erst wenn wir Dürers Kupferstich berücksichtigen, wird Böcklins Konstruktion des *Abenteurers* verständlich. Böcklin hat - konträr zu den Deutungen seiner Zeit - Dürers Darstellung fraglos richtig gesehen, denn beide Reiterfiguren verkörpern Chimären. Die beiden Reiter in ihren Rüstungen sind gepanzerte Absurditäten des heroischen Männlichkeitsideals. Ziemlich fadenscheinig wäre es, in Dürers Rittergestalt etwa den Prototyp eines »tugendhaften christlichen Ritters« sehen zu wollen, wie es schicksals- und/oder textfromme Deutungen häufig noch immer propagieren. Dass

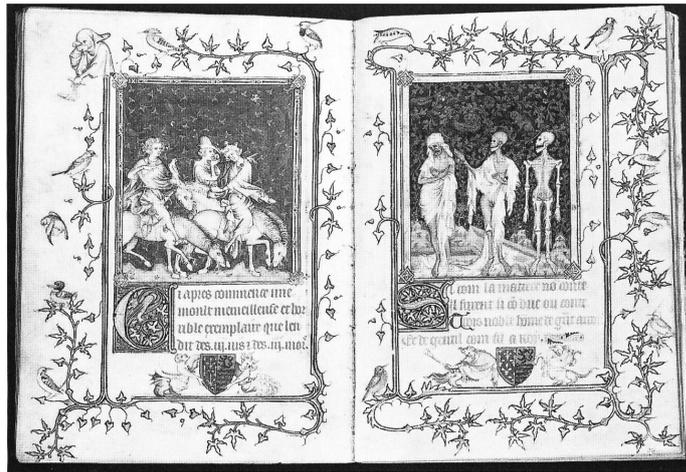
³² Kratzsch, Gerhard, *Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus*, Göttingen 1969.

Böcklins Seitenblick auf Dürer



Abb. 13: Albrecht Dürer, *König Tod zu Pferde* (MEMENTO MEI), 1505 (W. 377), Kohle auf Papier, 21 x 26,6 cm, London, British Museum.

Abb. 14: Pariser Illuminator (Jean Pucelle), *Die drei Lebenden und die drei Toten*, Doppelseite aus dem »Stundenbuch der Bonne de Luxembourg« (32lv, 322r), um 1345, Pergament, je 12,5 x 9 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection (Inv.-Nr. 69.86).



³³ Panofsky, Erwin, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, nach der engl. Ausgabe Princeton 1943 ins Deutsche übersetzt von L.L. Möller, München 1977, S. 201ff.

³⁴ Ebd., S. 204. Eine neuere Untersuchung zur Bedeutung des Hundes bei Dürer übernimmt kritiklos die mehrheitliche Deutung des »christlichen« Ritters und erkennt in dem Hund (Spaniel/»Stöberhund«) lediglich die Treue zu seinem Herrn (s. Agthe, Marion, *Das Bild des Hundes in Albrecht Dürers Gesamtwerk. Darstellung und Deutungsversuche* [Diss.; Bochumer historische Studien, Mittelalterliche Geschichte Nr. 7], Bochum 1987, S. III-116).

³⁵ Meyer, Ursula, *Politische Bezüge in Dürers »Ritter, Tod und Teufel«*, in: *Kritische Berichte*, Jg. 6, Heft 6, 1978, S. 27ff., unter Berufung auf Sten Karling (1969) u. ältere. Die Ausführungen der Verfasserin stellen allerdings einen wichtigen Schritt bei dem Versuch dar, die nationalistisch-christliche Deutung des Stiches zu überwinden.

³⁶ Stammbuchregister der Familie Scheurl, 1664 (=gespenst Reutter); Kupferstichverzeichnis des Johann Caspar Füssli, 1771 (=die Hölle-). Die schon vor dem 19. Jh. nicht unangefochtene Deutung als »christlicher Ritter« stammt von Joachim von Sandrart, »Teutsche Academie« (1675) (vgl. Schwerte 1962 [wie Anm. 31], S. 248, 251; Meyer 1978 [wie Anm. 35], S. 27).

³⁷ *Nürnberg 1300-1530. Kunst der Gotik und Renaissance*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, München 1989, Nr. 131.

der »Reuter« eine in ein idealisiertes Sein und ein drohendes Nicht-Sein auseinanderfallende Figur des Scheins ist, macht seine Bildwirklichkeit aus. Darauf deuten u.a. das Schillern der Rüstung und des Pferdefelles sowie die Pferdebeine, die durch diejenigen des Todes-Kleppers und des Teufels irritierend vermehrt werden: Die eine Ebene geht sichtlich aus der anderen hervor. Tod und Teufel erscheinen wie unterschiedliche Seins- oder Bewusstseinszustände des Ritters, dem Bildsinn nach wie halbversteckte Vexierbilder oder das Alter ego der Hauptfigur. Die Zerrbilder hinter dem Reiter sind die dekuvierenden Schatten jenes Ideals. Es kann sich daher nicht um das Ideal eines »miles Christianus« oder »Streiters Christi« handeln. Vom Gegenteil war u.a. Panofsky überzeugt, der sich auf Paulus (2. Kor 10 und Eph 6) sowie das 1503 lateinisch, 1518 deutsch im Druck erschienene »Enchiridion militis Christiani« des Erasmus von Rotterdam berief.³³ Und wie der Todes-Klepper, also die für gewöhnlich geistlos-stumpfe Kreatur, »menschelt«, da nur dieser Gaul, und nicht der Reiter, die Vanitas-Symbolik des Totenschädels instinktiv richtig einordnet, so wittert der Hund als der Begleiter des Reiters auch kaum Gutes. Panofsky wollte den erbärmlichen, rattenköpfigen Köter mit den müden Augen zum gelehrigen Adepten des Reiters, zum wahrhaftig urteilenden Gefährten und Gottsucher machen, versäumte aber, von dessen Spürsinn und geduckter Haltung auf den Inhalt des Blattes rückzuschließen.³⁴ Andere, neuerdings vorgeschlagene Deutungen von *Ritter, Tod und Teufel* führen auch kaum weiter, wenn - vor allem auf der Anschauung des 18. Jahrhunderts basierend - mit sozialkritischer Stossrichtung wieder vom »Raubritter« gesprochen wird;³⁵ im 17. Jahrhundert hiess das Blatt zuweilen noch - wie ich finde viel treffender - der »Gespensterreiter«, in einer späteren Quelle sogar »die Hölle«.³⁶

*

Im Katalog der Nürnberger Ausstellung von 1986 sprach sich Rainer Schoch für eine Deutung des Blattes als »Memento mori« aus,³⁷ um im Wust der Angebote die ideologisch am wenigsten befrachtete Sinnschicht zu favorisieren. Im vorliegenden Fall geht aber das »Bedenke, dass du sterblich bist« über das Übliche allein schon gegenständlich weit hinaus. Dürers Kohlezeichnung von 1505 (W. 377) etwa,

Bernhard Decker



Abb. 15: Francesco Traini (?), *Trionfo della Morte*, Detail: Die drei Lebenden und die drei Toten, um 1345/50, Fresko, Pisa, Camposanto (Vorkriegszustand 1928).

die gross die Beischrift »MEMENTO MEI« trägt, zeigt einen deutlich geringeren Bildaufwand (Abb. 13): Hier reitet der Schnitterkönig Tod auf einem Pferdekadaver ohne jedes Beiwerk, auch der Angesprochene fehlt im Bild, und erst die Beischrift schafft Klarheit darüber, dass jedweder Betrachter gemeint ist. Zum »Memento mori« gehört im Normalfall die direkte Ansprache oder Konfrontation, mit der der Tod dem Sterblichen begegnet, um so in dessen Lebenswandel einen Einschnitt, eine Wendung zum Besseren zu bewirken. Dies beruht auf der Minimalvoraussetzung, dass jeder Mensch angesichts seiner eigenen Endlichkeit empfindlich berührbar und gegebenenfalls bereit ist, daraus Konsequenzen zu ziehen. Und gerade das trifft auf Dürers gespenstisch-lautlosen Kupferstich ja nicht zu, wo der Tod, der dem Ritter das Stundenglas vorhält, mitreitet und der Teufel hintennach hinkt, statt sich ihm in den Weg zu stellen. Das Aussergewöhnliche ist hier, dass die Todesbegegnung bei flüchtiger Betrachtung für den Ritter scheinbar folgenlos bleibt, und insbesondere diese schillernde Latenz trutziger Unangreifbarkeit, die den Tugenddeutern die Argumente lieferte, bedarf der Erklärung. Die Frage könnte dann etwa lauten: Sind Tod und Teufel auch hier gleichsam »Musageten«, den Ritter bestätigende und inspirierende Hilfs- anstatt ihn in Frage stellende, todverkündende Plagegeister?

*

Da niemand annehmen wird, Dürer habe die Bildidee des »Reuters« voraussetzungslos erfunden, ist zu fragen, woher er seine Vorbilder bezog. Denn bis jetzt blieb ja offen, ob Böcklin für die Figur des *Abenteurers* ausschliesslich auf Dürers Kupferstich rekurrierte oder ob nicht andere Werke existieren, auf die sich beide beziehen konnten. Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts gehört das Thema der schauerlichen Begegnung von adeligen Reitern mit dem Tod zu den grossen Schreckens-Themen

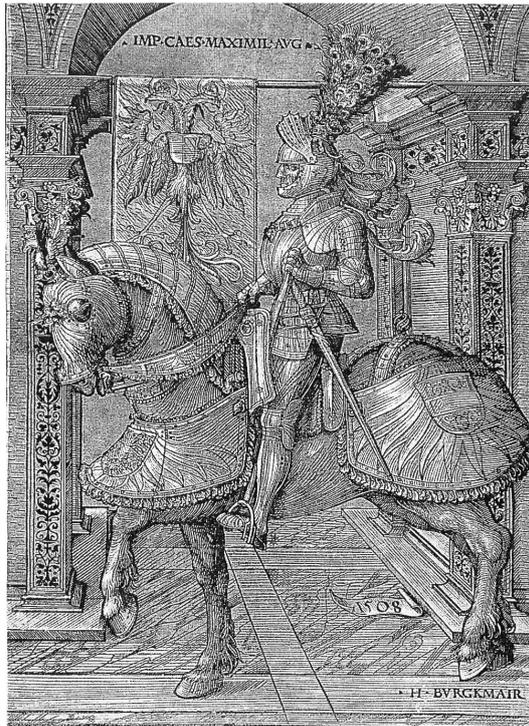
Böcklins Seitenblick auf Dürer

Kein Ding hilft für den zeytling todt
Darumb dient man got für we und spot



Abb. 16: Albrecht Dürer, *Der Tod und der Landsknecht*, 1510, Einblatt-Holzchnitt, 12,0 x 8,2 cm.

Abb. 17: Hans Burgkmair, *Kaiser Maximilian zu Pferde*, 1508, Clair-obscur-Holzchnitt auf blau getöntem Papier, 32,4 x 22,7 cm.



120

der westlichen Kunst. Bekannt unter dem Titel »Die drei Lebenden und die drei Toten«, fand das Thema sowohl in Stundenbüchern als auch in Friedhofsdekorationen Eingang.³⁸ Die beeindruckendsten Beispiele sind die vor 1349 entstandene doppel-seitige Pariser Illumination im »Stundenbuch der Bonne de Luxembourg«³⁹ (Abb. 14) sowie der um dieselbe Zeit gemalte Freskenzyklus *Trionfo della Morte* im Camposanto in Pisa⁴⁰ (Abb. 15), der früher als Werk Andrea Orcagnas galt und heute Francesco Traini zugeschrieben wird. Beide Darstellungen konfrontieren jeweils Teilnehmer einer höfischen Jagdgesellschaft mit den Schreckensbildern des Todes in Gestalt dreier menschlicher Kadaver in unterschiedlich fortgeschrittenem Stadium körperlicher Zersetzung. Die Illustration im Stundenbuch zeigt die Toten - auf der der Reitergesellschaft gegenüberliegenden Buchseite - in aktiven Gebärden aufrecht über ihren Särgen stehend; der einleitende Text bezeichnet die Geschichte als »ein sehr wunderbares und schreckliches Exempel«. Als Teil einer grossen Szene, die das (verweltlichte) höfische Treiben dem (weltabgewandten) Eremitenleben gegenüberstellt, sind die Leichname des Pisaner Freskos in den Särgen liegend auf einer Bildebene mit den reitenden Edelleuten in felsiger Schlucht dargestellt. Mensch und Tier, Reiter und Pferde beider Darstellungen sind gleichermassen entsetzt, sie alle zeigen Anzeichen des Abscheus, des Ekels, von Furcht und Schrecken. Im Fresko sind auch Hunde zugegen, furchtsam und geduckt halten sie sich auf Distanz zu den Leichnamen. Besonders die Neigung der Pferdeköpfe, das Vorstrecken der Hälse und das »Schnuppern« in Richtung der Toten gehören augenscheinlich zum festen Repertoire dieses Bildthemas, soviel haben diese Beispiele

³⁸ Vgl. Rotzler, Willy, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen*, Winterthur 1961.

³⁹ Vgl. *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Ausst.-Kat. Schnütgen-Museum Köln, Bd. 3, Köln 1978, S. 96 (mit Lit.).

⁴⁰ Wolfgang Schenkluhn, Stuttgart, wies in der Diskussion auf diese mögliche Parallele hin. Vgl. Oertel, Robert, *Francesco Traini. Der Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa* (Der Kunstbrief), Berlin 1948; Meiss, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951, S. 74ff., 101ff.; ders., *Francesco Traini*, Washington 1983.

Bernhard Decker



Abb. 18: Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, Detail aus Abb. 10: Der Ritter.

sowohl mit Dürers wie mit Böcklins Darstellung gemein. Aber es sind eben nicht wie dort nur die *P f e r d e* der Reiter, die als einzige überhaupt reagieren, vielmehr fühlt sich die gesamte höfische Jagdgesellschaft aus Mensch und Tier als Zielgruppe »kollektiv« von der geballten Todesmacht angesprochen. Im frommen Einklang der Reaktionen auf das Schreckensbild des Todes dient in den frühen Darstellungen die kreatürliche Abscheu zur Verstärkung der menschlichen Empfindungen und drückt gleichzeitig aus, dass die Mahnung des Busspredigers (im Pisaner Fresko der Eremit) bei den »Richtigen« und künftig wohl Reuigen, d.h. zur Umkehr Bereiten, angekommen ist. Nichts anderes als diese Aufforderung zu reuiger Umkehr in Demut hatte das Christentum im Sinn, wenn es wie bei diesem Bildthema darum ging, Hoffart und Eitelkeit derer »da oben« durch die Todesbegegnung als Todsünde zu brandmarken. Im »Narrenschiff« des Sebastian Brant heisst es über die Hoffart kurz und bündig:⁴¹

»Wer hochfart ist/vnd dut sich loben

Vnd sytzen will alleyn vast oben

Den setzt der tüfel vff syn kloben.«

Die Akzentverschiebung, die Dürer in *Ritter, Tod und Teufel* inszenierte, holt die makabre Szene aus ihrer idealen »Schock«-Einkleidung zurück in die Realität alltäglicher Verstocktheit: Der »eiserne« Adressat hoch zu Ross ist in Wahrheit der unbelehrbar Überhebliche und damit hoffnungslos todesverfallene Sünder, er ist die Personifikation der Todsünde »Hochmut« selber und mithin weit mehr als ein übliches »Memento mori«. Mag einen solchen Ritter christlich nennen wer will.

*

121

Der Bildsinn in *Ritter, Tod und Teufel* verkehrt also den Normal-Effekt der Todesbegegnung (Reue und Umkehr) in Blindsein und Uneinsichtigkeit gegenüber den längst offenbar gewordenen Tatsachen des Endes und der Verdammnis. In Dürers Einblatt-Holzchnitt *Der Tod und der Landsknecht* von 1510 (Abb. 16) sieht man, dass die »Todesbegegnung« wie ein frommes Zwiegespräch aufgefasst ist, deren moralische Quintessenz im Titel steht: »Keyn ding hilfft fur den zeytling todt/Darumb dient got frirwe vnd spot«; christlich daran wäre allein die Konsequenz, fortan einen christlichen Lebenswandel zu führen. Und wie andererseits ein explizit christlicher Ritter dargestellt wird, zeigen etliche Georgs-Ritter Dürers ebenso wie Hans Burgkmairs »Reiterstandbild« Kaiser Maximilians im Clair-obscur-Holzchnitt von 1508 (Abb. 17).⁴² Selbstverständlich fehlt diesen positiven Heldenbildern im Ritterkostüm die Schreckens-Folie des Geschehens. Die Tugenddeuter von Dürers standbildhaftem »Reuter« haben sich gern auf dessen typologische Ähnlichkeit mit realen Reiterstandbildern der italienischen Renaissance wie den erwähnten *Gattamelata* Donatellos in Padua oder das 1492 gegossene, weit provokatorischere *Colleoni-Denkmal* Verrocchios auf dem Campo SS. Giovanni e Paolo in Venedig berufen, die Dürer beide gesehen und auf die er mit dem Stich möglicherweise ebenfalls reagiert haben könnte. Die deutsche Renaissance hat aber - und das kaum aus technischem Unvermögen - kein plastisches Reiterstandbild hervorgebracht. Warum also hätte Dürer ausgerechnet mit einem Stich von so verwirrender Vieldeutigkeit diese historische Denkmal-Lücke im Sinne eines christlichen »Heldendenkmals« schliessen sollen, wie man ihm offenbar unterstellt? Die Physiognomie des Ritters hinter seinen Scheuklappen ist von

⁴¹ Brant, Sebastian, *Das Narrenschiff* (Basel 1494), Faksimiledruck für die Gesellschaft der Bibliophilen, hrsg. von Hans Kögler, Basel 1913, S. 243.

⁴² Hans Burgkmair 1473-1973. *Das graphische Werk*, Ausst.-Kat. Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1973, Kat.-Nr. 22a.



Abb. 19: Albrecht Dürer, *Das Kleine Pferd*, 1505, Kupferstich, 16,5 x 10,8 cm.

Abb. 20: Albrecht Dürer, *Der Verzweifelte*, 1515, Eisenradierung, 18,5 x 13,5 cm.

Abb. 21: Albrecht Dürer, *Entführung auf dem Einhorn*, 1516, Eisenradierung, 30,8 x 21,3 cm.



⁴³ Wissmann, Jürgen, *Arnold Böcklin und das Nachleben seiner Malerei. Studien zur Kunst der Jahrhundertwende* (Diss.), Münster 1968, S. 31, nannte Böcklins Abenteuerer ganz beiläufig einen »Ritter trotz Tod und Teufel«. Wissmann gebraucht diese fast schon zur Redewendung gewordene Floskel im Sinne der »heroischen Haltung«, ohne die tatsächliche Parallele zu Dürers Blatt zu benennen, im Gegenteil, sieht er doch zwischen dem *Abenteurer* und Dürers Kupferstich einen fundamentalen Gegensatz. Im übrigen zeugt ein solcher Titel für Böcklins Bild von einem grandiosen Missverständnis; als »Ritter trotz Tod und Teufel« hatte die wissenschaftliche Dürer-Literatur den »*Reuter*« bedenkenlos seit langem gehandelt (vgl. Leitschuh, Franz Friedrich, *Albrecht Dürers sämtliche Kupferstiche*, Leipzig 1912, Nr. 98).

⁴⁴ Conrad Ferdinand Meyers Versdichtung »Huttns letzte Tage« (1871) (vgl. Schwerte 1962 [wie Anm. 31], S. 262).

⁴⁵ Theissing, Heinrich, *Dürers Ritter, Tod und Teufel. Sinnbild und Bildsinn*, Berlin 1978, S. 139, vorbereitet durch folgende markige Sätze, S. 58: »Dies ist nun kein Kämpfender mehr, sondern der Prototyp des Siegers, der seine Kämpfe hinter sich gelassen hat und unangefochten-unaufhaltsam im Anspruch unvergänglichen Ruhmes daherreitet.« »Die geistigen Prinzipien, die dieser Form zugrunde liegen, sind es, die siegen - und wenn sie Jahrhunderte deutscher Vergangenheit und mittelalterlichen Bewusstseins überwinden, so gelingt das aus tiefsten Erfahrungen menschlicher Existenz.«

⁴⁶ Friedrich Nietzsche in den Aufzeichnungen zur »Geburt der Tragödie« und deren gedruckter Fassung, 20. Kapitel (vgl. Schwerte 1962 [wie Anm. 31], S. 246).

⁴⁷ Theissing 1978 (wie Anm. 45), S. 124, 134.

absoluter Verkniffenheit gezeichnet (Abb. 18), und was für ein höhnisch-dorniger Strauchwedel steht da über seinem Kopf? Es ergibt keinen Sinn und ist nirgends zu belegen, dass je einer christlichen Idealfigur derart zu Leibe gerückt worden wäre wie diesem Ritter bei Dürer, es sei denn, das Ideal sollte eben ein absichtsvoll gebrochenes, zweifelhaftes und verdorbenes sein. Dürer griff dabei übrigens auf eine ältere Arbeit, die Kostümstudie zu einem Reiter von 1498 (W. 176), zurück, die er mit der lapidaren Beischrift versah: »Dz ist dy rustung Zw der zeit im tewtschlant gewest« - und was heisst da schon Ideal? Da mithin jeder Hinweis auf einen positiven und/oder explizit christlichen Sinn fehlt, entbehrt eine positiv-christliche oder heroische Lesart unseres Stiches der Begründung.

*

Zur Erklärung sei hier angefügt, dass Dürer die »Idealfigur« des »*Reuter*«-Stichs sozusagen in eine Falle - gegenständlich eine Felsenschlucht - laufen lässt, wo der Ritt zu Ende ist: Es geht nicht mehr weiter, dem Recken stellt sich eine Barrikade aus Baumstumpf, Totenkopf, der Inschrifttafel, Geröll und Fels, dazwischen noch ein dürrer Stamm, in den Weg. Identifikatorische Klassifizierungen des Blattes als »Ritter trotz Tod und Teufel«⁴³ setzen sich deshalb nicht nur der Gefahr aus, in dieselbe Falle zu tappen, sie befrachten vielmehr die historischen Bildmuster mit Wunschphantasien. Zum »deutschen Trutzritter« war der »*Reuter*« bereits 1871 von Conrad Ferdinand Meyer geadelt worden.⁴⁴ Neuerdings wurde ein ähnlicher Ausweg empfohlen: »Christlich ist der Ritter nicht durch die Illustration religiöser Inhalte sondern kraft seiner Form und Gestalt.«⁴⁵ Friedrich Nietzsches Wunschprojektion, der in Dürers Stich ein »aufrichtiges Symbol unseres Daseins« sah,⁴⁶ lebt als Leitidee einer Heilslehre fort, der das Blatt sublimatorisch als »Reinigungs«-Unternehmen von allem Unvollkommenen und Bedrohlichen⁴⁷ oder als Durchhaltebild lieb und teuer ist. Wäre dies Dürers Intention gewesen, dann wäre er kein Aufklärer, sondern ein Scharlatan gewesen! Offenbar vergisst man allzugern Dürers Nonkonformismus. Natürlich war Dürer - sehr zeittypisch -



Abb. 22: Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, Detail aus Abb. 10: *Der Teufel*.

ein Mensch voller Schuldgefühle und voll grosser apokalyptischer Angst. Gegen diese Angst könnte die Kunstfigur des »Reuters« theoretisch ja gesetzt sein, aber selbst dann bliebe dieser erkennbar ein Produkt synthetischer Stilisierung und in seiner Fragwürdigkeit ein mit Händen zu greifendes Konstrukt der Realitätsverweigerung: Dieser Verblendete wird sich keiner »Inspiration«, und hiesse sie auch Tod und Teufel, öffnen.

*

Verbirgt sich hinter dem namenlosen »Reuter« also eine - so oder so identifikatorische - Selbstdarstellung Dürers, etwa, wie Panofsky es andeutete, »ein Sinnbild von Dürers Kunst und geistiger Haltung«?⁴⁸ Nein, angeblich ist alles ganz anders, denn seit kurzem glaubt man zu wissen, der »Reuter« sei das Bild des päpstlichen Antichrist, »des Inbegriffs verführerischer Scheinheiligkeit«, gemeint »als ein satirischer Nachruf auf das soeben [1513] verstorbene Oberhaupt der Christenheit«, Papst Julius II., den krieglerischen und verhassten Rovere-Papst.⁴⁹ Das klingt zwar interessant, ist aber im einzelnen nicht besonders plausibel.⁵⁰ Auch wenn man dieser neuen konkretistischen Identifizierung mit dem Rovere-Papst nicht folgt, bleiben genug Anhaltspunkte für die Feststellung, dass Dürers Reiter-Phantasien auch sonst nicht zu den a priori positiv besetzten Bildmustern gehörten. Dürers Interesse am profanen »Reiter«-Ideal war m.E. grundsätzlich eher subversiv. Beispielhaft sei der Kupferstich *Das Kleine Pferd* von 1505 (Abb. 19) genannt: Dieses Bild bedrohlicher Dämonie zeigt eine Pferde-Furie mit einem Landsknecht in Gestalt eines Hexenmeisters dahinter. Ferner interessieren in unserem Zusammenhang zwei aufschlussreiche, zwei bzw. drei Jahre nach *Ritter, Tod und Teufel* entstandene Eisenradierungen von 1515 und 1516. Hier spiegelt sich Dürers persönliche Lage authentisch, denn offenbar taucht das Triebsubjekt des Künstlers selbst auf. Das eine Blatt ist als *Der Verzweifelnde* (Abb. 20) betitelt, das andere zeigt eine sog. *Entführung auf dem Einhorn*⁵¹ (Abb. 21). Beides sind Traumbilder, aber diesmal nicht Wunschtraum-, sondern Alptraumbilder, oder sagen wir: von Schuldgefühlen gesättigte Visionen, in denen es offenbar um den Geschlechterkonflikt geht (zumindest sind hier nun Frauen anwesend); auch wird jeweils die stückelnde Bild-Technik des Auseinandertretens oder Auseinanderfallens des Handelnden ebenso prägnant angewendet wie beim »Reuter«. Die männlichen Hauptakteure beider Blätter sind eindeutig benennbar, sie tragen versteckte Selbstporträts Dürers, und in der »Raptus«-Szene geschieht seltsamerweise fast dasselbe, was Böcklin beim *Abenteurer* dann ganz ähnlich wiederholen wird: Dürer macht sich hier gleichsam selbst zum »Teufel« und zum »wildem Mann«, denn er sitzt auf einem zotteligen, bocksfüssigen, gehörnten Ross-Mischwesen, das deutlich an den Teufel (Abb. 22) in *Ritter, Tod und Teufel* mit seinem gemeinen, nach vorn gebogenen Horn erinnert. Vor diesem Hintergrund ist auch Dürers »Reuter« ein Vanitas-Bild oder *simulacrum*, ein programmatisches Trug- und Zerrbild der Eitelkeit und des Hochmuts, was, wie wir sahen, den medialen Horizont Dürerscher Bildmöglichkeiten keinesfalls übersteigt. Die Frage der inhaltlichen Zusammengehörigkeit der drei »Meisterstiche« - so fürftig sie quellenmässig auch begründet sein mag - ist damit durchaus nicht erledigt, sie stellt sich vielmehr neu, denn das allen drei Blättern innewohnende identifikatorische Moment scheint im Sinne der Vanitas-Thematik eher verstärkt denn abgeschwächt.⁵² - Immerhin, was

123

⁴⁸ Panofsky 1977 (wie Anm. 33), S. 203.

⁴⁹ Perrig, Alexander, *Albrecht Dürer oder Die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei*, Weinheim 1987, S. 25-29.

⁵⁰ Eine Porträtähnlichkeit mit dem Rovere-Papst oder die angeblich ins »Falsche« gewendete Reitrichtung nach links sind ebenso wenig stichhaltig wie die Deutung des Eichenlaub-Büschels auf dem Pferdekopf als Wappenlaub der Rovere, denn Eichenlaub kommt ebenso im Aquarell-Entwurf von 1498 (W. 176) wie beim Kupferstich *Hl. Georg* vor.

⁵¹ Siehe dazu auch Vorzeichnung (W. 669), Feder, 25,1 x 20,3 cm, New York, Pierpont Morgan Library. Panofsky 1977 (wie Anm. 33), S. 259, nimmt an, es könne sich um die Entführung der Proserpina durch Pluto handeln; die Zeichnung zeigt jedoch ein wildes Pferd, kein Einhorn, und am Boden liegen ein abgeschlagener Kopf und mindestens drei nackte Tote, in der Mitte eine Frau; in der Radierung sieht Panofsky eine Vorstellung von Nacht, Tod und Zerstörung, den Charakter des Höllischen. Die Szenerie - Fels und molluskenhaftes Geröll - erinnert ebenfalls stark an *Ritter, Tod und Teufel*.

⁵² Vgl. Böhme, Hartmut, *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*, Frankfurt a.M. 1989. Schuster 1991 (wie Anm. 30), S. 335ff., sieht in den drei »Meisterstichen« die Trias von Moral, Wissen und Glauben. - Man muss den Zusammenhang der drei Stiche ja nicht aufgeben, wenn man sie nicht über den einen christlichen Ideal-Leisten schlägt.



Abb. 23: Arnold Böcklin, *Ruggiero befreit Angelica*, 1879/80, Öl auf Holz, 82,5 x 55 cm, ehem. Düsseldorf, Kunstmuseum.

Böcklin betrifft, so ist er den zu seiner Zeit aktuellen, krieglerisch-nationalistischen Deutungen von *Ritter, Tod und Teufel* nicht auf den Leim gegangen, er hat sie mit dem *Abenteurer* vielmehr hellstichtig unterlaufen. An beiden Reiter-Bildern »waren Auge und Phantasie stumpf geworden«⁵³. Doch Böcklins Seitenblick auf Dürer kann helfen, die Verständnislücke zu schliessen, die die Rezeptionsgeschichte in beiden Fällen hinterlassen hat. Feststeht: es war Dürers Kupferstich, von dem sich Böcklin zum *Abenteurer* anregen liess, erst dieses Blatt - nicht etwa die thematischen Vorläufer »Die drei Lebenden und die drei Toten« - konnte ihm die Richtung weisen. Wölfflin - unzutreffend und treffend zugleich - sah etwas Unzusammenhängendes, Zerstückeltes in Dürers Blatt.⁵⁴ Dieses »Als-ob«, das Collagierte, die Zwangsharmonie des Stiches, der so viele Interpreten erlagen, ist bei Dürer und Böcklin gleichermaßen Bildgegenstand und konnte notwendigerweise nur als medialer »Kompromiss« zur Darstellung gelangen. Fassen wir deshalb zusammen: Dürers Kupferstich des »*Reuters*« und Böcklins *Abenteurer* treffen sich in der ins Groteske gesteigerten Haltung des verblendeten Reiters, einer von Dürer erfundenen Variante des alten Themas »Die drei Lebenden und die drei Toten«. Uneinsichtigkeit und Narrheit des Helden übernahm Böcklin von Dürers Vorbild und steigerte dessen paradoxe Denkmalwirkung im *Abenteurer* durch Bewegung, Schräg- und Untersicht. Das Verhalten des an einem Totenkopf schnuppernden Rappen wiederholte er, einschliesslich der Reitrichtung, als wörtliches Zitat des Dürer-Motivs; als prägnantes Kürzel für Todesnähe und -verfallenheit war dieses Motiv genuin Dürerisch und im Mittelalter so nicht vorgebildet. Das allegorische Beiwerk von Tod und Verdammnis in Dürers Blatt weicht bei Böcklin - bis auf Totenkopf und Gebeine - einer blanken halluzinatorischen »Wüsten«-Leere.

*

Wichtig scheint mir aber vor allem, dass der Anspruch des Reitermotivs in der Neuzeit bereits bei Dürer demontiert und für Zwecke der Heroisierung unbrauchbar gemacht wird. In *Ritter, Tod und Teufel* sowie in der *Entführung auf dem Einhorn* rückte in greifbare Nähe, was bei Böcklin schliesslich zum absurden Faktum wird: das heroische männliche Ich-Ideal als Aberwitz. Ein »Don Quichote« und »Ritter von der traurigen Gestalt«, mit dem der *Abenteurer* gelegentlich in Parallele zu Honoré Daumiers berühmter Figur ebenfalls verglichen wird, ist er deshalb aber nicht.⁵⁵ Hier gilt im Verhältnis zu Cervantes' und Daumiers erbärmlichem Negativ-Helden das gleiche, was Böcklin schon von Ariosts Epenvorlage unterscheidet: Die vordergründige Komik und Satire mündet in Erschrecken, das Gelächter erstickt. Auch darin gleicht Böcklins Version der Dürerschen »Bild-Falle«, in die sich mit dem »*Reuter*« so viele Betrachter bereitwillig locken liessen.

*

Für Grössenwahn und fürs heroische Fach war Böcklin, nicht anders als Dürer auch, der Falsche: Den Spott auf Waffengeklirr und Säbelgerassel, Federbüsche und Grimmbartheilte Böcklin mit Aristophanes, den er begierig las. Andrea Linnebach hat das zuletzt mit wünschenswerter Klarheit vor dem Hintergrund der Antikenrezeption Böcklins herausgearbeitet.⁵⁶ Böcklin schrieb schon 1861 an Jacob Burckhardt: »Eitelkeit und Ruhmsucht hat mir das Schicksal längst ausgeprägt. Geben

Bernhard Decker

⁵³ So das Urteil Erhard Göpels, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7. 8. 1954 (zit. nach Schwerte 1962 [wie Anm. 3]), S. 276).

⁵⁴ Wölfflin, Heinrich, *Die Kunst Albrecht Dürers* (München 1905), 2. Aufl. München 1908, S. 233.

⁵⁵ Diese vermeintliche Parallele, gelegentlich auch in der Literatur zum Bild zitiert, wurde in der Diskussion ebenfalls angesprochen. Ausser in der grotesken Parodierung des Helden besteht zu Daumiers berühmten *Don Quichote*-Bildern jedoch keinerlei Beziehung, denn weder sind Böcklins Pferd und Reiter gespenstische Hungerleider noch umgekehrt Don Quichote und Sancho Pansa irgendwie denkmalhaft konzipiert (vgl. Klossowski, Erich, *Honoré Daumier*, 2. Aufl. München 1923, S. 41-48, Abb. 39-47; *Honoré Daumier, Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Frankfurt a.M., Städt. Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Stuttgart 1992, S. 237f., Kat.-Nrn. 120-130 [Martin Sonnabend]).

⁵⁶ Linnebach 1991 (wie Anm. 6).

mir die Götter nur ein stilles Plätzchen, wo ich für mich ungeschoren leben kann.«⁵⁷ Doch Komödie und Theatralik waren für Böcklin zentrale Bildkategorien, das Pathos, auch das seiner Selbstbildnisse, ist theatralisch. Er posiert und lässt posieren. Das Schwülstige daran konnte Böcklin nicht abstreifen, aber er hat es ironisch und subversiv gebrochen. Aus der Vielzahl von Ritterfiguren Böcklins ist dafür ein schönes Beispiel das verschollene, 1879/80 entstandene Gemälde *Ruggiero befreit Angelica*⁵⁸ (Abb. 23): Hier umschliesst der tolpatschige, hünenhafte Recke - auch diese Szene fusst auf Ariost - eine gespielt scheue Venus vom Theater, und der besiegte Drache glotzt verschmitzt zur Schlussbild-Posse. Wie Dürer hatte Böcklin alles Gehabe männlicher Eitelkeit abgestreift, denn - um ein treffendes Wort John Bergers zu verwenden - er ist nicht der Held, sondern »der Zeuge, der zum Historiker geworden ist«⁵⁹. Was bei Dürers »Reuter« - prozessual und ambivalent - zwischen möglicher Zeitkritik und Fiktionalität angesiedelt war, wird bei Böcklin endgültig als Scheinexistenz des männlich-heldischen Ich-Reiters bestimmt, das imaginierte Selbst wird zum Ironisch-Scheinhaften, zur Narretei. Wenn also schon »Zeitkritik«, dann nicht von höherer Warte aus. Der Künstler kritisiert seine Zeit durch seine Existenz, und indem er sich selbst parodiert, trifft er seine Zeit.

*

Das Nachdenken über die Grenzen,⁶⁰ über die Verflüchtigung des Ich und über die exponierte Rolle des Künstlers hatte bei Böcklin und Dürer einen ähnlich hohen Stellenwert, wie nicht zuletzt die vielen Selbstporträts beider Maler beweisen. Dürer sah seine Rettung bisweilen in prophetischer Christus-Identifikation, exemplarisch verkörpert im Münchner Selbstbildnis von 1500. Diese Perspektive wandelte sich bei Böcklin - darin sehr aktuell - in das Bild des »Freundes Tod«, in eine Form makabrer Melancholie, in der Männlichkeit und Tod verbrüdet sind.⁶¹

125

⁵⁷ Zit. nach Schmid, Heinrich Alfred, *Arnold Böcklin. Eine Auswahl der hervorragendsten Werke des Künstlers in Photogravüre*, Bd. 4, München 1901, S. II; vgl. auch Tittel (wie Anm. 21), S. 24.

⁵⁸ Andree 1977 (wie Anm. 1), Nr. 351.

⁵⁹ Berger, John, *Velazquez, Ásop. Erzählungen zur spanischen Malerei*, Frankfurt a.M. 1991, S. 14. - Floerke überliefert eine Aussage Böcklins, in der sich der Maler als Vagant bezeichnet: »Wir [die heutigen Maler] sind ja alle Abenteurer, ohne Halt, Steuer und Kompass. Jeder in seiner Nusschale. Keiner hat einen Halt an Früherem [...]« (Floerke, Gustav, *Zehn Jahre mit Böcklin, Aufzeichnungen und Entwürfe*, München 1901, S. 159). Die Diktion verweist auf die - heideggerisch gesprochen - »geworfene« Existenz des sozusagen negativen Ich- oder Antihelden und modernen Künstlers, die auf unser Gemälde passen würde.

⁶⁰ Vgl. Böhme 1989 (wie Anm. 52), S. II, 71f.

⁶¹ Vgl. Böhme, Hartmut, *Ruinen-Landschaften. Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij*, in: ders., *Natur und Subjekt*, Frankfurt a.M. 1988, S. 374.

Fotonachweis

1, 3, 6, 12: Bremen, Kunsthalle; 2: Zürich, Kunsthaus, Depositum der Gottfried-Keller-Stiftung; 5: Werbeagentur Leo Burnett, Frankfurt a.M.; 7, 9: Berlin, Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, Nationalgalerie; 8: Basel, Öffentl. Kunstsammlung, Martin Bühler; 14: New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection; 15: Fratelli Alinari.

