

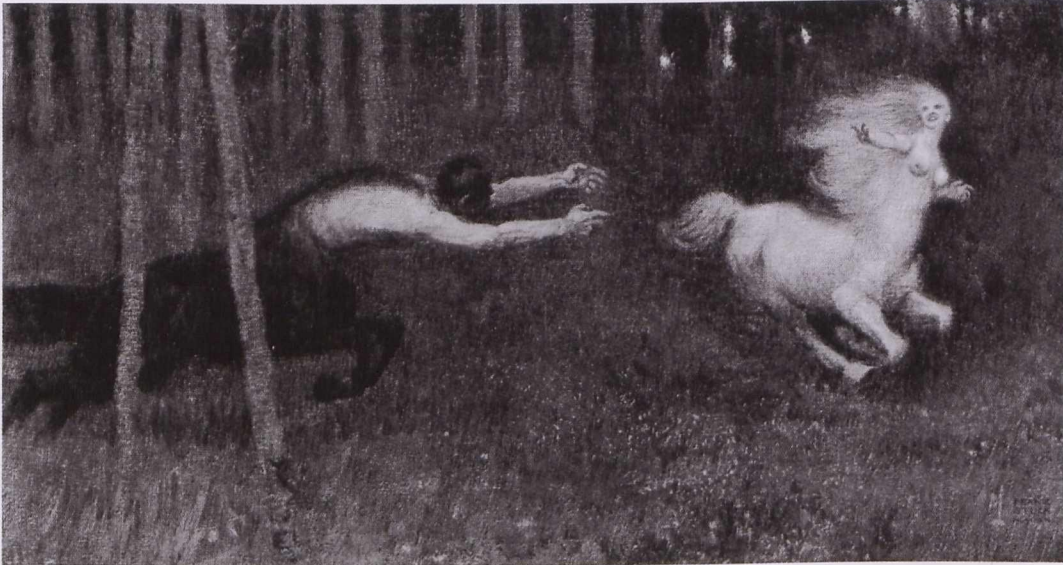
Franz von Stuck, Arnold Böcklin und die (Natur-)Wissenschaften ihrer Zeit

Hubertus Kohle

Deutschlands wissenschaftlich-industrielle Entwicklung am Ende des 19. Jahrhunderts war von atemberaubender Intensität. Ein noch um die Mitte des Jahrhunderts weitgehend agrarisch geprägtes Land konnte in wenigen Jahrzehnten den Anschluss an die progressivsten Länder Westeuropas schaffen, ja diese sogar in vielen Bereichen überholen. Die Einwohnerzahl der Städte explodierte, einige Banker und Unternehmer aus der Schwerindustrie erlangten märchenhafte Reichtümer, die Arbeits-, Wohn- und Lebensverhältnisse der Unterschichten waren ebenso Mitleid erregend wie die in den anderen hochindustrialisierten Gebieten des Kontinents. Der Krieg, der diese Epoche abschloss, gilt als einer der grauenhaftesten und zerstörerischsten der Weltgeschichte.

In der Malerei Franz von Stucks ist hiervon wenig zu spüren. Hatten seine realistisch orientierten Künstler-Kollegen dadurch Zeitgenossenschaft demonstriert, dass sie die soziale Wirklichkeit wenigstens in Ansätzen verarbeiteten – man denke etwa an Adolph Menzel – so hielt sich Stuck hiervon fern. Neben christlicher Ikonographie und Porträts bestimmten mythologische Szenen sein künstlerisches Repertoire, ein sinnlicher Kitzel geht von seinen Darstellungen aus, die Nähe des Künstlers zum Symbolismus ist evident. Imagination ist gegenüber Beobachtung systematisch privilegiert, eine Radikalisierung, aber auch die Verfremdung des akademischen Kunstbegriffs finden in diesen Bildern Ausdruck. Dass Stucks Werke bei aller Wirklichkeitsferne trotzdem etwas entschieden Zeitgemäßes haben, ist häufig beschrieben worden. Über seine zahlreichen Kentauren-Szenen etwa konnte man mit Recht sagen, dass sie eine Mischung aus Pferdeleib und genau beobachteten bayerischen Mannsbildern waren, eigentlich nichts weiter als ein mythologisches Maskenspiel.¹ Es ist zudem nicht zu übersehen, dass auch die mythologischen Szenen thematisch häufig so ausgerichtet sind, dass sie mit aktuellen wissenschaftlichen Theoriebildungen konvergieren. Darauf ist zurückzukommen.

»Sex sells«, das wusste auch schon Franz von Stuck, und sein Geschick, Publikumsinteresse zu erzeugen, ist legendär. Seine *Sünde* (Abb. 5, S. 104) aus dem Jahr 1893 ist einer der größten Skandalerfolge der Kunstgeschichte, Scharen von nicht nur männlichen Betrachtern suhlten sich im Anblick des Bildes in einer Mischung aus moralischer Empörung und sinnlicher Faszination, wobei letztere ganz offenbar uneingestanden überwog. Dass der Maler sich an der Prinzregentenstraße eine Villa bauen



1 Franz von Stuck
Verfolgung, 1890
Verbleib unbekannt

konnte, die in Prachtentfaltung und Größe die Anwesen jedes Industriekapitäns in den Schatten stellte, war letztlich nur aufgrund solcher Publicity-Erfolge möglich, die der Maler dann auch in bare Münze konvertierte. Die unverhohlene, häufig ins Erotische hinüberreichende Wirkung seiner Bilder wird allein in ihrem biblisch-mythologischen Gewand gesellschaftsfähig. Nur weil hier Ereignisse aus einer historisch unfassbaren Vorzeit verarbeitet werden, war dem konservativ-katholischen Bayern zuzumuten, immer wieder Szenen in Augenschein nehmen zu müssen, in denen – wie in den genannten Kentauren-Szenen – entweder Beischlaf oder Vergewaltigung unmittelbar bevorzustehen scheinen. Fast beliebig kann man in Stucks Bildproduktion hineingreifen, um entsprechende Beispiele zu finden: Die Kentaurin in einem Bild von 1890 (Abb. 1) flieht vor ihrem heranstürmenden Verfolger, aber ihr lustvoll lachender Gesichtsausdruck verweist darauf, dass sie sich nur allzu gerne von ihm fangen lassen wird. Die drei Mädchen auf dem Rücken des Kentauren (Abb. 2) schwanken zwischen Frohsinn und Furcht, ob sie wissen, was der Wilde mit seiner phallisch konnotierten Flöte mit ihnen vorhat, steht in den Sternen – so wie auch wir es natürlich nur vermuten können. Im *Scherzo* von 1909 (Abb. 9, S. 207) hat der Faun sein Ziel, eine lachend sich windende Nackte, schon erreicht, die Proteste der züchtigen Dame auf der Linken wirken vollkommen aussichtslos.

Die Dominanz des Sexuellen stand im Zentrum von zwei naturwissenschaftlichen Theorien der Zeit, deren enormer Einfluss bis heute nicht nachgelassen hat. Gemeint ist natürlich die Evolutionslehre Charles Darwins und seiner Vorläufer und die Psychoanalyse Sigmund Freuds, die ebenfalls von einer Reihe von Theorieansätzen flankiert war. Bei beiden ist der Sexualtrieb zur unhintergehbaren, durch das Bewusstsein nur bedingt kontrollierbaren Macht geworden, er ist Agent der Fortpflanzung und Garant der Evolution. Wenn man dann noch die Lebensreform-Bewegung um die Jahrhundertwende und den tendenziell anti-rationalistischen Vitalismus hinzunimmt, der in München vor allem im Kreis um Stefan George kultiviert wurde und die Schwabinger Künstlerszene beeinflusste, dann dürfte der intellektuelle Horizont in etwa abgesteckt sein, in dem Stuck agierte.

Franz von Stuck hat sich schriftlich kaum geäußert, er scheint im übrigen auch ein Mann gewesen zu sein, der nicht eben viel geredet hat. Wir sind bei der Deutung also ganz auf die Werke selber angewiesen. Diese aber sind zuweilen von einer derartig kruden Eindeutigkeit, dass man sie ohne weiteres

2 Franz von Stuck
Der Spazierritt, 1903
 Museum Georg
 Schäfer, Schweinfurt



in dem angedeuteten Kontext ansiedeln kann. In einer ganzen Reihe von Arbeiten widmet sich Stuck dem Thema »Kampf ums Weib« (Abb. 3). In einer Fassung aus dem Jahr 1905 stehen sich zwei Muskelmänner mit drohender Gebärde gegenüber und sind dabei, übereinander herzufallen. Die Gewinnaussicht für den Sieger steht rechts, eine rothaarige stolze Frau, die Arme in die Seite gestemmt und offenbar nur zu gewillt, sich vom Sieger im Triumph wegführen zu lassen. In einer späteren Version (Kat. 30) liegt die Sache ähnlich, nur dass es sich bei der Frau eher um ein ängstlich verhuschtes Mädchen handelt, das die Gewaltsamkeit der Auseinandersetzung beklagt. Bei Darwin heißt es dazu in der »Entstehung der Arten« von 1859: »Diese Form der Zuchtwahl hängt nicht von einem Kampfe ums Dasein in Beziehung auf andere organische Wesen oder auf äußere Bedingungen ab, sondern von einem Kampfe zwischen den Individuen des einen Geschlechts, meistens den Männchen, um den Besitz des andern Geschlechts. Das Resultat desselben besteht nicht im Tode, sondern in einer spärlicheren oder ganz ausfallenden Nachkommenschaft des erfolglosen Concurrenten. Diese geschlechtliche Auswahl ist daher minder rigorös als die natürliche. Im Allgemeinen werden die kräftigsten, die ihre Stelle in der Natur am besten ausfüllenden Männchen die meiste Nachkommenschaft hinterlassen.«² Das, was bei Darwin auf die gesamte Tierwelt gemünzt war, ist bei Franz von Stuck fast noch radikalisiert, insofern er es auf die Menschen anwendet, eine Perspektive allerdings, die natürlich auch bei Darwin eingeschlossen ist. Das Skandalon dabei ist offensichtlich, und es gehört zu den tiefgehendsten Kränkungen, die die Menschenseele jemals ertragen musste: Der Mensch unterscheidet sich allenfalls graduell, nicht substantiell vom Tier. Liebe ist hier ganz und gar nicht im Spiel, alles dreht sich um Zuchtwahl und das, was als »survival of the fittest« geradezu topisch geworden ist. Schönheit hat ihren Charakter ebenfalls radikal verändert, sie ist nicht mehr Vorschein des Göttlichen, sondern Selektionsanreiz: So wie der Mann seinen Körper zur Eroberung der Frau einsetzt, so nutzt diese ihren eigenen, um die Aufmerksamkeit und Eroberungslust des Mannes zu erregen. Eigentlich hätte man immer dann, wenn bisher von »Frau« und »Mann« die Rede war, eher »Weibchen« und »Männchen« sagen müssen – so wie eben auch der Darwin-Übersetzer.³ Es wird nicht verwundern, dass die Münchner Öffentlichkeit solche Laszivitäten nicht immer akzeptiert hat. Im Fall eines Bildes mit dem Titel *Kämpfende Faune*, das Stuck ebenfalls mit einer weiblichen Trophäe ausgestattet hatte, verlangte der Münchner Kunstverein, der das Bild ankaufte, vom Künstler, dass dieser die Frau entfernte – was er auch tat.⁴



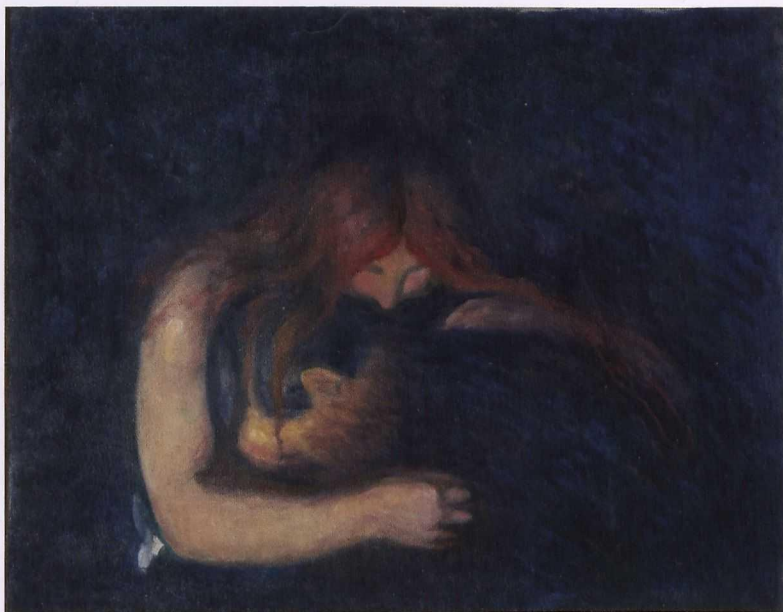
3 Franz von Stuck
Kampf ums Weib,
1927
Nachlass Franz
von Stuck

4 Franz von Stuck
Kuss der Sphinx, 1895
Szépművészeti
Múzeum, Budapest

5 Edward Munch
Vampir, 1893
Munch Museum, Oslo

Ins Bedrohliche und fast schon Perverse gesteigert ist die Lockvogelhaltung der Frau in der erwähnten *Sünde*, die Stuck ebenfalls in einer ganzen Reihe von Versionen gemalt hat. Über Selektionsanreize verfügt sie im Überfluss, sie müssen hier nicht eigens beschrieben werden, zumal speziell in diesem Fall ein Bild definitiv mehr als tausend Worte sagt. Es kommt aber ein Aspekt hinzu, der in der Darwinistischen Konzeption nicht vorgesehen war und der wohl eher etwas mit zeitgenössischen gesellschaftlichen Erfahrungen zu tun hat. Die Dämonisierung der Frau, mit der wir es hier zu tun haben, geht nicht nur auf christliche Asketetendenzen zurück, sondern scheint mit der auch in München virulenten weiblichen Emanzipationsbewegung in Zusammenhang zu stehen.⁵ Es ist gleichsam die Exorzierung eines Machtanspruches, dem sich die Männerwelt in keinem Fall beugen wollte. Gesteigert scheint diese Konstellation dann noch in einem Bild wie dem *Kuss der Sphinx* von 1895 (Abb. 4), ebenfalls eine charakteristische Umdeutung des klassischen Mythos. Die Sphinx ist in dem Bild zur aufreizenden Geliebten geworden, der der Mann rettungslos verfällt. Wie in Edvard Munchs etwa zeitgleichem *Vampir* (Abb. 5) fallen hier Eros und Thanatos (man denke an Freud!) in eins, die liebende Umarmung entpuppt sich als Mordanschlag, gegen den der Mann keine Chance hat. Aber eben kein Mordanschlag mehr, der, wie im klassischen Mythos, die Strafe für ein nicht gelöstes Rätsel ist, sondern der zu einem universellen Charakteristikum der dämonischen Frau stilisiert erscheint.

Das von Stuck unter dem Eindruck der zeitgenössischen Wissenschaften in diesen und vielen anderen Bildern konstruierte Menschenbild ist wenig erhehend, das Ideal der Humanität ist ihm abhanden gekommen, christliche Traditionen sind nur noch in solch perversierten Residuen wie der *Sünde* vorhanden. Stucks eigene Affinität zur christlichen Kirche war denkbar gering, seiner Frau trug er auf, ihn nach seinem Tod verbrennen zu lassen – was auch geschah. Der Mensch ist bei Stuck ganz auf Natur reduziert, dem kultivierten Zeitgenossen der fortgeschrittenen Gründerzeit wird ein Spiegel vorgehalten und darin etwas gezeigt, dem er nicht entkommen kann. Denn die Auffassung hat etwas entschieden Fatalistisches. Der Mensch verliert seine durch ein rationales Ego vermittelte Selbstbestimmung und wird zum Spielball seiner Triebe – Freud hätte vom »Es« gesprochen. Im Glanz des industriellen Fortschritts und einer scheinbar immer transparenter werdenden Welt verweist hier der Künstler auf Tatsachen, die unheimlich und nicht zu überwinden sind – und dies als gegenwärtige Phänomene, obwohl die von Stuck realisierten Szenen meist in grauer Vorzeit ange-



siedelt sind. Denn wie gesagt: Diese Vorzeit ist immer wieder als Camouflage von sehr Gegenwärtigem ausgewiesen.

In Themen und Geisteshaltung war Franz von Stuck sehr ausgeprägt von einem Maler abhängig, der als ein führender Vertreter der so genannten »Deutschrömer« im späten 19. Jahrhundert den Gipfel seines Ruhmes erklommen hatte. Der vor allem in den letzten Jahrzehnten seines Lebens vornehmlich in Italien lebende und arbeitende Arnold Böcklin bezog sich in seinen Bildern wie dann Stuck auf die antike Mythologie und hier – ebenfalls wie nach ihm Stuck – speziell die niederen, erdnahen Götter und mythologischen Wesen. Nicht die spirituelle Dimension schien damit in den Vordergrund gerückt, sondern die naturalistische, nicht das göttliche Geistwesen, sondern das der Sinnlichkeit und Materie verhaftete.⁶

Auch Böcklin, um den es in diesem Beitrag eigentlich gehen soll, kann als ein Künstler gedeutet werden, der mit seinem Gegenstandskosmos nicht einfach nur die Gegenwart floh, sondern intensiv eingebunden war in das intellektuelle und wissenschaftliche Klima seiner Zeit. Seine erstaunliche Nähe zu hochaktuellen psychologischen und anthropologisch-mythentheoretischen Ansätzen der zeitgenössischen Wissenschaft steht hier zur Diskussion. Wie Stuck scheint Böcklin in seiner Malerei – als Praktiker und ohne dass eine direkte Kenntnis der wissenschaftlichen Theorie nachzuweisen wäre – so etwas wie den künstlerischen Versuch unternommen zu haben, anthropologische Konstanten zu formulieren, deren Präsenz auch in einer fortgeschritten industrialisierten Gegenwart nicht zu leugnen ist.

Mit seinen Nereiden und Faunen, den Seeungeheuern und Kentauren, den Pan-Gestalten und Tritonen hat Böcklin das unternommen, was sein Dichterkollege Hugo von Hofmannsthal einmal eine »Vergrößerung und Sentimentalisierung Poussins« genannt hat.⁷ Gemeint war damit wohl sein Hang, die Stimmungswerte gegenüber der klassischen Kühle des Franzosen zu steigern und dem Publikum erlebbar zu machen, eine Popularisierung des Bildsujets, die dann bei Stuck noch verstärkt wurde. Nach anfänglich unerträglicher Erfolglosigkeit und Armut entwickelt sich Böcklin zu einem der meistgefragten Künstler überhaupt, er hat eine Seite im Seelenleben des Gründerzeitpublikums zum Klingen gebracht, die etwas mit seiner spezifischen Modernität zu tun haben muss. Erst Julius Meier-Graefes



6 Arnold Böcklin
*Pan erschreckt
einen Hirten*, 1860
Bayerische
Staatsgemälde-
sammlungen,
München,
Schack-Galerie

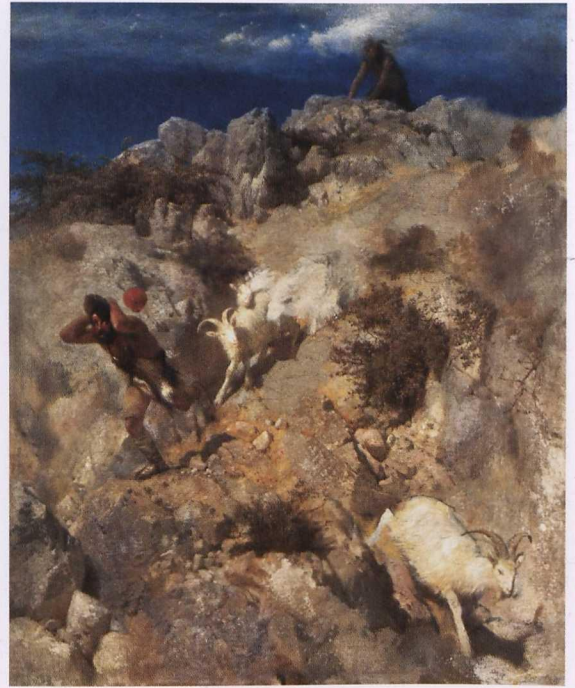
scharfe Kritik in seinem Buch »Der Fall Böcklin« von 1905 sorgte für eine deutliche Abkühlung der Publikumsgunst.⁸ Auch heute bleibt Böcklins Image dasjenige eines Reaktionärs. Das aber dürfte falsch sein. Die Mythologisierung nämlich, die seine Kunst zu einer scheinbar konservativen macht, hat durchaus ihre innovativen Seiten, die in das unmittelbare Vorfeld der Moderne gehören, ja die auf paradoxe Weise auf die Avantgarde vorausdeuten.

Das, was Böcklin in seinen Bildern unternimmt, möchte ich »anthropomorphisierende Projektion« nennen und damit auf ein Gestaltungsprinzip verweisen, das in den Böcklin-Kommentaren zwar immer wieder benannt wird, dessen Bedeutung im Rahmen einer durchaus genereller aufzufassenden ästhetischen und psychologisch-philosophischen Konstellation des 19. Jahrhunderts aber bislang nur unzureichend erkannt wurde.⁹ Es soll sich erweisen, dass unter radikal veränderten Bedingungen Mythologisierungen im Gewand der Kunst auch in der Moderne noch möglich sind und eine präzise zu benennende Funktion erfüllen, um die es hier gehen soll. Denn sie sollen – so die These – ein eben im Zug der Modernisierung verschüttetes menschliches Potential präsent halten bzw. wieder in Erinnerung rufen. Die Kunst Böcklins wird sich dabei als ein janusköpfiges Phänomen erweisen: Radikal rückwärtsgewandt in seiner am Mythos orientierten Malerei, kann man sie gleichzeitig im Horizont avanciertester wissenschaftlicher Theorien der Zeit interpretieren. Wir haben gesehen, dass das grundsätzlich auch für Franz von Stuck gilt.

»Anthropomorphisierende Projektion« meint hier die bei Böcklin nicht seltene Praxis, eine natürliche Formation durch intensive, versunkene und fast ans Halluzinatorische grenzende Beobachtung zu verlebendigen, ihr menschliche Formen zu geben. Der Begriff des »Halluzinatorischen« ist dabei bewusst gewählt und soll später mit Blick auf zeitgenössische psychologische Theorien wieder aufgegriffen werden. Im Folgenden einige Beispiele, bei denen besonders deutlich zu sehen ist, dass der Maler den beschriebenen Aspekt im Laufe einer Mehrfachbearbeitung des Themas jeweils weitergehend hervorgetrieben hat.

Im *Pan erschreckt einen Hirten* (Abb. 6) haben wir es mit einem Frühwerk aus dem Jahr 1860 zu tun, das in der Münchner Schack-Galerie aufbewahrt wird. Vergleichen will ich es mit dem etwa zwei

7 Arnold Böcklin
Pan erschreckt einen Hirten (Panischer Schrecken), 1859
 Kunstmuseum Basel
 (mit einem Sonderkredit der Basler Regierung erworben 1931)



Jahre zuvor entstandenen gleichnamigen Bild aus Basel (Abb. 7). Tritt im Baseler Bild die Pans-Gestalt am oberen Rand des Bildes unvermittelt aus dem Bergmassiv hervor, so ändert sich das in signifikanter Weise in dem späteren Werk. Die Figur ist in diesem Fall in ihren Umrissen und farblich stärker den umgebenden Felsen angeglichen, sie wirkt wie ein verlebendigter Fels. Dass der Betrachter zudem im Münchner Bild dadurch viel direkter angesprochen wird, dass der aufgeschreckte Hirte mit dem Schaf unmittelbar auf ihn losstürmt, ist für die Bildwirkung wichtig, spielt aber in unserem Zusammenhang erst einmal keine Rolle.

Dann der Baseler *Kentaurenkampf* von 1872/73 (Abb. 8), der auf einen kurz zuvor entstandenen anderen Kentaurenkampf in Privatbesitz folgt (Abb. 9). Steht hier der Betrachter dem Geschehen auf gleicher Höhe gegenüber, so schaut er in dem späteren Bild leicht von unten auf eine auf einem Berg Rücken stattfindende mythische Kampfszene, die von einem dramatischen Wolkenhimmel hinterfangen ist. In suggestiver Weise deutet Böcklin damit eine Konfiguration an, die sinnfällig als Anthropomorphisierung eines dramatischen Bergrückens mit mehreren Spitzen erscheint. Ich hoffe, dass meine Vergleichsabbildung des Wilden Kaisers in Tirol ähnlich suggestiv ist (Abb. 10), anderswo hätte man sicherlich noch eindrucklichere Berge gefunden, die miteinander zu kämpfen scheinen. Immerhin ist schon der Ausdruck »Wilder« Kaiser Beispiel für eine sprachliche Anthropomorphisierung, die für meine folgende, an der Einfühlungsästhetik und der zeitgenössischen Mythentheorie orientierte Lektüre von hohem Interesse ist. Und wenn man genau hinhört, ist auch schon der Berg»rücken« eine Anthropomorphisierung. Denn seit wann haben Berge Rücken? Doch wohl eben genauso wenig, wie sie »wild« sind.

Und zuletzt verweise ich noch auf den schon dem Spätwerk angehörende Darmstädter *Prometheus* aus dem Jahr 1885 (Abb. 12), der wiederum auf ein drei Jahre vorher entstandenes Prometheus-Bild in italienischem Privatbesitz folgt. (Abb. 11) In beiden Fällen ist die leidende Heldenfigur als Extension des Bergrückens aufgefasst, im späteren Bild aber noch suggestiver, insofern sich der liegende Prometheus nur schemenhaft von der Gesteinsformation absetzt und erst bei intensiverem Hinsehen erkennbar wird. Er wächst so gleichsam im Sehprozess aus dem Berg heraus, ja der Rücken des Helden verschmilzt mit dem des Berges. Und wenn wir eine noch frühere Prometheus-Darstellung aus dem



Jahr 1858 heranziehen (Abb. 13), so ergibt sich fast eine teleologische Reihe: In dem ältesten Bild nämlich kann von einer Verschmelzung von Prometheus-Figur und Berg noch gar nicht die Rede sein und ebenso wenig von einer künstlerischen Projektion.

Ähnliche Überlegungen wie die zuletzt angestellte sind vor Werken Böcklins auch in der zeitgenössischen kunstkritischen Literatur öfter einmal angestellt worden. Die ausgesprochen spektakuläre Art, mit der der Künstler gerade in dem zuletzt kurz beschriebenen Bild von 1885 die Betrachterimagination anheizt, dürfte entscheidend zu der besonderen Bedeutung beigetragen haben, die Böcklin für die Kultur der Jahrhundertwende erlangt hat. Soziologisch betrachtet ist seine Herangehensweise ein Verfahren, das verstärkt auf den Massengeschmack eingeht, oder doch wenigstens auf den Geschmack einer weniger gebildeten Mittelschicht. Der tendenziell sensationslüsterne Aspekt hierin konnte von Stuck aufgenommen und verstärkt werden.

Gehen wir einen Schritt weiter und wenden uns Aussagen Böcklins über seine Verfahrensweisen zu, die meist in Berichten von Zeitgenossen versammelt sind, die aber auch Briefen des Künstlers entstammen können. Böcklins Witwe Angela berichtet in den von ihr zusammengestellten Memoiren aus ihrer Florentiner Zeit: »Wenn er [Böcklin] nämlich abends an dem nahen Mugnone spazieren ging, hatte er das gewaltige Massiv des Monte Morello vor sich, der ihm, wenn er dunkles Gewölk auf seinem Haupte gesammelt hatte, das Urbild vom 1882 gemalten Prometheus gab.«¹⁰ Passender noch wäre es gewesen, wenn Frau Böcklin diese Beobachtung auf den 1885er Prometheus bezogen hätte. Hier nämlich scheint die mythische Gestalt tatsächlich eine anthropomorphe Kristallisation des »dunklen Gewölks« zu sein, in jedem Fall aber bestätigt sich die These, dass es sich an dieser Stelle um eine künstlerische Projektionsleistung handelt.

Aufschlussreich sind zudem Aussagen von Böcklins Kommentatoren, die häufig in einer unentwirrbaren Mischung aus nicht gekennzeichnetem Zitat und Eigendeutung erscheinen: »Hier [gemeint ist San Terenzo, ein von Böcklin gerne aufgesuchter Ort an der Ligurischen Küste] hat auch Böcklin Stunden und Tage lang gesessen und im Anblick des rauschenden Meeres seinen geliebten Homer oder Ariost gelesen; hier hat er geschaut und immer wieder geschaut, und den Gisch der Brandung, die

8 Arnold Böcklin
*Der Kentaurenkampf
 auf beschneiter
 Bergkuppe, 1872/73 (?)*
 Kunstmuseum Basel,
 Birmann-Fonds



9 Arnold Böcklin
Der Kentaurenkampf,
 1872
 Privatbesitz

Farbenerscheinung des Meeres, der Felsen und der Haine so tief in sich aufgenommen, bis sich die beobachtete Natur in ihm zu den Visionen verdichtete, die wir aus seinen Bildern kennen.«¹¹ Entscheidend ist natürlich die Schlusspassage, die hier der neben der Bergwelt zweiten zentralen Projektionsfläche Böcklins gewidmet ist, dem Meer, in das der Maler immer wieder Lebewesen hineinprojiziert, die man ebenfalls als Anthropomorphisierungen verstehen kann. Der Künstler versetzt sich so weit in die Natur hinein, dass sie sich ihm unter dem inspirierenden Einfluss der Lektüre visionär verklärt. An vielen anderen Stellen wird betont, wie überzeugend es Böcklin gelungen sei, sich in die beobachteten Dinge hineinzuleben, wobei »hineinleben« der von den Exegten gewählte Begriff ist und keine interesselgeleitete Umformulierung von mir.¹² Das klingt topisch, muss aber durchaus ernst genommen werden, weil es, wie wir gleich sehen werden, präzise einer psychologisch akzentuierten künstlerischen Gestaltungstheorie entspricht. Und selbst folgende Beschreibung ist aufschlussreich: »Schon oft [hat] er, vor einem Glase Wein sitzend, dem Rauche seiner Zigarre zuschauend, glückliche Visionen gehabt und Bilder konzipiert, die sich nachher bei der nüchternen Konzipierung und Durchprüfung als brauchbar erwiesen.«¹³ Gerade die Unbestimmtheit der sich wandelnden Formen des Zigarrenrauches ermöglicht die Projektion von eigenen künstlerischen Vorstellungen, sie ist auslösendes Moment der Imagination.¹⁴ Ich möchte in diesem Zusammenhang auf Peter Märkers eindrucksvolle Analyse Böcklinscher Zeichnungen verweisen. Deren extreme Unbestimmtheit fordert den konkretisierenden Betrachter ein und sie können – wenn man so will – als künstlerisches Korrelat des Zigarrenrauches gelten.¹⁵ Und auch Otto Lasius, ein Bekannter des Malers, sieht in Böcklin einen projizierenden Künstler am Werk: »Böcklin arbeitete damals an einem von Piraten in Brand gesteckten Schloss mit der kühnen Brücke. Wie großartig das schäumende Meer, man glaubt den schäumenden Gischt zu fühlen. Und die von den Wogen hin und hergetriebenen Schiffe schienen zu leben, personifizierte unbeholfene Seeungeheuer.«¹⁶ Es tut wenig zur Sache, dass die Projektionsleistung hier weniger eine des Künstlers selber ist als eine des Betrachters, zudem eine, der es ein wenig an Plausibilität mangelt. Denn in der jetzt anzusprechenden ästhetischen Theorie des späteren 19. Jahrhunderts wird künstlerische und Betrachter-Projektion grundsätzlich gleichgesetzt.

Nun also ein weiterer Schritt, mit dem ich versuchen will, das bei Böcklin Benannte in einem theoretischen Kontext zu verorten, der den Stellenwert der künstlerischen Leistung des Malers erkennbar



macht oder diese doch als eine spezifisch historisch verortete ausweist. Dabei sei hier keine kausale Beziehung zwischen den beiden Bereichen postuliert. Vielmehr möchte ich die Parallele als eine wohl kaum zufällige Konstellation begreifen, die Aufschluss gibt über sehr grundsätzliche Funktionsweisen von Kunst am Beginn der Moderne.

Als Friedrich Theodor Vischer den Maler 1859 in seinem Münchner Atelier besuchte, hatte dieser gerade den zweiten *Pan im Schilf* auf der Staffelei. Vischer, der dann später kein großer Fan von Böcklin mehr bleiben sollte, war hier des Lobes voll und sah in dem *Pan* »eine natürliche Konkretion der feuchtwarmen, brütenden Luft über dem stillen Teich«. Danach verallgemeinerte Vischer diese These insofern, als er in den Böcklinschen Staffagefiguren »nur eine Personifikation von Naturpotenzen, sozusagen nur eine leichte, schwebende Gerinnung der Landschaft selbst zu persönlicher Form erblickte.«¹⁷ Er ist damit zweifellos der erste, der das Prinzip der anthropomorphisierenden Projektion vor einem Werk Böcklins beschreibt. Vorläufer dafür finden sich übrigens vor allem in der romantischen Literatur und Kunstkritik.¹⁸ Interessant ist aber vor allem, dass Vischer hier eigentlich einen Ansatz entwickelt, der ihn als einen der Gründerväter der im späteren 19. Jahrhundert ausgesprochen einflussreichen Einfühlungsästhetik ausweist. Und tatsächlich ist der späte Vischer gegenüber dem hegelianisch-idealistischen der Frühzeit stark von psychologischen Theorieansätzen geprägt. Ganz kurz gefasst kann man deren Leitidee, die zuletzt als Teil einer die Wissenschaftstheorie des neuzeitlichen Konstruktivismus fundamental bestimmenden Projektionslehre analysiert wurde,¹⁹ wie folgt beschreiben. Ich gehe wieder von einem Zitat aus:

»Und – mehr im Einzelnen – erfüllt uns das gedrückte oder emporgerichtete, das geneigte oder gebrochene Gepräge einer Erscheinung mit einem geistig gedrückten, deprimierten oder stolzgehobenen, mit einem nachgiebig milden oder zerrissenen Stimmungstone ... Blitzschnell werden diese Zeichen in ihre menschlich entsprechende Gehaltsbedeutung übersetzt. Die Wand dieses Felsens scheint Fronte zu machen und die Stirn zu bieten; wir erblicken daher einen geistigen Trotz in ihr.«²⁰ Robert Vischer, der Sohn des soeben zitierten Friedrich Theodor Vischer, bezieht sich mit der Formulierung aus seiner die Einfühlungsästhetik klassisch einführenden Dissertation »Über das optische Formgefühl« aus dem Jahr 1873 nicht durch Zufall auf eine visuelle Konfiguration aus der Bergwelt. Denn diese ist

10 Der Wilde Kaiser

11 Arnold Böcklin
Prometheus, 1882
Privatbesitz



in ihren verschiedenen, häufig ausgesprochen dramatischen Formationen ideal geeignet, menschliche Gefühle in sie hineinzuprojizieren. Und die Projektion menschlicher Leiblichkeit in das Beobachtete kann als Prämisse der Einfühlungsästhetik bezeichnet werden, die diese allerdings weniger als souveräne menschliche Entscheidung denn als quasi automatische Reaktion beschreibt, darin dem tendenziell »fatalistischen« Menschenbild der zeitgenössischen Wissenschaften ähnlich, mit denen ich zu Beginn Franz von Stuck in Verbindung gebrachte hatte. Ästhetisch befriedigend ist in der Vorstellung dieser Ästhetiker, die den Eindruck von Schönheit subjektivieren und ganz in die Einfühlungskraft des Betrachters verlegen, immer nur das, was Anlass gibt, sich selbst im Betrachteten wiederzufinden. Genau das aber passiert ganz ausdrücklich in Böcklins Visionen, der das Gefühl in Figuren rückübersetzt, die dieses verkörpern: Bei der Transformierung des Berges in die Panfigur, den die Umrisse des Berges aufnehmenden kämpfenden Kentauren und dem Prometheus, auch wenn letzterer eher als Anthropomorphisierung der Wolken gelten muss, die sich über den Bergrücken gelegt haben. Und wenn man die eindrucksvollen Theorien der Einfühlungsästhetiker weiter durchgeht – neben Robert Vischer wären hier vor allem Heinrich Wölfflin mit seiner architekturtheoretischen Dissertation, Johannes Volkelt und Theodor Lipps zu nennen – so stellt man fest, dass sie sich immer wieder auf die Berge bezogen, wenn sie beweisen wollten, dass nur die Projektion von menschlicher Subjektivität als Begründung für ästhetische Befriedigung herhalten konnte. So schreibt etwa Johannes Volkelt: »Die Linien, mit denen eine Bergkette sich gegen den Himmel abhebt ... beleben und beseelen uns nicht weniger als die Formen des menschlichen oder tierischen Leibes.«²¹ Theodor Lipps gilt im übrigen als ein Begründer der wissenschaftlichen Psychologie, als Lehrer an der Münchner Universität hat er auch Künstler wie August Endell und andere Vertreter des Jugendstils in seinen Bann geschlagen.²²

Glaubt man seinem Biographen Gustav Floerke, so hat Böcklin in der Welt der Projektion die eigentliche Welt des Menschen gesehen, nicht in der realen: »Da die vorgestellte Welt diejenige ist, in der man lebt, und nicht die wirkliche, so muss man überall Rücksicht nehmen auf unsere Vorstellungen.«²³ Und die Vorstellungen sind mehr noch von den Erinnerungen als von den Beobachtungen geprägt, die Böcklin vor allem aus seinen extensiven Lektüren Homers, Ariosts und Tassos bezogen hat. Poetisierung der Natur wird damit zu einem Motto der Böcklinschen Kunst, er hat sie gegen eine Objektivierung der Natur gewendet, wie sie sich im Zuge der modernen Verwissenschaftlichung und Industrialisierung



12 Arnold Böcklin
*Der gefesselte
Prometheus*, 1885
Hessisches
Landesmuseum,
Darmstadt

überall durchzusetzen begann – dies aber paradoxerweise parallel zu den von der psychologischen Wissenschaft gemachten Erkenntnissen selbst. Ja, man konnte sagen, dass seine Flucht nach Italien auch eine Flucht in die Sphäre der Vergangenheit und des Mythos gewesen ist, mit der er die Präsenz des prosaischen Fortschritts zu negieren trachtete. Mein Interesse hier aber ist zu belegen, dass Böcklin nicht nur das Äußere des Mythos suchte, sondern dass man seine eigene künstlerische Phantasie als eine im Kern mythische begreifen muss.

Gegen die rationale Naturbetrachtung der Moderne setzt Böcklin also die Poesie des Traums, die sich bis zur Halluzination steigern kann.²⁴ Und zwar dann, wenn er – in den Worten der zu Böcklins Zeiten ausgesprochen intensiv betriebenen medizinisch-psychologischen Illusionsforschung gesprochen – im Sinneseindruck die Gedächtniselemente gegenüber den Empfindungsbestandteilen dominieren ließ.²⁵ Was anderes tat Böcklin, von dem wir wissen, dass ihn die naturalistische Kunst seiner Zeit kalt ließ und der zwischen Natureindruck bei seinen ausgedehnten Spaziergängen und versunkenen Naturbeobachtungen einerseits und der künstlerischen Naturverarbeitung im Atelier andererseits fast immer zeitlich trennte?²⁶ Und der von Gabriele d'Annunzio einmal als »ein Mensch aus dem Norden« beschrieben wurde, »der nostalgische Halluzinationen von der Welt der Mythen hat.«²⁷ Eines Tages soll der Maler von seinem Auftraggeber, dem Grafen Schack, vor dem Bild einer Waldlandschaft überrascht worden sein, und »er fuhr wie aus einem tiefen Traume auf und gestand dem Grafen, dass er seit Tagesanbruch so sitze und in diesem Zauberwald der Armida alle Wunder hineinräume, die Tasso ersonnen hat.«²⁸ Kenner Böcklins werden sich hier im übrigen an den berühmten Fall der Toteninsel erinnert fühlen, über die der Maler selber sagte, dass man bei ihrer Betrachtung erschrickt, wenn jemand anklopft. Otto Lasius berichtet dann im gleichen Zusammenhang »manche behaupten noch heute, er habe »im Traume gemalt«, eine Art Hellseherei, eine Bemerkung, über die er oft gelacht hat.«²⁹ Egal, was Böcklin dazu selber gesagt hat, die Beobachtung ist signifikant, um so mehr, als sie sich erneut in die einfühlungs-ästhetische Theorie einfügt. Denn deren Vertreter behaupteten immer wieder, dass die Einfühlung als eine Macht zu gelten habe, die neben der objektivierenden Rationalität eine Grundpotenz des Menschen sei. Und sie sei in der Frühzeit der phylogenetischen Entwicklung des Menschen genauso dominant gewesen wie zeitgenössisch nur noch in der poetischen Wirklichkeit des Traumes – der dann künstlerisch fruchtbar gemacht werde. Wenn man außerdem noch hinzunimmt, dass das halluzinato-



13 Arnold Böcklin
Der gefesselte Prometheus, Supraporte
 (Fragment), 1858
 Wandbild im Speise-
 saal des Konsuls Carl
 Wilhelm Wedekind
 in Hannover, als Frag-
 ment in Privatbesitz

rische Potential in der psychologischen Wahrnehmungsforschung der Zeit häufig mit extremen klimatischen Bedingungen in Zusammenhang gebracht wird, wie sie sich bei intensiver Sonnenbestrahlung einstellen, die dann beispielsweise zu Luftspiegelungen führen können, so darf man sich auch wieder an Böcklin erinnert fühlen. 1880 schreibt er in einem Brief: »Ich tue weiter nichts als am Meer und auf Felsen sitzen ... ob's die Luft ist, ob die Monotonie des Meeres, ob die Hitze, ich weiß es nicht, aber ich verstehe jetzt sehr gut, wie ein Einsiedler 100 Jahre in der Wüste verbringen kann, ohne die Geduld zu verlieren. Wenn man an nichts denkt, so schläft, glaube ich, das Gehirn.«³⁰

Das Feld öffnet sich hier immer weiter, und es wäre jetzt eigentlich notwendig, die ausgesprochen interessante Traumforschung des 19. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang zu diskutieren. Diese hat schon vor Sigmund Freud den Traum häufig als eine Leibreaktion des Menschen beschrieben, die sich in den Schlafphasen gegenüber der Wach-Vernunft wieder in den Vordergrund schiebt. Erinnert sei an Böcklins eben zitiertes »schlafendes Gehirn«! Hier nur noch einmal ein Verweis auf Robert Vischer, der sich wiederum auf eine Studie Karl Scherners über »Das Leben des Traumes« bezieht: »Besonders die Stelle über die »symbolischen Grundformationen für die Leibreize« schien mir ästhetisch verwertbar. Hier wird nachgewiesen wie der Leib im Traum auf gewisse Reize hin an räumlichen Formen sich selber objektiviert. Es ist also ein unbewusstes Versetzen der eigenen Leibform und hiermit auch der Seele in die Objektsform. Hieraus ergab sich mir der Begriff, den ich »Einfühlung« nenne.«³¹ Traum und Kunst geraten hier in eine Parallele, die schon lange vorher vermutet worden war. Bei den Einfühlungsästhetikern geschieht dies gleichsam naturwissenschaftlich gestützt, hergeleitet aus dem menschlichen Nervenleben. Die Parallele des psychologischen Gedankenganges zu den drei von Böcklin eingeführten Werken dürfte auf der Hand liegen.

Aber auch wenn es hier nicht möglich ist, die zeitgenössische Erforschung des Traumes weiter zu verfolgen, deren enge Verzahnung mit der Einfühlungsästhetik aber immerhin deutlich geworden sein sollte, so bleibt doch noch ein weiterer Schritt zu tun: Denn wie der Traum, so wird auch der Mythos bei den psychologisch orientierten Anthropologen der Zeit gleichzeitig dekonstruiert und rehabilitiert. Ein von Aby Warburg intensiv rezipierter Vertreter dieser Richtung ist der Italiener Tito Vignoli, der 1879 einen dann 10 Jahre später auch ins Deutsche übersetzten Traktat über »Mito e scienza« veröffentlichte.³²

»In dem Punkt der Personifizierung von Vorstellungen trifft daher die Entstehung des Mythos mit der der Träume zusammen.«³³ heißt es bei Vignoli. »Personifizierung« ist für ihn – darin steht er den Einfühlungsästhetikern nahe – die zentrale mythenbildende Aktivität des Menschen, die im Laufe seiner stammesgeschichtlichen Entwicklung von abstrahierender Intellektualität abgelöst werde und in die moderne Wissenschaftlichkeit münde.³⁴ Wie das Tier, das allerdings aufgrund seiner mangelhaften geirlichen Ausstattung auf der frühen Entwicklungsstufe verharrt, identifiziert der Mensch den Außeneindruck nicht als unbewegte Sache, sondern als eigenaktive Macht, die er sich zu Nutze machen kann oder vor der er sich fürchten muss. Die »Sachen« der Außenwelt werden zu virtuell lebenden und handelnden Gegenständen. Vignoli zählt eine Reihe von anthropomorphisierenden sprachlichen Ausdrucksformen auf, die diese These belegen und die an unseren Bergrücken erinnern. »Häupter, Rücken, Fuß« der Berge, »Meerbusen, Meeresarm, Landzungen, Schlund« der Höhlen und Vulkane »Schoß« der Erde, ferner »Talsohle«, »Auge« des Himmels.³⁵ Interessant ist dabei vor allem, dass Vignoli diese fundamentalen Projektionsleistungen ebenfalls als Ursprungspunkt der künstlerischen Aktivitäten des Menschen postuliert.³⁶ Auch die antiken Götter sind für ihn nichts anderes als der Ausweis einer fröhmenschlichen anthropomorphisierenden Mythisierungstendenz, in der »der Mensch in die Typen nicht nur seine Geisteskräfte, sondern in noch höherem Grade sein ganzes körperliches Äußere[s]« hineinprojiziert.³⁷ Und das Tier als ein dem Ursprung nie entwachsenes Lebewesen wird wenig später zur Identifikationsfigur für eine avantgardistische Kunstpraxis, auf die ich gleich noch einmal zurückkommen will.

Böcklins Kunstpraxis, die nicht nur den Mythos zum Thema macht, sondern selber mythisierend agiert, ist wiederum von den Zeitgenossen klar benannt worden. »Er besaß die Fähigkeit, aus seiner genialen und immer zugleich naiven Erfindung die Natur recht eigentlich aus sich selbst heraus neu zu gebären, mit einer Naivität und einer Sicherheit der Intuition, mit einer Gestaltungskraft, die mit der Mythenbildung des griechischen Altertums das meiste gemein hat.«³⁸ In dem Begriff der Naivität wird hier Böcklin gleichsam als wiedergeborener Fröhmensch gekennzeichnet.

Mit seiner mythisierenden Malerei steht Böcklin am Beginn einer modernen primitivistischen Kunstpraxis, die die poetischen Fähigkeiten des Menschen als ein Potential verteidigt, das in der Modernisierung zurückgedrängt wurde. Durchaus wie seine modernistischen Kollegen greift er mit seiner

14 Franz von Stuck
*Landschaft mit
 Wasserfall*, 1896
 Bayerische Staats-
 gemäldesammlungen,
 München,
 Neue Pinakothek



anthropomorphisierenden Projektion auf ein Denken der Ähnlichkeit zurück, das Michel Foucault als eines der prämodernen Frühzeit charakterisiert hat und das in der analytisch-zergliedernden Moderne ad acta gelegt wurde.³⁹ Dass er dies nicht ungebrochen vollzieht und seine Werke immer wieder mit burlesken und ironischen Elementen versieht, weist ihn dann letztlich aber doch wieder als einen sentimentalischen Naiven aus, als einen, der die mythische Welt ästhetisch evoziert, ohne sich über ihren grundsätzlichen Vergangenheitscharakter Illusionen zu machen. Um es noch einmal in den Worten Friedrich Theodor Vischers zu formulieren: »Jeder lebendige Geist vollzieht noch heute und in alle Zukunft den Akt, dem die Götter der Religionen ihr Dasein verdanken; der Unterschied ist nur, dass die Geschöpfe unserer Phantasie uns nicht mehr wirkliche Wesen sind.«⁴⁰

Arnold Böcklin stellt sich in der von mir gewählten Perspektive nicht als Überbleibsel aus einer klassischen Kunst dar, die spätestens mit der Moderne ihre Bedeutung verliert. Vielmehr ist er ein Künstler, der der Moderne ihre entscheidenden Stichworte vermitteln kann, wenn auch in einer Sprache, die dann mit dieser Moderne obsolet wird. Wenn Franz Marc in der Zeit der Avantgarde den Blickwinkel des Tieres einnimmt, um damit die im Zuge der technischen Modernisierung immer stärker empfundene Subjekt-Objekt-Trennung aufzuheben, weil er im Tier eine ursprüngliche Einheit von Ich und Welt vermutet, so kann er – auch wenn es paradox klingen mag – auf Vorgaben Böcklins sowie der Einfühlungsästhetik und der Mythentheorie des späteren 19. Jahrhunderts zurückgreifen. Böcklins erstaunliches Revival im Surrealismus des 20. Jahrhunderts darf hierfür wenn nicht als Beleg, so doch als Symptom gelten.

Franz von Stuck hat die bei Böcklin beschriebenen Prinzipien der malerischen Gestaltung nur sehr allgemein aufgegriffen. In seiner *Landschaft mit Wasserfall* von 1896 etwa (Abb. 14) werden ihm die Naturformationen zu quasi lebendigen Gestalten, die jeden Augenblick in Bewegung zu geraten scheinen. Aber diese Vitalisierung der Natur steht den Jugendstilkünstlern vielleicht doch näher als Böcklin, der ja häufig mit den Mitteln der Personifikation gearbeitet hatte. Projektion als ästhetisches Verfahren steckt aber auch bei Stuck dahinter, so wie bei den Jugendstilkünstlern insgesamt, die ja, wie berichtet, über Theodor Lipps mit entsprechenden Theoriekonstrukten der Einfühlungsästhetik in Berührung gekommen waren.

1 Vgl. etwa Heinrich Voss, Franz von Stuck 1863–1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus, München 1973, S. 16f. und 58.

2 Charles Darwin, Über die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl oder die Erhaltung der begünstigten Rassen im Kampfe um's Dasein, Stuttgart 1899, S. 107.

3 Zur Bedeutung Darwins für Stuck auch schon Voss, wie Anm. 1, S. 22. Allgemein zu Darwinismus und Kunst des Symbolismus: Barbara Eschenburg, Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in Literatur, Philosophie und Kunst, in: Ausst.-Kat. Der Kampf der Geschlechter: der neue Mythos in der Kunst 1850–1930, Lenbachhaus München, Köln 1995, S. 9–42; Barbara Larson, La génération symboliste et la révolution darwinienne, in: L'âme au corps. Arts et sciences 1793–1993, Ausst.-Kat. Paris, 1992, S. 322ff. Vgl. auch die Aufsätze in no 2/2003 der Zeitschrift 19th century art worldwide (http://www.19thc-artworldwide.org/spring_03/index.shtml, zuletzt besucht am 24.7.2008).

4 Vgl. Edwin Becker, Franz von Stuck 1863–1928. Eros and Pathos, Ausst.-Kat. Van Gogh-Museum Amsterdam, Zwolle 1995, S. 12.

5 Vgl. Eschenburg, wie Anm. 3, S. 35.

6 Zum Einfluss Böcklins auf Stuck vgl. Voss, wie Anm. 1, S. 35.

7 Vgl. Rolf Andree, Arnold Böcklin. Die Gemälde, mit Beiträgen von Alfred Berner, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Basel, München 1977, S. 396.

8 Alfred Julius Meier-Graefe, Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten, Stuttgart 1905.

9 Vgl. allerdings Christoph Heilmann, Zu Arnold Böcklins künstlerischer Individualität, Arnold Böcklin 1827–1901, Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1977, Bd. 1, S. 34–41. Einige wichtige Hinweise in: Jochen Poetter, Studien zum Mythos im Werke Arnold Böcklins, Bamberg 1978; Günther Kleineberg, Die Entwicklung der Naturpersonifizierung im Werk Arnold Böcklins (1827–1901). Studien zur Ikonographie und Motivatik in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Göttingen 1971. (Der Autor wendet sich eigentümlicherweise mehrfach gegen den Begriff der Anthromorphisierung.) Allgemeiner: Georg Braungart, Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne, Tübingen 1995.

10 Ferdinand Runkel (Hrsg.), Böcklin Memoiren. Tagebuchblätter von Böcklins Gattin Angela. Mit dem gesamten brieflichen Nachlass, Berlin 1910, S. 228.

11 Albert Fleiner, Mit Arnold Böcklin, Frauenfeld 1915, S. 126.

12 Fleiner, wie Anm. 11, S. 136.

13 Fleiner, wie Anm. 11, S. 147.

14 Vgl. auch Angelika Wesenberg, Memento vivere. Böcklins Selbstbildnis mit fiedelndem Tod, Köln 2002, S. 46f. Das hier beschriebene Phänomen, dass der Maler die Oberflächenstruktur von Felsformationen zu den Umrissen menschlicher Köpfe gerinnen lässt, gehört in eine Tradition hinein, die den imaginierenden gegenüber dem beschreibenden Künstler betont. Vgl. Dario Gamboni, Potential images: ambiguity and indeterminacy in modern art, London 2002.

15 Peter Märker, Nachahmung und »Vorstellung« der Wirklichkeit. Zu Feuerbachs und Böcklins zeichnerischem Verhalten, in: Christoph Heilmann (Hrsg.), In uns selbst liegt Italien. Die Kunst der Deutschrömer, München 1988, S. 117.

16 Maria Lina Lasius (Hrsg.), Arnold Böcklin. Aus den Tagebüchern von Otto Lasius (1884–1889), Berlin 1903, S. 32.

17 Vgl. Heilmann, wie Anm. 9, S. 37.

18 Vgl. vor allem Kleineberg, wie Anm. 9, S. 75ff.

19 Jutta Müller-Tamm, Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg 2005, vor allem S. 214ff.

20 Robert Vischer, Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik, Leipzig 1873, S. 21.

21 Johannes Volkelt, Das ästhetische Bewusstsein, München 1920, S. 73.

22 Vgl. hierzu jetzt Erich Franz (Hrsg.), Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Mark, Klee und Kirchner, Ausst.-Kat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Bönen 2007.

23 Vgl. Hanns Floerke (Hrsg.), Zehn Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe von Gustav Floerke. München 1901, S. 252. Vgl. auch Märker, wie Anm. 15, S. 115.

24 Vgl. zu diesem Aspekt auch Elisabeth Putz, *Classical antiquity in the painting of A. Böcklin*, Ann Arbor 1980, S. 214f.

25 Vgl. etwa Wilhelm Specht, *Wahrnehmung und Halluzination*, Leipzig/Berlin 1914, S. 86.

26 Vgl. Lasius, wie Anm. 16, S. 102. »Ach diese Studien« sagte B., »Aus dem Kopfe, aus der Seele Bilder malen, aber nicht die Zeit mit den Studien verlieren.«

27 Gabriele d'Annunzio, *Pagine scelte sull'arte*, hrsg. von S. Fugazza, Mailand 1986, S. 100. Vgl. Gianna Piantoni, Böcklin und die römische Kultur Ende des 19. Jahrhunderts, in: Heilmann, wie Anm. 15, S. 141.

28 Vgl. Adolf Friedrich Graf von Schack, *Meine Gemäldesammlung. Nebst einem Anhang, enthaltend ein vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung nach Nummern*, Stuttgart: Cotta, 1891, S. 151. Vgl. auch Floerke, wie Anm. 23, S. 98: »Bei all dieser Wirklichkeitsnähe sollte man sich auch an die ungeheure (allerdings unbewusste und ganz unkontrollierte) Realität des Traumes erinnern.«

29 Vgl. Lasius, wie Anm. 16, S. 38.

30 Arnold Böcklin an seine Frau Angelika, Ischia, 16. August 1880, in: Ferdinand Runkel/Carlo Böcklin (Hrsg.), *Arnold Böcklin. Neben meiner Kunst. Flugstudien, Briefe, Persönliches*. Berlin 1909, S. 227f. Vgl. auch Andree, wie Anm. 7, S. 243, der sich auf *Pan erschreckt einen Hirten* bezieht. Vgl. Konrad Wernicke, Lemma »Pan« in W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1887, (Neudruck Hildesheim 1965), Bd. III.1, col. 1397: »Es kommt noch hinzu der eigentümliche Glaube, dass, wie die anderen Götter und Dämonen, so auch der Hirtengott Pan gerade in der Mittagszeit umgehe und sich den Sterblichen bald zu ihrem Heil, bald zu ihrem Unheil offenbare. Diese merkwürdige Vorstellung ist ganz natürlich aus den sozusagen unheimlichen oder dämonischen Eindrücken erwachsen, welche die heissen, von glutvollen Sonnenstrahlen durchleuchteten Landschaften des Südens zur Mittagszeit auf jeden phantasievollen Bewohner ausüben.« Vgl. Runkel, wie Anm. 10, S. 39: »Die Umgebung von Palestrina ist ja ausserordentlich reich, gerade ein Punkt, Le Querci genannt, zog ihn besonders an. Es waren dort trockene Felsen, die gewaltig aufstrebten und heiss in der Sonne glühten.«

31 Robert Vischer, wie Anm. 20, S. VII.

32 Tito Vignoli, *Mito e scienza*, Mailand 1879, dt. *Mythos und Wissenschaft. Eine Studie*, Leipzig 1889. Vgl. hierzu Ernst Gombrich, Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco, in: *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte* per Gianni Carlo Sciolla, Genf 2000, S. 15–26.

33 Vgl. Vignoli, wie Anm. 32, S. 247.

34 Vgl. Vignoli, wie Anm. 32, S. 142.

35 Vgl. Vignoli, wie Anm. 32, S. 114.

36 Vgl. Vignoli, wie Anm. 32, S. 271.

37 Vgl. Vignoli, wie Anm. 32, S. 86.

38 Vgl. Fleiner, wie Anm. 11, S. 38f. Auch in der späteren kunsthistorischen Literatur wird der Aspekt öfter einmal benannt.

39 Vgl. G. Funk/G. Mattenklott/M. Pauen, Einführung. Symbole und Signaturen. Charakteristik und Geschichte des Ähnlichkeitsdenkens, in: dies. (Hrsg.), *Ästhetik des Ähnlichen*, Frankfurt/M. 2001, S. 7ff. Im Rückgriff auf M. Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/M. 1974 (zuerst 1966).

40 F. Th. Vischer, *Kritik meiner Ästhetik*, in: *Kritische Gänge*, München 1922, Bd. 4, S. 324.