



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gedanken zur Kunstgeschichte

Wölfflin, Heinrich

Basel, 1941

Der "klassische" Böcklin (Odysseus und Kalypso)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-78633](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-78633)

klärung seiner selbst, ein Gefühl von freierm Leben, höherer Existenz, Leichtigkeit und Grazie», sie wird immer an den italischen Boden gebunden bleiben.

Heimat freilich kann uns Italien nicht sein. Wir können immer nur eine Reise nach Italien machen, und der Weg wird dann enden in jenem Land des Klassischen, das nicht jenseits der Berge liegt, sondern in unserer Seele ... Das Himmelreich ist in euch!

DER «KLASSISCHE» BÖCKLIN (ODYSSEUS UND KALYPSO)

Es gibt vielleicht ein Dutzend Bilder im Basler Museum, die jeder Besucher im Gedächtnis behält. Wie sich dieses Dutzend zusammensetzt, darüber mögen die Meinungen auseinandergehen, aber Böcklins Odysseus und Kalypso gehört ganz gewiß dazu. Die ragende blaue Rückenfigur des Mannes, der, hochstehend, der Ferne zugewandt ist; die sitzende Frau mit aufgestütztem Arm, in stummem Verlangen nach ihm sich umblickend; ein kirschroter Teppich als einzige Kontrastfarbe zu dem Blau; die dunklen Blöcke und Uferfelsen, neben denen vom Himmel wenig und vom Meer fast nichts zu sehen ist, das alles ist so einfach, so klar und bestimmt gegeben – ein Mindestmaß von Mitteln auf ein Höchstmaß von Wirkung gebracht –, daß es von jedem sofort aufgefaßt wird und der Erinnerung sich dauernd einprägt. Das Bild hat klassischen Charakter. Entstanden ist es 1883 in Florenz. Der Maler war damals sechsundfünfzig-jährig.

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. Früher einmal, 1869, da hatte Böcklin das durch den Text gegebene Motiv aufgegriffen, in der Einzelfigur eines sitzenden Odysseus, der jammernd die Arme gegen das Meer ausstreckt. Jetzt nimmt er den Dulder mehr von der heroischen Seite, stehend, zusammengefaßt, eine starre Figur mit geringfügigen Ausladungen. Kalypso ihrerseits aber ist ebenso wenig homerisch. Sie sitzt und hält eine Leier neben sich; aber der Blick hängt an dem abgewendeten Manne, den sie liebt: ein empfindsames Motiv, das im Umkreis der Möglichkeiten der Erzählung Homers nicht unterzubringen ist.

Die Situation, die somit einen Dauercharakter erhalten hat, ist in lauter Formkontrasten gestaltet (Richtungskontraste: Stehfigur–Sitzfigur; Tonkontraste: dunkle Figur vor hell, helle Figur vor dunkel; Farbkontraste: das kalte Blau – das brennende Rot) und die einzelnen Formelemente haben eine eigentümliche

Schärfung erhalten: die Senkrechte des Odysseus wirkt mit fast architektonischem Nachdruck und das Rot des Teppichs scheint einen letzten Grad von Sättigung und Leuchtkraft zu besitzen, über den hinaus eine Steigerung gar nicht mehr möglich ist.

Neben dem roten Teppich und dem blauen Mantel des Odysseus ist alle andere Farbe gelöscht. Das Gestein ein neutrales Braun, der Himmel grau und auch das Meer grau. Das Meer? – ja, es ist da, aber man sieht es kaum. Es ergibt eine stärkere Wirkung, wenn die Phantasie sich die Weite erschließen muß, als wenn dem Auge wirklich eine große Fläche gezeigt wird. Und die Reduktion der Farbe auf ein Grau, das mit dem Himmel zusammengeht, entspricht besser der Gesamtstimmung als der Sonderreiz eines lachenden blauen Wasserspiegels. (Auf dieselbe Überlegung ist bekanntlich auch Feuerbach bei seiner zweiten Iphigenie – mehr als zehn Jahre früher – gekommen; auch dort ist ein ursprünglich weites blaues Wasser zum schmalen grauen Streifen geworden.)

Merkwürdig dann, wie schaubar das Ganze ist. Das Gegenständliche ist ja wohl auf wenige Motive vereinfacht und im Gegensatz zu Homer, der die Insel als üppigen Garten schildert, zeigt die Landschaft nichts als Sand und ödes Gestein. Allein das Auslassen alles dessen, was nicht unbedingt zum Thema gehört, die stoffliche Vereinfachung, würde diese Schaubarkeit noch nicht erklären, so wenig wie die Beschränkung der Form auf ein großes Thema: es kommt eine besondere Führung des Auges hinzu, eine Führung, auf die wohl immer einigermaßen Bedacht genommen worden ist, die aber hier so stark sich auswirkt, daß sie als eigentümliche und wohltuende Eigenschaft des Bildes jedem Beschauer fühlbar werden muß. Der Gang des Felsens mit der langen Schräglinie der Spalte im Stein leitet auf Odysseus hin, der, an sich unbeträchtlich, durch ein System begleitender Vertikalen gestützt und herausgehoben wird. Mit dem großen Bogen des Höhleneingangs ist dafür gesorgt, daß Kalypso das nötige optische Gewicht im Bilde bekommt, und ihre Lage ist in dem Blockgeschiebe vorn vorbereitet. Das sind alles Hilfen für das Auge, ganz unaufdringlich vorgebracht. Wie diskret ist das Licht, das im Mittelgrund am Fels aufleuchtet, und die Blickbahn des Odysseus, die Tiefenbewegung ins Bild hinein verstärkt!

Das künstlerisch Entscheidende aber liegt im Gesamtgefüge: daß der Zusammenhang der Teile und ihr Verhältnis zum Rahmen so zwingend sei, daß das Ganze unmittelbar als ein Ganzes, als eine lebendige Einheit empfunden werde. Das Publikum ist auf diese Betrachtungsweise meist am wenigsten eingestellt, für den Künstler ist es die nächstliegende. Durch die Strenge der Gestaltung im großen wird das Bild erst zum Bild und gewinnt aller Natur gegenüber seinen selbständigen Wert. Es gibt hier verschiedene Grade. Welche Stufe auf der



Böcklin, Odysseus und Kalypso.

Qualitätsskala für unser Bild zu beanspruchen wäre, wird man nicht exakt bestimmen können, aber bei Vergleichen wenigstens ahnen. Am leichtesten zu demonstrieren ist das Verhältnis von Figur und Landschaft, freilich nur ein Teilproblem. Die klassische Komposition läßt die Figur als einen tragenden Pfeiler des Ganzen erscheinen, der auf die begleitende Landschaft ebenso notwendig angewiesen ist wie die Landschaft auf ihn. Ein schroffes Gegenbeispiel zum Odysseusbild wäre die höchst populäre («graue») Villa am Meer, wo die von Böcklin Iphigenie genannte Trauerfigur am Ufer völlig zusammenhanglos im Bilde steht. Aber auch ein Petrarca wirkt im Verhältnis von Figur und Landschaft noch unsicher.

Man weiß, daß der Odysseus zeitlich zusammengehört mit Bildern wie der Toteninsel, dem Gotenzug, dem Opferhain, dem Abenteurer. Sie weisen alle die gleichen Merkmale auf und bilden eine Gruppe, die sich von der Villa am Meer, dem Petrarca, den Emmausbildern – um nur wenig Bekanntes zu zitieren – so wesentlich unterscheidet, daß man füglich von einem neuen Stil, von einem zweiten Böcklin reden darf. Übergänge sind vorhanden. Seit der Mitte der siebziger Jahre wird die neue Richtung deutlicher erkennbar. Möge man im vierten Band des Schmidtschen Böcklinwerkes nachlesen, was er darüber sagt.

Eine männlich-kraftigere Empfindung, im Jubel wie im Schmerz, im Profanen wie im Sakralen. Durchbruch zum Aktiven, Willensmäßigen, Heldischen; vor allem aber ein neues Verhältnis zum Elementaren der Natur; das ist das Wesentlichste. Die Wirklichkeit an sich gewinnt eine andere Bedeutung. Es bedarf nicht der malerischen Effekte, der atmosphärischen Verschleierung, der sogenannten poetischen Motive – die Positivität der Existenz wird zur primären künstlerischen Angelegenheit. Jeder Stein, jeder Zweig, jeder Baumstamm hat jetzt eine gesteigerte Intensität des Seins. Daran schließt sich das Weitere: Vereinfachung und Konzentration, Klarheit und Entschiedenheit des Ausdrucks in Form und Farbe, Bedürfnis nach strengem Bildbau; Stiltendenzen, die man nicht anders bezeichnen kann als «dem Klassischen zugeneigt». Darüber also ist keine weitere Verständigung nötig.

Aber nun – wie erklärt sich die Wandlung? Sagt man sich: Das ist eben der Mann von fünfzig Jahren, so klingt das wohl banal, ist aber ein unumgänglicher Hinweis. Die Jahreszeiten des Lebens haben gerade bei schöpferischen Naturen durchaus ihren eigenen Charakter, und es ließe sich an manchen Beispielen zeigen, daß es eine Klassizität der mittleren Jahre gibt. Der Fall Böcklin gehört dazu. Auch lokale Umstände wie die Niederlassung des Malers in Florenz (seit 1874) mögen mitbestimmend gewesen sein. Aber all das zugegeben: wenn es gilt, das Phänomen verständlich zu machen, wird man zunächst es aus seiner Isoliertheit herauszunehmen versuchen und also in der zeitgenössischen Künstlerwelt nach analogen Erscheinungen sich umsehen. Und da ist nun der Gleichklang nicht zu überhören zwischen den eben formulierten Begriffen und den Problemen, die der zehn Jahre jüngere Hans von Marées sich gestellt hat.

Böcklin und Marées – man denkt zuerst an die unüberbrückbare Verschiedenheit der zwei Menschen, aber augenfällige Verwandtschaften sind doch auch da, und eine enge persönliche Beziehung gerade in den entscheidenden Jahren ist nachweisbar.

Sie waren in Florenz zusammen 1874/75. Als dann Marées nach Rom verzogen war, kam er doch zur Hochzeit von Clara Böcklin wieder her und wohnte bei Böcklin. Im folgenden Jahre (1876) verabreden sie sich zu einem Aufenthalt in Perugia (der sogar jedes Jahr hätte wiederholt werden sollen). Von besonderer Wichtigkeit aber ist ein Besuch Böcklins in Rom, 1879, und ein anschließendes längeres Zusammensein auf Ischia. Marées war sich eines tiefgehenden Unterschieds wohl bewußt und hatte von Anfang an mit seiner Kritik nicht zurückgehalten, aber gelegentlich nennt er Böcklin doch «den hervorragendsten der jetzt lebenden deutschen Maler» (Brief an den Bruder vom 10. November 1877). Dieser natürlich wird seinerseits Marées gegenüber Vorbehalte auch gemacht haben, doch beweist er eine Empfänglichkeit für die besondern Werte

der Maréesschen Kunst, die kaum begreiflich wäre, wenn nicht verwandte Strebungen bei ihm selbst von Anfang an vorhanden gewesen wären.

Einen Höhepunkt scheint die bewundernde Anerkennung erreicht zu haben, als Fiedler anfangs 1879 die «Lebensalter» Marées' (jetzt in Berlin) nach Florenz gebracht hatte. Es ist ein besonders auffällig tektonisch konstruiertes Bild, recht starr für unser Gefühl. Böcklin aber schrieb daraufhin einen begeisterten Brief an den Autor, über den Marées seinem Bruder berichtet (1. Mai 1879): «... Böcklin setzte sich gleich hin mir schriftlich zu gratulieren und vor allen Dingen zuzugeben, daß ich recht habe, indem ich alles, was nicht zum Zweck führe, bei Seite schiebe. Mein Bild habe ihn ergriffen, wie das ihm nur bei den besten Kunstwerken, die er überhaupt gesehen, geschehen sei, usw.» Bei Flörke («Zehn Jahre mit Böcklin») lebt die Kunde von einem solchen Briefe weiter; er wird aber dort fälschlich auf die «Hesperiden» bezogen. Diese Hesperiden hat Böcklin allerdings auch zu Gesicht bekommen (in einer ersten, nicht mehr existierenden Fassung), damals als er Marées in Rom in sein Atelier begleiten durfte. Er brauchte ihm aber eben deswegen nicht zu *schreiben* darüber. Einen deutlichen Nachklang des Eindrucks darf man in dem Frühlingbild des Zürcher Kunsthauses erkennen (von 1880), mit den stehenden Nymphen im lichten Gehölz. Die Hauptfigur wiederholt sogar direkt in dem eingestützten Arm, wo sich die Hand mit der Rückseite an die Hüfte legt, ein Motiv der Hesperiden.

Was Böcklin angezogen hat? Ich wiederhole: es sind die Dinge, die schon bei der Analyse seines eignen «klassischen» Stils zur Sprache kommen mußten, nur haben sie bei Marées eine entschlossener, einseitigere, monumentalere Ausbildung erhalten. Für ihn war die «plastische Positivität» das Grundlegende, und er kritisierte auch einen Künstler wie Feuerbach mit dem Einwurf: er fange viel zu weit oben an, mit dem Ausdruck, wo erst die Gestalt nach ihren elementaren Momenten aufzubauen gewesen wäre. Was das für Marées heißt, kann man heute am besten in München ermessen, wenn man in der Galerie des 19. Jahrhunderts plötzlich auf die gewaltige Wucht und Klarheit seiner Figurenbilder trifft. Diese Wirkung wäre aber nicht erreicht, wenn den Gestalten nicht eine Gesamtökonomie zu Hilfe käme, die jede Form an ihrem Ort als notwendig erscheinen läßt. Ein Vertrauter des Meisters wie Hildebrand sah darin geradezu das Hauptsächliche des künstlerischen Verdienstes von Marées, das, was der zeitgenössischen Kunst am meisten fehlte. «Es ist immer die Rolle, die das Einzelding in der Gesamtheit spielt, die er meisterhaft erkannt und festgehalten hat ...» «Die Situation, die architektonische Harmonie war für ihn das Wesentliche.» (Brief an Fiedler vom 2. Mai 1888.) In der strengen Zusammenfassung der Teile zu einem Ganzen ist er jedenfalls einzig. Der «klassische» Böcklin verfolgt ähnliche Ziele, aber sein architektonisches Gefühl ist auch in den geschlossenen Bildern immer etwas laxer. Er hätte sich selbst aufgeben müssen, wenn

es anders gewesen wäre. Auch das Odysseusbild mit den weitgetrennten Figuren würde die Maréesschule nicht ganz gebilligt haben. Gelegentlich aber ist ja die Zügelhaltung Böcklins wirklich locker. So erklärt sich das harte Wort Fiedlers, der nach einem Besuch im Zürcher Atelier Böcklins an Hildebrand schrieb: «– Gegen Marées sind seine künstlerischen Bestrebungen doch nicht recht ernst zu nehmen» (Brief vom 23. Februar 1888). Man darf das Urteil nicht absolutieren.

Noch ein Tatbestand könnte zum Beweis einer künstlerischen Verwandtschaft Böcklins mit Marées geltend gemacht werden: daß beide vom beweglichen Tafelbild zum mauerfesten, raumbundenen Wandbild vorzustoßen begehren. Beiden ist die Gelegenheit einmal gegeben worden – dem einen in Basel, dem andern in Neapel – beiden kam sie zu früh. Als Marées der Maler der Hesperiden geworden war, mußte er neue Forderungen an monumentale Malerei stellen, und Böcklin ist über die Fresken im alten Basler Museum ebenfalls hinausgewachsen, sonst hätte er nicht unser Odysseusbild malen können. Wenn irgend einmal, so wäre er jetzt für große Wandkunst innerlich vorbereitet gewesen. Ein neuer Auftrag schien damals wirklich an ihn heranzukommen (von Breslau her), hat sich dann aber wieder verflüchtigt.

Das Thema von Odysseus und Kalypso ist einmal in Deutschland als Wandbild gestaltet worden, von Friedrich Preller, in der Folge der Weimarer Odysseelandschaften (als Einzelbild bei Schack in München). Preller war fast um ein Vierteljahrhundert älter als Böcklin, aber er hat die Komposition im gleichen Lebensalter entworfen (die Kartons 1860/61, die Malereien 1865/68). Von einer Klassizität der reifen Jahre ist hier nichts zu bemerken. Es ist alles anders als bei Böcklin, aber ein Vergleich ist eben deswegen lehrreich. Jedermann sieht, daß hier nicht das Wandbild, sondern das kleine Tafelbild jene innere Größe besitzt, die wir monumental nennen. Versucht man über das Wesen dieser Größe sich Rechenschaft zu geben, so wird man freilich mit den allgemeinen Begriffen von klassischem Stil nicht auskommen, sondern letzten Endes auf den Wurf des Motivs, auf den thematischen Einfall im sinnlichen und im geistigen Sinne sich hingewiesen fühlen, der aus den Tiefen einer großen Persönlichkeit als etwas Einmaliges und nicht weiter Ableitbares aufgestiegen ist.