

Arnold Böcklin und die Antike

Autor(en): Arnold von Salis

Quelle: Basler Jahrbuch

Jahr: 1955

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/4d5fd218-b895-4a4e-985c-d973c1979839>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke 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 schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

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.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Arnold Böcklin und die Antike

Von Arnold von Salis

«Ach, Böcklin zieht nicht mehr», entgegnete ein bekannter Verleger dem Verfasser dieser Studie, den er um Vorschläge für eine geeignete Publikation gebeten hatte. Wie immer man sich zu diesem Urteil stellen mag, für unsere Basler Leserschaft hat der Name des Malers wohl auch heute noch nichts von seiner Anziehungskraft eingebüßt. Im übrigen handelt es sich für uns keinesfalls darum, in den «Kampf um Böcklin» einzugreifen, oder um Verständnis für einen Verkannten zu werben. Die Frage, die uns hier beschäftigen soll, ist überhaupt keine der Wertung, sondern eine kunstgeschichtliche, oder wohl eher eine allgemein geistesgeschichtliche: was bedeutet im Leben und Schaffen dieses Künstlers die Welt der Antike, die, schon rein stofflich betrachtet, hier ja eine ganz ungewöhnlich große Rolle spielt? Und was hat dieses Phänomen, so wie Böcklin es geschaut und zur Wirkung und Geltung gebracht hat, uns heute noch zu sagen? Wir beschränken uns dabei mit Absicht auf eine Auswahl besonders eindrucksvoller Beispiele¹; eine zusammenfassende methodische Behandlung des gesamten weitschichtigen Stoffes ist nicht angestrebt, wäre auch für einen Beitrag im Rahmen des Basler Jahrbuches kaum durchführbar.

Es wurde Böcklin allerdings nicht leicht gemacht, mit seiner Vorstellung der griechischen Welt in den Augen der in klas-

¹ Um dem Leser das Aufsuchen des Bildermaterials zu erleichtern, wird in Klammern auf Bände- und Tafelnummer des großen Böcklin-Werkes von H. A. Schmid (Verlag F. Bruckmann A.-G., München) verwiesen. Die meisten der hier besprochenen oder erwähnten Gemälde sind auch in dem Tafelband desselben Böcklin-Forschers von 1919 (ebenda erschienen) zu finden. Vgl. die kurze Bibliographie im Anhang. Frau Dr. M. Pfister-Burkhalter sind wir für die Beschaffung von Abbildungsvorlagen zu herzlichem Dank verpflichtet.

sizistischem Vorurteil befangenen Zeitgenossen sich durchzusetzen; er stand abseits, mußte sich vereinsamt und unverstanden fühlen. Die verdrossene Kritik von Jacob Burckhardt, er «könne keinen Apollo malen», hat den Meister schwer gekränkt, und niemals hat er ihm das Wort verziehen. Es fiel im Verlauf der Auseinandersetzung über die Freskomalerei im Treppenhaus des Museums an der Augustinergasse (Abb. 1), die mit ein Anlaß zu der bedauerlichen Entzweiung der beiden Jugendfreunde wurde.

Der Standpunkt Burckhardts ist gewiß nicht unbegreiflich, wenn man seinem Idealbild des Sonnenaufgangs Rechnung trägt. Das war für ihn, es konnte gar nicht anders sein, das berühmte Deckengemälde der «Aurora» von Guido Reni, im Hauptsaal des Kasinos von Palazzo Rospigliosi auf dem Quirinal, von dem im Cicerone behauptet wird, es sei «wohl alles in allem gerechnet das vollkommenste Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte». Der dargestellte Vorgang ist die Auf-
fahrt des Lichtgottes Apoll auf seinem vierspännigen Wagen, von den tanzenden Horen umringt. Vor ihm her schwebt, nach ihm sich umblickend und Blumen auf die Erde streuend, die Morgenröte, nach der das Bild seinen Namen trägt. Neu ist an ihm, gegenüber der vorhergehenden klassischen Kunst, vornehmlich der Zauber der Farbe: wie hier Hell und Dunkel gegeneinander abgewogen sind oder vielmehr chiasmatisch sich verschränken. Ein derartig raffiniertes luministisches Wagnis wäre freilich in der vorbarocken Malerei unmöglich, und schon gar in derjenigen des Altertums. Aber nun ist das eigentliche Thema des Bildes doch eben die figürliche Szene, und diese hat ihre Vorgängerin allerdings in der Antike. Das geschilderte Geschehen selbst ist, schlicht gesagt, das von Heinrich Heine in sattsam bekannten Versen besungene. Dieses «alte Stück» stellt in der Tat einen auch in der bildenden Kunst seit früher Zeit beliebten, immer wieder behandelten Vorwurf dar. Mit seiner figürlichen Komposition folgt Guido Reni schon bewährten Regeln. Die Bewegung des Ganzen in seitlicher Richtung, der idealen Bildebene parallel, die Vorbeifahrt am Auge des Beschauers, wird durchaus entsprechend bereits von der

griechischen Vasenmalerei der klassischen Epoche gegeben. Das Schema hält sich im wesentlichen bis in spätantike Darstellungen des *Sol invictus*.

Und nun kommt Böcklin und reißt mit vehementem Ruck das galoppierende Gespann herum, geradeswegs auf den Beschauer zu. Man könnte für diese scheinbare Willkür geltend machen, schon die verfügbare Bildfläche, das betonte Hochformat, habe dem Maler keine andere Wahl gelassen, die Vorderansicht ohne weiteres verlangt; auch so noch fühlte sich Böcklin beengt, der Raum war ihm zu knapp. Indessen hatte ihm seine Auftraggeberin, die Kunstkommission, für keine der drei Treppenwände das Thema vorgeschrieben, man ließ ihm völlig freie Hand; nur allegorische Darstellungen im allgemeinen wurden gewünscht. Die *Trias Magna Mater — Flora — Apollo* ist ausschließlich das geistige Eigentum ihres Schöpfers; so auch die Reihenfolge der einzelnen Szenen. Das Bild des Sonnenaufgangs über dem oberen Treppenpodest, als Bekrönung des Ganzen, war mit Bedacht für diese Stelle gewählt worden: der Wagen des Gottes sollte den die Stufen Emporkommenden in stürmischer Fahrt über die Köpfe dahinbrausen. Daher die kühne Untersicht der Quadriga, wobei nun freilich die Pferdebauche samt Zubehör sehr deutlich sich bemerkbar machen mußten. Daß die Kunstkommission sich darüber entsetzte, ist weiter nicht verwunderlich. Schon der Entwurf hatte Bedenken erregt, die Ausführung mißfiel durchaus, und wenig fehlte, so hätte der ganze Sonnenwagen weichen müssen. Das Ueberirdische der Erscheinung sollte durch Behandlung mit Blattgold betont werden. Wie Schick erzählt, «waren Strahlen und Mantel des Gottes vergoldet, ein Stück des Wagens und die Zügel; wie die Abwarte sich zuflüsterten, nicht bloß die Hufe, sondern eben auch die Genitalien der Hengste». Schließlich wurde das Abscheuliche in Wolken gehüllt, Leiber und Hinterbeine der Rosse vernebelt, und zwar, laut Sitzungsprotokoll, auf höhere Weisung. Der Künstler aber wurde so verstimmt, daß er das Bild dann ohne innere Anteilnahme heruntergemalt habe. Man spürt auch gewiß,

wenn die früher entstandenen Fresken verglichen werden, ein Nachlassen des Interesses.

Böcklin hätte sich darauf berufen können, daß die von ihm beliebte Darstellung des Sonnenwagens in Unteransicht durchaus antiker Kunstübung entsprach. Was er zuerst zur Anschauung gebracht hatte, war der letzte Nachklang eines Bildtypus, der im späteren Altertum als geläufiges Motiv neben jenem anderen, oben besprochenen einherging. Als Zentrum von gemalten oder in Mosaik ausgeführten Feldern treffen wir in der römischen Kaiserzeit das Bild des Sol Pantokrator in eben unserem Schema, eingerahmt vom kreisrunden Zodiacus, des öfteren an. Auf dem großen Sonnensegel, das Nero anläßlich von Tiridates' Huldigungsbesuch in Rom, im Jahre 66, über den Zuschauerraum des Amphitheaters spannen ließ, war inmitten des gestirnten Himmels die Sonnenquadriga in Stickerie angebracht. Das vor kurzem aufgefundene schöne Deckenmosaik in einer frühchristlichen Grabkammer unter den vatikanischen «Grotte» hat diese Form der Epiphanie beibehalten; nur ist aus dem heidnischen Sonnengott ein Christus Helios geworden, und aus dem Sternenhimmel ein prächtiges Blättergewirr. Es ist auch hier so, daß die Komposition gleichsam aus zwei Hälften besteht, einer unteren mit der Pferdegruppe, einer oberen mit dem Lenker. Er wäre froh, sagte Böcklin zu Schick, hätte er den Apollo heruntergerückt und die Gruppe geschlossener gemacht.

Allein auch diese «verbesserte» Fassung unseres Freskogemäldes, das jäh aus dem Gewölk hervorbrechende Göttergespann, entspricht, und darauf legen wir besonderen Wert, einer dichterischen Vision des Altertums. Auch bei Guido Reni sehen wir eine Wolkenbank als Basis des figürlichen Vorgangs gemalt. Zugleich jedoch bedeutet die Mädchenschar der Horen, deren Reigen die schnaubenden Renner soeben durchbrochen haben, eine Verkörperung des Naturgebildes in menschlicher Gestalt. Bei Homer (*Ilias* V, 749 ff.; gleichlautend VIII, 389 ff.) öffnen sie das Wolkentor des Olympos, um einem dahinrasenden Wagen freie Bahn zu schaffen. Augenscheinlich kommen hier zwei verschiedene Vorstellungen einander in die

Quere. Zugrunde liegt doch wohl die Idee, daß es die Wolken selber sind, welche die Durchfahrt gestatten. Für Guido Reni sind die wirklichen Wolken, auf denen die Horen schreiten, gleichsam ihr Attribut, wie die Leuchtfackel des Morgensterns über den Pferden. Und das Wallen ihrer Mäntel versinnbildlicht die wogende Bewegung am Himmel. Eine Stütze für diese Deutung erblicken wir in einem anscheinend wenig beachteten Fries im Obergeschoß der durch Raffael so glanzvoll ausgestatteten Villa Farnesina, in der sogenannten Sala delle Colonne. Das Bild dürfte von Baldassare Peruzzi, dem Architekten des Hauses, gemalt worden sein, also zu Beginn des Cinquecento, lange vor den Fresken Guido Renis. Das Thema ist dasselbe wie bei ihm. Die Mädchen, von denen einige beschwingt, andere rein menschlich gebildet erscheinen, sind soeben dabei, die Schimmel des Sonnenwagens anzuschnirren, wie sie es auch für jene Unglücksfahrt des Phaethon tun. Und hier nun fährt der Wagen, noch deutlicher als bei Guido Reni, geradeswegs aus dem Gewölk heraus. Von den Horen sind zwar die meisten schon in ganzer Gestalt sichtbar, andere dagegen entwachsen halbleibs der Wolkendecke. Das will sagen, sie sind mit dieser identisch, eins und untrennbar. Auf Böcklins Museumsfresko der Magna Mater (Abb. 6) sehen wir die entfliehenden Nebelschwaden oben in der Höhe, die so beweglichen Putten, «die selbst nur verlebendigte Wolken darstellen», in ähnlicher Weise mit ihrer luftigen Hülle verbunden.

Wie unser Meister in seinem, trotz allem großartigen Apologemälde ohne Kenntnis der einstmals vorhandenen bildlichen oder poetischen Gestaltungen des Themas, ganz allein dank einer Einbildungskraft von unerhört sinnlicher Intensität, einem Naturvorgang wie dem majestätischen Siegeslauf des Tagesgestirns mit dem Mittel der Personifikation zu einem dem Denken und Fühlen der Hellenenwelt gemäßen Ausdruck verhalf, so hat er in anderen Fällen die Realität einer Vergangenheit, die seinem leiblichen Auge niemals erschienen, in unmittelbar packender Anschaulichkeit wiedererstehen lassen. Wie mochte er auf einen so eigenartigen Bildvorwurf gekommen sein, wie ihn das «Heiligtum des Herakles» (I 8)

verkörpert? Im Innern eines Mauerrings, vor dessen offenem Eingang sich Krieger vor dem Ausmarsch andächtig niederwerfen, ragen ein paar heilige Bäume empor, dahinter die Statue einer Gottheit auf hohem Postament, feierlich, geheimnisvoll. Durch Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte sind uns sogenannte Temena solcher Art bekannt geworden. Indessen, überzeugender als jeder Ergänzungsversuch in wissenschaftlichen Publikationen, steht dieser rätselhafte Bau vor uns. So müssen diese umfriedeten Haine ausgesehen haben! Schon die Mauertechnik des Altertums ist mit einem sachlichen Verständnis wiedergegeben, das mit Recht die Bewunderung auch der Fachleute gefunden hat. Und doch beruht auch hier die Lebendigkeit der Bildvorstellung zuallererst auf Intuition. Damit aber berühren wir das Verhältnis unseres Malers zur Antike in seinem entscheidenden Wesenszug.

Zunächst und vor allem wäre zu sagen, daß Böcklin, im Gegensatz zu manchem seiner Zunftgenossen, sich niemals um ein eigentliches Antikenstudium bemüht hat, um ein geflissentliches Suchen nach Vorbildern in dem uns erhaltenen Denkmälerschatz des Altertums. Sein Basler Landsmann Ernst Stückelberg hat für das Gemälde der «Marionetten» (im Depot der öffentlichen Kunstsammlung) zu den kleinen Tonfiguren Studien nach antiken Originalen gemacht. Bei Böcklin kommt so etwas nicht vor, es sieht nur so aus. Auf dem Bild der Münchner Schackgalerie «Die Klage des Hirten» — oder «Daphnis und Amaryllis», inspiriert von einem Idyll des Theokrit (Abb. 2) — ist im Vordergrund ein ganzes Stilleben der verlockendsten Dinge gemalt, Trauben und andere Früchte, und ein großer Tonkrug mit Ziegenmilch. Der Hirte hat das mitgebracht, gewiß «um durch die Gaben die Spröde milder zu stimmen» (H. Mendelsohn). Auf den ersten Blick ist man verblüfft über die recht weitgehende stilistische und stoffliche Uebereinstimmung der figürlichen Szene, die den Gefäßbauch schmückt, mit Bildern der sogenannten rotfigurigen Vasenmalerei der klassischen griechischen Kunst. Für die Gruppe links, diese Jünglingsgestalt, die lässigen Ganges auf ein sitzendes Mädchen zugeht, das Schreitmotiv, das hängende Män-



Abb. 1. Apoll im Sonnenwagen, 1869 (Fresko im Basler Museum)



–Abb. 2. Die Klage des Hirten, 1862 (Schackgalerie München)

telchen über der Schulter, finden sich Parallelen in großer Zahl auf Vasen aus dem Atelier des Meidias und seines Kreises. Aber Böcklin hat nie, wie beispielsweise der Zürcher Klassizist Johann Heinrich Füssli, in dessen Londoner Skizzenbuch sich mehrere Figuren und Gruppen der berühmten Meidiashydria im Britischen Museum in genauer Nachzeichnung entdecken ließen, — niemals hat Böcklin solche griechischen Vasen kopiert. Tatsächlich gibt es auch kein Vorbild für unsere Szene, so wie sie ist. Indessen Aehnliches, wie gesagt, in Menge. Natürlich spielen hier Erinnerungen an gelegentlich Geschautes mit. Aus der Intuition heraus hat der Maler da etwas geschaffen, was sich «antik» ausnimmt. Gewiß hätte der archäologische Fachmann allerlei Fehler zu bemängeln; allein im wesentlichen hat das Ding, um bei einer solchen Einzelheit und Bagatelle einzusetzen, ein merkwürdig echtes Aussehen. Die einzige Stilwidrigkeit, allerdings eine schlimme, sehen wir darin, daß dieser herrliche Weinkrug mit offenbar dionysischem Dekor randvoll mit — Milch gefüllt sein muß. Kann man auch! und gar wenn man Böcklin heißt . . .

Vergeblich wird man sich bei Böcklin nach «versteckten Antiken» umsehen, das heißt nach Fällen, wo ein Bildwerk des Altertums insgeheim hätte Modell stehen müssen. Renoir hat in dem Gemälde einer «Badenden» (1870, im Privatbesitz) sich erkühnt, eine statuarische Marmorkopie der knidischen Aphrodite des Praxiteles ohne Umschweife in (reichlich viel) Fleisch und Blut zu übertragen. Wahrscheinlich wurde ein Gipsabguß der Münchener oder der vatikanischen Statue für das Experiment benutzt; die Aehnlichkeit in Stellung, Handhaltung, niedergleitendem Gewand ist derart augenfällig, daß man sich fragen kann, ob das «Zitat» aus der Antike nicht doch vielleicht Absicht sei. Böcklin hat solchen Versuchen widerstanden. Ein einziges Mal hat er eine antike Marmorstatue zum Gegenstand eines Gemäldes gemacht. Die «Verlassene Venus» der Basler Sammlung ist eine «versteckte» Antike im wörtlichsten Sinn. Denn das eigentliche Sujet des Bildes, obwohl von beträchtlicher Größe, fällt vor dem Original — die Reproduktionen täuschen da etwas — gar nicht ohne weiteres in die

Augen, drängt sich jedenfalls dem Beschauer nicht auf: so sehr hat der Künstler sich bemüht, seinem Thema gemäß die Göttin nach Möglichkeit verschwinden zu lassen. Indessen, sie ist immerhin da! In düsterer Baumwildnis und Schilf, im Gewächs fast verborgen, steht eine Marmorfigur der Venus, und zwar im Typus der mediceischen in den Uffizien zu Florenz. Die Hände bedecken Brust und Schoß, die Beinstellung ist die gleiche wie bei der antiken Statue, ebenso Kopfwendung und Haaranordnung, kurz, es ist eine direkte Kopie nach dem berühmten Meisterwerk, will das natürlich auch sein.

Einmal hat Böcklin einen antiken Marmorkopf sich zum Vorbild für ein Gemälde gewählt. Die Sache ist bekannt, auch vom Meister selber bezeugt. Das herrliche Brustbild der «Sappho» (Basler Privatbesitz) (Abb. 3) ist im Jahre 1862 entstanden, zu Beginn von Böcklins zweitem Romaufenthalt. «Ja, der Böcklin ist eben ein Totschläger», entgegnete Professor Wilhelm Wackernagel dem glücklichen Besitzer, Herrn Sarasin-Sauvain, als dieser die peinliche Erfahrung machen mußte, daß die Neuerwerbung sämtliche anderen Bilder in seinem Hause «tot mache». Wie ganz anders wirkt dieser Kopf der griechischen Sängerin mit dem herben und versonnenen Ausdruck des bleichen Gesichtes, das von dunkler Haarmasse eingerahmt wird, als das strahlende Leuchten der rund zehn Jahre später entstandenen «Muse des Anakreon». In jener Zeit, 1873 in München, hat Böcklin die Lesbierin noch ein zweites Mal dargestellt (IV 19). Sie ruht, vom Rücken her gesehen, ein großes harfenartiges Saiteninstrument aufstützend, in lässiger Haltung in einem lauschigen Hain. Für die landschaftliche Szenerie hat man auf die Aehnlichkeit mit dem Petrarcegemälde hingewiesen; schon nach Stoff und Stimmung sind die beiden Bilder einander verwandt. Die Sappho von 1862 dagegen, von der hier die Rede sein soll, ist von anderer Art. Die monumentale Ruhe dieser Bildnisbüste erinnert einen unwillkürlich an antike Werke; es gibt gemalte Porträts aus Pompeji, wo der Bildausschnitt und die erhobene Hand mit der Schriftrolle, fast möchte man sagen, identisch sind. Die Drapierung mit dem Mantel, dessen Muster, eine Wellenranke mit alter-

nierenden Blumen- und Blattfächern, Böcklin den Ornamentstreifen griechischer Vasen oder etruskischer Wandmalereien frei nachgebildet zu haben scheint, in vollem Wurf über die linke Schulter geschlagen, gibt der ganzen Erscheinung eine wahrhaft majestätische Würde.

Die Marmorbüste, die Böcklin für sein Idealbildnis der Dichterin verwertet hat², galt zu seiner Zeit wohl allgemein als Sappho. Als solche hat er sie kennengelernt, wie er, anscheinend bald nach seiner Uebersiedelung von Weimar nach Rom, die Villa Albani betrat, die damals noch leichter zugänglich war, als sie es heute leider ist. Schon in dem alten, von E. Q. Visconti verfaßten Katalog der Sammlung Albani erscheint das Stück als «ritratto dell' illustre e infelice poetessa». Selbst der sonst so sehr vorsichtige und skeptische J. J. Bernoulli, der anerkannte Meister ikonographischer Forschung, stimmte zu. Beweisend schien vor allem die Aehnlichkeit von Gesichtsprofil und Kopftracht mit den Münztypen von Mytilene, der Heimat der Sappho. Heute sieht niemand mehr in dieser Marmorbüste eine Kopie nach dem Werk aus der Hand des Silanion, aus der Mitte des vierten vorchristlichen Jahrhunderts. Für Böcklin jedoch war das nun eben Sappho, und er hat sich an das Vorbild gehalten, bis auf die eigenartige Haubenform, wie wir sie sonst bei ihm nicht finden, ausgenommen etwa die Göttin in der «Jagd der Diana», ja bis auf die leichte Asymmetrie der Augen, von denen hier wie dort das linke weniger weit geöffnet ist als das rechte.

Wenn wir diese Beziehungen, die im vorliegenden Fall, wie gesagt, bezeugt sind, vielleicht nicht ohne weiteres zu empfinden vermögen, so liegt das einfach daran, daß Böcklin die antike Skulptur von vornherein ganz anders sah, als wir sie sehen; denn stets sah er sie in ihrem ursprünglichen Zustand, das heißt farbig, bunt bemalt: hier ein elfenbeinfarbiges Gesicht, die Blässe erhöht durch den Kontrast von dunklem Haar und blauer Haubenbinde. Man nehme in der Phantasie die Uebersetzung in Farben vor, und die Angleichung an das Vor-

² Abbildungen s. J. J. Bernoulli, Griech. Ikonographie I 66, 2; H. A. Schmid, Böcklin und die alten Meister S. 246.

bild wird eindrücklich. Böcklin war wohl von jeher überzeugt von der Polychromie der antiken Bildwerke, und er sagte ärgerlich: «Die alten Griechen mit ihrem feinen Farbengefühl hätten sich bedankt für solche weißen Gipsgespenster! Das ist nur so eine Idee der Herren Kunstgelehrten. Die alten Statuen waren mehr oder weniger polychrom.» So war es für ihn freilich eine hochwillkommene Bestätigung seiner Ansicht, als im Jahre 1863, zu Beginn seines zweiten römischen Aufenthaltes, in der Nähe von Prima Porta, bei der Ausgrabung der Villa der Kaiserin Livia, die Augustusstatue, die jeder Besucher des vaticanischen Museums kennt, noch in ihrem vollen Farbenschmuck ans Licht stieg. Böcklin bekam sie bald nach ihrer Auffindung zu Gesicht, und noch in späten Jahren sprach er oft und gern von dem starken Eindruck, den er von diesem seltenen Glücksfund empfangen hatte. Und stets aufs neue machte er seiner Entrüstung Luft: «Aber diese heutigen Vandalen putzten und feigten das Standbild in ihrer Ruchlosigkeit von allen Farbenüberbleibseln rein, bis der Marmor ganz weiß und blank dastand.» Es ist wohl nicht ganz so zugegangen, wie Böcklin meinte, aber die Bemalung ist heute in der Tat fast völlig verblichen. Allein die Beschreibungen des einstigen Zustandes geben uns immerhin eine Vorstellung des Verlorengegangenen. Das Haar war bräunlich, ebenso die Augensterne. Der Leibrock hell-, der umgeschlagene Mantel dunkelrot, die Lederstreifen des Panzers abwechselnd blau und gelb, vielleicht als Unterlage für Gold. Stark bunt vor allem war der allegorische Reliefschmuck des Brustpanzers: die Fläche selber rosa, die kleinen Figuren blau, rot, gelb, braun bemalt wie Zinnsoldaten.

Die Entdeckungen der folgenden Jahrzehnte, insbesondere der achtziger Jahre, die Funde aus dem Perserschutt der Akropolis von Athen und in der Fürstengruft von Sidon, der sogenannte Alexandersarkophag vor allem, gaben Böcklin dann glänzend recht. Für den Griechen aller Zeiten ist ein bloß gemeißeltes Bild ein unfertiges Bild, Geschöpf ohne Blut und Leben. Ihm ist die bunte Tönung der Skulptur nicht nur eine ergänzende Zutat, die den optischen Reiz erhöht, sondern Form

und Farbe arbeiten als gleichberechtigte Faktoren mit, und der rein malerischen Ausführung bleibt ein gut Teil dessen vorbehalten, was der Künstler zur Erscheinung bringen will. Ein Hauptgrund für die Polychromierung der antiken Plastik liegt jedenfalls in dem ausgesprochenen Farbenbedürfnis der Griechen überhaupt. Diese Menschen, die in die Stoffe der Kleider die grellsten, buntesten Kontraste wirkten, die ihre Gotteshäuser und öffentlichen Bauten nicht nur innen, sondern auch an der Fassade blau und rot anmalten, ihr Geschirr oft scheckig bunt wie Ostereier färbten und ihre Steinurkunden in flammend roter Schrift zu lesen gewohnt waren, sie konnten ja doch gar nicht die Statuen, die sie nach ihrem Bilde geschaffen hatten, in zuckerigem Weiß sehen. Böcklin hatte sich die Notwendigkeit der Bemalung antiker Skulpturen instinktiv aufgedrängt, zu einer Zeit, als noch niemand recht daran glauben wollte. Denn was sich damals die Wissenschaft, etwa eines Wilhelm Kugler, ausgedacht hatte: jene Marmorfiguren mit farbigen Säumen an den Kleidern und bunten Streumustern darin, mit roten Lippen und vergoldeten Haaren, und sonst weiß, bedeutete lediglich einen schwächlichen Kompromiß. Aber auch uns Kindern einer anderen Zeit fällt es, ehrlich gesagt, oft doch recht schwer, uns in jene grelle Farbigkeit der Antike wirklich einzuleben. Wir verstehen dieses bunte Treiben doch nicht ganz. Man hat mit Recht gesagt, daß unser natives Farbenempfinden größtenteils abgestumpft und ertötet worden sei durch die Macht der Schwarz-Weiß-Kontraste, denkbar scharfe Gegensätze ohne irgendwelchen koloristischen Wert, die aber in unserem Leben eine so große Rolle spielen. Und solange wir unsere protestantischen Kirchen mit Gips tünchen und die Kanzel mit schwarzem Tuch behängen, solange wir unser Wissen schwarz auf weiß nach Hause tragen, und uns in das bekannte Schwarz-Weiß-Kostüm, Frack und weiße Binde, stürzen, wenn es besonders feierlich oder besonders lustig werden soll, so lange dürfen wir wohl nicht behaupten, wir seien ein farbenfreudiges Geschlecht.

Die Konsequenzen, die Böcklin aus seiner Ueberzeugung von einer durchgängigen Färbung der antiken Skulptur für die

künstlerische Praxis seiner Tage zog, sind bekannt. Die Experimente, vornehmlich in den Zürcher Jahren und gemeinsam mit seinem Schwiegersohn, dem Bildhauer Peter Bruckmann, verschiedentlich unternommen, haben sich zum Teil ja noch erhalten. Es sind auch Reliefs darunter, ein Triton, der eine musizierende Nereide auf dem Rücken tragend durchs Wasser rudert, in kräftigem Rot und Blau gefaßt³, sowie das Bild einer Mutter mit Kind in kreisrundem Rahmen. Eine lebensgroße bemalte Gipsbüste von Frau Angela Böcklin befindet sich im Besitz der Familie. Einiges ist, anlässlich einer Ausstellung für polychrome Plastik in Berlin, auf dem Transport zugrunde gegangen. So ein Leuchter in Gestalt einer lampentragenden Sklavin, auch die Herme eines Meergottes, als Gegenstück zu dem berühmten grotesken «Froschkönig» gedacht, welcher letzterer auf Befehl der entrüsteten Kaiserin Friedrich aus den Räumen der Ausstellung in den Keller verbannt worden war; das Paar hätte als Torhüter dienen sollen. Denn im Gegensatz zu seinem glücklicheren Nachfolger Max Klinger, der durchwegs nur echten Stein bemalt — wir führen bloß die Hauptwerke an, Amphitrite, Cassandra, Salome — oder, wie beim thronenden Beethoven, gerne kostbaren bunten Naturstoff ausgiebig verwertet hat, blieben Böcklins Versuche auf Modelliertes in Gips oder Stuck, nur vereinzelt auch Terrakotta, beschränkt, wo schon die Beschaffenheit des Materials einen völligen Ueberzug mit Farbe gebieterisch verlangte. Daher die fast brutal wirkende Polychromie, etwa der verschiedenen Gorgonenmasken als Schildschmuck, deren eine das Basler Museum aufbewahrt. Wie ganz anders mochten sich die marmornen Statuen des Praxiteles präsentiert haben, von denen ihr Schöpfer behauptete, die vom Maler Nikias getönten seien ihm als die weitaus gelungensten erschienen. Wir wissen nur von einem einzigen steinernen Bildwerk, einem Relief in einer römischen Klosterkirche, das Böcklin während seines Romaufenthaltes in den sechziger Jahren bemalt haben soll; worum es sich dabei gehandelt hat, entzieht sich unserer Kenntnis.

³ Farbige reproduziert auf dem Titelblatt der «Jugend» von 1902 Nr. 42.

Nur eines muß hier bemerkt werden. Böcklin ist nie so weit gegangen und hat es nicht gewagt, auf seinen Gemälden polychrome Bildwerke darzustellen. Wo da Statuen auftauchen, wie diejenige des Pan mit Mantel und Syrinx in der «Alt-römischen Weinschenke», und auch sonst nicht selten, zeigen sie die Steinfarbe, wie wir sie zu sehen gewohnt sind — und sie stehen doch mitten drin im tollsten antiken Leben! Die erste Fassung der «Verlassenen Venus» (Privatbesitz Krefeld), 1864 gemalt, also unmittelbar nach der Begegnung mit dem Augustus von Prima Porta, ist ein vereinzelter schüchterner Versuch geblieben; da ist das Haar der Steinfigur dunkel getönt. Und deshalb hat Böcklin auch eine andere Haartracht gewählt als bei seinem Vorbild, der mediceischen Statue, nämlich die hohe Frisur, wie er sie bei der Venus im Museo Capitolino fand, und die reichlichere Farbfläche bot. Bei der zweiten Fassung hat er auch darauf verzichtet. Hier also wurde dem Geschmack des Publikums Rechnung getragen, das an derartige Dinge nun einmal nicht glauben mag, oder dem sie halt nichts sagen. Tempel und andere antike Bauten jedoch gibt Böcklin in ihrer lachenden Farbenpracht, da läßt er sich nicht dreinreden. Das römische Landschaftsidyll von 1872 in Basel (Depositum der Eidg. Gottfried Keller-Stiftung), das einst Teil eines Wand-schirmes war, enthält ein prostyle Tempelchen in Seitenansicht, mit bindengeschmückten Säulen und Schilden, oben am Gebälk befestigt, dessen hellrote Metopen weithin leuchten. Auf dem Basler Exemplar der römischen Weinschenke ist der Rundtempel im Hintergrund, in seiner Gestalt deutlich beeinflusst von den Denkmälern am Tiber und in Tivoli, überaus bunt gehalten: die Cellawand pompejanisch rot, die blanken Säulen grau, aus Granit gedacht, mit vergoldeten Kapitellen, die Metopen blau, mit hellen Schalen in der Mitte. Das sind zufällig herausgegriffene Beispiele. Eine Augenweide ganz besonderer Art bietet die bunte Zier antiker Marmorbrunnen auf Böcklinschen Gemälden dar.

Viel wichtiger für Böcklins künstlerische Entwicklung sowohl wie für sein Verhältnis zur Antike, als jener erste Einblick in die malerischen Wirkungsmittel der alten Marmor-

kunst, den ihm der Fund von Prima Porta verschafft hatte, war seine, in die gleiche Zeit fallende Bekanntschaft mit den Vesuvstädten und den Schätzen ihrer Wandmalerei im Neapler Museum, denen er zu Beginn seines zweiten römischen Aufenthaltes zum erstenmal Auge in Auge sah. Dieses Jahr 1862 ist für ihn zum eigentlichen Epochen- und Schicksalsjahr geworden, und es ist doch wohl zutreffend, wenn behauptet wurde, erst hier beginne der eigentliche Böcklinsche Stil! Der Eindruck dieser ihm bisher noch verschlossenen Welt war derart überwältigend, daß er für geraume Zeit die Freude an der Arbeit und das Zutrauen zur eigenen Kraft verlor und — er, der sonst unermüdlich Tätige — jedenfalls während eines ganzen Jahres so gut wie gar nichts malte.

Ganz anders wirkte sich dieser erste Besuch Pompejis bei Böcklin aus als etwa bei seinem Basler Kollegen und Altersgenossen Ernst Stückelberg, der vier Jahre später, 1866 auf der Hochzeitsreise, von seinem Standquartier Capri aus erstmals nach Pompeji kam. Stückelberg kopierte dort eifrig noch erhaltene Wandmalereien, und dieses Studium hinterließ auch deutlichste Spuren in seiner eigenen Produktion. Er selber bekannte: «Ein Hauch aus dem alten Pompeji berührte nun all die Leinwand, die ich auf dieser gepriesenen Insel bemalte.» Und dann entstanden solche Dinge wie der 1867 auf einer Ausstellung in Basel gezeigte «Frühlingmorgen in Pompeji»: der Blick in ein pompejanisches Hausgärtchen, wo unter blühenden Büschen liegend ein junges Mädchen eine Taube lockt. Und als er, in höherem Alter, in Begleitung seiner Tochter nochmals Neapel und Umgegend besuchte, da regte ihn der herrliche Anblick von Landschaft und Ruinen zu emsigem Schaffen an. Mehr als einmal wurde der Vesuv gemalt, in wechselnder Beleuchtung, die Gräberstraße vor dem Herculaner Tor, die sogenannte Villa des Diomedes. Bei Böcklin stößt man nirgends auf Lokalerinnerungen so direkter Art.

Zunächst erscheint das wohl merkwürdig. Der Maler, der es 1866, also vier Jahre nach seinem ersten Pompejibesuch, bereut, nicht schon früher hingekommen zu sein, gibt seinem jungen Freund und Fachgenossen Rudolf Schick den Rat, so

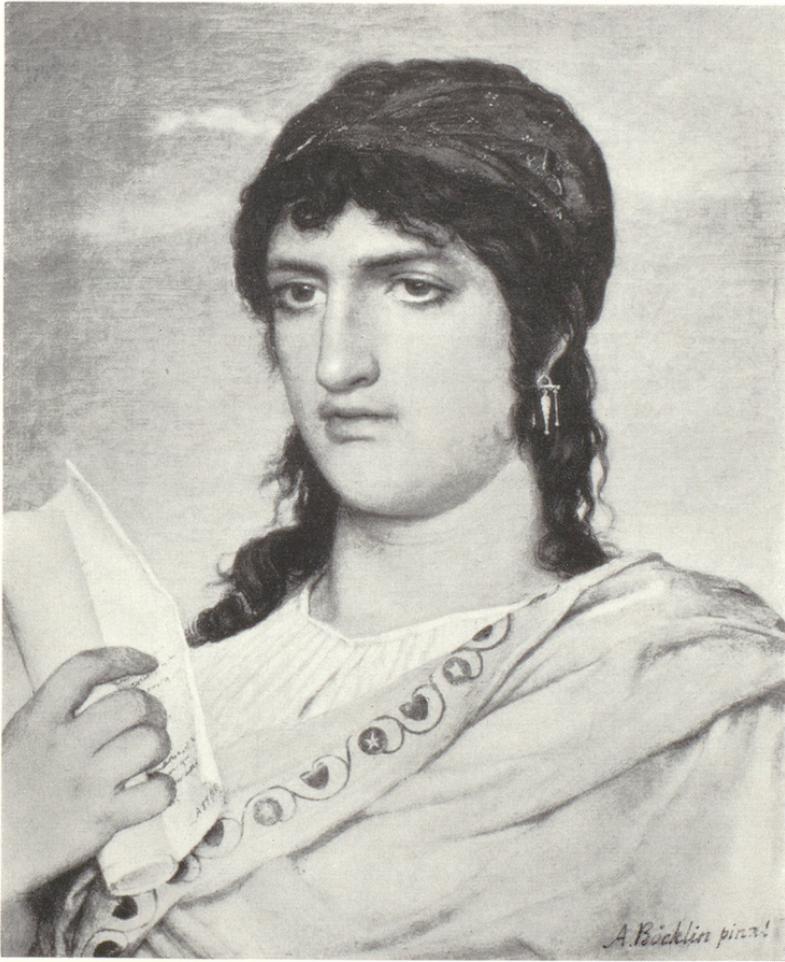


Abb. 3. Sappho, 1862 (Privatbesitz Basel)

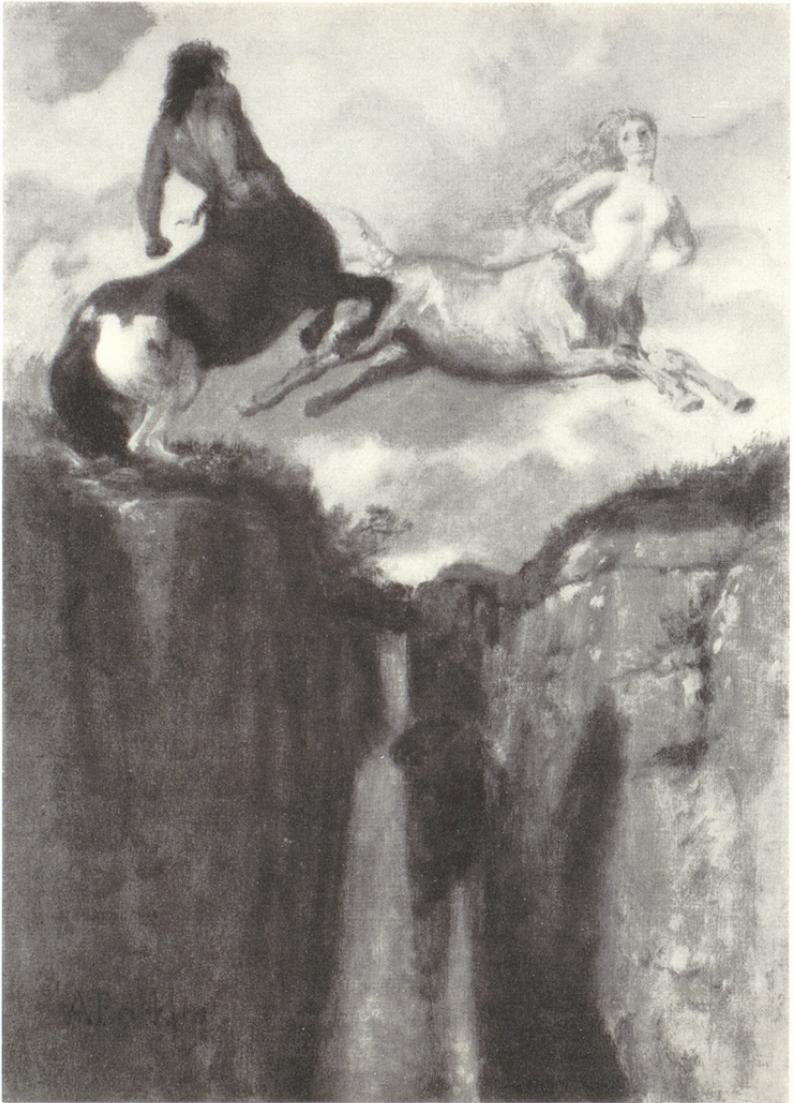


Abb. 4. Kentaurenpaar, 1883 (Museum in Görlitz)

bald als möglich nach Neapel zu gehen, da die pompejanischen Bilder einen solchen Einfluß auf ihn ausüben würden, daß er später ganz andere Studien machen würde. Hier ist von Bildern die Rede, aber Studien nach solchen finden sich in Böcklins Nachlaß nicht, und in keinem einzigen Fall läßt sich unter den uns bekannten Wandmalereien ein bestimmtes Vorbild für eine seiner Kompositionen nachweisen. Der Anblick des höchst effektvollen Temperagemäldes «Francesca da Rimini und Paolo Malatesta» legt freilich ohne weiteres die Vermutung nahe, diese Szene aus Dantes Inferno müsse, nach Anlage und Aufbau, auf Anregung von ebendort zurückgehen. Fritz v. Ostini in seiner Knackfuß-Monographie drückt sich vorsichtig aus: das «Arrangement erinnere fast an pompejanische Wandbilder». Man wäre gewiß versucht, dieses unselige Liebespaar, in der Tiefe der Unterwelt eng umschlungen vor nachtdunklem Grunde schwebend, mit jenen «seligen Liebespaaren» in Verbindung zu bringen, die im allbekannten Erotenzimmer der Casa dei Vettii mehrere Wandfelder beleben: Götter und Heroen mit ihren Geliebten; erhalten sind vier Gruppen, Poseidon und Amymone, Perseus und Andromeda, Dionysos und Ariadne, Apollon und Daphne. Auch sie heben sich im wesentlichen hell von dunkler, hier tieferer Folie ab. Allein das Vettierhaus wurde erst in den Jahren 1894 und 1895 ausgegraben, das Böcklinbild ist 1893 entstanden und datiert; auch der in Tusche ausgeführte Entwurf dazu (Handzeichnungen Taf. 75) stammt aus diesem Jahr. Nun finden sich ähnlich schwebende Paare und Gruppen allerdings auch sonst in Pompeji, und selbstverständlich hat H. A. Schmid recht, wenn er in seiner schönen Untersuchung über Böcklin und die alten Meister die «Hoffnung» von 1880 als «Erinnerung an pompejanische Wandmalerei» bezeichnet. Dargestellt ist die Göttin in einem ganz durchsichtigen Schleiergewand, in Vorderansicht vor dunklem Grunde schwebend, den Blick auf den Beschauer gerichtet, eine brennende Ampel und einen Palmwedel, auf denen das Licht blitzt, in Händen haltend. In Pompeji gibt es kein genau entsprechendes Motiv, jedoch Verwandtes in Menge. Die Inspiration ist unverkennbar; keine

Frage, daß diese frei treibenden Luftbewohner aus der Nacht der verschütteten Vesuvstädte herübergeweht worden sind. In diesem bedingten Sinne läßt sich freilich von Studien an Ort und Stelle sprechen; er trug das Geschaute in der Erinnerung heim.

Nun aber gibt es Fälle, wo die Verwertung eines bestimmten antiken Bildvorwurfes durch unseren Maler schlechterdings nicht bestritten werden kann; und dennoch sehen wir uns vor der Unmöglichkeit, den Weg ausfindig zu machen, auf dem er zu seiner Bekanntschaft mit der vorbildlichen Lösung gelangt sein mochte. So sehr hat eine schöpferische Phantasie sich der Sache bemächtigt und sie in ihre eigene Welt gezogen. Wir denken in erster Linie an das schöne Gemälde der «Frühlingshymne» von 1888 (I 6) in Berliner Privatbesitz. Die andere Bezeichnung «Die drei Grazien», die ihm auch schon gegeben wurde, stammt nicht von Böcklin, doch zeigt sie jedenfalls, daß man sich über Sinn und Ursprung des Motivs nicht im unklaren ist. In der Tat, wir haben es auch hier wieder mit einem Nachklang jener großartig schlichten Erfindung zu tun, die sich im Altertum, jedoch auch diesseits seiner Schwelle, vom Kunstschaffen des italienischen Quattrocento bis in dasjenige unserer Gegenwart hinein, einer Beliebtheit ohnegleichen erfreut⁴. Von den drei Mädchengestalten, die da wie in seligem Traum befangen, dicht am Wasser auf üppigem Blument Teppich stehen, trägt eine jede unverkennbar Böcklinsches Gepräge, nach Aussehn und Ausdruck, Bewegung und Tracht. Und trotzdem, die Anordnung der Dreiergruppe und die Verbindung der Figuren miteinander decken sich, stellenweise selbst in Einzelzügen, mit der berühmten Komposition der antiken Kunst auf ganz seltsame Art. Besonders gilt das für die mittlere, vom Rücken gesehene, unbekleidete Figur, ihre Kopfneigung, Haltung der Arme, den kleinen Blumenstrauß in der rechten Hand, auf den der Blick sich richtet. Aber nichts erlaubt uns, das Gemälde mit einer der uns bekannten antiken Quellen, die auch Böcklin kennen konnte, seien es die pompe-

⁴ Siehe die Geschichte der Graziengruppe und ihres Nachlebens in der neueren Kunst im Buche des Verfassers «Antike und Renaissance», Erlenbach-Zürich 1947 153 ff. Taf. 44—49.

janischen Wandbilder, sei es die Marmorgruppe im Dome zu Siena, in direkte Beziehung zu bringen.

Es wäre, scheint uns, ein völlig zweck- und aussichtsloses Unterfangen, das Oeuvre Böcklins weiterhin auf solche Berührungen mit dem Bilderschatz der Antike zu durchstöbern. An Beispielen, die sich dem Auge geradezu aufdrängen, ist gewiß kein Mangel, und wir werden im Folgenden noch da und dort Veranlassung haben, auf derartige Dinge in Kürze hinzuweisen; für eine zusammenfassende Ueberschau dieser «Anleihen» eignet sich das Gesamtwerk unseres Meisters keinesfalls, viel weniger als bei manchem anderen Künstler der Neuzeit. Dagegen verlangt noch ein weiteres Moment mehr grundsätzlicher Art seine Berücksichtigung, dürfte in einer systematischen Untersuchung zum mindesten nicht einfach unterschlagen werden. Wir meinen die Richtlinien eines überlegten Bildaufbaues im allgemeinen. Nicht als ob wir den Maler bei der Uebernahme bestimmter Kompositionsgesetze behaften wollten. Es ist vielmehr wohl so, daß er in der Anlage antiker Gemälde die Bestätigung und ideale Verwirklichung von Gedankengängen finden mochte, wie sie ihn bei der eigenen Arbeit immer aufs neue zu leiten pfl egten. Wir wählen eines der bekanntesten und am meisten bewunderten Bilder zum Ausgangspunkt für unsere Betrachtung.

Böcklins «Odysseus und Kalypso» (I 19), ein Hauptkleinod der Basler Galerie, 1883 in Florenz gemalt, also auf der Höhe seines Schaffens, ist von Heinrich Wölfflin in seinem Vortrag «Der ‚klassische‘ Böcklin» meisterhaft gewürdigt worden. Es war ein Lieblingsbild Wölfflins, und vielleicht ist da und dort die Erinnerung noch lebendig an jene Abschiedsfeier des Jahres 1901, wo dem nach Berlin berufenen Gelehrten von dankbaren Hörern ein lebendes Bild nach dem Gemälde gestellt wurde. Kalypso, die Alma Mater Basiliensis, sieht sich, die verstummte Leier in der Hand, enttäuscht und traurig nach der Gestalt des einsamen Mannes um, der von ihr abgewandt am felsigen Ufer steht und nach dem fernen Norden starrt. Er hat nicht sein Gesicht verhüllt, wie man meint, und wie es wohl den Anschein haben könnte; die Rechte unter dem blauen Man-

tel bedeckt nur den unteren Teil des Antlitzes, die Augen nicht. Das Gemälde ist keine Illustration zur Odyssee, das hat auch Wölfflin mit Recht betont. «Böcklin kannte seinen Homer genau; aber es ist nicht die homerische Szene, die er hier gibt. Es ist nicht der Odysseus, der auf den Steinen am Ufer sitzt, Tag für Tag, und dem im Gedanken an die unerreichbare Heimat unablässig die Tränen über die Backen laufen; es ist nicht dieser Zustand eines hilflosen Jammers, in dem auch Kalypso noch den Helden trifft, als sie kommt, ihm die Freilassung zu verkündigen.»

Diesen jammernden Odysseus hat schon die antike Kunst zur Darstellung gebracht. Ihn zeigt ein griechisches getriebenes Bronzerelief aus dem Ende des 5. Jahrhunderts vor Christus, das in Megara gefunden worden ist, im Berliner Antiquarium. Es ist die linke Wangenklappe eines Helms. Auf einem Felsen sitzt Odysseus, neben ihm liegen seine Waffen. Die linke Hand ist aufgestützt, die rechte an den Pinos gelegt, die kegelförmige Schiffermütze, die der Held immer trägt. Der Oberkörper beugt sich vor, der Kopf ist vorgeschoben und der Blick in die Ferne gerichtet. Solche Prachtwaffen, mit Bildern von Gottheiten oder mit mythologischen Szenen geschmückt, waren in dieser Zeit beliebt. Alkibiades besaß einen Prunkschild, dessen Emblem ein blitzeschleudernder Eros war. Und wir kennen eine Anzahl von figürlich verzierten Wangenklappen, im Original oder im Tonabdruck nach einem solchen, auch in Abbildung; auf dem Gemälde einer rotfigurigen Vase in New York mit einem Amazonenkampf gibt eine linke Helmklappe unser Motiv der sitzenden Figur in eben dieser Haltung wieder. Meistens ist es so, daß der Wangenschutz einer Helmhaube stofflich und kompositionell ein Ganzes bildet, die beiden Hälften nehmen aufeinander Bezug. Als Gegenstück unseres Duldens Odysseus auf der rechten Klappe möchte man sich die nach dem fernen Gatten sich sehnende Frau denken, gleichfalls sitzend, den Kopf auf die Hand gestützt, im Schema der sogenannten trauernden Penelope, die in der Kunst des fünften Jahrhunderts häufig vorkommt, in verschiedenstem Zusammenhang, stets jedoch als Ausdruck sehnsüchtiger Stim-

mung. Indessen, wie gesagt, der Odysseus des Bronzereliefs bedarf einer solchen Ergänzung gar nicht, die Figur wirkt schon für sich allein. Und so hat auch Böcklin den Odysseus auf Ortygia zuerst gemalt, im Jahre 1869, also vierzehn Jahre vor dem Basler Bild, in einem kleinen Gemälde (Abb. IV Beil. S. 49). Wir sehen den Mann allein am Strande auf einem Felsblock sitzend, beide Arme verlangend ausgestreckt, die Lippen zu lauter Klage geöffnet. Und da ist es nun wirklich eine Illustration zu Vers 151 ff. im fünften Gesang der Odyssee.

Was hat beim Basler Bild die Abweichung vom Text der Dichtung veranlaßt? Daß es Erwägungen formaler, kompositioneller Art gewesen sind, dürfen wir als feststehend betrachten. «Wie mir diese Vertikale wohl tut!» hat Böcklin selber einmal vor einem anderen seiner Gemälde (*Vita somnium breve*) gesagt. Die betonte Senkrechte ist für ihn der Ausdruck feierlich verhaltenen Ernstes, stiller Sammlung überhaupt, und kehrt so in den verschiedenartigsten Zusammenhängen wieder. Am augenfälligsten in der «Toteninsel» mit den steilragenden Zypressen und der hohen, schmalen Silhouette der im Kahn aufrecht stehenden Seele; wirkt doch diese, weiß vor tiefdunklem Grund, wie eine Umdrehung der Farbkontraste auf dem Kalypsobild. Ebenso im «Heiligen Hain», wo das gleiche versucht wird. Und nun wäre festzustellen, daß gerade die pompejanische Malerei, die wir kennen, ganz ähnlicher Mittel sich bedient, wenn sie es darauf anlegt, verwandte Saiten erklingen zu lassen. Die geheimnisvollen Kultszenen aus dem Isisheiligtum von Pompeji drängen sich zum Vergleich mit Böcklins «Heiligem Hain» geradezu auf. Und desgleichen der trauernde Agamemnon auf dem sehr bekannten Gemälde der Opferung der Iphigenie: wie Odysseus abgekehrt und aufrecht stehend, ganz in den Mantel gehüllt. Eine Parallelerscheinung von immerhin sehr auffälliger Art.

Es sind aber vornehmlich zwei Dinge, denen Böcklin in Neapel und Pompeji mit einem wahren Forschungseifer auf den Grund zu gehen suchte: zuerst und vor allem das technische Malverfahren der Alten, und sodann die dekorativen Wirkungsmöglichkeiten des farbigen Wandschmuckes überhaupt.

Was das erstere anlangt, so sind wir über seine Bemühungen, die oftmals bis an die Grenze der physischen und geistigen Leistungsfähigkeit gingen, auf das genaueste unterrichtet durch die Tagebuch-Aufzeichnungen von Rudolf Schick. Dieser junge Berliner Maler, den sein glücklicher Stern in entscheidenden Jahren dem bewunderten Meister zuführen sollte, gibt uns erschöpfenden Aufschluß über Böcklins Studien, welche auch die ihm erreichbaren antiken Schriftquellen, Vitruv und die Naturgeschichte des älteren Plinius, miteinbezogen, wenigstens für eine bestimmte Strecke seiner Laufbahn. Man hat den Autor, der die ihm von Böcklin zuteil gewordene Belehrung so gründlich und gewissenhaft festzuhalten weiß, natürlich oft mit Eckermann verglichen; und was er uns hinterlassen hat, ist jedenfalls von unschätzbarem Wert. Ein Hauptproblem für unseren Maler, das ihn unablässig beschäftigte, war die antike Enkaustik, oder was er dafür hielt; denn tatsächlich aufgeheilt ist für uns das Rätsel dieser Technik bis auf den heutigen Tag noch nicht. Er aber ruhte nicht, bis er ihm auf die Spur gekommen zu sein glaubte. Und schon der erste gelungene Versuch, das Gemälde der Sappho (Abb. 3), mit erhitzten, flüssig gemachten Wachsfarben auf die grundierte Leinwand aufgetragen, erfüllte ihn mit hoher Genugtuung; der strahlenden Leuchtkraft dieser Farben stand in seinen Augen diejenige der gewohnten Oelmalerei bei weitem nach. Allein nicht alles vermochte die Probe zu bestehen, mehr als einem Böcklinbild wurde die Anwendung neuartiger Malmittel in der Folge zum Verhängnis. Die Welt zeigte sich voll Mißtrauen gegenüber dem ewigen Experimentieren, und Graf Schack, immerhin der zuverlässigste Abnehmer und Gönner des Künstlers, verbat sich entschieden diese Willkürlichkeiten. In anderen Fällen hat Böcklin selber Stücke, die er in Harzfarben ausgeführt und erst nachträglich, um ihnen zu mattem Glanz zu verhelfen, mit einem Wachsüberzug versah, mißverständlich als «Wachsmalerei» bezeichnet. Gleichwohl, es gibt Dinge dieser Art, wie etwa den großartigen Studienkopf eines bärtigen Römers (IV Beil. S. 33), der mit den besten der enkaustisch gemalten kaiserzeitlichen Mumienbildnisse aus Aegypten

ten den Vergleich wohl auszuhalten vermag; die meisterliche Kunst der Pinselführung ist hier wie dort dieselbe, das Bild an sich von frappanter Ähnlichkeit.

Wie bedeutungsvoll und eigentlich richtungweisend das Erlebnis von Pompeji für Böcklins Entwicklungsgang war, zeigt am besten die Geschichte seiner Versuche in monumentaler Wandmalerei. Es liegt eine gewisse Tragik darin, daß diesem Meister des «Groß-Dekorativen», um einen von ihm beliebten Ausdruck anzuwenden, so selten Gelegenheit geboten wurde, in der Praxis sein souveränes Können unter Beweis zu stellen; und daß er dabei Zufriedenheit und Zustimmung der Besteller nur in sehr bedingtem Sinne finden durfte.

Der erste Auftrag dieser Art, der ihm zuteil wurde, die Ausschmückung des Speisesaals im Hause des Konsuls Wedekind in Hannover (1857), fiel ein halbes Jahrzehnt vor den Besuch Neapels und ist somit von pompejanischen Eindrücken noch völlig unberührt. Die Bilder wurden in Leimfarben auf Leinwand gesetzt, und die Gliederung der Wandflächen ist verschieden von dem, was man in den Vesuvstädten zu Gesicht bekommt. Und dennoch, auch diese Arbeit geht auf antike Anregung zurück. Ein zusammenhängender landschaftlicher Prospekt (Abb. IV Beil. S. 27—29) umzieht im oberen Teil der Wand den Raum, stellenweise unterbrochen durch Türen, Ofen, gemalte Eckpfeiler; geraffte Vorhänge, rankenumspinnene schlanke Kandelaber und gestreckte Girlanden geben eine unaufdringliche Teilung in einzelne Felder. Es fehlt also die perspektivisch gemalte Hallenarchitektur, in deren Rahmen das Auge die Ferne erblickt, wie das bei den sogenannten Odysseelandschaften vom Esquilin in Rom der Fall ist. Diese im Jahr 1848 entdeckte, in der Vatikanischen Bibliothek zur Schau gestellte Prospektmalerei, ein dekorativer Fries des letzten vorchristlichen Jahrhunderts, hat unseres Erachtens Böcklin auf seine Idee gebracht. Hier wie dort eine heroische Küstenlandschaft mit zerklüfteten Felspartien, mit Baumwuchs und figürlicher Staffage von bescheidenstem Maßstab. Menschliche Gestalten und Herdengetier beleben die romantisch anmutende Szenerie. Ein steiler Felsenpfad führt aus dem Hintergrund in

starker Krümmung fast bis zum unteren Bildrand; auf ihm kommen soeben dort die Tochter des Lästrygonenkönigs, hier eine Frau mit zwei Kindern rüstigen Schrittes herab. Ihr Ziel ist das eine Mal die Uferquelle am Fuß des Gebirges, das andere Mal eine kleine Kapelle mit brennendem Altar. Das stoffliche Motiv hat auch Böcklin dem griechischen Mythos entnommen, der Sage vom Feuerbringer Prometheus. Die mächtige Figur des gefesselten Büßers aber, als Supraporte über dem mittleren Eingang gemalt, bildet das wirkungsvolle Zentrum des ganzen Zyklus. Prometheus ist hier nicht, wie man es in bildlicher Wiedergabe meist zu sehen gewohnt ist, in aufrechter Stellung an eine Felswand geschmiedet. Er liegt vielmehr, mit gespreizten Gliedmaßen, rücklings auf dem felsigen Boden ausgestreckt — so wie auf dem römischen Unterweltsgemälde der Riese Tityos, in derselben Weise gefesselt, auch er dem gierigen Geier zum Fraß. Die Gleichheit der Situation, aber auch der formalen Erscheinung ist nicht zu übersehen. Bekanntlich hat eben dieses Bild des Prometheus die Phantasie des Malers noch weiterhin beschäftigt.

Mehr als zehn Jahre später folgten dann die nächsten Versuche, jetzt tatsächlich al fresco auf die Wände gemalt, beide in Basel: das Gartenhaus des Ratsherrn Sarasin, und das Treppenhaus des Museums an der Augustinergasse. Von diesen Bildern ist in unserer Darlegung verschiedentlich die Rede, wir gehen an dieser Stelle auf sie nicht weiter ein. Der architektonische Rahmen ist beim Gartensaal der strengste Klassizismus. Die ornamentalen Randleisten der Felder sind, auch im Museum, echt antik wirkende Schmuckelemente, ohne an bestimmte Vorbilder anzuknüpfen. Um so deutlicher ist die Abhängigkeit von bekannten Lösungen des Altertums beim letzten Auftrag, der, wiederum in einem Abstand von zehn Jahren, an Böcklin herantreten sollte. Im Jahr 1880 erhielt er von der Leitung des Breslauer Museums die Einladung, das stattliche Treppenhaus mit Fresken zu versehen; eine überaus lockende Aufgabe, dem Meister sozusagen auf den Leib geschrieben. Umsomehr wird man es bedauern, daß die Ausführung schließlich dennoch unterbleiben mußte. Böcklin trug sich mit dem

Plan, die bereits vorhandene Gliederung zweier einander gegenüberstehender Wände des kuppelüberwölbten Raums, die aus Säulen, Pfeilern und Blendbögen in Stuckrelief bestand — und bis in unsere Zeit hinein bestehen bleiben sollte —, zu entfernen und durch eine bloß gemalte Scheinarchitektur zu ersetzen. Erhalten hat sich ein umfangreicher farbiger Entwurf von Böcklins Hand (IV 20/21); die von H. A. Schmid gefertigte Ergänzungsskizze (IV Beil. S. 62) bringt das erstrebte Gesamtbild gut zur Anschauung. Es deckt sich weitgehend mit dem typischen Wandsystem des sogenannten zweiten pompejanischen Stils, einer mit illusionistischen Mitteln arbeitenden Architekturmalerei, wie sie in Campanien häufig, auch in Rom in berühmten Beispielen vertreten ist. Der Maler dachte sich dieses Bogengerüst als Rahmen für dramatisch bewegte figürliche Szenen. Die Sätze, mit denen er, in einem Brief an den Breslauer Museumsdirektor Albert Berg vom 8. März 1881, seine Konstruktion zu rechtfertigen sucht, nehmen sich wie ein sachlicher Kommentar zu der Erfindung der Antike aus und berühren sich merkwürdig mit den theoretischen Erörterungen derselben Fragen im Handbuch der Baukunst von Vitruv. Wie gesagt, das Unternehmen scheiterte; dem Maler scheint im Verlauf der mühsamen Verhandlungen die Lust an der Sache vergangen zu sein.

Es ist schon so, im Grunde sah sich Böcklin, wenn es ihm um bedingungslose Verwirklichung seiner Ideen von Raumdekoration zu tun war, auf den Bereich der eigenen vier Wände angewiesen. Das farbige Aussehen seiner Künstlerwerkstatt, wir meinen die der letzten Jahre, hat zweifellos mehr als einen der Besucher von damals verblüfft, wenn nicht gar in Schrecken versetzt. Erstmals in Zürich, und hernach in Fiesole, waren die Wände des Ateliers schwarz getönt, dort durch Bespannung mit gefärbter Sackleinwand, hier durch direkten Wandanstrich. Der so erzielte feierliche Ernst der Oertlichkeit brachte den Kontrast von dunklem Untergrund und leuchtendem Farbengefunkteln der Tafelbilder zu unerhört packender Wirkung. Im großen Böcklinsaal des alten Basler Museums hatte man das kühne Experiment für eine Weile mit unbestrittenem Erfolg

wiederholt. Wir wissen nicht, ob der Maler aus persönlichem Antrieb auf die eigenartige Lösung verfallen sein mag, zuzutrauen wäre sie ihm allerdings. Indessen, in Pompeji traten ihm die schwarzen Wände ja oft genug vor Augen; eines der dortigen Wohnhäuser hat seinen Namen von dem beherrschenden Motiv, die «Casa della parete nera». Für Rom sei an den Freskenschmuck des unter der Villa Farnesina aufgefundenen Hauses erinnert, dessen vielbeachtete schwarze Wand einem Zimmer des Thermenmuseums seinen besonderen koloristischen Reiz verleiht; auch hier begegnen wir dem aparten Gegensatz des fast gaulerisch sich gebärdenden Figurenfrieses zum durchgehenden Schwarz der Wandfläche.

Wo in Kreisen des kunstliebenden Publikums die Rede auf das Thema Böcklin und die Antike kommt, da wird doch wohl zu allererst der großartigen Natursymbolik gedacht, die des Malers Lebenswerk recht eigentlich beherrscht und durchdringt, und deren Herkunft ja außer Frage steht. Man kann sagen, daß rund die Hälfte der figürlichen Wesen, die Böcklins Bilder beleben, nicht Kinder dieser Welt darstellen, sondern jener anderen, erträumten; Geschöpfe einer Phantasie, die vor undenklichen Zeiten schon in Blüte stand, und deren Füllhorn die seltsame Menagerie der griechischen Sage entstammt, ihr unabsehbares Dämonenheer. Bereits im Denkmälervorrat der vorgriechischen, sogenannten kretisch-mykenischen Kultur des zweiten Jahrtausends im ägäischen Bereich, begegnen uns Mischwesen abenteuerlichster Art, Tierköpfe auf Menschenleibern und umgekehrt, Tiere mit menschlichen Köpfen; oder Wesen, deren Gliedmaßen wenigstens animalische sind. Heute sind wir wirklich in der Lage, einige der griechischen Fabelgestalten, beispielsweise die Sphinx, hinauf zu verfolgen bis in jene Tage der Prähistorie. Das Hellenentum hat diese Vorstellungen übernommen und sich angeeignet, wie so manches andere Kulturgut auch. Es ist eine der erstaunlichsten Entdeckungen, die der archäologischen Forschung der letzten Jahrzehnte gelungen sind, diese ununterbrochene Tradition

religiöser Vorstellungen, denn um solche handelt es sich selbstverständlich, durch mehr als ein Jahrtausend; es eröffnen sich da Perspektiven von ungeahnter Weite. Dies freilich mit den gebotenen Einschränkungen. Gewiß kommen sie nicht alle direkt von dorthier; manches hat sich nachweisbar erst später hinzugefunden, so die Kentauren, die Tritonen. Aber es ist derselbe Geist, der diese Geschöpfe ins Leben gerufen hat, der frische Geist der griechischen Kinderzeit, mit ihrer heimlichen Angst, doch auch mit ihrer Freude am Gruseln und Spukhaften.

Es ist nun von besonderem Interesse, das allmähliche, aber sehr selbstsichere Eindringen dieser Gespensterwelt in Böcklins Sphäre zu beobachten. Der Maler hatte, gleich der Mehrzahl seiner Zeitgenossen, als Landschaftler begonnen, seine erste Schaffenszeit steht völlig in diesem Zeichen. Und es sind nicht die schlechtesten seiner Bilder, die damals entstanden sind. Diese landschaftliche Szenerie, von ausgesprochen alpinem oder nordischem Charakter, kommt noch so gut wie ohne jede figürliche Staffage aus. Sobald jedoch der Fuß des Malers den Boden der römischen Campagna betritt, fängt es an in den Büschen sich zu regen. Zunächst noch in bescheidenstem Maßstab, als Bildelement von unaufdringlichem Format, tauchen jene Märchengestalten auf. Da verfolgt ein leichtfüßiger Pan die fliehende Syrinx, ringt ein räuberischer Roßmensch mit seiner weiblichen Beute. Es sind schon dieselben Personen und drastischen Episoden, denen Böcklin auch weiterhin den Vorzug gibt, und im Grundsätzlichen der Erscheinung, wie auch im ganzen Tun und Treiben, verändern ihre Wesenszüge sich nicht mehr. Nur ihre Rolle auf der Bühne erfährt eine ständig zunehmende Steigerung. Zuletzt sind sie es allein, an denen aller Blicke hängen, und das umgebende Drum und Dran tritt daneben mehr und mehr zurück.

Dabei sind diese Gebilde und szenischen Vorgänge, zumal in der ersten Phase ihres Auftretens, von irgendwelchen Beziehungen zu bestimmten Werken der Antike völlig frei, ausschließlich der Einbildungskraft eines schöpferischen Genius entsprungen. Carus Sterne hat einmal, vor mehr als sechzig

Jahren, «Böcklins Fabelwesen im Lichte der organischen Formenlehre» (in der Wochenschrift «Die Gegenwart» 37, 1890) eine gründliche Untersuchung gewidmet und ist dabei zu dem Ergebnis gelangt, daß all «diese Centauren, Faunen, Satyre, Sirenen, Tritonen ganz anders aussehen als die klassischen Vorbilder der griechischen Kunst; es sind eigene Schöpfungen, die nicht auf tönernen Füßen der Nachahmung stehen». Was ihnen samt und sonders ihr Gepräge verleiht, mit keinem anderen jemals zu verwechseln, ist die Lebensnähe einer ungemein sinnlich empfundenen Existenz. Diese fischgeschwänzten Meerjungfrauen sind nicht von Fischblut, sondern von warmem rotem Menschenblut durchpulst. Man wundert sich gar nicht, wenn man vernimmt, daß die köstlich dralle Person mit dem brandroten Haar im «Spiel der Najaden» (I 12) sowohl Physiognomie wie Farbe, beides von ungemein individueller Note, der Begegnung mit einer höchst ehrbaren Basler Zeichenlehrerin verdankt⁵. Nicht einfach als Verkörperung oder Verlebendigung von Naturkräften wollen Böcklins Fabelwesen verstanden sein; ihre Schilderung bedeutet vielmehr stets und in allen Fällen einen Griff ins volle Menschenleben. Was in der Kunst der anderen im irdischen Milieu sich abspielt, sei es als Genreszene oder was auch immer, wird hier in das magische Licht eines verzauberten Daseins gerückt; es will ein Ersatz sein für den zum Ueberdruß gewordenen Alltag, poetische Fassung an Stelle der gewohnten Prosa, ein wahrhaft eigensinniges Unterfangen allerdings. «Wer kennt nicht den ‚Hirtenknaben‘ von Franz von Lenbach, in der Schackgalerie, ein herrliches Bild! Doch wer weiß, daß es nur zum Teil die Leistung seines Schöpfers ist? Böcklin, der damals in Lenbachs Atelier arbeitete und aus Erwerbsgründen seinem Genossen gelegentlich aushalf, hat diesen Hirtenknaben fertig gemalt, wie in Frau Angelas ‚Erinnerungen‘ verraten wird. Er hat ihn zu Ende gemalt — aber angefangen hätte er ihn nicht. Wenn bei Böcklin am hellichten Tage, mitten in Gras und Blumen, ein junger Faulpelz selig auf dem Rücken liegt, dann darf es kein Bauernbengel sein im zerrissenen Kamisol, sondern der

⁵ Vgl. Basler Kunstverein, Jahresbericht 1951 S. 10 f.

junge Faun, der einer Amsel zupfeift (IV 5) (München, Bayer. Staatsgemäldesammlung); das ist der Unterschied» (wiederholt aus dem zitierten Jahresbericht).

Nun aber — und das ist das Ungewöhnliche, was im Grunde einzig in der Kunst der Griechen seine Analogie findet — kommt es bei Böcklin gar nicht selten vor, daß beide Welten sich vermischen, und die Phantasiegeschöpfe tun sich zu den Menschen wie zu ihresgleichen. Das eigentliche Paradestück solch grotesken Einfalls ist der «Kentaur in der Dorfschmiede» im Museum zu Budapest (I 5). Das Bild sah ursprünglich anders aus, als es sich uns gegenwärtig präsentiert. Böcklin hatte, so berichtet Albert Fleiner, zuerst ein Kentaurpaar gemalt, «einen braun und rötlich gesprenkelten Herrn Zentaur und eine weiße Frau Zentaurin mit einem Schimmel Leib, welche mit dem Gemahl, pustend und hochgeröteten Gesichtes, vor der Schmiede stand». Indessen, dem Maler scheinen im Verlauf der Arbeit allerlei Bedenken aufgestiegen zu sein; er hat das weibliche Wesen kurzerhand getilgt. Ein Schreiner wurde bestellt, und ein Teil des auf ein Brett gemalten Bildes wurde abgehobelt. «In seiner heutigen Gestalt zeigt also das Bild den Schmied, wie er aufmerksam in Nachdenken vertieft den Huf des Zentauren betrachtet; die weiße Schimmelzentaurin ist, weil sie sich nicht glücklich in den Hintergrund hineinkomponieren ließ, verschwunden, und an ihrer Stelle steht eine Gruppe von Dorfleuten, die mit Neugier und mäßiger Verwunderung den immerhin absonderlichen Vorfall sich ansehen.»

Ueber die Entstehungsgeschichte des Bildes gibt es mehrere Versionen, die sich zum Teil widersprechen⁶. Wir vermuten, die entscheidende Anregung habe dem Maler die humoristische Novelle «Der letzte Zentaur» von Paul Heyse gegeben, die Gottfried Keller besonders schätzte, und aus der er eine Lieblingsszene seinen Stammtischgenossen in der «Meise» mit

⁶ Ausführlich und mit Belegen im Katalog der Ausstellung zum Gedächtnis an Böcklins 50. Todestag, Kunsthalle Basel, 1951 S. 17 ff. («Der Kentaur in der Dorfschmiede»). Einiges daraus ist hier im Wortlaut übernommen.

Behagen aufzutischen pflegte. Bekanntlich gehörte auch Böcklin zu diesem Kreis, die Geschichte war ihm wohlvertraut. Und dennoch stellen wir einen höchst bezeichnenden Unterschied fest. Dem Dichter Heyse ist, so heiter er sich geben mag, doch nicht ganz wohl bei der Sache. Er hat Angst vor der eigenen Courage und versucht diesen «Anachronismus», wie er es in der ersten Fassung der Novelle selber nennt, diese «naturhistorische Unmöglichkeit», dem Leser zu erklären. Das Geschöpf der vorsintflutlichen Welt ist beim Einbruch der Eiszeit in einer Felshöhle eingeschlafen — und erst nach zweitausend Jahren eines Tages durch die heiße Julisonne wieder losgeschmolzen worden. Mit anderen Worten, der Dichter hat seinen Kentauren auf Eis gelegt, um ihn zu konservieren, im Grunde doch ein recht frostiger Gedanke! Dem Maler Böcklin liegen derartige Ideengänge fern. Ihn kümmert nicht im geringsten das Problem, ob man, wie Heyse sich ausdrückt, «mit zwei Magen, zwei Herzen und sechs Gliedmaßen auch vor der gestrengen Wissenschaft der Anatomie bestehen könne». Nichts ist ihm gleichgültiger als eben das. Für das Erscheinen solcher Phantasiegeschöpfe in unserer Gegenwart aber suchte Böcklin nach keiner Begründung, wie es Paul Heyse für seinen vom Eise befreiten Kentauren im Schweiß seines Angesichtes tat. Ihm hat ganz einfach sein Glaube geholfen.

Jenes Eheweib des Roßmenschen in der Dorfschmiede, stellt das nun eine Versündigung am Geist der Antike dar? Uebrigens ist es nicht die einzige Kentaurin, die Böcklin gemalt hat. Eine jedenfalls ist dem traurigen Schicksal, von ihrem Schöpfer nachträglich ausgetilgt zu werden, entgangen, hat rechtzeitig Reißaus genommen und hat sich in unsere Gegenwart gerettet. Die kleine Farbenskizze «Kentaurenpaar über einen Abgrund springend» (Abb. 4, IV Beil. S. 6) wurde von Böcklin an eine Lotterie gestiftet und von einem in pekuniäre Schwierigkeiten geratenen Bankier durchs Los erworben, kam dann nach München, von da 1913 ins Museum von Görlitz. «Es war mehr ein Spaß als ein Monumentalwerk, mehr Stuck als Böcklin», wie Heinrich Alfred Schmid dem Verfasser schrieb. Das Weib, blondhaarig und mit vollen menschlichen

Brüsten, setzt in gestrecktem Lauf über eine mächtige Felsspalte, vor der ihr männlicher Partner jäh zurückschrickt und die Verfolgung aufgeben muß. Die Skizze ist mitten unter den großen Werken der Florentiner Zeit entstanden (1883), als die Toteninseln und Heiligen Haine begannen Aufsehen zu erregen, also noch vor der «Dorfschmiede».

Aber auch dieses Bild eines Kentaurenpaares hat, was noch nicht bemerkt worden ist, seinen Vorgänger in der älteren Kunst. Das Gemälde von Rubens «Verliebte Centauren» (Abb. *Klassiker der Kunst* V, 1905, 369), das wir meinen, befand sich einst in der Sammlung des Herzogs von Hamilton. Goeler von Ravensburg in seinem, anscheinend wenig bekannten Buche «Rubens und die Antike» (1882) hat es erstmals abgebildet und überhaupt erst zu Ehren gebracht. Ueber seine späteren Schicksale hat den Verfasser — dank gütiger Vermittlung von Dr. E. Maurer — einer der gewiegtsten heute lebenden Rubenskenner, Dr. Ludwig Burchard in London, brieflich eingehend informiert, wofür ihm auch an dieser Stelle bestens gedankt sei. Danach gehörte das Bild zuletzt dem bekannten Oelmagnaten und Kunstsammler Carlouste Sarkis Gulbenkian. In der von Oldenbourg verbesserten vierten Auflage der «Klassiker der Kunst» wurde das Gemälde nicht mehr in den Oeuvre-Katalog von Rubens aufgenommen; auf S. 453 wird es als eine «Nachahmung» bezeichnet, ohne weitere Begründung. L. Burchard dagegen schreibt: «Ich für meine Person bin überzeugt, daß die Figurengruppe auf Rubens zurückgeht. Es gibt eine herrliche Zeichnung von Rubens zu diesem Gemälde. Sie war in der Sammlung Fenwick und dürfte in dem von A. E. Popham verfaßten Katalog der Fenwick Collection reproduziert sein. Andererseits ist es jedoch möglich, daß Rubens sein Gemälde unvollendet gelassen und Jordaens die Landschaft nach Rubens' Tod hinzugefügt oder zumindest ausgeführt hat. Es gibt nämlich in Londoner Besitz eine Tafel, die meines Erachtens ganz von Jordaens ausgeführt ist, und die eine recht genaue Wiedergabe des Gemäldes der Sammlung Gulbenkian zu sein scheint. Jedenfalls die Erfindung der Figurengruppe stammt sicher von Rubens selbst.»

Diesem Urteil möchte man gewiß gerne beipflichten. In der Tat wirkt die Gruppe im Vordergrund des Landschaftsbildes, das Paar in brünstiger Umarmung, wie ein echter Rubens. Uns aber interessiert vor allem das andere Paar, rechts im Hintergrund, das scherzend über die Wiese galoppiert. Das Männchen ist glücklicher als das bei Böcklin; es hat sein Opfer ereilt und hält es mit beiden Armen fest. Im übrigen doch eine merkwürdig ähnliche Szene wie auf jener Farbenskizze in Görlitz. Aber Böcklin hat das Gemälde gewiß nicht gekannt. Auch Jacob Burckhardt kannte es nicht; in seinen «Erinnerungen aus Rubens» tut er seiner keine Erwähnung, und in seiner Photographiensammlung ist es nicht vertreten. Goeler von Ravensburg meint, das Bild habe auch deshalb besonderes Interesse, weil es die einzige Darstellung weiblicher Centauren sei, die wir bei Rubens finden. «Diese Centaurinnen suchen überhaupt in der ganzen neueren Kunst ihresgleichen.» Das wird wohl richtig sein, wenn wir von Genelli's Bacchantenzug und eben von unserem Böcklin absehen. Aber wenn noch jüngst von ernst zu nehmender Seite behauptet werden konnte, die klassische Antike habe weibliche Kentauren überhaupt nicht gekannt, so ist das ein offenbarer Irrtum. In der Kunst des Hellenismus und der folgenden Zeit kommen solche Wesen jedenfalls gar nicht selten vor. Auf römischen Sarkophagreliefs mit dionysischen Szenen vor allem, wo Kentaurenpaare beiderlei Geschlechts gemeinsam und in bestem Einvernehmen den Wagen ihres Herrn und Gebieters ziehen. In einem Fries des Dionysostempels zu Teos in Kleinasien (Museum Smyrna), von Hermogenes, wo neben Satyrn, Mänaden, Silenen und männlichen musizierenden Kentauren auch weibliche vertreten sind. Der Louvre erwarb vor kurzer Zeit aus Griechenland das Bruchstück eines prachtvollen bronzenen Reliefs des vierten Jahrhunderts vor Christus, von einer Spiegelkapsel, wo eine jugendliche Kentaurin, in bakchischem Taumel einherrasend, mit wehendem Haar und flatterndem Tierfell im Rücken, in wilder Lust ein erbeutetes Rehkalb schwingt. Und das alles ist ja bloß ein Ausschnitt aus einer ganzen phantastischen Welt!

Wir führen hier nur zwei besonders interessante Beispiele



Abb. 5. Wandgemälde aus Pompeji: Ios Ankunft in Ägypten



Abb. 6. Magna Mater, 1868 (Fresko im Basler Museum)

für Darstellung weiblicher Kentauren in der Kunst des Altertums an. Da ist einmal das sehr bekannte, häufig abgebildete Kentaurenmosaik aus der Hadriansvilla bei Tivoli (Mus. Berlin), jene hochdramatische Szene, wo in zerklüfteter Felslandschaft ein Kentaurenpaar in verzweifelterm Kampf auf Leben und Tod mit wilden Bestien ist, das Weib, von einem Tiger gerissen, schon verblutend am Boden liegt, der Mann, zu spät zur Hilfe heransprengend, mit beiden Händen einen gewaltigen Steinblock wurfbereit über seinem Haupt erhebt. Diese Figur des steinschwingenden Roßmenschen in wütendem Angriff, mit flatterndem Schweif und im Rücken wehendem Tierfell, ist ein Motiv bereits der phidiasischen Kunst und begegnet uns, oft bis auf Einzelheiten in Umriß und Bewegung gleich, in ihrem Umkreis immer wieder; in den Bildwerken des Parthenon, den Sohlenreliefs der Athenastatue von Phidias, in der von der monumentalen Kunst abhängigen Vasenmalerei. Dieser höchst eindrucksvolle Typus der wild streitenden phantastischen Sagengestalt hält nun seinen Siegeszug durch die gesamte antike Kunst, taucht überall im Kampfgewoge mythologischer Szenen auf und darf als eines der wirkungsvollsten Beispiele gelten für die ungeheure Macht einer zähen bildlichen Tradition, die dem künstlerischen Schaffen des griechischen Altertums sein ganz besonderes Gepräge verleiht. Ist es nun ein Wunder, wenn dieser wuchtige Geselle in Böcklins Kentaurenkämpfen wieder ersteht? Das Thema beschäftigte den Maler besonders lebhaft in jenem Kriegswinter 1870/71: da alle Welt voll Kampf sei, müsse er auch wohl ein paar «raufende Knoten» malen, äußerte er sich, anlässlich eines Atelierbesuches, zu dem Vater des Verfassers (B. Jb. 1902, 17). Das Tageserlebnis mag hier in der Tat die Schaffenskraft beflügelt haben, wie es ja zur gleichen Zeit auch C. F. Meyers Hutten ins Leben rief. Allein daneben scheinen noch Kräfte anderer Art am Werk gewesen zu sein; nur ist es freilich nicht mehr auszumachen, auf was für Bildeindrücke aus entlegenen Weiten die Idee des schnaubenden Steinschleuderers zurückgehen mag.

Das andere Bild, das wir hier im Auge haben, ist das famose Idyll der Kentaurenfamilie von Zeuxis: denn das ist nun schon

ein echter Böcklin, man kann es nicht besser ausdrücken. Ein Gemälde, das für uns verloren ist, das wir aber aus einer liebevoll ausführlichen Beschreibung des Schriftstellers Lukian kennen, und aus mehr oder weniger freien Nachbildungen der römischen Kunst. Das Original, das Sulla nach Rom versetzen wollte, war beim Vorgebirge Malea im Meer untergegangen; eine genaue Kopie des Bildes aber fand Lukian in Athen, und diese liegt seinem geistvollen Aufsatz zugrunde. Die sehr anschauliche Schilderung hat die Maler der Renaissance zu einer Wiederholung der Komposition angeregt, so Botticelli in seinem Tafelgemälde «Die Verleumdung des Apelles» in den Uffizien zu Florenz. Das Lokal der allegorischen figurlichen Szene, deren Sinn uns hier nicht zu beschäftigen braucht, ist eine festlich prächtige Halle mit reichem plastischem Schmuck. Das Relief vorne rechts an der Estrade, auf welcher der Richter thront, ist in betonter Anlehnung an das Kentaurenidyll des Zeuxis gemalt, wenn auch in Einzelheiten abweichend. Wir geben die Lukianstelle in Uebersetzung wieder:

«Auf grünem Rasen ist die Kentaurin dargestellt, in ihrer ganzen Roßgestalt am Boden liegend. Die Füße sind nach hinten ausgestreckt. Der weibliche Körper aber ist sanft erhoben und ruht auf dem Ellbogen. Auch die Vorderfüße sind nicht ganz weggestreckt, als ob sie selbst auf der Seite lägen; sondern der eine erscheint wie im Niederlassen eingeknickt und liegt gekrümmt mit eingezogenem Hufe; der andere aber erhebt sich und ist gegen den Boden gestemmt, wie bei den Pferden, wenn sie aufzuspringen versuchen. Von den Jungen hält sie eines in den Armen und nährt es auf menschliche Weise, indem sie ihm die weibliche Brust darbietet; das andere aber säugt sie an dem Euter nach Art eines Füllens. Oben in dem Bilde, wie von einer Warte, neigt ein Roßkentaure, offenbar der Mann derjenigen, welche die Kleinen in zwiefacher Weise nährt, sich lächelnd vor; er ist nicht ganz sichtbar, sondern nur bis zur Mitte des Roßkörpers, und hält das Junge eines Löwen empor, hoch über sich, um im Scherze die Kleinen fürchten zu machen. Mir aber scheint an Zeuxis namentlich das zu loben, daß er an einem und demselben Gegenstande die Vorzüge der

Kunst in den mannigfaltigsten Richtungen zu zeigen verstand. So bildete er den Mann von erschreckendem und ganz wildem Aussehen, mit mächtigem stolzem Haupthaar, fast ganz behaart nicht nur am Roßkörper, sondern auch an dem menschlichen Teile; mit hoch gehobenen Schultern und einem Blicke, der zwar lächelnd, aber doch wild ist, wie der eines Waldbewohners, und ungezähmt. Dieser Auffassung ganz entsprechend zeigt er uns in der Kentaurin, so weit sie Roß war, die schönste Bildung, wie sie sich namentlich bei den thessalischen noch ungebändigten und ungerittenen Rossen findet; ebenso ist die obere Hälfte, das eigentliche Weib, durchaus schön bis auf die Ohren; diese allein sind satyrhaft gebildet. Die Vermischung und Verknüpfung der Leiber, wo das Roß mit dem Weibe zusammengefügt und verbunden ist, bildet einen sanften, keineswegs schroffen Uebergang; und durch ihre allmähliche Umwandlung wird das Auge ganz unvermerkt von dem einen in das andere übergeführt. Die junge Brut aber erscheint bei dem Kindlichen im Ausdruck gleichwohl wild, trotz ihrer Weichheit schon unbändig; und wie dieses zu bewundern ist, so auch endlich, daß sie ganz nach Kindesart nach dem jungen Löwen emporblicken, indem sie jeder sich an die Mutterbrust halten und sich eng an die Mutter anschmiegen.»

Es ist schon diese Szene, die Botticelli auf seinem Gemälde zur Darstellung gebracht hat, nicht eine «Satyrfamilie», wie einmal irrtümlich angegeben wird. Wie bei Zeuxis, kehrt auch bei Botticelli der Kentaurenpapa soeben von der Jagd zurück und hält in der vorgestreckten Rechten ein erbeutetes zappelndes Löwenjunges tändelnd hin, um sein Muttersöhnchen damit zu schrecken. Und eben das wäre eine Sache ganz nach dem Herzen Böcklins gewesen. Er hat das Thema freilich nicht behandelt, jedoch ein ganz ähnliches, ohne Kenntnis dieser antiken Genreszene. Auf der «Meeresidylle» von 1887 im oberen Belvedere, Wien, Nr. 31 (III 12) kommt der Tritonvater von seinem Beutezug mit einem lebenden Jagdtier, einem Seehund, heim, den nun die ihr Jüngstes säugende Mutter und ihr sehr wacher Erstgeborener — diese sind hier rein menschlich gestaltet — bewundern müssen.

In der Welt dieser Naturwesen fühlt sich Böcklin ganz zu Hause, und immer wieder führt er uns mitten hinein in die erträumte, und doch so lebensnahe erfaßte Fabelwelt. Wir erinnern an die «Tritonenfamilie» von 1880 im Museum zu Magdeburg (I 26). Es ist das Bild, das Gottfried Keller in seinem köstlichen Artikel «Ein bescheidenes Kunstreischen» in der Neuen Zürcher Zeitung (1882) so begeistert beschrieben hat. Er sah das Gemälde in Luzern, auf der Rückkehr von der Tellskapelle. «Unverhofft standen wir vor einem neuen Bild Arnold Böcklins, des Basler Mitbürger Stückelbergs, von dem wir eben kamen. Kein merkwürdigerer Gegensatz hätte unser warten können. Dort ein Kreis historischer Kompositionen, das Ergebnis ganzer Entwicklungsreihen und kombinierter Arbeit; hier eine schimmernde Seifenblase der Phantasie, die vor unseren Augen in das Element zu zerfließen droht, aus welchem sie sich gebildet hat. Es ist wieder eine von Böcklins Tritonenfamilien, die wir in ihrem Stilleben überraschen, ohne daß sie sich stören lassen. Aus den hochgehenden Meereshellen, unter den jagenden Sturmwolken hebt eine Klippe ihren Rücken gerade so viel hervor, daß die Leutchen darauf Platz finden. Der Triton sitzt aufrecht, dunkel und schattig, und läßt auf dem in die Luft gestreckten Bein das Junge reiten, das aus vollem Leibe lacht. Neben ihm liegt die Frau in völligem Müßigsein auf dem Rücken. Mit menschlichen Beinen begabt statt den Fischschwänzen, in modische Kleider gesteckt und nach Paris versetzt, würde die bildschöne Person bald im eigenen Wagen fahren; hier aber hat sie nichts zu tun, als eines der reizenden und geheimnisvollen Farbenepigramme Böcklins darzustellen. Denn wo der «schlohweiße» Menschenkörper in den Fisch übergeht, trifft ein durchbrechender Sonnenstrahl die Fischhaut, daß diese im schönsten Schmelze beglänzter Perlmutterfarben irisiert. So wie dieser Sonnenblick hinter die Wolken tritt, wird das Märchen wieder im Wellenschaum vergehen, aus dem es gestiegen.» Damit ist eben das gemeint, worauf später Gottfried Keller in seinen schönen Versen zu Böcklins 60. Geburtstag antönt:

Seit du bei uns eingezogen
Und dein leichtes Haus gebaut,
Schauen wir der Iris Bogen,
Wenn der hellste Himmel blaut.

In Darstellungen der antiken Kunst treffen wir diese Gespenster der See meistens in dienender Rolle an. Sie ziehen den Wagen des Herrschers der Fluten, oder sie tragen auf dem Rücken Nereiden, wie — um ein beliebiges Beispiel zu wählen — auf einem pompejanischen Wandgemälde. Thetis, die Meergöttin, die Mutter des Achill, die ihrem Sohn die von Hephästos geschmiedeten neuen Waffen bringt. Durch die Luft flatternde Eroten helfen ihr dabei, halten die Beinschienen. Der Meerkentaur hat ihr Schild und Lanze abgenommen. Bewundernd schaut er zu der Schönen auf seinem Rücken empor. Das Bild, das alle anderen Darstellungen des Stoffes in der campanischen Wandmalerei an Abmessungen um mehr als das Doppelte übertrifft, ist eines der monumentalsten Wandgemälde des Altertums. Es besticht freilich nicht durch besondere künstlerische Qualitäten, doch ist es nicht ohne Stimmungsgehalt. Der sehrende Augenaufschlag des Meerkentauren ist der gleiche wie beim Kentauren Nessus, der Deianira durchs Wasser trägt, auf Guido Renis stattlichem Gemälde im Louvre Nr. 1454. Größere Beachtung aber als das im ganzen doch ziemlich fade Thetisbild verdient ein anderes pompejanisches Gemälde, das nach einem berühmten Vorbild gemacht sein muß; es gibt davon noch eine zweite, kleinere und viel schlechtere Kopie, deren Erhaltungszustand aber gewisse Einzelheiten deutlicher erkennen läßt. Es stammt aus dem Isisheiligtum von Pompeji und befindet sich schon lange im Neapler Museum (Abb. 5) ⁷.

Dargestellt ist die Ankunft der Io in Aegypten. Die von der Eifersucht und Rachsucht der Hera verfolgte Geliebte des Zeus, in eine Kuh verwandelt (was hier, wie üblich, durch kleine Hörner über der Stirn angedeutet werden soll), gelangt

⁷ Nach Herrmann-Bruckmann Taf. 71; wir verweisen auch auf die Besprechung von L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis 215, Abb. 127—129.

auf ihren Irrfahrten schließlich übers Meer nach Aegypten und wird von der großen Göttin Isis gnädig begrüßt und gastfreundlich aufgenommen. Soeben setzt die Schutzsuchende ihren Fuß auf den Felsboden des Ufers. Der Triton oder Seekentaur — nicht der Nilgott, wie früher Erklärer meinten; sie kommt geradeswegs aus dem Meer! — entledigt sich seiner Last, aber ungerne, und auch hier trifft das herrliche Weib ein sehnsüchtig bewundernder Blick. Ist es nun Zufall, daß das Bild aus dem Isisheiligtum so lebhaft an Schöpfungen von Böcklin erinnert? Nicht nur im allgemeinen, in der Leuchtkraft der Farben, in der unmittelbaren Sinnlichkeit der Gestalten, im Drang und verhaltenen Pathos des Ausdrucks, in der ganzen romantischen Stimmung der Szene, sondern auch in ganz bestimmten Einzelzügen. Man vergleiche Böcklins «Magna Mater», das Fresko im Treppenhaus des Museums (Abb. 6). Da steht sie auf der Muschelschale, die Erdkugel tragend, und in der erhobenen Linken die Fackel, vor deren strahlendem Glanz die Geister der Dämmerung entweichen; wie Io, freudig aufblickend und stolz in der Pracht ihres Leibes, der sich leuchtend aus dem ziehenden Gewande schält, und zu dem Böcklin eine Basler Dame Modell gestanden hat. Eine treffliche Zeichnung hat sich erhalten; den Namen der Frau gab der Maler niemals preis. Der Triton links unten aber, einer der vier Muschelträger, ist er nicht fast derselbe wie auf dem antiken Bild, bis auf die Stellung des erhobenen rechten Armes, das Zurückneigen des Kopfes und den sehnsüchtig forschenden Blick? Und der Kopf des pompejanischen Tritons auf dem Iobild, könnte er nicht von Böcklin gemalt sein, in der robusten Wucht dieses Wassermenschen, mit dem Schmiß der breiten und pastosen Pinselführung? Hier, will uns scheinen, geht die Uebereinstimmung denn doch so weit, daß der Gedanke an ein Spiel des Zufalls wohl auszuschneiden hat.

Indessen hieße es die Absichten der vorliegenden Studie verkennen, wollte man annehmen, es käme uns letzten Endes doch auf eine Beweisführung an, wie wir sie in «Antike und Renaissance» für einzelne Schöpfungen der neueren Kunst angetreten haben. Aber auf eine solche legten wir, trotz gelegent-

licher Hinweise, diesmal wirklich keinen besonderen Wert. Nicht, daß Böcklin dieses oder jenes Meisterwerk des Altertums sich zum Vorbild für eigenes Schaffen genommen, sollte gezeigt werden; sondern daß in seiner gestaltenden Phantasie eben Kräfte von gleicher Art und Intensität am Werke sind wie damals, in entlegener Ferne. Sie ist nicht so entlegen, wie es den Anschein hat. Der große Pan, jener gewaltige Naturgott der Alten, der von Böcklin so unendlich oft gemalt worden ist⁸, der ihn begleitet hat durch das ganze Leben, und der, wie auf seinen frühesten Bildern, so noch auf einem seiner allerletzten, zwischen 1898 und 1900 entstandenen erscheint (IV 26, Kinderreigen), mit seinem Spiel die Jugend anfeuernd, immer neues Leben weckend, gräßlich und gutmütig zugleich, Geiß und Gott in einem, ein Scheusal und doch wieder zum Verlieben schön — der große Pan ist noch nicht tot! Und daß er auch unserem Bewußtsein noch eine Macht bedeutet, die unmittelbar an uns herankommt, das haben wir nicht zuletzt unserem begnadeten Basler Landsmann zu verdanken.

Literatur

Berger, Ernst, Böcklins Technik, München 1906. — Christoffel, Ulrich, A. B., Bremen o. J. — Fleiner, Albert, Mit A. B. Frauenfeld 1915. — Floerke, Gustav, Zehn Jahre mit B. 2. Aufl. München 1902. — Frey, Adolf, A. B. nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde. 2. Aufl. Stuttgart 1912. — ders., A. B. in Zürich 1902. — Kern, Otto: Goethe, Böcklin, Mommsen. Berlin 1906. — Mendelsohn Henri(ette), A. B. Berlin 1901. — Ostini, Fritz von, A. B., 1925. — Pfister-Burkhalter, Margarete, A. B. Die Basler Museumsfresken, Basel 1951. — Runkel, Ferdinand, Tagebuchblätter von B.s Gattin Angela. Berlin 1901. — Schick, Rudolf, Tagebuchaufzeichnungen über A. B. Berlin 1901. — Schmid, Heinrich Alfred, A. B., eine Auswahl der hervorragendsten Werke des Künstlers in Photogravüren. München 1898 ff. — ders., A. B. 95 Tafeln m. Einführung u. Bibliographie. 1919. — ders., B. und J. Burckhardt, Jahresbericht d. Oeffentl. Kunstsammlung Basel 1927. — Semrau, Max, B.s Entwurf zu Wandgemälden im Treppenhaus des Breslauer Museums. «Kunst f. Alle» 15, 1897. — Wölfflin, Heinrich, Gedanken z. Kunstgeschichte. Basel 1941. — ders., Kleine Schriften, Basel 1946. — Wyß, Bernhard, Erinnerungen an B. Basel 1921.

⁸ Siehe darüber jetzt R. Herbig, Pan, der griechische Bocksgott. Frankfurt a. M., 1949.