

Jesi). Schließlich scheint es nicht ausgeschlossen, daß analog zu erhaltenen Kirchenfahnen auf der Fahnenrückseite die Darstellung eines von der Bruderschaft verehrten Kruzifixes angebracht war, wie sie eine weitere Münchner Bellini-Zeichnung (13) aus einem früheren Entwurfsstadium zeigt.

Rolf Quednau

ARNOLD BÖCKLIN — EIN NEUZUGANG UNTER DEN KLASSIKERN?

Zu den Ausstellungen in Basel und Darmstadt

Kataloge:

Arnold Böcklin, 1827—1901. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken. Ausstellung zum 150. Geburtstag, veranstaltet vom Kunstmuseum Basel und vom Basler Kunstverein, 11. Juni—11. September 1977. Katalog-Bearbeitung: Susanne Burger, Dorothea Christ, Lukas Gloor, Hans Holenweg, Alain Moirandat, Agathe Straumann. Redaktion: Dorothea Christ. S. 6—152: Vorworte u. 20 Textbeiträge; S. 155—248: Katalog der ausgestellten Werke (mit Abb. der meisten Exponate); Tafelteil: 55 Tafeln, davon 34 in Farbe. Basel/Stuttgart 1977.

A. Böcklin, 1827—1901. Ausstellung zum 150. Geburtstag, veranstaltet vom Magistrat der Stadt Darmstadt. Darmstadt, Mathildenhöhe, 23. Oktober—11. Dezember 1977. Katalog-Bearbeitung: Eva Huber, Claudia Pohl, Brigitte Rechberg. Redaktion u. Gestaltung: Bernd Krimmel. Band 1: 179 S., 12 Textbeiträge mit zahlreichen Abb.; Band 2: 277 S., Katalog mit zahlreichen Abb., davon 41 in Farbe. Darmstadt 1977.

(Soweit im folgenden auf die Kataloge Bezug genommen wird, werden die Sigles B und D 1 bzw. D 2 benutzt; nicht ausgestellte Bilder werden nach dem neuen Werkverzeichnis: Rolf Andree, Arnold Böcklin, die Gemälde, Basel/München 1977, zitiert.)

1977 war der vierhundertste Geburtstag von Peter Paul Rubens zu feiern. In Antwerpen, Florenz, Genua, Köln, London, Paris, Siegen, Wien, Zürich und anderswo nahm man die Gelegenheit wahr, zu Person, Werk und Epoche des großen Flamen zahlreiche Ausstellungen zu arrangieren. Ebenfalls in das Jahr 1977 fiel der hundertfünfzigste Geburtstag des Schweizer Malers Arnold Böcklin. Ihm huldigte man nur mit zwei großen Ausstellungen in Basel und Darmstadt; außerdem verwiesen die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen mit einer Sonderschau in der Schackgalerie auf ihren großen Eigenbestand.

Sind aus der quantitativen Differenz der Würdigungen von Rubens und Böcklin irgendwelche Schlüsse zu ziehen? Ist Böcklin noch nicht alt (oder wertvoll) genug, um ihm jeweils am Aufbewahrungsort seiner Werke

einen Altar zu errichten? Ist das Werk des Schweizer noch so wenig bekannt und bestimmt, daß es nötig (und vertretbar) erschien, es an ein, zwei Orten zusammenzubringen? War der Aufwand von drei Ausstellungen genug, um die kunsthistorische Leistung Böcklins angemessen zu würdigen — oder war das eigentlich des Guten schon zuviel?

Zu den Unbekannten und Ungerühmten ist Böcklin sicher nicht zu rechnen. Seit der 1897 — zu Lebzeiten des Meisters — zelebrierten 'Böcklin-Jubiläums-Ausstellung' gab es bis 1974 noch acht größere Böcklin-Ausstellungen, vier davon nach 1945: Basel (1951), Frankfurt (1964), London (1971), Düsseldorf (1974). Diese Nachkriegsausstellungen hatten allerdings zunächst kaum nennenswerte Auswirkungen auf Böcklinrezeption und -forschung. Erst eine 1972 edierte 'Hommage à Böcklin' des Wiener Surrealisten Ernst Fuchs erinnerte offenbar den Bruckmann-Verlag an seine früheren Erfolge mit Böcklin-Reproduktionen: 1975 startete er eine neue Bilderbuchreihe mit einem Böcklin-Band. Dissertationen zu Problemen aus dem Werk Böcklins wurden zwischen 1952 und 1971 vier angefertigt; die von Rolf Andree (Berlin 1960, publiziert 1962) wurde für diesen zum Ausgangspunkt einer umfangreichen und langwierigen Rekonstruktion des Böcklin-Ceuvres sowie des nach zahlreichen Kriegsverlusten heute noch nachweisbaren Gemäldebestandes. Strenggenommen machten die Arbeiten von Andree, unterstützt durch den beharrlich engagierten Schweizer Amateur Hans Holenweg, die einzig kontinuierliche Böcklinforschung der letzten Jahre aus. Und diese bedurfte zu ihrer Förderung und Klärung sicher keiner neuen Ausstellung, da sie gerade zum Jubeljahr 1977 abgeschlossen wurde: das vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, der Fritz-Thyssen-Stiftung u. a. ermöglichte und herausgegebene Verzeichnis der Gemälde Arnold Böcklins wurde im Herbst vergangenen Jahres vorgelegt.

Rechtzeitig zum festlichen Anlaß war also das Werk neu geordnet und seine Chronologie fixiert. Unter so günstigen Voraussetzungen hätte Gelegenheit bestanden, Teile aus dem verfügbaren Bestand herauszugreifen und mit Vergleichbarem von anderer Hand zusammenzustellen oder mit anders Gedachtem und Gemaltem zu konfrontieren; ebenso hätte man auch durch inhaltlich bestimmte Gruppierung von Bildern auf Leitgedanken verweisen, konstante Strukturen freilegen, Widersprüche einkreisen können etc. Für kunsthistorisches Problembewußtsein und Ausstellerphantasie wären der Möglichkeiten genug gewesen, an der weiteren Klärung des seit 1905 zur Verhandlung stehenden 'Fall Böcklin' zu arbeiten. 1951, im 50. Todesjahr des Malers, hielt man gerade dies in der Schweiz noch für unerlässlich. Als der damalige Direktor des Basler Kunstmuseums, Georg Schmidt, aus diesem Anlaß im Kunsthaus Zürich zum Thema 'Böcklin heute' sprach, suchte er sich einer „solidarischen Haftung in einer Angelegenheit, bei der einem nicht ganz behaglich ist“, zu versichern. Er sagte, „man müßte blind und taub in einem sein, . . . , wollte man nicht zugeben, daß Böcklin;

auch 50 Jahre nach seinem Tode und 45 Jahre nach Erscheinen von Meier-Graefes 'Fall Böcklin', nicht aufgehört hat, ein 'Fall' zu sein — wenn auch nicht ganz in dem von Meier-Graefe gemeinten Sinne“ (vgl. Andree, 1977, s. 51/52).

Ich wüßte nicht, was sich seitdem ereignet hätte, das diese deutliche Stellungnahme außer Kraft setzte. Auch andere scheinen von der anhaltenden Aktualität der Schmidtschen Skrupel überzeugt: warum sonst hätten sie die Rede von 1951 als einen der Begleittexte zum neuen Werkverzeichnis wieder abgedruckt? In Basel aber war man diesmal anderer Ansicht. Dort wollte man offenbar ein Zeichen setzen, daß es nun mit allem Streit um Böcklin zu Ende sei und weitere Skrupel überflüssig wären.

Gestützt auf die Erkenntnisse und Angaben aus Andrees Gemäldeverzeichnis, hatte man im Kunstmuseum eine „Gesamtschau“ (B, s. 11) eingerichtet, die 'Leben und Werk' des Meisters als eines präsentierte. Entlang der Datenfolge von Böcklins Biografie waren die Bilder hintereinandergereiht: 203 Gemälde, 159 Zeichnungen und 6 plastische Arbeiten von Böcklin, dazu noch einige graphische Vergleichsstücke, Böcklin-Porträts und -Archivalien. Diese Menge von Exponaten wird im Katalog nur mit knappen Angaben und Erläuterungen aufgeführt. Unter Hinweis auf Andrees Gemäldeverzeichnis beschränkte man sich „bewußt auf das Notwendigste, um unnötige Doppelspurigkeiten zu vermeiden“ (B, s. 6). Da hätte ich mir doch etwas mehr Konsequenz gewünscht, damit die wesentliche „Doppelspurigkeit“ zum Werkverzeichnis, nämlich die chronologische Anlage der Ausstellung, auch vermieden worden wäre — zumal ja, notgedrungen, eine solche Illustration des künstlerischen Werdegangs immer lückenhaft und ungleichmäßig ausfallen mußte.

Auffallend war, mit welcher Entschiedenheit man in Basel alles Strittige zu umgehen versuchte, indem man nahezu alle Bruchstellen und nach außen gewandten Bezugspunkte des Werkes unbeachtet ließ, so daß jede Entwicklung und Veränderung in der eigenwillig genialen — letztlich rätselhaft unergründlichen — Künstlerpersönlichkeit begründet schienen. Auch Dieter Honisch findet es „verwunderlich, daß die Basler Veranstalter diese für unser Verständnis des Werkes von Böcklin ganz entscheidende Polemik [Meier-Graefes — W. R.] in den Kommentaren des Katalogs so ganz ausgeklammert haben“ (D 1, s. 14). Laszlo Glozer meldet: „Kein Streit mehr um Arnold Böcklin“, und rezensiert die „offensichtlich vom Jubiläumsanlaß diktierte Pflichtübung“ verhalten positiv als „unaufregend gelungene Veranstaltung“ (SZ vom 15./16. Oktober 1977, s. 107). Doch hier steckte wohl mehr als turnusmäßige Jubelpflicht dahinter.

In dem Katalogbeitrag „Basler Künstler über Böcklin“ bekennt der Maler Max Kämpf: „Ich bin der festen Überzeugung, daß es völlig sinnlos ist, an diesen Magier mit dem Verstand herantreten zu wollen — entweder man liebt ihn und vertraut ihm, oder man läßt es eben bleiben. Zu verstehen

gibt es da nichts!“ (B, s. 26). Soviel auf Künstlerlizenz riskierter Agnostizismus soll nicht den Ausstellungsmachern unterstellt werden. Allerdings kommt auch in dem Text von Dorothea Christ verschiedentlich eine zumindest antiintellektuelle Einstellung zur Sprache. Wenn es heißt: „Der Reflexion voraus geht immer die Wahrnehmung, Seherfahrung in erster Linie und seelisches Erleben in zweiter Linie“ (B, s. 34), dann verbirgt sich in der vermeintlich plausiblen Feststellung ein Plädoyer für den unmittelbar — gewissermaßen gedankenlos — produzierenden Künstler. Deutlich wird dies, wenn im Zusammenhang mit Böcklins literarischen Bildvorwürfen „jener natürliche Vorgang von Böcklins Bildgeburt, der sich nicht erzwingen ließ“, gegen eine „rationale Umsetzung“ ins Feld geführt wird (B, s. 36); oder wenn Äußerungen aus einer Kindergruppe zur Rechtfertigung bestimmter Absonderlichkeiten im Spätwerk (‘Venus Genitrix’ und ‘Horch der Hain’) erhalten müssen (B, s. 37).

Programmatisch wird die Ausstellungskonzeption an gleicher Stelle umrissen in dem Satz: „Die enge Verflechtung zwischen fast rüd-realistischer Natursicht, starker Sensibilität, naiver, manchmal fast bedenkenloser Wahl der Motive und dem mutigen Einsatz unkonventioneller Darstellungsmittel (. . .) scheint mir die Voraussetzung für ein Verständnis des Künstlers Böcklin — wichtiger als das ikonographische Verfolgen von Themen und das Ausdeuten seelischer, biographischer und soziologischer Hintergründe“ (B, s. 35). Damit ist deutlicher gesagt, daß alles Wesentliche, auf das zu achten sei, eben aus dem Wesen und der Person des Malers selbst komme; Hintergründe jeder Art seien akzidentiell, ihre Aufdeckung und Ausleuchtung letztlich ohne Belang.

Daraus erklärt sich die lineare Einrichtung der Ausstellung als nachgestelltes Curriculum und ebenso auch der Ausschluß von Vergleichsstücken und anschaulichen Alternativen zu Böcklinbildern. Der Maler, auf sich selbst reduziert, sollte als ein nur für sich selbst existierendes, aus der Fülle seiner Person sich entäußerndes Genie vorgestellt werden: Böcklin der Große — ein „Klassiker“, wie man sich offenbar immer noch Klassiker vorstellt.

So gesehen, wird auch der von Frau Christ gewählte Titel ihres Katalogbeitrages als Gegenentwurf zu Georg Schmidts Thesen erkennbar: „Arnold Böcklin: geschaute — gesuchte — gefundene Wirklichkeit“ (B, s. 33). Auch mit dieser skandierten Kurzformel soll der Meister als ein vollendeter Realist ausgewiesen werden, dem es letztlich gelang, seine künstlerischen Absichten einzulösen, und der seine existentiellen Probleme in der Kunst aufheben und bewältigen konnte. Demgegenüber wäre mit Schmidt und anderen zu formulieren: geträumte — verdrängte — wieder auftauchende Wirklichkeit des Individuums in der Gesellschaft. Das bedeutete keine Verkürzung, keine Reduktion des Künstlers auf seine Neurosen, sondern damit wäre das Werk um die Dimension des Sozialen erweitert, der selbst

geniale Subjekte sich nicht entziehen können und in der Böcklin zeitlebens sich bewegt und herumgeschlagen hat. In der Basler Ausstellung wurde diese Dimension gelehnet und versteckt — das machte sie eng und irreführend.

Ganz so geschlossen und gereinigt, wie vielleicht geplant, präsentierte sich die Ausstellung dann doch nicht. Das lag vermutlich daran, daß das Unternehmen, vom Basler Kunstverein projektiert und betrieben, zunächst in der Kunsthalle stattfinden sollte, dann aber wegen mangelhafter Klimatisierung dieser Räumlichkeiten in das Kunstmuseum verlegt werden mußte (B, s. 12). So kamen neue Zuständigkeiten und wohl auch andere Auffassungen ins Spiel. Jedenfalls hob sich der von Dieter Koeplin betreute Ausstellungsteil der Zeichnungen in der Präsentationsform auffällig vom übrigen ab.

Aus konservatorischen Gründen waren Zeichnungen und Graphiken in den Räumen um den kleinen Innenhof des Kunstmuseums zusammengefaßt und in gedämpftem Kunstlicht ausgestellt. Hier fanden sich nicht nur Böcklinzeichnungen, sondern auch einige kleinformatige Gemälde bzw. Ol-skizzen und sogar Fotos nach Böcklinbildern und anderen Vergleichsstücken. Meines Erachtens hätte davon sicher noch mehr gezeigt werden können, aber auch so wurden wenigstens vereinzelt Zusammenhänge anschaulich und Relationen zwischen Naturstudie, Ideen- oder Kompositionsskizze und ausgeführtem Bild erkennbar. Das verwies auf Böcklin als einen arbeitenden Künstler und ließ zuweilen auch etwas von der Anstrengung spüren, die ihn seine Bilderfindungen gekostet haben müssen.

Überraschend fanden sich dann auch noch Zeichnungen und Druckgraphik von anderen Künstlern. Zwar waren die im Katalog abgebildeten 'Böcklin-Paraphrasen' von André Thomkins (B, s. 29—32) nicht neben der paraphrasierten Zeichnung — und auch nirgendwo anders — ausgestellt, dafür sind aber ca. 60 Blätter von Zeitgenossen Böcklins aus der Schweiz, Frankreich und Deutschland, die Koeplin in zwei Sonderkabinetten als unvermutete „Zugabe“ offerierte, nicht im Katalog. Die aufschlußreichen Einblicke, die sich da ergaben, sind also nicht einmal per Namensliste in die wissenschaftliche Diskussion eingebracht. Einiges davon ist allerdings in den phantasievollen und experimentierfreudigen Vergleichen nachvollziehbar, die Koeplin in seinem Katalogbeitrag: „Zu Böcklins Zeichnungen und Kritzeleien“ vorlegt (B, s. 85—96).

Katalogwürdig war offenbar nur, was von Böcklins eigener Hand stammte. So waren am Schluß der Ausstellung, erst nach langem Rundgang erreichbar, in drei Räumen Dokumente und interessante Böckliniana ausgestellt, die ebenfalls in keiner Form verzeichnet sind. Solche Marginalisierung von lebens- und rezeptionsgeschichtlichen Belegen grenzt an Arroganz: derjenige, der nach so vielen „schönen“ Böcklinbildern immer noch etwas von 'Künstlers Erdenwallen' wissen will, ist selber schuld! Mit letztem

Stehvermögen mag er sich dann auch noch den Eintrag im Taufregister ansehen oder eine erhellende Briefstelle abschreiben (z. B. die zu B, Nr. 33); In der Regel wird ein Mensch am Anfang seines Lebens geboren und am Anfang einer Begegnung vorgestellt — man hätte da wohl einiges anders einrichten können.

Natürlich konnte der mit Malerei und dem Problem Böcklin halbwegs Vertraute in der Ausstellung auch einiges entdecken und lernen, doch das ist hier unerheblich. Je mehr Bilder an einem Ort zusammen sind, um so größer werden für den Profi zwangsläufig die Chancen, daß ihm etwas auf- oder einfällt. Doch hier ging es um ein anderes Publikum. Eine kesse Werbung, an der sich auch die Aussteller beteiligten, wollte garnicht verhehlen, daß ihre Liebesblicke den vielen Basler Bürgern und den Sommerreisenden galten, die gemeinhin Kunst als feiertägliches Exotikum genießen — und die deshalb, wenn man ihnen zu mehr verhelfen will, der wohlwollenden Anleitung bedürfen. Wer von denen sich vom drallen Meerweib aus Böcklins 'Meeresstille' (B, Nr. 176) hatte locken lassen, der mußte sich in der Ausstellung mindestens genasführt dünken. Denn hinter der Kartenkontrolle war es mit dem Entgegenkommen vorbei. Da tat man so, als wäre jeder, der da einträte, nach wie vor auf den 'Kunstwart' oder 'Die Kunst für Alle' abonniert und entsprechend vorbereitet; da wartete man auf die Böcklin-Gemeinde, die respektvoll zu Feier und Huldigung sich einfinden sollte. Es ist zu hoffen, daß nur wenige der zahlreichen Besucher diese Erwartung erfüllten.

Die Darmstädter Ausstellung zeichnete sich zunächst dadurch aus, daß sie offenbar erst im Böcklinjahr beschlossen und geplant wurde. Jedenfalls enthielten die Ausstellungskalender in 'Kunstchronik' und 'Weltkunst' keinerlei Hinweis auf das gleichwohl aufwendige Ereignis. Aus den Ausführungen von Bernd Krimmel über „Gründe und Grundlagen“ (D 1, s. 8—13) ist ebenfalls zu schließen, daß man sich erst aufgrund der Basler Ausstellung über die Eigenproduktion klar wurde — wie weit kritisch, ist nicht ganz sicher auszumachen: „Da die Entfaltung der malerischen Mittel bei Böcklin nicht das erste Interesse beanspruchen kann, haben wir auf eine chronologische Auffädelung verzichtet und dagegen versucht, die Entwicklung der Motivationen und Entwürfe einer die Malerei überbordenden Gedankenkunst durch Konfrontationen zeitlich auseinanderliegender, aber innerlich korrespondierender Werke in 8 Abteilungen aufleuchten zu lassen“ (D 1, s. 13).

Das Prädikat „aufleuchten lassen“ meint hier wohl so viel wie: andeutungsweise sichtbar machen. Mehr kam dann auch nicht zustande! Zwar waren — offenbar in einer Art Gegengeschäft — zu dem großen Darmstädter Bestand aus der Sammlung von Heyl noch 19 Leihgaben aus Basel, 9 aus München, 7 aus Berlin sowie vieles aus kleineren Sammlungen und

Privatbesitz gekommen, aber um Motivationsstrukturen und Entwicklungslinien freizulegen, reichte das verfügbare Material doch nicht recht hin. Sicher, 103 Bilder sind schon eine stattliche Anzahl, sofern man selber nur 14 beizusteuern hat, doch wenn man sich — darin den Baslern wieder gleich — ganz auf die Werkimmanenz verläßt, läßt sich damit nicht sehr viel anschaulich machen. So ist es nicht sehr förderlich für das Nachvollziehen gedanklicher und gestalterischer Entwicklungen, wenn man z. B. unter den Pan-Bildern von den beiden entscheidenden, weil jeweils wiederholten Gemälden ('Panischer Schreck' und 'Pan im Schilf'), nur eine Frühfassung (D 2, Nr. 19) zeigen kann, wenn man hinsichtlich der Wasser- und Meerwesenikonographie nur mäßig bestückt ist und bei den Selbstbildnissen auf wichtige Zeugnisse der künstlerischen Selbsteinschätzung Böcklins verzichten muß (B, Nr. 53 und 191, Andree, Werkverzeichnis 1977, Nr. 267 und 394).

Aber daran hat es im Grunde nicht gelegen, daß die meisten der acht Gruppen so unergiebig und wenig aufschlußreich wirkten. Mehr Anteil daran ist wohl den Kategorien zuzurechnen, nach denen die Ausstellung gegliedert war. Diese sind recht eigentlich „abendländisch“ zu nennen und passen in ihrer zutreffenden Allgemeinheit auf mindestens den größeren Teil von Böcklins malenden Zeitgenossen: „Schule und Unabhängigkeit / Natur und Mythologie / Realität des Traumes und der Poesie / Daseinsfreude und Naturzeit / Historie, Kult und inszenierte Landschaft / Melancholie und Geschichte / Wirklichkeit und Utopie / Subjekt und Ideal“ (D 2, s. 3).

Um den 'Fall Böcklin' weiter aufzuhellen, müßte man schon genauer zur Sache kommen. Allgemein wäre da beispielsweise zu fragen nach Kulturzerfall und Zivilisationsflucht als Ausweg aus der Geschichte. Die Pansfiguren, Kentauren und Meerweiber verlangten, daß das Verhältnis von mythisch präsozialer Ungebundenheit und bürgerlicher Moral untersucht würde. Auf individualpsychologischer Ebene hätte das Motivfeld: Sehnsucht, Frauenraub, belauschtes Für-sich-sein Anlaß geben können, nach individuellen Wünschen und ihrer gesellschaftlichen Verweigerung zu forschen. Die eigenartigen Momente von Überraschung, Störung und Beruhigung in Böcklins Mythenbildern (z. B. D 2, Nr. 19, 21, 26, 72, 74) hätten ebenso wie der sog. „Böcklin-Humor“ darauf geprüft werden können, ob sie Ausdruck einer reservatio mentalis, einer ironischen Distanzierung von den in Malerei realisierten Glückszuständen bedeuten. Schließlich hätte man auch aus dem Zusammenhang von künstlerischem wie geschäftlichem Erfolg und Selbsteinschätzung des Malers interessante Konstellationen ableiten können, etwa: Bildwiederholung und Geschäft, oder: allegorische wie farbliche Penetranz und Anmaßung einer Präzeptorenrolle? Solche und andere Fragen, Entgegensetzungen und Verknüpfungen sind z. T. in der Böcklin-Literatur (Meier-Graefe, Georg Schmidt u. a.) längst vorgegeben

oder wären sonst unschwer aus der Analyse von Böcklins Bildern zu gewinnen. Man müßte sich eben nur noch betroffen fühlen vom 'Fall Böcklin'.

Die Wunschvorstellung der Darmstädter Aussteller läßt sich dem üppig ausgestatteten Katalog entnehmen (vgl. D 2, passim). Nach dem Vorbild von Werner Hofmanns 'Das irdische Paradies' (1960 und 1974) wollten sie offenbar bestimmte Erscheinungsformen und Ausdruckswerte im Werk Böcklins auf den Begriff bringen, um sie so in den Kontext von Kunst- wie Sozialgeschichte des späten 19. Jhs. einfügen zu können. Die zu den jeweiligen Einleitungstexten und Katalogeinträgen gruppierten Bildbelege nehmen sowohl Rubens und Poussin wie Makart und Magritte in einen Zusammenhang. Nur einige dieser Bilder im Original — sorgfältig ausgesucht — mit einigen Böcklins zusammengehängt, das hätte eine aufregende Sache werden können! Aber dafür hätte man sich wohl mehr Zeit nehmen müssen. In der — übrigens unverhohlenen (D 1, s. 3) — Eile reichte es nur zu einer „Dokumentation“ mit kleinformatigen Reproduktionen, die in den Durchgangskorridoren in sechs Nischenvitrinen eher versteckt war. — Schade!

Eine Anmerkung nur zu konservatorischen Problemen: Auch wenn nicht alle Böcklinbilder schlecht erhalten oder gefährdet sind (B, s. 52), so gelten sie doch zumeist als heikel und in ihren Reaktionsweisen schwer einschätzbar. Von den in Basel ausgestellten Bildern waren 75 gleich anschließend in Darmstadt. Auch die Bilder aus dem Landesmuseum mußten dort zur Mathildenhöhe umziehen. Zwei Fragen dazu: Sind die häufig vorgebrachten Warnungen von Restauratoren vielleicht doch nicht so ernst zu nehmen? Wie bestimmt sich eigentlich das Verhältnis zwischen Wichtigkeit des Ausstellungsanlasses und Ausleihrisiko? — besser vielleicht: Wer bestimmt es?

Zu einzelnen Katalogbeiträgen wäre manches zu sagen. Hier reicht der Raum nur, um einige Anmerkungen zur Textausstattung der Kataloge zu machen. Der Basler wie der Darmstädter haben gemein, daß sie in kurzer Zeit produziert wurden und die ad hoc verfaßten Beiträge wohl vielfach unter Zeitdruck entstanden (B, s. 6; D 1, s. 4). Daraus erhellt nochmals die Forschungssituation: Böcklin war nicht in der wissenschaftlichen Diskussion; erst sein Jubiläum gab Anlaß und Termin für eine Auseinandersetzung, deren Form vom Bedarf der Ausstellungsmacher bestimmt wurde. So ist nun mal die Situation im gegenwärtigen Kulturbetrieb. Es hat wenig Sinn, darüber zu klagen, doch ist es wichtig, sich die Entstehungsbedingungen von Wissenschaft auch hier deutlich zu machen. Dann wird manches verständlicher, z. B. der friedfertige Pluralismus, der beide Kompendien auszeichnet.

„Pluralismus“ scheint ja nach neuerer akademischer Sprachregelung hierzulande zuweilen so definiert zu werden, daß offensichtliche Widersprüche in der Argumentation einer wissenschaftlichen Disziplin eben dieser keinen Abbruch tun und sie deshalb — soweit nicht staatsgefährdend — unbe-

sorgt hingenommen werden können. Hinsichtlich solcher Sorglosigkeit, Widersprüchliches zwischen zwei Buchdeckel zu nehmen, sind die Textsammlungen pluralistische Exempla.

In Basel wird in drei interpretierenden Beiträgen einander Ausschließendes dargelegt. Franz Meyer setzt bei G. Schmidt an und argumentiert sozialpsychologisch: „Denn in Böcklins Bildern spricht unmittelbar das aus dem Bewußtsein seiner Zeit Verdrängte, das, was die gründerzeitlichen Generationen träumten, bevor Sigmund Freud das Messer seiner Analyse ansetzte und einiges davon ans Licht des Bewußtseins hob“ (B, S. 39—42, Zitat s. 42). Reinhold Hohl verengt Schmidts Ansatz wieder aufs Individualpsychologische und postuliert einen aus persönlichen Ehe- und Todeserfahrungen resultierenden „Mythus der existentiellen Impotenz“ bei Böcklin (B, s. 115—118). Jochen Poetter bleibt beim Alten, einer vitalistischen Beschwörung von Elementarnatur, die er dem 'Kentaurenkampf' tautologisch nachredet — da hilft dann auch nur noch die berühmt berüchtigte Einfühlung: „Der Mythos findet also nicht im Bild selbst statt, sondern 'ereignet' sich erst in dem, der es ansieht, durch sein unmittelbares fast physisches Hineingeraten“ (B, s. 109—113, Zitat s. 113). Alle drei Ansätze aber passen schwerlich zu dem schon zitierten Programm von Frau Christ und finden entsprechend wenig Resonanz in der Ausstellung.

Disparates (und Kurioses) bietet auch der Darmstädter Katalog, doch dort wirkt ein Teil der Beiträge einheitlicher und deutlicher auf die Intentionen der Aussteller bezogen. Das liegt wohl daran, daß die Darmstädter selbst bei neueren Forschungspositionen ansetzen und ihre auf Deutung zahlreicher Aspekte angelegte Ausstellungskonzeption mehr Anknüpfungspunkte bietet. Für weitere Auseinandersetzung mit dem 'Fall Böcklin' scheinen mir drei Beiträge nützlich. Die von Christoph Heilmann neu eingebrachten und belegten Bezüge zwischen Böcklins Malerei und der Ästhetik Friedrich Theodor Vischers bestätigen erneut die Vermittlung des Subjekts mit Natur und Geschichte als zentrales Problem der Böcklin-Deutung. Allerdings bleibt da noch weiter nachzudenken, ehe Heilmanns Urteil: „Offensichtlich stand Böcklin auf der Höhe seiner Zeit“ mitunter-schrieben werden könnte (D 1, S. 34—41, Zitat S. 41). Die Beiträge von Gert Reising und Norbert Schneider greifen beide weit über herkömmlich kunsthistorische Denkschemata hinaus und versuchen, Böcklins Ikonologie im Zusammenhang mit Geschichtsdenken und gesellschaftlicher Erfahrung des späten 19. Jhs. zu verstehen. Beide geben dabei eine überraschend hohe Einschätzung von Böcklins Vermögen zur kritischen Einsicht und Distanznahme, die mir bisher noch nicht hinreichend erwiesen scheint. Der Beitrag von Reising wie auch manche Passagen im Katalog (D 2) sind schwer lesbar und zuweilen auch schwer verständlich. Vielleicht auch nur ein Zeitproblem, daß das sprachliche Darstellungsvermögen der reflektorischen Anstrengung nicht immer ganz gewachsen ist?

Bei all den verschiedenen Näherungsversuchen an das Werk Böcklins wie auch bei den Beiträgen zur Rezeptionsgeschichte fällt auf, wie friedfertig man mit dem Meister und seinen konkurrierenden Interpreten umgeht. Auch das ein Zeichen von kaum fixierbarem Diskussionsstand? Kaum je wird eine Meinung angegriffen oder auch nur behutsam in Zweifel gezogen. Forschungsimmanente Kritik findet nicht statt. Und am Pinselstrich des Jubilars wagt ohnehin niemand zu kritteln. Daß Böcklin auch banale und scheußlich schlechte Bilder gemalt hat und einige davon auch ausgestellt waren (z. B. D 2, Nr. 71 und 107), daß Qualitätsschwankungen in Bilderfindung wie -ausführung überhaupt ein Charakteristikum des Œuvres sind, wurde nirgend mehr deutlich gesagt. Es dürfte schlimm um Böcklin und manchen anderen Künstler seiner Zeit stehen, wenn sich wirklich niemand mehr über ihn ärgern kann!

Als 1974 in Düsseldorf die Reihe der jüngsten Böcklin-Ausstellungen eingeleitet wurde, war man sich der fraglosen Klassizität des Meisters wohl noch nicht ganz sicher. Jedenfalls druckte man im dortigen Katalog — unkommentiert — einen Aufsatz von Carl Georg Heise aus dem Jahre 1936 ab, der mit den Sätzen beginnt: „Über Böcklin schreiben, das heißt Krieg führen. Das ist so gewesen, solange Bilder von ihm in der Öffentlichkeit gesprochen haben, mehr als achtzig Jahre also, und einstweilen wird es so bleiben“ (Kat. Düsseldorf, 1974, s. 10). Aus Anlaß des 150. Geburtstages schien Böcklins Malerei nun allerdings keinen Anlaß mehr zu streitbarer Auseinandersetzung zu bieten. Wie weiland die Olympioniken ihr „Fest der Spiele und Gesänge“ im Schutze eines Gottesfriedens ausrichteten, so hatten sich die kunsthistorischen Festkomitees offenbar auf eine pax Böckliniana verabredet. Doch das Jubeljahr ist überstanden — nun ist es an der Zeit, wieder mal Streit vom Zaun zu brechen. Dazu soll hier ein Anfang gemacht sein.

Winfried Ranke

REZENSIONEN

BARBARA MARKOWSKY, *Europäische Seidengewebe des 13.—18. Jahrhunderts*. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln. Bd. VIII. Köln 1976. 463 S., 8 Farbtaf., 50 Schwarz-Weiß-Taf. u. 731 schwarz-weiße Abb.

Sieht man von Adèle Coulin Weibels Katalog der Ausstellung in New York und Los Angeles 1944 und Erika Billeter's Zürcher Katalog „Europäische Textilien“ (Kunstgewerbemuseum, 1964) ab, so ist seit Jahrzehnten kein umfassender Sammlungs- oder Ausstellungskatalog von europäischen Seidengeweben mehr erschienen. Um so nachdrücklicher muß der neue Kölner Band begrüßt werden, der mit 731 Nummern die dortige Sammlung, um-