

Mythos als Verfahren. Arnold Böcklins Imaginationen

Hubertus Kohle

Schaut man die Halbschlaf-Beschreibungen durch, die in der europäischen Literatur erstaunlich weit verbreitet sind, so fällt auf den ersten Blick eine Strukturkonstante auf, die ich gerne zur Einführung in mein dann kunstgeschichtliches Thema aufgreife. In einem Tagebucheintrag Victor Hugos aus dem Jahr 1854 heißt es: »So wie ich selber zu einem Ding werde, habe ich das Gefühl, daß die Dinge um mich herum zu Wesen werden.«¹ Die Pole sind vertauscht, das Subjekt ist zum Objekt, das Objekt zum Subjekt geworden. Eine erschreckende wie faszinierende Perspektive. Ähnlich Marcel Proust in seinem berühmten Introitus zu *Combray* aus der *Recherche du temps perdu*, der den Traum in einem Zusammenhang aufführt, der ihn eher als einen Halbschlaf denn als einen echten Schlaftraum charakterisiert: »Ich hatte im Schlaf nicht aufgehört über das nachzudenken, was ich gerade gelesen hatte, aber diese Gedanken nahmen einen etwas eigentümlichen Verlauf; es schien mir, als wäre ich es, über den das Werk sprach.«² Daß man sich solcherlei rein logisch schlecht vorstellen kann, ändert nichts an der Eindringlichkeit der Beschreibung. Und wenn ich zu zwei von Karl Kraus einschlägigen Gedichten komme, so nähere ich mich auch konkreter der Thematik, um die es in diesem Beitrag gehen soll. »So spät ist es, so späte, was werden wird, ich weiß es nicht./ Es dauert nicht mehr lange,/ mir wird so bange,/ und seh' in der Tapete/ ein klagendes Gesicht.«³ Daß es hier um einen Halbschlaf-Zustand geht, ist nicht gleich ersichtlich und ergibt sich eigentlich erst aus dem Titel *Vor dem Schlaf*. Entscheidend aber sind die letzten beiden Verse: Die Tapete hat sich belebt, das tote Objekt ist zum Leben erwacht, es steht eben nicht nur entgegen (was der lateinischen Begriffswurzel entspräche), sondern agiert, indem es klagt. Das Gleiche dann in Krausens nicht minder prominentem *Halbschlaf*: »Dies Ding dort ruft, als hätt' ich's oft geschaut,/ und dies da blickt wie ein vertrauter Ton,/ und an den Wänden wird es bunt und laut.«⁴ Es ruft das Ding, es blickt und es poltert bunt und laut herum, als hätte es ein Eigenleben. Dem neuzeitlichen Anspruch des Subjekts, Gesetzgeber der Außenwelt zu sein und über diese in souveräner Überschau zu verfügen, scheint im Traum des

¹ Demi-sommeil, Nacht vom 26. auf den 27. März 1854, zitiert nach Beate Bender: Freisetzung von Kreativität durch psychische Automatismen: Eine Untersuchung am Beispiel der surrealistischen Avantgarde der zwanziger Jahre. Frankfurt/M. 1989. S. 119.

² Marcel Proust: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. 1. Teil. In Swanns Welt. Combray. Frankfurt/M. 1982. S. 9.

³ Karl Kraus: Vor dem Schlaf. In: Ausgewählte Gedichte. München 1920. S. 76f.

⁴ Karl Kraus: Halbschlaf. In: Ausgewählte Gedichte. Zürich 1939. S. 95.

Halbschlafes auf kaum erträgliche Weise widersprochen. Fast könnte man meinen, Bruno Latours *Parlament der Dinge* schwingt sich hier zur Macht empor, die ihm im Modernisierungsprozeß abhanden gekommen war.⁵ Ich will zu zeigen versuchen, wie Arnold Böcklin mit seiner scheinbar reaktionären mythologischen Malerei auf verborgene Weise in dieser Konstellation aktiv wird. Wie er mit dieser mythologischen Malerei zum Stichwortgeber einer künstlerischen Moderne avanciert, die an wichtigen Stellen den Konstitutionsbedingungen der Moderne widerspricht – um sie gleichzeitig auf paradoxe Weise zu bedienen.

Ich beginne mit einer Bemerkung Böcklins, die einem Brief aus dem Jahr 1880 entnommen ist. Er schreibt hier: »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.«⁶ Zweifellos ist hier kein Halbschlaf-Zustand beschrieben, wie er der klassischen Definition entspricht. Aber doch ein sehr ähnliches Phänomen: Der schauende Künstler ist vollkommen stillgestellt, er wird zum passiven Gefäß, in dem sich die Außenwelt zu den – wie zu zeigen sein wird – phantastischsten Gebilden koaguliert. Das entspricht dem, was Paul Cézanne ungefähr gleichzeitig fordert: Der Maler »soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, vergessen. Stille machen, ein vollkommenes Echo sein.« Dann »denkt sich die Natur in ihm, die Leinwand wird das objektive Bewußtsein dieser Landschaft.«⁷ Bei Cézanne resultiert daraus die quasi abstrakte Komposition von *sensations colorantes* der Landschaft, bei Böcklin der Mythos. Ich wage die These, daß beides nicht so weit voneinander entfernt ist, wie es auf den ersten Blick scheint.

⁵ Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökonomie*. Frankfurt/M. 2001.

⁶ Arnold Böcklin an seine Frau Angela, Ischia, 16. August 1880. In: Arnold Böcklin: *Neben meiner Kunst. Flugstudien, Briefe, Persönliches*. Hg. von Ferdinand Runkel, Carlo Böcklin. Berlin 1909. S. 227f. Vgl. auch den Bericht von Böcklins Frau in: Böcklin-Memoiren: *Tagebuchblätter von Böcklins Gattin Angela. Mit dem gesamten brieflichen Nachlaß*. Hg. von Ferdinand Runkel. Berlin 1910. 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.« Vgl. außerdem Konrad Wernicke: Pan. In: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Hg. von W.H. Roscher. Leipzig 1887ff. (Nachdruck Hildesheim 1965). Bd. III.1, Sp. 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.«

⁷ Vgl. Paul Cézanne: *Über die Kunst: Gespräche mit Gasquet*. Hg. von W. Hess. Mittenwald 1980. S. 133.

Im Folgenden seien einige Eigenheiten der Böcklinschen Bilder benannt, die ich als künstlerische Ausdrucksformen der beschriebenen Phänomene deuten möchte. Bei näherem Studium mancher dieser Werke drängt sich ein eigentümlicher, zuweilen fast unheimlicher Eindruck auf. Die dargestellten Dinge scheinen nicht nur das zu sein, was sie bezeichnen, sondern Reflex eines anderen Dinges. *Pan erschreckt einen Hirten* ist ein Frühwerk aus dem Jahr 1860 (Abb. 1). Seine Eigenheit zeigt sich vor allem dann, wenn man es mit einem anderen Bild gleichen Themas konfrontiert. Dafür eignet sich das etwa zwei Jahre zuvor entstandene Bild, das heute in Basel aufbewahrt wird (Abb. 2). Tritt im Baseler Bild die Pan-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 Münchener 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.

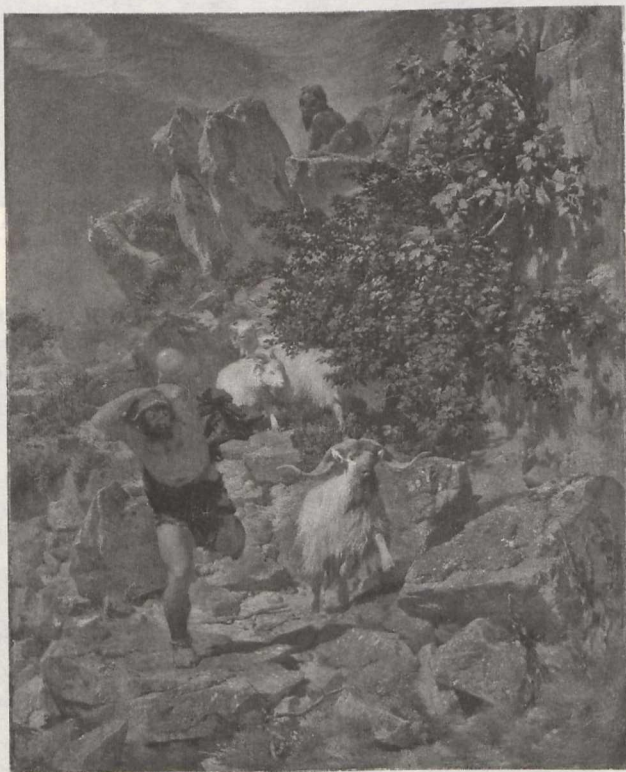


Abb. 1: Arnold Böcklin, Pan erschreckt einen Hirten, Öl/L, 134,5 x 110,2 cm, 1860, München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Schack-Galerie



Abb. 2: Arnold Böcklin, Pan erschreckt einen Hirten, Öl/L, 78 x 64 cm, ca. 1858, Basel, Kunstmuseum

Der Pan also als Resultat einer Projektion, die sich aus dem visuellen Eindruck des Felsens ergibt. Die Figur ragt auf wie die Felsen um sie herum, auch die Umrisse lassen sich verbinden. Und wenn man eine Weile hinschaut, scheinen sich auch die umliegenden Felsen zu verlebendigen, manche Einkerbungen liest man – ob man will oder nicht – als Gesichtszüge.⁸ Die folgenden Beispiele beziehen sich ebenfalls auf Gebirgsformationen.

Jetzt also der Baseler *Kentaurenkampf* von 1872/73, der auf einen kurz zuvor entstandenen anderen Kentaurenkampf in Privatbesitz folgt (Abb. 3 und 4). Steht in dem früheren der Betrachter dem Geschehen auf gleicher Höhe gegenüber, so schaut er in dem späteren Bild leicht von unten auf eine auf einem Bergrücken angesiedelte 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, anderswo hätte man

⁸ Vgl. zu dem Phänomen allgemein: Dario Gamboni: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London 2002.

sicherlich noch eindrücklichere Berge oder Bergspitzen gefunden, die miteinander zu kämpfen scheinen (Abb. 5). Immerhin ist schon der Ausdruck ›Wilder Kaiser Beispiel für eine sprachliche Anthropomorphisierung, die für meine später 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!



Abb. 3: Arnold Böcklin, Der Kentaurenkampf, Öl/L, 105 x 195 cm, 1872/73, Basel, Kunstmuseum



Abb. 4: Arnold Böcklin, Der Kentaurenkampf, Öl/L, 99 x 187 cm, Privatbesitz



Abb. 5: Der Wilde Kaiser, Tirol, Fotografie

Und zuletzt der schon dem Spätwerk angehörende Darmstädter *Prometheus* aus dem Jahr 1885, der wiederum auf ein drei Jahre vorher entstandenes Prometheus-Bild in italienischem Privatbesitz folgt (Abb. 6 und 7). 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. 8), 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.



Abb. 6: Arnold Böcklin, Der gefesselte Prometheus, Öl/Holz, 98,5 x 125 cm, 1885, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

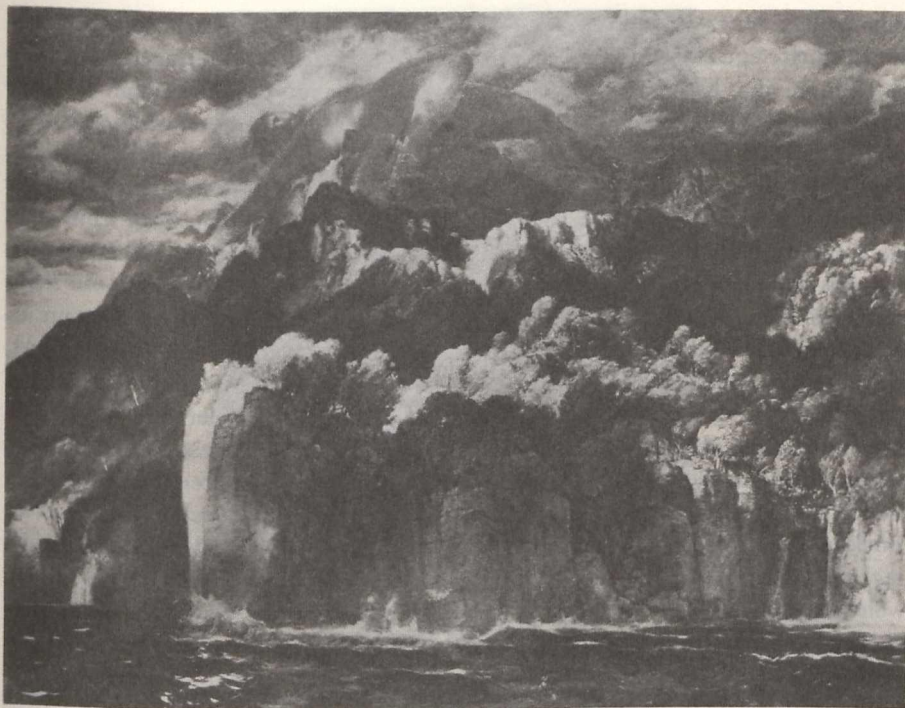


Abb. 7: Arnold Böcklin, Der gefesselte Prometheus, Öl/L, 116 x 150 cm, 1882,
Privatbesitz



Abb. 8: Arnold Böcklin, Der gefesselte Prometheus, Supraporte (Fragment),
Öl/ Baumwolle, 100 x 180 cm, 1858

Ähnliche Überlegungen wie die zuletzt angestellte sind vor Werken Böcklins auch in der zeitgenössischen kunstkritischen Literatur öfter einmal vorgebracht 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 exorbitanten Bedeutung beigetragen haben, die Böcklin in der Kultur der Jahrhundertwende erlangt hat. In jedem der hier beschriebenen Fälle bedient sich der Maler eines Verfahrens, das ich *anthropomorphisierende Projektion* nennen würde. Dabei wird hier das projizierte *Superstrat* (etwa beim *Pan* die Figur des Gottes) so über das *Substrat* (beim *Pan* der Felsen) geblendet, daß von letzterem nichts mehr übrig bleibt. Man kann aber auch andere Fälle beobachten, solche, in denen beide nebeneinanderher existieren. Ich will mich hierfür auf zwei Beispiele beschränken. Im *Waldrand mit Kentaure und Nymphe* aus dem Jahr 1855 (Abb. 9) erkennen wir einen Kentauren in Rückenansicht, der eine Nymphe in der offensichtlichen Absicht ergriffen hat, sie zu entführen. Die Bewegungen der beiden mythologischen Figuren scheinen vorgeformt in der eigentümlichen Konfiguration der ineinander verschlungenen Baumäste oben. »Jahrhunderte alte Riesencypressen starren ernst in die Luft und schütteln, wenn der Wind weht, in klagender Frage die Häupter.«⁹ Dies ist eine Beschreibung Richard Muthers, eines sensiblen zeitgenössischen Interpreten Böcklins, die sich nicht direkt auf das hier gezeigte Bild bezieht, die aber auf ingeniose Weise Böcklins Vorstellung von einer lebendigen Natur unterstreicht, welche nie nur Objekt, sondern immer fühlendes Sein mit irgendwie menschlichen Zügen ist. Interessant ist auch sein *Drachen in einer steinernen Schlucht* (Abb. 10). Es gibt eine wundervolle Beschreibung Joseph Eichendorffs, und entstammt diese nicht dem Jahr 1811, man könnte sie als eine auf Böcklins Bild bezogene begreifen: »Unterdes sah ich, dass sich das Gebirge anfang, wundersam zu regen; die Bäume streckten lange Arme aus, die sich wie Schlangen ineinander schlungen, die Felsen dehnten sich zu ungeheuren Drachengestalten aus, andere zogen Gesichter mit langen Nasen [...]«. ¹⁰ Der Drache im Mittelgrund sieht wie eine Verlebendigung der steinernen Brücke im Hintergrund aus, gerade die undeutliche visuelle Struktur dieser Brücke erlaubt es dem Betrachter, sie imaginativ zu transformieren. Weitere Beispiele dieser Art ließen sich ergänzen.

⁹ Richard Muther: *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*. Bd. 3. München 1894. S. 608. Interessant auch ebd. S. 613f.: »Durch den gleichen Seelenvorgang entstehen die Wesen, die Böcklins Bilder bevölkern. Er hört Bäume, Flüsse, Berge, die ganze Natur flüstern wie mit menschlicher Sprache. Jede Blume, jeder Strauch, jede Flamme, die Felsen, Wogen und Wiesen, todt und unempfindlich dem gewöhnlichen Auge, führen für ihn ein eigenes lebendiges Dasein, so wie die alten Dichter den Blitzstrahl für einen feurigen Vogel, die Wolken für die Herden des Himmels hielten. [...] Jeder Natureindruck verdichtet sich in seiner Phantasie zu anschaulichen Gestalten.«

¹⁰ Joseph von Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart*. In: Ders.: *Werke*. Nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke hg. von Ansgar Hillach. Bd. 1–3. München 1970ff. Bd. 2. S. 47.



Abb. 9: Arnold Böcklin, Waldrand mit Kentaur und Nymphe, Öl/Leinwand, 88x76 cm, 1855, Berlin, Nationalgalerie



Abb. 10: Arnold Böcklin, Drachen in einer steinernen Schlucht, Öl/Leinwand, 152 x 92,5 cm, 1870, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie

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. In ein wenig kryptischer, im weiteren Verlauf des Vortrages aber zu klärender Weise vergleicht Böcklin, dessen Phantasie ich hier als eine durch und durch assoziative kennzeichnen möchte, den Ausdruck des menschlichen Gesichtes mit »dem das Gestade bespülenden Meer.«¹¹ Also schon hier eine Gleichsetzung von menschlicher Physiognomie und natürlicher Erscheinung. Böcklins Witwe Angela berichtet dann in den von ihr zusammengestellten Memoiren aus ihrer Florentiner Zeit: »Wenn er 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.«¹² 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: »Hier [gemeint ist San Terenzo, ein von Böcklin gerne aufgesuchter Ort an der Ligurischen Küste, H.K.] 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 Gischt der Brandung, die 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. [...]«¹³ Entscheidend ist natürlich die Schlußpassage, die hier der neben der Bergwelt zweiten zentralen Projektionsfläche Böcklins gewidmet ist, dem Meer – und die man im übrigen als Konkretisierung der zu Beginn zitierten Briefstelle lesen 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 Exegeten gewählte Begriff ist.¹⁴ 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,

¹¹ Zitiert nach Jochen Poetter: Studien zum Mythos im Werke Arnold Böcklins. Bamberg 1978. S. 147.

¹² Böcklin-Memoiren [Anm. 6], S. 228.

¹³ Albert Fleiner: Mit Arnold Böcklin. Frauenfeld 1915. S. 126.

¹⁴ Fleiner: Böcklin [Anm. 13], S. 136.

glückliche Visionen gehabt und Bilder konzipiert, die sich nachher bei der nüchternen Konzipierung und Durchprüfung als brauchbar erwiesen [haben].«¹⁵ Gerade die Unbestimmtheit der sich wandelnden Formen des Zigarrenrauches ermöglicht die Projektion von eigenen künstlerischen Vorstellungen, sie ist auslösendes Moment der Imagination. Auch dies ist keine authentische Halbschlaf-Beschreibung, aber die Strukturäquivalenz liegt auf der Hand: In der projizierenden Imaginationsleistung emanzipiert sich die Projektion vom Imaginierenden und schwingt sich zu Eigenständigkeit auf. Es sei an Karl Krausens zum Leben erwachte Dinge im Dämmerzustand des Halbschlafes erinnert. Schaut man sich Böcklinsche Zeichnungen an, so kann man diese durchaus als ein Korrelat zu der eben zitierten Bemerkung verstehen. Deren extreme Unbestimmtheit fügt sich dem Künstler-Betrachter zu schattenhaften Figurationen, und sie können – wenn man so will – als künstlerisches Korrelat des Zigarrenrauches gelten. (Abb. 11)¹⁶



Abb. 11: Arnold Böcklin, Zwei Faune in Betrachtung einer schlafenden Diana, Kreide-Zeichnung, 25 x 33 cm, 1877, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

¹⁵ Fleiner: Böcklin [Anm. 13], S. 147.

¹⁶ Vgl. Peter Märker: »Nachahmung« und »Vorstellung« der Wirklichkeit. Zu Feuerbachs und Böcklins zeichnerischem Verhalten. In: Die Kunst der Deutschrömer: »In uns selbst liegt Italien«. Hg. von Christoph Heilmann. München 1987. S. 111–119, hier S. 117.

Einfühlungsästhetik

1859 besucht Friedrich Theodor Vischer den Maler in seinem Münchener Atelier. Böcklin hat gerade den zweiten *Pan im Schilf* auf der Staffelei. Vischer ist des Lobes voll und sieht in dem Pan »eine natürliche Konkretion der feuchtwarmer, brütenden Luft über dem stillen Teich«. Danach verallgemeinert 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. Interessant scheint mir, daß Vischer hier einem Ansatz verpflichtet ist, 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 zentralen Ansatz, der in einer vor kurzem erschienenen Studie von Jutta Müller-Tamm als Teil einer die Wissenschaftstheorie des neuzeitlichen Konstruktivismus fundamental bestimmenden Projektionslehre analysiert wurde,¹⁸ 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.«¹⁹ 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 in ihren verschiedenen, häufig ausgesprochen dramatischen Formationen ideal geeignet, menschliche Gefühle in sie hineinzuprojizieren. Und die Projektion menschlicher Leiblichkeit in das Beobachtete hinein kann als Grundannahme der Einfühlungsästhetik bezeichnet werden. 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

¹⁷ Zitiert nach Winfried Ranke: Muß ein »Deutsch-Römer« Idealist sein? Vorläufige Gedanken über einige späte Bilder Arnold Böcklins. In: Die Kunst der Deutschrömer [Anm. 16], S. 77.

¹⁸ 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.

¹⁹ Robert Vischer: Über das optische Formgefühl. Leipzig 1873. S. 21.

aber passiert ganz ausdrücklich in Böcklins Visionen. 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, 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. Theodor Lipps übrigens, einer dieser Einfühlungsästhetiker, hat als Lehrer an der Münchener Universität auch Künstler wie August Endell in seinen Bann geschlagen.²⁰

Glaut 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.«²¹ Und die Vorstellungen sind nicht weniger 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 überall durchzusetzen begann. 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. »In unserem Zeitalter des Verkehrs, des distanzzerstörenden Chaos [behauptet sich Böcklin, H.K.] durch die mythenbildende Kraft im Bilde«, schreibt Aby Warburg nach dem Tod des Malers.²² Mein Interesse hier ist aber, 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, die vor allem im Zustand verminderter Bewußtseinsschärfe greift, in einem Zustand nämlich, der den Betrachter daran hindert, die Gegenstandswelt in ihrem schlichten Sosein zu registrieren und sie statt dessen zu metaphorisieren.

Gegen die rationale Naturbetrachtung der Moderne setzt Böcklin also die Poesie des Traums, die sich bis zur Halluzination steigern kann. Und zwar dann, wenn er – in den Worten der zu Böcklins Zeiten ausgesprochen intensiv betrieb-

²⁰ Vgl. Ursula Franke: Ästhetische Einfühlung – Ein Sesamschlüssel visueller Erfahrung. Theodor Lipps und die Tradition der subjektiven Ästhetik. In: Erich Franz (Hg.): Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner. Ausstellung Münster, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte. Bönen 2007. S. 264–271.

²¹ Gustav Floerke: Zehn Jahre mit Böcklin: Aufzeichnungen und Entwürfe. Hg. von Hanns Floerke. München 1901. S. 252. Vgl. Peter Märker: Nachahmung [Anm. 16], S. 115.

²² Aby Warburg: Zeitgenössische Kunst: Böcklin. Zitiert nach Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt/M. 1984. S. 194f.

benen medizinisch-psychologischen Illusionsforschung gesprochen – im Sinnes-
eindruck die Gedächtniselemente gegenüber den Empfindungsbestandteilen
dominieren ließ, übrigens auch dies eine Form der impliziten Halbschlaf-
Beschreibung.²³ Was anderes tat Böcklin, von dem wir wissen, daß ihn die natu-
ralistische Kunst seiner Zeit kalt ließ, und der zwischen Natureindruck bei sei-
nen ausgedehnten Spaziergängen und versunkenen Naturbeobachtungen einer-
seits und der künstlerischen Naturverarbeitung im Atelier andererseits fast
immer zeitlich trennte?²⁴ Und der von Gabriele d'Annunzio einmal als »ein
Mensch aus dem Norden [beschrieben wurde], der nostalgische Halluzinationen
von der Welt der Mythen hat.«²⁵ Eines Tages soll der Maler von seinem Auftrage-
geber, dem Grafen Schack, vor dem Bild einer Waldlandschaft überrascht wor-
den 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 hineinträume, die Tasso ersonnen hat.«²⁶ 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.«²⁷ Es spielt keine Rolle, was Böcklin dazu
selber gesagt hat, die Beobachtung ist signifikant. Um so mehr, als sie sich
erneut in die einfühlungsästhetische 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 Wirk-
lichkeit des Traumes – der dann künstlerisch fruchtbar gemacht werde. Wenn
man außerdem noch hinzunimmt, daß das halluzinatorische Potential in der psy-
chologischen Wahrnehmungsforschung der Zeit häufig mit extremen klimati-
schen Bedingungen in Zusammenhang gebracht wird, wie sie sich bei intensiver
Sonnenbestrahlung einstellen, die dann beispielweise zu Luftspiegelungen führen
können, so darf man sich auch wieder an Böcklin erinnert fühlen, der immer eine
intensive Sehnsucht nach der Hitze der italienischen Sonne empfand.

²³ Vgl. etwa Wilhelm Specht: *Wahrnehmung und Halluzination*. Leipzig, Berlin 1914. S. 86.

²⁴ Otto Lasius: *Arnold Böcklin*. Aus den Tagebüchern. Berlin 1903. S. 102: »Ach diese Studien« sagte B., »Aus dem Kopfe, aus der Seele Bilder malen, aber nicht die Zeit mit den Studien verlieren.«

²⁵ Zitiert nach Gianna Piantoni: *Böcklin und die römische Kultur Ende des 19. Jahrhunderts*. In: *Die Kunst der Deutschrömer* [Anm. 16], S. 133–145, hier S. 141.

²⁶ Vgl. Franz F. Leitschuh: *Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei*. Straßburg 1898. S. 165. Vgl. auch Jochen Poetter: *Mythos* [Anm. 11], S. 4 und *passim*. Außerdem Gustav Floerke: *Zehn Jahre* [Anm. 21], S. 98: »Bei all dieser Wirklichkeitsnähe sollte man sich auch an die ungeheure (allerdings unbewußte und ganz unkontrollierte) Realität des Traumes erinnern.«

²⁷ Vgl. Otto Lasius: *Böcklin* [Anm. 24], S. 38.

Es ist daher auch kein Zufall, daß die Einfühlungspsychologie Ergebnisse der frühen Traumdeutung verwertet. Diese hat schon vor Sigmund Freud den Traum häufig als eine Leibreaktion des Menschen beschrieben, welche sich in den Schlafphasen gegenüber der Wach-Vernunft wieder in den Vordergrund schiebt. 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 ›Einführung‹ nenne.«²⁸ 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 zu den drei von Böcklin eingeführten Werken dürfte auf der Hand liegen.

Mythos als Projektion

Ein weiterer Schritt: 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 zehn Jahre später auch ins Deutsche übersetzten Traktat über *Mito e scienza* veröffentlichte.²⁹ »In dem Punkt der Personifizierung von Vorstellungen trifft daher die Entstehung des Mythos mit der der Träume zusammen.«³⁰ 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.³¹ Wie das Tier, das allerdings aufgrund seiner mangelhaften gehirnlischen Ausstattung auf dieser Entwicklungsstufe verharret, 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, Meeres-

²⁸ Robert Vischer: Formgefühl [Anm. 19], S. VII.

²⁹ Tito Vignoli: *Mito e scienza*. Mailand 1879. Deutsche Übersetzung: Mythos und Wissenschaft. Eine Studie, Leipzig 1889.

³⁰ Tito Vignoli: *Mito* [Anm. 29], S. 247.

³¹ Tito Vignoli: *Mito* [Anm. 29], S. 142.

arm, Landzungen, Schlund« der Höhlen und Vulkane, »Schoß« der Erde, ferner »Talsohle«, »Auge« des Himmels.«³² Interessant ist dabei vor allem, daß Vignoli diese fundamentalen Projektionsleistungen ebenfalls als Ursprungspunkt der künstlerischen Aktivitäten des Menschen postuliert.³³ Auch die antiken Götter sind für ihn nichts anderes als der Ausweis einer frühmenschlichen anthropomorphisierenden Mythisierungstendenz, in der »der Mensch in die Typen nicht nur seine Geisteskräfte, sondern in noch höherem Grade sein ganzes körperliches Äußere[s]« hineinprojiziert.³⁴ Und das Tier als ein dem Ursprung nie entwachsenes Lebewesen wird wenig später zur Identifikationsfigur für eine avantgardistische Kunstpraxis, auf die gleich noch einmal kurz zurückzukommen sein wird. Vignoli ist im übrigen nicht der einzige, der solche Theorien entwickelt, führende Anthropologen der Zeit haben das ähnlich gesehen und sind dem Italiener vorausgegangen. Edward B. Tylor schreibt in seiner 1871 erschienenen *Primitive Culture*: »Den niederen Menschenstämmen werden Sonne und Gestirne, Bäume und Flüsse, Wind und Wolken persönliche belebte Geschöpfe, welche ein nach Analogie des menschlichen oder thierischen gedachten Lebens führen.«³⁵ Und auch für Tylor beruht das mythische Denken auf seiner Tendenz, Analogien zu bilden, und er behauptet, daß die Poesie in einer Moderne diesen Prozeß aufrecht erhält, die Analogie durch Kausalität ersetzt. Wilhelm Wundt, einer der Repräsentanten der beginnenden wissenschaftlichen Psychologie in Deutschland, insistiert darauf, daß die mythologische Phantasie keine Angelegenheit der Vergangenheit ist, sondern daß es nur vom rationalen Denken zurückgedrängt und in die Kunst verschoben wird.³⁶

Böcklins mythische 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.«³⁷ Mit dem Begriff der Naivität wird hier Böcklin gleichsam als wiedergeborener Frühmensch gekennzeichnet. Es dürfte von hier aus gesehen kein Zufall sein, daß der Maler weniger die antiken Höchsgötter im Repertoire

³² Tito Vignoli: Mito [Anm. 29], S. 114.

³³ Tito Vignoli: Mito [Anm. 29], S. 271.

³⁴ Tito Vignoli: Mito [Anm. 29], S. 86.

³⁵ Hier zitiert nach der deutschen Ausgabe: Die Anfänge der Kultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte. Leipzig 1873. S. 281.

³⁶ Vgl. Wilhelm Wundt: Völkerpsychologie. Bd. 4: Mythos und Religion. Leipzig 1919. S. 67f. (zuerst 1908)

³⁷ Vgl. Arnold Fleiner: Böcklin [Anm. 13], S. 38f. Auch in der späteren kunsthistorischen Literatur wird der Aspekt öfter einmal benannt.

hatte, die eher für eine gebildete humanistische Rezeption standen, als vielmehr Erd- und Wassergötter, die mit der unverbildeten Sinnenwelt assoziiert waren.

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 anthropomorphisierenden Projektion auf ein Denken der Ähnlichkeit zurück, das von den Anthropologen des späten 19. Jahrhunderts ganz allgemein zu einem Grundcharakteristikum urzeitlichen Denkens stilisiert wird, und das nach deren Meinung in der analytisch-zergliedernden Moderne ad acta gelegt wurde.³⁸ Daß er dies nicht ungebrochen tut 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 kurz vor Ende 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.«³⁹

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. Ich erinnere an Cézanne, dessen Bestreben letztlich auf einem ähnlichen Bestreben gründet, das künstlerische Sehen zu *entbegrifflichen*. Ferdinand Avenarius schreibt dazu 1901 und auf Böcklin bezogen: »Da liegt ja auch eine der großen Bedeutungen der Poesie: sie sorgt dafür, daß nicht Kräfte verloren gehn, wenn sich andere entwickeln, daß das logische Denken nicht auf Kosten des Denkens in Anschauungen geschieht, sondern neben und mit ihm.«⁴⁰ Wenn ein 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 *Révilal* im Surrealismus des 20. Jahrhunderts darf hierfür wenn nicht als Beleg, so doch als Symptom herhalten.

³⁸ Vgl. G. Funk, G. Mattenklott, M. Pauen: Einführung. Symbole und Signaturen. Charakteristik und Geschichte des Ähnlichkeitsdenkens. In: Dies. (Hgg.): Ästhetik des Ähnlichen. Frankfurt/M. 2001. S. 7ff. Im Rückgriff auf Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt/M. 1974 (zuerst 1966).

³⁹ Zitiert nach Jutta Müller-Tamm: Abstraktion [Anm. 18], S. 222.

⁴⁰ Ferdinand Avenarius: »Poetisch«. In: Der Kunstwart 14/2 (1901). S. 4.