

und Cézannes Stilleben (FRIEDERIKE KITSCHEN, S. 99–110) gewidmet. ULRIKE SCHLIEPER weitet mit ihren Ausführungen zur literarischen Widerspiegelung des Impressionismus in Zolas Roman „L'Oeuvre“ (S. 153–160) und dessen subjektiver Bewertung des Cézanneschen Künstlertums den Blick über die Malerei im engeren Sinne hinaus.

In dieser Beziehung hat der Katalog noch mit einem wichtigen Beitrag aufzuwarten. MILAN CHLUMSKY gibt einen Abriß über die Entwicklung der „Fotografie zwischen ‚Nature morte‘ und ‚études d'après nature‘“ (S. 171–178). Mehrfach deutet sich hier an, daß die Erforschung der naturnahen Malerei seit der Mitte des 19. Jahrhunderts noch ein vielversprechendes Betätigungsfeld hat. So wurde beispielsweise Gustave Le Gray (1820–1882) – gewissermaßen die photographische Seite der Schule von Barbizon – in dem inhaltsreichen Band zur ausstellungsbegleitenden Münchner Barbizon-Konferenz nicht erwähnt¹⁰. Auch für deutsche Künstlerkolonien bzw. regionale Schulen stellt sich die Frage, inwieweit es Wechselwirkungen zwischen Malerei und zeitlich paralleler Naturphotographie etwa von Georg Maria Eckert (1828–1901) oder August Kotzsch (1836–1910) gegeben haben könnte.

Sicherlich bieten nicht alle bilateralen Kulturtage Gelegenheit, Ausstellungsprojekte unter Beteiligung so renommierter Künstler durchzuführen, aber ähnlich gute Ideen können sicherlich auch bei geringeren Etats umgesetzt werden. Freilich trägt ein ansprechender Katalog, wie er hier vorliegt, maßgeblich dazu bei, Sehfreude auch nach Ausstellungsende mit der Überprüfung von Vorurteilen zu verbinden.

ULF HÄDER

Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste
Magdeburg

¹⁰ Schule von Barbizon. Malerei der Natur und Natur der Malerei, Hrsg. ANDREAS BURMEISTER; München 1999.

L'Arcadia di Arnold Böcklin. Omaggio fiorentino; Hrsg. Joachim Burmeister [Ausstellungskatalog Florenz, Galleria d'Arte Moderna, 5. März – 16. April 2001]; Livorno: Sillabe 2001; 96 S.; 42 Farb- und 32 SW-Abb.; ISBN 88-8347-067-2; € 16,53

In der Galleria d'Arte Moderna im Palazzo Pitti zu Florenz fand vom 5. März bis zum 16. April 2001 eine kleine Ausstellung anlässlich des 100. Todestages Arnold Böcklins statt, die die Initiatoren vorsorglich nicht als Retrospektive, sondern als „omaggio fiorentino“ verstanden wissen wollten.

In seinem Grußwort dankte Antonio Paolucci dem Engagement des Schweizer Honorarkonsuls in Florenz, Edgar Kraft, ohne das der „Hundertjährige“ vergessen worden wäre (S. 4). Hier spitzte man die kritischen Ohren, schließlich hatte Böcklin in Florenz und bei Fiesole rund 18 Jahre seines Lebens und seines Schaffens verbracht! Eine weitere Leistung der Schweizer Diplomaten soll nicht verschwiegen wer-

den: Es ist gelungen, die zur Villa Bellagio führende Straße nach Arnold Böcklin zu benennen sowie dort eine dauerhafte Gedenktafel zum 100. Todestag installieren zu lassen.

Trotz der für Grußworte üblichen Elogen war die kleine Ausstellung in zwei Sälen etwas lieblos präsentiert. Der erste Saal zeigte vierzehn Gemälde, deren fünf ebenso aus dem Besitz der Erben kamen wie die drei Medusenhäupter aus farbig gefaßtem Gips und die sechs Zeichnungen. Als Höhepunkte der kleinen Schau durften die dritte Version von insgesamt vier „Prometheus“-Darstellungen (1882, Collezione Barilla d'Arte Moderna in Parma), „Waldrand mit Kentaur und Nymphe“ (1855, Nationalgalerie Berlin) und „Felsiges Bergland mit Brücke“ (ca. 1858, ebendort) gelten, so daß auch in diesem kleinen Rahmen das malerische Können Böcklins deutlich expliziert werden konnte.

Der zweite Saal war dem Thema der „Toteninsel“ gewidmet und stellte eine, wiederum im Besitz der Erben befindliche Kopie aus dem Umkreis Böcklins von 1886 in den Mittelpunkt. Die bildliche Umsetzung einer fesselnd ruhigen und feierlichen Stimmung, die Böcklin in seinen fünf Fassungen zwischen 1880 und 1886 so meisterhaft gelang, ging dem anonymen Maler aus dem Umkreis Böcklins gründlich daneben. Ein Ausschnitt der bildlichen Rezeptionsgeschichte schloß den Themenkreis, wobei mit der Präsentation zweier kürzlich erschienener Comics die Ausstellung leider unnötigerweise ins Triviale abglitt. Der Laie wird vermutlich etwas ratlos die zum festen Rauminventar gehörigen Statuen des italienischen Klassizismus betrachtet haben, die sich ohne Umschweife in die Reihe der Exponate einfügten und sich optisch stärker aufdrängten als die vier an der Wand befestigten, nicht eigenhändigen Gipsmasken aus dem Atelier des Künstlers. Hierdurch dokumentiert sich exemplarisch und unübersehbar die mangelnde Unterstützung der Ausstellungsmacher durch die einheimischen Institutionen.

Wie die Ausstellung wurde auch der großzügig bebilderte Katalog, für den mit HANS HOLENWEG und ANITA-MARIA VON WINTERFELD zumindest zwei ausgewiesene Böcklin-Forscher gewonnen werden konnten, von JOACHIM BURMEISTER betreut, aus dessen Feder der umfangreiche Eingangsessay (S. 12–31) stammt. Burmeister, selbst Kritiker und seit 1972 Direktor der Villa Romana in Florenz, tritt als sympathischer Herold der Böcklin-Fama auf, vergaloppiert sich aber doch mehrfach im Gassengewirr von Florenz. Gerade dort soll es nur so von Böcklin wimmeln: „Villa Bellagio a Fiesole, il cimitero ‚degli Inglesi‘ di piazzale Donatello, il ‚Cimitero Agli Allori‘, più Böcklin di così si muore [...]“ (S. 29) – an mehr Böcklin würde man sterben? Nun, die Villa Bellagio, Wohn- und Arbeitsstätte des Meisters von 1895–1901, ist im Besitz der Erben und nicht öffentlich zugänglich, die beiden Friedhöfe besucht – angesichts des kulturellen Angebots der Stadt verständlich – eine selbst bei hochgegriffener Dunkelziffer unauffällige Anzahl Interessierter, Kunsthistoriker inbegriffen. Und die Werke? Etliche Zeichnungen, kleinere Gemälde und Skulpturen befinden sich in privater Hand, Florenz besitzt lediglich das letzte Selbstbildnis Böcklins, in der Selbstbildnis-Sammlung der Uffizien befindlich und damit wiederum einer breiten Öffentlichkeit praktisch unzugänglich, sowie ein, mit Verlaub, bescheidenes Porträt aus der von

Burmeister verwalteten Sammlung der Villa Romana – beide sind in der Ausstellung gezeigt.

Burmeister gelingt in der pathos- und enthusiasmusgeladenen Sprache seiner Wahlheimat ein lebendiges Panorama der so unterschiedlichen Böcklin'schen Facetten und einiger Aspekte ihrer Wirkung – mit in diesem Zusammenhang selten zu sehenden Abbildungen. Vor der „Toteninsel“, über die FRANZ ZELGER so eindrucksvoll, aber auch strittig gehandelt hat (Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbsteroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur; Frankfurt a. M. 1991), geht der Gaul mit der Begeisterung des Herolds etwas durch. Das von Marie von Berna im Frühjahr 1880 bei Böcklin in Florenz bestellte „Bild zum Träumen“, dem Fritz Gurlitt das geradezu zur Marke gewordene Etikett „Toteninsel“ verpaßte, wird in einen neuen Kontext gebracht. Auf der Grundlage eines literarischen Fundes kann Burmeister, wenn auch nicht zwingend, den ersten, so zumindest einen frühen Aufhängungsort der ersten Fassung benennen, nämlich in einem Kastell „al Rinascimento“ der Auftraggeberin bei Büdesheim in Hessen. Über den Ort der Entstehung, wie Burmeister mit der Eröffnungsfrage dieses Abschnittes suggeriert, sagt diese Entdeckung jedoch nichts aus (S. 16–17). Die Motivwahl scheint mit dem Hinweis Carlo Böcklins auf die aragonesische Festung auf Ischia am ehesten verbürgt, und so endet Burmeisters phantasievoller Ausritt zum Cimitero degli Inglesi mit dem Eingeständnis, zur Zeit Böcklins hätten dort lediglich zehn noch sehr kleine Zypressen gestanden (S. 19) – also doch kein geeignetes Vorbild? Auch der Hinweis auf das Augustus-Grab in Rom und auf etruskische Grabtumuli ist wenig hilfreich (S. 19–20). Anregungen mögen davon herrühren, doch ist die „Toteninsel“ gänzlich anders gebaut: Statt eines zentralisierten, geschlossenen Grabbaus dort, hier ein Zypressen einfassendes, sich zentral nach vorne öffnendes Felsmassiv, das an seinen Innenseiten die Gräber beherrscht und dem Inneren der Insel Schutz bietet.

Relevant hingegen sind der abschlägige Hinweis Burmeisters auf ein mögliches Verständnis der Kunst Böcklins in Richtung *plein-air*-Malerei (S. 19) und die Relativierung des Begriffs „Deutsch-Römer“ (S. 25–26), der auf Böcklin keine Anwendung mehr finden sollte. Denn über die gemeinsame Italiensehnsucht und zeitweilige Freundschaft hinaus bestehen unüberbrückbare Kluften in der Kunstauffassung und –gestaltung zur späteren, unter diesen Begriff gefaßten Gruppe um Feuerbach, Marées und Hildebrand. Warum aber statt „Deutsch-Florentiner“ nicht konsequenterweise gleich „Schweizer-Florentiner“?

Mit einem gehörigen Schuß Selbstironie bezichtigt Burmeister den berühmten Kollegen JULIUS MEIER-GRAEFE ob seiner Attacken gegen Böcklin („Der Fall Böcklin“ von 1905) der berufsbedingten Besserwisseri und Rechthaberei (S. 12). Mit den Positionen Meier-Graefes setzt sich Burmeister allerdings nicht so recht auseinander, stellt vielmehr positive Aussagen von zeitgenössischen und späteren Künstlerkollegen dagegen (S. 26–27). Hier Edvard Munch ins Spiel zu bringen und danach zu fragen, ob Meier-Graefe ihn in seiner positiven Aussage zu Böcklin verstanden hätte (S. 27), verschiebt die historischen Tatsachen etwas. Denn Meier-Graefe trat bereits mit seiner allerersten Schrift zur Kunst (1894) gegen öffentliche Widerstände als vehementer

Streiter für Munchs Schaffen auf. Die Freundschaft seit den Tagen des „skandinavischen Stammtisches“ um August Strindberg dokumentiert ein Porträt Meier-Graefes von der Hand Munchs (1894, Nationalmuseum Oslo).

Burmeister zitiert Munch, der Böcklin zusammen mit Wagner und Nietzsche in die Reihe der großen Künstler Deutschlands setzte, ebenso wie Max Klinger dies tat (S. 27). Hinzuzufügen wären hier u. a. Giorgio De Chirico, der große Kunstverständige Adolf Hitler und selbst Meier-Graefe, der sich dieser Sichtweise – unter negativem Vorzeichen – ebenso anschloß. Es wäre endlich an der Zeit und Aufgabe eines belese- nen Grenzgängers, die Beziehung Böcklins zu Nietzsche zu untersuchen. Nicht im Sinne möglicher wechselseitiger Beeinflussungen, nicht im Sinne eines *genius loci* Basileae, sondern in einer Filterung abstrahierter Gemeinsamkeiten ihrer so unterschiedlichen, doch einer gemeinsamen Zeit entsprungenen und allem Anschein nach gemeinsame Zeitschwingungen widerspiegelnden Werke.

Bei den überwiegend sehr knapp gehaltenen Beschreibungen der komplett in Farbe abgebildeten 28 Exponate (S. 38–59) hätte man sich zumindest die einzelnen Hinweise auf die Werkkataloge gewünscht (ROLF ANDREE, Arnold Böcklin. Die Gemälde, Zürich 1977 [ergänzt und überarbeitet: Basel und München 1998]; HANS HOLLENWEG, in Zusammenarbeit mit FRANZ ZELGER, Arnold Böcklin. Die Zeichnungen, Basel und München 1998). Doch muß berücksichtigt werden, daß hier nicht routinier- te Kunsthistoriker, sondern Böcklin-Liebhaber am Werke waren, denen man Hingabe und Leidenschaft nicht abstreiten kann.

Hervorzuheben bleibt der Artikel ANITA-MARIA VON WINTERFELDS mit einer an Genauigkeit kaum zu übertreffenden Chronik der Beschäftigung Böcklins mit Flug- apparaten, darunter eigenen Flugversuchen (S. 65–69). Beiträge von MARISA VOLPI (S. 33–36), die das Besondere der Böcklin'schen Landschaften (Stichwort „Sakralland- schaften“) nicht so recht zu fassen vermag, von GIOVANNI FACCENDA zur Beziehung De Chiricos zu Böcklin (S. 60–64), von PIERO ADORNO zu Böcklins Bezug und Wir- kung auf die Musik (S. 70–72) und von BEATRICE BUSCAROLI FABBRI zum Aufenthalt der letzten deutschen Künstler in Italien (S. 73–78) sowie eine ausgewählte und kom- mentierte Zusammenstellung EMANUELE BARDAZZIS Böcklin rezipierender Graphi- ken (S. 80–88) runden den Katalog ab. Aby Warburg und Isolde Kurz kommen als Zeitzeugen kurz zu Wort, bevor der aufgrund seiner unschätzbaren Verdienste um die Böcklin-Forschung jüngst zum Doctor honoris causa der Universität Basel ernannte Hans Holenweg mit einer Beschreibung der Trauerfeierlichkeiten in Florenz und andernorts in der ihm eigenen Detailgenauigkeit und -kenntnis aufwartet.

Der Katalog wird nicht nur die Böcklin-Kenner und -Liebhaber mit seiner groß- zügigen Bebilderung und so mancher neuen Detailinformation erfreuen. Dazu zählt auch die erstmals publizierte, von Holenweg überzeugend vorgebrachte Neudatier- ung des Uffizien-Selbstbildnisses auf 1896–97 (S. 51). Ein wenig jedoch stört der Tenor der Vereinnahmung durch Florenz, denn Böcklins italienische Prägung und Ausbildung eines gewaltigen Motivschatzes erfolgte doch zuerst in Rom – salopp ausgedrückt: Auch dort wuchsen Zypressen!

In seinem Essay fragt Burmeister – hoffentlich ironisch –, wie eigentlich das zy-

pressenlose Basel das Universum Böcklins repräsentieren könne (S. 29). Man ist geneigt zu antworten: Zum Glück nimmt sich die – den Künstler zu Lebzeiten lange schmähende – Geburtsstadt dieses Auftrags an, denn Florenz sah sich dazu offensichtlich nicht in der Lage. Basel ist Initiator der großen Retrospektive, die anschließend nach Paris und München wandern wird – war es so abwegig, sich dieser Ausstellung anzuschließen? Basel ist ferner Schauplatz eines wissenschaftlichen Symposiums – das Florenz trotz konkreten Angebots nicht haben wollte. Die prominenten kunsthistorischen Institutionen von Florenz verweigern erneut, wie schon im vergangenen Jahr im Falle Benvenuto Cellinis, einem wichtigen Repräsentanten der europäischen Kunst ihre Reverenz. Von welcher Gestalt muß eigentlich der Prinz sein, dem dieses Dornröschen den wachrüttelnden Kuß erlaubt? Umso mehr Dank gebührt dem privaten Engagement Edgar Krafts und seiner Mitarbeiter sowie der tatkräftigen Mitwirkung Joachim Burmeisters. Sie haben dafür gesorgt, daß zumindest ein Hauch Böcklin durch die Gassen von Florenz weht.

JOSEF SCHMID

Kunsthistorisches Institut Florenz

Ulrich Schulte-Wülwer: Künstlerkolonie Ekensund am Nordufer der Flensburger Förde; Heide: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co. 2000; 200 S., 179 SW-Abb.; ISBN 3-8042-0867-3; DM 49,80

„Künstlerkolonien sind ein kunst- und kulturgeschichtliches Phänomen von gesamt-europäischer Dimension. Sie entstanden im wesentlichen während des Verlaufs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. So war es auf der Einladung zum internationalen Symposium im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, im Jahre 1997 zu lesen, das im Kontext einer Renaissance der Beschäftigung mit dem Phänomen der Künstlerkolonien stand. Es besannen sich in den letzten Jahren immer mehr Orte auf ihre Vergangenheit als Künstlerkolonie, und die einschlägige Forschung hat beeindruckende Fortschritte aufzuweisen. Dabei wurde immer klarer, daß Künstlerkolonien, die sich vorwiegend in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gebildet haben, aus unterschiedlichsten Motivationen entstanden sind, wenn auch in den jeweiligen Erinnerungen der Künstler Jean-Jacques Rousseaus Wort „Zurück zur Natur“ im Vordergrund stand. Doch wo lag diese Natur für die Künstler, und wer entdeckte sie und warum?

Einen wichtigen Beitrag zur Aufklärung dieser Forschungsfragen leistet die neue Publikation von Ulrich Schulte-Wülwer, die unter dem Titel „Künstlerkolonie Ekensund am Nordufer der Flensburger Förde“ als Katalogbuch zu der gleichlautenden und viel beachteten Ausstellung im Flensburger Museum erschienen ist.

Zwar stellt der Verfasser im Vorwort die brisante und bisher noch immer nicht ausreichend geklärte Frage, was denn eigentlich eine Künstlerkolonie sei, doch macht er dem Leser durch eine geschickte Gliederung des Buches deutlich, daß Ekensund auf jeden Fall als eine solche zu bezeichnen ist. Wo die Künstlerkolonie Ekensund