

Arnold Böcklins *Die Toteninsel* (1886)

Maltechnik und Kopie als Experiment¹

Silvia Oertel

Im Rahmen einer sechswöchigen Lehrveranstaltung an der Hochschule für Bildende Künste Dresden wurde die Technik der sogenannten Firnismalerei Arnold Böcklins mittels einer maltechnischen Kopie des Gemäldes *Die Toteninsel* (1886) erprobt.

Relevante Quellenschriften, aktuelle Fachliteratur und visuelle Beobachtungen am Original im Leipziger Museum der bildenden Künste bildeten die Grundlage. Die Verfasserin stellte die Arbeit anlässlich des Dresdener Festkolloquiums zum 80. Geburtstag von Prof. Roland Möller und Professor Ingo Timm am 28. Mai 2016 vor.

Arnold Böcklin's "Die Toteninsel" of 1886. Painting technique and copy as an experiment

Arnold Böcklin's technique of the so called varnish painting was tried in the framework of a six weeks course at the Academy of Fine Arts Dresden, making a copy of his painting "Die Toteninsel" ("Island of the Dead"). Early and more recent literature as well as the visual examination of the original in the Leipzig Museum der bildenden Künste (Museum of Fine Arts) served as the basis. The author presented her work on the occasion of a festive colloquium celebrating Roland Möller's and Ingo Timm's 80th birthdays.

Zielstellung und Forschungsstand

Die experimentelle maltechnische Studie zu der von Arnold Böcklin auf Mahagoniholz gemalten *Toteninsel* verfolgte das Ziel, verschiedene Theorien zur Maltechnik Böcklins auf ihre praktische Umsetzbarkeit hin zu überprüfen. Erfahrungsgemäß können so Denkanstöße für die weitere kunsttechnologische Forschung gewonnen werden.

Im Gegensatz zu Wilhelm Ostwald, der von „*unnützen und richtungslosen Versuchen*“ sprach, mit denen Böcklin „*unendliche Zeit verdorben hätte*“², setzte sich Ernst Berger sehr

intensiv mit der Arbeitsweise des Künstlers auseinander und beschrieb sie im Band I seiner maltechnischen Schriften.³ Zuvor, im Jahre 1901, waren bereits die Tagebuchaufzeichnungen des Malers Rudolph Schick erschienen, die insbesondere Böcklins Bindemittelversuche enthalten.⁴ Auch die Schriften der Böcklin-Freunde Adolf Frey⁵ und Otto Lasius⁶

1

Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, fünfte Version, 1886, Firnisfarbe auf Mahagoniholz, Museum der bildenden Künste Leipzig





2

Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, fünfte Version, 1886, Detail, Pinselduktus, Untermalung, Aufbau des Himmels

geben interessante kunsttechnische Informationen. Hermann Kühn verdanken wir eine wissenschaftliche Studie, die die maltechnischen Experimente Böcklins, vor dem Hintergrund des vor allem seit Mitte des 19. Jahrhunderts beklagten handwerklichen Niedergangs in der Malerei, darstellt.⁷ Wibke Neugebauers 2015 vorgelegte Dissertation⁸ erbrachte wertvolle neue Erkenntnisse zum Thema.

Der Künstler und das „Maltechnik-Problem“ des 19. Jahrhunderts

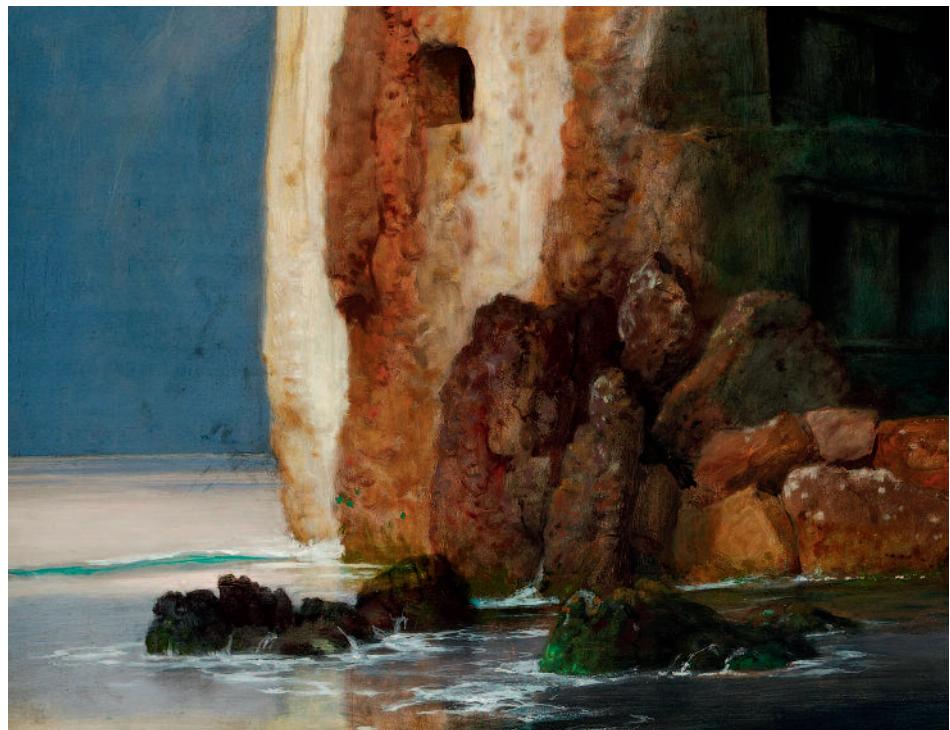
Der 1827 in Basel geborene Künstler Arnold Böcklin gilt als ein bedeutender Wegbereiter des Symbolismus am Ende des 19. Jahrhunderts. Das Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie brachte ihn mit der „Maltechnik der Alten“ in Berührung. Dieses Thema beschäftigte ihn im Verlauf seines gesamten Künstlerlebens. Auf Studienreisen, etwa nach Belgien, lernte Böcklin die Werke der Altniederländischen Malerei kennen und begeisterte sich für deren überaus hohe künstlerische und maltechnische Qualität. Als weiterer Höhepunkt in Böcklins Entwicklung wird die Auseinandersetzung mit den Wandmalereien in Pompeji angesehen, die er 1884 besichtigte.⁹

Zu Zeiten Böcklins war die Tradition der Künstlerwerkstätten kaum mehr vorhanden. Auch eine Ausbildung zur richtigen Handhabung von Malmaterialien war längst nicht mehr selbstverständlich. Die Herstellung von Bildträgern, Farben und Firnissen übernahm zunehmend die Industrie. Die Anwendung der neuen Produkte bereitete den Malern zum Teil große Schwierigkeiten. Häufig wiesen Gemälde schon kurz nach ihrer Entstehung Schäden wie Bildträgerverwerfungen, Malschichtrisse und Farbveränderungen auf. Um diese Probleme lösen zu können und gleichzeitig künstlerische Vervollkommenung zu erlangen, beschloss Arnold Böcklin, sich autodidaktisch maltechnisches und naturwissenschaftliches Wissen anzueignen. Dazu nahm er Kontakt mit Chemikern, Farbtheoretikern und Kunsthistorikern auf, grub selbst Pigmente, bereitete sie auf und presste sogar Malöle. Er studier-

te die mittelalterlichen Traktate Theophilus Presbyters (um 1100) und Cennino Cenninis (um 1390) und experimentierte mit den dort beschriebenen Materialien und Techniken. Die Vielzahl von maltechnischen Versuchen, die Böcklin im Laufe seines Schaffens anstelle, macht das Werk des Künstlers gerade für die kunsttechnologische Forschung besonders interessant.

Das Toteninsel-Motiv

Das faszinierende und zugleich irritierende Motiv der Toteninsel zählt heute zu den bekanntesten Bildschöpfungen Böcklins. Die Insel im Zentrum des Querformats ragt, einem Monument gleich, aus dem ruhigen Meer hervor. Ein Wald aus Zypressen steht bedeutungsschwer im Bildzentrum. Die Flanken der Insel zeigen dunkle, in den Stein eingelassene Kammer, die an Felsengräber einer längst vergangenen Zeit erinnern. Ein Fährmann steuert einen auf leicht gekräuseltem Wasser langsam gleitenden Kahn dem Zugang zur Insel entgegen. Mit sich führt er eine in Weiß gehüllte Gestalt und einen geschmückten Sarg. Böcklin malte das Motiv mehrfach in verschiedenen Ausführungen und auf unterschiedlichen Bildträgern. Eine der heute fünf bekannten Versionen ist seit Ende des Zweiten Weltkrieges verschollen, die übrigen befinden sich in Museen. Die erste Fassung des Bildes entstand im Jahr 1880 in Italien für den Mäzen Alexander Günther. Die zweite, ein etwas kleineres Format, folgte im gleichen Jahr als Auftrag einer jungen Witwe. Drei weitere Versionen des „Bild[es] zum Träumen“¹⁰ schuf Böcklin auf Wunsch seines damaligen Kunsthändlers Fritz Gurlitt, auf den auch die Bezeichnung des Bildmotivs als „Toteninsel“ zurückgeht. Im Laufe der sechs Jahre, die zwischen der ersten und letzten Fassung liegen, veränderte Böcklin das Inselpotenzial deutlich in seiner Form und Farbigkeit. Ebenso wurde das Format immer mehr in die Breite gestreckt. Bildnerische Details, wie die Position des Bootes, änderte er ab. Ein Vorbild für die Inseldarstellung ist nicht belegt. Man geht aber davon aus, dass das Castello Aragonese auf Ischia die Inspirationsquelle war.



3

Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, 1886, Detail, Felsstrukturen, „Grieseln“ in den unteren Farbschichten erkennbar

Die fünfte Version – maltechnische Beobachtungen

Die *Toteninsel* von 1886 ist auf eine aus mehreren Brettern hergestellte und weiß grundierte Mahagoni-Tafel gemalt. Besonders auffällig am Leipziger Gemälde ist die makellos glatte, stark glänzende Bildoberfläche. Weder Holzmaserung noch Werkzeug- oder Bearbeitungsspuren sind zu erkennen (Abb. 1). Die Malerei ist, besonders in den Schatten, lasierend und flächig in kühlen Farben aufgebaut. Die hellen Bildbereiche zeigen dagegen deutlich Pinselsspuren. Die höchsten Lichter stehen pastos auf der Oberfläche. Neben diesen finden sich gleichzeitig zeichnerische Elemente wie die dunkle Binnenstruktur der Felsen (Abb. 2). Der Himmel ist mit Grau und Weiß untermalt. Erkennbar ist der spontane Pinselstrich. Das Blau des Wassers ist zunächst flächig und lasierend, in Richtung Horizont deckender aufgebracht. Auf dem gesamten Gemälde befindet sich ein sehr heller ockerfarbener Grundton. Die locker und transparent angelegte Malerei steigert sich zu immer kompakteren Farbflächen. Helle und dunkle Bereiche stehen stets im Wechsel und in starkem Kontrast zueinander. Die Farben sind, zumeist ungemischt, übereinander und nebeneinander angeordnet. Die Mitte des Bildes wird von einem glänzenden tiefen Schwarz beherrscht, auf dem wesentlich matter das Grün der Bäume erscheint.

Ein weiteres Phänomen ist in den untersten Farbschichten zu beobachten. Die Farbe wirkt hier „grieselig“, sie liegt wie einzelne Perlen auf dem Grund und lässt einen matten „Schimmer“ entstehen. Auch an anderen Gemälden Böcklins aus dieser Zeit lässt sich das feststellen (Abb. 3).

Der Bildaufbau – was ist bekannt?

Als mobiles Trägermaterial nutzte Böcklin bis 1860 Leinwand, später vermehrt Holztafeln. Aber auch Metall, Schiefer und Pappe dienten ihm als Bildträger, wie nicht zuletzt aus Rudolf Schicks Aufzeichnungen hervorgeht.¹¹ Bei der Herstellung der Grundierungen folgte Böcklin den ihm bekannten historischen Quellen, speziell den Anweisungen des Theophilus. So soll er zumeist die Oberfläche des Trägers mit Leinwand beklebt, den warmen Kreidegrund aufgetragen und nach dem Trocknen mit dem Bimsstein geschliffen haben. Er benutzte aber auch industriell vorgrundierte Bildträger. Wichtig sei ihm jedoch immer eine besonders glatte Oberfläche gewesen.

„Eine Hauptsache der prächtigen Wirkung jener Farbe ist allerdings auch die Präzision und Glätte des Vortrags. Glatt wirkt jede Farbe stärker und prächtiger.“¹²

In vielen Fällen wurde den letzten Schichten der Grundierung ein stärker reflektierender Bestandteil zugegeben (Bleiweiß, Zinkweiß oder Schwerspat).

„Böcklin hatte sich Krapp gerieben, der eine wundervolle Tiefe hatte [...]. Der Krapp wird durch Alaun gereinigt, mit dem er eine lackartige Verbindung eingeht.“¹³

Angaben wie diese finden sich in Schicks Tagebuchaufzeichnungen. Sie geben zum einen Aufschluss über die von Böcklin verwendeten Farbmittel und belegen zum anderen die rege Beschäftigung des Künstlers mit verschiedenen Materie-



4

Detail der Probetafel, „grieselige“ Struktur ist zu erkennen

lien. Böcklin achtete genau auf die Verträglichkeit der Pigmente untereinander und brachte gegebenenfalls einen Zwischenfirnis oder Wachsschichten auf, um ungewollte Reaktionen zu vermeiden oder besondere maltechnische Effekte zu erzielen.

Die Leuchtkraft und die Haltbarkeit der Farben der Alten Meister suchte Böcklin mit Tempera zu erreichen. Seine Versuche zum Bildaufbau reichten von sogenannten Wechsel-

techniken (Tempera-Untermalungen mit anschließenden ölbzw. harzgebundenen Lasuren) bis hin zum Farbaufbau mit verschiedenen Temperaarten. Er experimentierte mit den Bindemitteln Lein- und Nussöl, Hühnerei, Kirschgummi, mit verschiedenen Baumharzen, Bienenwachs und im Fall der Wandmalerei auch mit Kalk (Fresco). Böcklin verbesserte, veränderte, verwarf und nahm Verworfenes wieder auf, kombinierte zeitweise auch verschiedene Verfahren miteinander. Nach Böcklins eigener Aussage kam für das Motiv der Toteninsel die sogenannte Firnisfarbe zur Anwendung, deren Hauptbestandteil Kopallack ist.¹⁴ Sehr wahrscheinlich kam dieses Bindemittel auch beim Leipziger Bild zum Einsatz.

Die Probetafeln – Experimente zum Bildaufbau und Bindemittel

Das Format des Bildes (80 cm x 150 cm) erfordert einen großflächigen Farbauftrag mit einem leicht zu vertreibenden Bindemittel. Unsere Versuche zeigten, dass eine Modellierung mittels Eigelb-Tempera, einer Mischung aus Eigelb mit wenigen Tropfen Leinölfirnis und Glycerin¹⁵, nur für die untersten Bildschichten und allenfalls sehr dünnenschichtig möglich ist. Sobald die Schichten dichter und präziser wurden, riss die Farbe auf, begannen dunkle Bereiche zu pudern und an farblicher Tiefe zu verlieren.

5

Probetafeln, von links nach rechts:
Eigelb-Tempera, Firnisfarbe, Tempera-Untermalung und Firnisfarbe, Tempera-Untermalung und Harz-Ölfarbe mit Firnis-Bindemittel als Malmittel





6
Maltechnische Kopie,
Unterzeichnung, Untermalung in
Eigelb-Tempera



7
Maltechnische Kopie,
Untermalung in Eigelb-Tempera



8
Maltechnische Kopie, Verstärken
der Dunkelheiten mittels Firnis-
farben

Für die Versuche mit dem Firnis-Bindemittel kam eine Mischung, bestehend aus zwei Teilen Kopallack (Kutschenlack) mit einem Teil Venezianisches Terpentin, zum Einsatz.¹⁶ Die mit diesem Bindemittel hergestellten Farben sind im Vergleich sehr dünnflüssig und besonders für eine lasierende Anwendung geeignet. Sie trocknen sehr schnell und können bereits nach einigen Stunden übermalt werden. Dennoch scheint eine Untermalung in einem anderen Medium erforderlich, um den gewünschten Farbeffekt zu erreichen. Der direkte Auftrag der Firnisfarben auf den Kreidegrund ist sehr blass und erscheint aus diesem Grund ungeeignet für die un-

tersten Schichten. Über einer Untermalung in Eigelb-Tempera konnten dagegen sehr schnell auch dunkle Bereiche befriedigend entwickelt werden.

Bei wiederholtem Farbauftrag entsteht eine sehr glatte Oberfläche mit sehr brillanter und tiefer Farbwirkung. Bei näherer Betrachtung weist sie sogar die ‚grieselige‘ Struktur auf, die dem bereits beschriebenen Phänomen am Original sehr nahe kommt (Abb. 4).

Aus den Aufzeichnungen Rudolf Schicks und den Beschreibungen Ernst Bergers geht nicht hervor, ob mit Böcklins „Firnisfarbe“ eine aus Pigmenten und Harzlösung angeriebene



9
Maltechnische Kopie, malerische Entwicklung mittels Firnisfarben



10
Maltechnische Kopie, Felsformationen und Detailbildung



11
Maltechnische Kopie, Endzustand

Farbe oder eine mit einer Harzlösung angereicherte Ölfarbe gemeint ist. Aus diesem Grund sollte in einem weiteren Versuch die Eignung des Firnis-Bindemittels als Malmittel für Harz-Ölfarben getestet werden. Ebenfalls über einer Untermalung in Tempera aufgebracht, konnten weder das ‚Grieseln‘ der Farbe noch die Glätte der Oberfläche noch die auf dem Original beobachtete Farbtiefe erreicht werden. Ein weiterer Unterschied liegt in der stark verlängerten Trockenzeit. Noch nach mehreren Tagen war die Oberfläche klebrig. Dieser Versuch wurde aufgrund dessen nicht weiter ausgeführt (Abb. 5).

Die Kopie – Annäherung an die Wahrheit

Eine Unterzeichnung ist an der *Toteninsel* nicht auszumachen, möglicherweise gibt es keine. Unvollendete Gemälde, wie das in Leipzig ausgestellte Werk *Der rasende Roland* (1901), zeigen vielmehr eine malerische Anlage der Komposition. Als erster Schritt unserer Kopie wurde das Motiv auf die grundierte Tafel gepaust (Durchgriffelung) und mit verdünnter Tusche fixiert. Eine erste Modellierung der Formen in Eigelb-Tempera sowie die Anlage der Hell-Dunkel-Vertei-

lung erfolgten mittels verdünntem Rebenschwarz, Ocker und Umbra. Es folgte die farbliche Ausarbeitung der einzelnen Bildbereiche mit Hilfe der Firnisfarben. Die ersten Farbaufträge sind dabei sehr flächig. Durch das Aufbringen von weißen Lasuren über der dunklen Untermalung entstanden die leicht bläulich wirkenden Wolkenformationen im Hintergrund.

Die Darstellung des Himmels erfolgte in zwei Schritten. Über einem sehr flüssigen Auftrag reinen Ultramarins wurde eine Mischung aus Ultramarin und Kobaltblau aufgebracht. Die dunkelsten Bildteile mussten immer mehr verstärkt und die Struktur der Felsen sowie die Begrenzungen der Gräber zeichnerisch angelegt werden. Blaue Lasuren, gemischt mit Chromoxidhydratgrün eigneten sich für die Gestaltung der Schattenbereiche des Felsmassivs. Die hellsten Bildteile waren erst mit Weiß und hellem Ocker anzulegen, um daraufhin mit Siena, Mennige, Umbra und Kassler Braun die Details der Felsstruktur zu formen. Nur im Bereich des Wassers und des Kahns kam Preußischblau zum Einsatz. Erst nach dem Einfügen von Details, zu denen die farbigen Wellenstreifen, die kleinen Lichter in den Schattenbereichen und die farbigen Spritzer auf den Steinen im Vordergrund gehören, entstand die Räumlichkeit des Motivs. Abschließend wurden in reinem Weiß die Gestalt auf dem Kahn und die Kräuselung des Wassers gemalt.

Den am Original ablesbaren maltechnischen Aufbau kann die Kopie nur bedingt vermitteln. Arnold Böcklin reagierte offenbar auch auf Zufälle. Der Kopierende findet deshalb kein Schema, stattdessen muss auch er ebenso auf Unerwartetes reagieren. Dieser Prozess lässt sich am besten durch die Abbildungen der Entstehungsstadien der Kopie vermitteln (Abb. 6–11).

Dipl.-Rest. Silvia Oertel
Agnes Smedley-Str. 2
01187 Dresden

Anmerkungen

- 1 Die maltechnische Kopie entstand 2015 in der Lehrveranstaltung Kunsttechnologisches Projekt im Lehrgebiet Kunsttechnologie des Studienganges Restaurierung an der HFBK Dresden. Prof. Ivo Mohrmann und Monika Kammer betreuten nicht nur die Arbeit, sondern gaben darüber hinaus für die Erstellung dieses Beitrages zahlreiche wertvolle Hinweise. Dafür danke ich sehr herzlich.
- 2 OSTWALD 1904, S. 96
- 3 BERGER 1906
- 4 SCHICK 1901
- 5 FREY 1903
- 6 LASIUS 1903
- 7 KÜHN 1998
- 8 NEUGEBAUER 2015
- 9 ANDREE 1998
- 10 Diese Bezeichnung geht auf Marie Christa Berna zurück, die die zweite Version der *Totentinsel* in Auftrag gegeben hatte. Siehe: Werkmonografie Nr. 17; Die Sammlung, Museum für bildende Künste Leipzig 2010.
- 11 Vgl. SCHICK 1901, S. 186 u. S. 276; KÜHN 1998, S. 107
- 12 SCHICK 1901, S. 91
- 13 SCHICK 1901, S. 98
- 14 BERGER 1906, S. 3–5
- 15 SCHICK 1901, S. 105. Glycerin wurde laut Schick von Böcklin verwendet, „um die Farbe länger biegsam zu halten und besser modellieren zu können“. Die Notwendigkeit dieser Zugabe konnte innerhalb des Experiments bestätigt werden.
- 16 Es existieren unterschiedliche Rezepte zur Zusammensetzung des Firnis-Bindemittels, siehe FREY 1903, S. 81 f.; BERGER 1906, S. 113. Versuche zur Herstellung und Vermalbarkeit zeigten die Eignung der beschriebenen Mischung.

Literatur

- ANDREE 1998: Rolf Andree, Arnold Böcklin. Die Gemälde. 2. überarb. Aufl. Basel u. a. 1998
- BERGER 1906: Ernst Berger, Böcklins Technik. Sammlung maltechnischer Schriften. Bd. 1, München 1906
- FREY 1903: Adolf Frey, Arnold Böcklin. Nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde. Stuttgart/Berlin 1903
- KÜHN 1998: Hermann Kühn, Technische Studien zur Malerei Böcklins. In: Rolf Andree (Hrsg.), Arnold Böcklin. Die Gemälde. München 1998
- LASIUS 1903: Otto Lasius, Arnold Böcklin. Aus den Tagebüchern von Otto Lasius (1884–1889). Berlin 1903
- NEUGEBAUER 2015: Wibke Neugebauer, Von Böcklin bis Kandinsky – Kunsttechnologische Forschungen zur Temperamalerei in München zwischen 1850 und 1914. Dresden 2015
- OSTWALD 1904: Wilhelm Ostwald, Malerbriefe. Beiträge zu Theorie und Praxis der Malerei. Leipzig 1904
- SCHICK 1901: Rudolph Schick, Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868 und 1869 über Arnold Böcklin. Hrsg. von Hugo Tschudi; gesichtet von Caesar Flaischlen. Berlin 1901

Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 2, 3: Museum der bildenden Künste Leipzig
Abb. 4–10: Silvia Oertel, Hochschule für Bildende Künste Dresden
Abb. 11: Dipl.-Ing. Kerstin Riße, Hochschule für Bildende Künste Dresden