

ZUR AUSSTELLUNG ARNOLD BÖCKLIN IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

(6. Juni bis 26. Juli 1964)

Die Frankfurter Böcklin-Ausstellung ist die erste in Deutschland seit nahezu vierzig Jahren. 1927 fand in der Berliner Nationalgalerie die letzte vergleichbare Zusammenfassung der Gemälde und Zeichnungen statt. Der Hinweis auf diese Zeitspanne diente dem Initiator Ewald Rathke mit Recht dazu, die Bedeutung seiner Ausstellung hervorzuheben; zugleich sollte dadurch auch auf die veränderten Bedingungen hingewiesen werden, unter denen eine erneute Beschäftigung mit Böcklin heute stehen muß.

Die Gedächtnisausstellung von 1927 war Gegenstand heftiger polemischer Auseinandersetzungen, denn noch damals wurde Böcklin als Gegenpol zur modernen französischen Malerei aufgefaßt, den es für fortschrittliche oder konservative Kritiker anzugreifen oder zu verteidigen galt. Diesen Meinungsstreit will die Frankfurter Ausstellung nicht erneuern; es soll vielmehr ein Anstoß zu neuer Urteilsbildung gegeben werden. Daß dies zu einer Zeit geschieht, in der sich die Forschung mit besonderem Interesse der Kunst der Jahrhundertwende zugewandt hat, macht außerdem auf die Verbindungslinien aufmerksam, die von Böcklin zum Jugendstil oder auch zum Surrealismus führen. Was für Meier-Graefe noch ein „Fall Böcklin“ war, kann jetzt in die geschichtlichen Zusammenhänge eingeordnet werden, die vom 19. Jahrhundert in das 20. weisen.

47 Gemälde und 20 Zeichnungen waren für die Ausstellung aus dem Oeuvre Böcklins ausgewählt. Sein Gesamtumfang beträgt ungefähr 500 Bilder, von denen aber heute nur etwa 400 nachweisbar sind. Angesichts der Beschaffungsschwierigkeiten, die bestehen, war die Auswahl überzeugend; der Teil vertrat sinnvoll das Ganze. Den Hauptbestand der Zeichnungen hatte das Darmstädter Museum zur Verfügung gestellt, die Gemälde stammten im wesentlichen aus den Kunstsammlungen von Basel, Zürich und Berlin, sowie aus privatem Besitz. Leider fehlten die Münchner Werke, von denen man sich einige zur Ergänzung hinzugewünscht hätte.

Die Anordnung der Ausstellung folgte der alten, aber deswegen nicht falschen Einteilung der Malerei Böcklins in Frühwerk und Spätwerk. Den frühen, kleinformatischen Landschaften standen die späten, großformatigen Natur- und Figurendarstellungen gegenüber. Eine Gruppe von Porträts, am Ende der ersten Periode gemalt, leitete vom frühen zum späten Stil über.

Die Reihe der frühen Landschaften setzte mit zwei Bildern ein, die vergleichsweise realistisch gemalt sind: Ansicht des Dorfes Tenniken und Landschaft mit Gewitterhimmel (beide 1846). Doch schon die beiden folgenden Landschaften, diejenige mit Burgruine (1847) und das Hochplateau von 1849 zeigen Böcklins charakteristische Neigung, die Natur nicht wörtlich wiederzugeben, sondern sie viel eher zum Stimmungsträger zu machen. Die ausgewählten Motive und die dunkle Farbgebung vermitteln die traurige Gestimmtheit, wie sie für die romantische Schule von Düsseldorf kennzeichnend ist, der sich Böcklin in seiner Jugend angeschlossen hatte.

Ab 1850, seit dem ersten römischen Aufenthalt, wandelt sich dieser Stimmungston in sein heiteres Gegenteil. Die Landschaftsbilder – etwa das Römische Landfest von 1855 (bei Schmid, Handzeichnungswerk 1921, S. 10 abgebildet, was im Katalog übersehen ist) – sind in helleren Farben gemalt; in der jetzt vom Licht überstrahlten Bildwelt erscheinen erste kleine Staffagen. Der Bildraum ist freier entfaltet und das Bildfeld zumeist so geordnet, daß eine Hälfte durch das Vordergrunds- oder Mittelgrundmotiv besetzt wird, während die andere Hälfte den Blick in die Tiefe freigibt (vgl. die Ideale Landschaft von 1851 oder die Campagnalandschaft von 1855).

Diese Tendenz zur Bildverfestigung setzt sich in der Reihe der Porträts aus den sechziger Jahren fort. Das Bildnis Carl Wallenreuther (um 1861) und das des Bildhauers von Kopf (1863) zeigen eine formal sicher gewordene Beziehung zwischen Figur und Hintergrund, Fläche und Rahmen. Aber auch die Landschaften dieser Zeit sind durch ein festeres Gefüge senkrechter und waagerechter Formen geordnet. Die Villen am Meer in der Münchner Schackgalerie, die durch eine kleine, sehr schöne und wohl originale Farbstudie aus Kassel, entstanden um 1864, vertreten wurden, sind hierfür ein Beispiel.

Von den siebziger Jahren an bedient sich Böcklin für seine Bilderfindungen größerer Formate; der Spätstil setzt nun ein. Die Kentaurenkämpfe (1871 und 1873), Triton und Nereide (um 1873) – in einer Wiederholung der Münchner Fassung, die allerdings kaum von Arnold Böcklin selbst stammen dürfte – können als Übergang gelten. Ihnen ist gemeinsam, daß ihre Motive gegenüber den Frühwerken vereinfacht und daß die Figuren im Verhältnis zum Bildganzen vergrößert sind; die einstige Staffage ist nun zur Hauptgestalt geworden.

Die Spätwerke selbst folgten im letzten, aber wichtigsten Teil der Ausstellung. In ihnen hat Böcklin die mythologisch-phantastische Welt dargestellt, die ihm in der Natur erschien und jene Bildgestalt gefunden, die er selbst als „großdekorativ“ bezeichnete.

Die Bildordnung des Spätstils wird nicht, wie in der frühen Zeit, durch die Regie des Dargestellten nahegelegt, sondern sie ist durch eine flächengerechtere Überformung der Gegenstände geleistet. Die Formen erhalten in stärkerem Maße eine bildgestaltende Funktion, sie haben daneben aber auch immer die Aufgabe, zur Stimmung des Bildes beizutragen. Ähnliches gilt für die Farben, die sich vom festen Gegenstandsbezug lösen und als große Flächen, in Kontrasten gegeneinandergesetzt, die Bildordnung mitbestimmen. In diesem Spannungsverhältnis wird die Farbe außerdem zum deutlichen Ausdrucksträger des Bildes.

Die gesteigerte Bedeutung der Form in der Entwicklung des Spätstils konnte in der Ausstellung nachvollzogen werden. Die Bildfläche der Toteninsel, deren erste Fassung aus Basel (1880) vertreten war, ist durch korrespondierende Beziehungen von stehenden und lagernden Formen geordnet, welche zugleich durch ihre spezifische Gestalt, gemeinsam mit der dunklen Farbgebung, die Bildstimmung tragen. Ausgewogen in den Verhältnissen ist auch Der Abenteurer (1882), Judith (1888), Vita somnium breve (1888) und vor allem Die Gartenlaube (1891), deren Aufbau geradezu aus geometri-

schen Mustern besteht. Dagegen erscheinen Die Pest (1898) und die San Domenico Nymphe (um 1898; bei Schmid, Handzeichnungswerk, S. 28 abgebildet und dort sinnvoller als Euterpe bezeichnet) weniger geschlossen in der Komposition. Noch deutlicher zeigt die Jagd der Diana (1896), daß die Entwicklung des Spätstils bei Böcklin nicht als zu gradlinig gedacht werden darf. Ihr großes Format entspricht zwar den späten Bildern, doch der einheitlich braune Farbton erinnert an die Frühzeit, auf die auch die kleinen Staffagen zurückverweisen, die das Naturbild beleben.

Als Hauptbeispiel des Spätstils und als Mittelpunkt der Ausstellung wurde das Bild Odysseus und Kalypso (1883) herausgestellt, das schon Heinrich Wölfflin veranlaßt hat, von einem klassischen Böcklin zu sprechen. Tatsächlich ist hier eine gelungene Synthese von Form und Inhalt erreicht. Das großformatige Bild ist durch ein Netz von formalen Beziehungen geordnet, welche Figuren und Hintergrund flächengerecht miteinander verbinden. An dieser geschlossenen Bildanordnung hat auch die Farbgebung großen Anteil. Durch den Blau-Rot-Kontrast der Figuren sind die beiden Bildhälften als Fläche aufeinander bezogen, zugleich ordnen die Farben die Gestalten verschiedenen räumlichen Plänen zu, und nicht zuletzt schaffen sie auch ausdrucksmäßig ein Spannungsverhältnis zwischen Odysseus und Kalypso, das dem Thema entspricht.

Die formalen Mittel, als Ordnungselemente des Bildes und als Stimmungsträger, dienen bei Böcklin immer zur Veranschaulichung eines Inhalts. Was die Stimmungslandschaft in der Frühzeit war, wird in der Spätzeit zur Elementarnatur, deren Gewalten durch monumentale Figuren symbolisiert werden sollen. Pan, Faun und Nymphe, Triton und Nereide, Odysseus und Kalypso sind Vertreter einer vergangenen mythischen Welt und Darsteller eines rettenden Naturglaubens, wie Böcklin ihn erträumte. Diese Welt entfernte sich, je weiter das Werk fortschritt, immer mehr von der sichtbaren Wirklichkeit und nahm jenen dichterisch-phantastischen Ausdruck an, dessen Vergegenwärtigung das Ziel der Malerei Böcklins war. „Ein Bildwerk soll etwas erzählen und dem Beschauer zu denken geben, so gut wie eine Dichtung und ihm einen Eindruck machen wie ein Tonstück“ (Böcklin, bei Frey, S. 121).

Dieser literarische Inhalt, besonders wenn er formal nicht bewältigt ist, war für die Kritiker ein Stein des Anstoßes und ein geschichtliches Problem. Sicher hat Böcklin in derjenigen Entwicklung der modernen Malerei, die vom Impressionismus zur abstrakten Form führt, mit seinen Bilderfindungen keinen Platz. Sehr wohl eingeordnet werden kann er jedoch, wenn man den Zweig der neueren Malerei verfolgt, der vom Symbolismus zum Jugendstil oder zum Surrealismus führt. So haben ihn die Künstler des Jugendstils selbst, aber auch diejenigen des Surrealismus verstanden. Chirico malte unter seinem Einfluß, und in den Bildern Dalis finden sich zahlreiche Zitate aus der Malerei Böcklins.

Die Frankfurter Ausstellung erinnerte durch ihre erneute Vorstellung Böcklins an solche Zusammenhänge, ohne jedoch in ihm einen „geheimen Avantgardisten“ herausstellen zu wollen. Die gezeigte Auswahl regte zu einer neuen Sicht seiner Malerei an, die heute ermöglicht wird, da in der Diskussion um Böcklin Enthusiasmus auf der Für- oder Gegenseite zum Anachronismus geworden ist.

Ein von Ewald Rathke und Sylvia Rathke-Köhl besorgter Katalog begleitete die Ausstellung. Bis auf wenige Ausnahmen sind in ihm alle gezeigten Zeichnungen und Gemälde, teils sogar farbig, abgebildet. Eine Einleitung „Zur Kunst Arnold Böcklins“, eine nach Jahren geordnete und in Stichworten abgefaßte Biographie sowie eine ausführliche Bibliographie stehen dem Abbildungsteil voran.

Jürgen Wißmann

REZENSIONEN

NEUE FORSCHUNGEN ZUR GLASMALEREI DES MITTELALTERS

1. *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Skandinavien*. Stockholm 1964, 321 Seiten, 244 Tafeln und zahlreiche Abbildungen im Text, Schwedische Kronen 250. - .

Hier in der „Kunstchronik“ ist seit Beginn des Unternehmens *Corpus Vitrearum Medii Aevi* über die vorbereitenden Besprechungen und die Tagungen der Mitarbeiter berichtet (zuletzt Bd. 15, 1962, S. 311 ff.) und vor allem sind alle bisher erschienenen Bände ausführlich besprochen worden: Schweiz I (Bd. 10, 1957, S. 168 ff.), Deutschland I (Bd. 13, 1960, S. 188 ff.), Frankreich I (Bd. 13, 1960, S. 44 ff.), Österreich I (Bd. 15, 1962, S. 356 ff.) und als letzter Belgien I (Bd. 15, 1962, S. 350 ff.). - Wenn schon bisher dieses internationale Gemeinschaftsunternehmen in allen seinen erschienenen Bänden fast ohne Einschränkung gelobt werden konnte, so muß ein Lob besonderer Art gleich einleitend für den neuesten Band ausgesprochen werden - und zwar aus doppeltem Grund. Einerseits ist es gelungen, in einem einzigen Band die vier skandinavischen Länder Dänemark, Finnland, Norwegen und Schweden zusammenzufassen, obgleich sonst - auch bei z. T. schmalem Erhaltungsbestand an mittelalterlichen Glasmalereien - den einzelnen Nationen jeweils ein eigener Band zugestanden worden ist; und andererseits erscheint mit diesem Skandinavien-Band in der üblicherweise vielsprachigen Reihe zum ersten Male ein Werk, in dem die bearbeiteten Farbfenster oder Glasmalereifragmente nicht in der jeweiligen Landessprache, sondern von ihnen her gesehen in einer Fremdsprache beschrieben werden, und zwar auf d e u t s c h ! Jeder, der bei der Benützung ausländischer wissenschaftlicher Literatur aus eigener Erfahrung weiß, wie stark seit 1945 sogar bei Resümées das Deutsche zugunsten des Englischen und Französischen in den Hintergrund getreten ist, wird die Selbstlosigkeit der vier Bearbeiter, Aron Andersson, Sigrid M. Christie, Carl A. Nordman und Aage Rousell, bewundern und ihnen dankbar sein. Es bedeutet aber das Erscheinen dieses Werkes gerade in deutscher Sprache auch, daß sich die Bearbeiter vorwiegend an d e u t s c h e Leser und Benutzer wenden. Das ist trotz der alten wissenschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und Skandinavien keineswegs selbstverständlich! Eine vorbereitende Edition der mittelalterlichen Glasmalereien in Schweden erschien auf schwedisch (vgl. „Kunstchronik“ 4, 1951, S. 127 ff.), und die auf Glasmalereien aus Dänemark, Finnland und Norwegen bezüglichen älteren Aufsätze sind jeweils fast ausnahmslos eben dänisch, finnisch oder norwegisch geschrieben. - Den Ausschlag für die Wahl des Deutschen gab wahrscheinlich die Bearbeitung von etwa 90 Prozent der erhaltenen skandinavischen Glasmalereien des Mittelalters, nämlich der *schwedischen*