

Michael Thimann

Jäger und Gejagte bei Böcklin

Arnold Böcklins *Jagd der Diana* (Taf. 10) steckt voller Rätsel.¹ Biographisch betrachtet handelt es sich um das erste große Gemälde, das die Kunstkommission seiner Vaterstadt Basel bei dem Künstler bestellt hatte. Nach der Ablehnung eines ersten Angebots durch den Künstler, der sein Gemälde *Frühling* in die Diskussion gebracht hatte, schlug Böcklin selbst das Bildthema vor, das aufgrund einer eingereichten Entwurfszeichnung am 22. März 1862 von der Kommission akzeptiert wurde.² Kunsthistorisch gesehen ist das Gemälde eine in den großen Maßstab gewendete und mit figürlicher Staffage versehene Landschaftsskizze aus der römischen Campagna. Von seinem Gattungstatus her handelt es sich bei dem ausgeführten Gemälde um ein Landschaftsbild mit mythologischer Staffage, wie es Böcklin namentlich in seinem Frühwerk häufig bearbeitet hat. Doch damit beginnen bereits die Probleme: Welche Rolle nimmt der Mythos in Böcklins Werk ein und welche Deutungsoptionen bietet der Maler damit dem Betrachter an? Der vorliegende Aufsatz ist ein Versuch, das bildstiftende Potential der Jagd an der Kunst Arnold Böcklins zu prüfen, in der sich Jagd- und Verfolgungsszenen auffallend häufig finden. Insbesondere ist dabei von Interesse, wie Blickbeziehungen, Beobachtungs-, Pirsch- und Verfolgungssituationen von Böcklin bildlich inszeniert wurden und die ‚Jagd‘ damit weniger zum Bildmotiv als zum bildgenerierenden Prinzip wurde.

- 1 Arnold Böcklin: *Jagd der Diana*, Öl auf Leinwand, 188,5 × 345 cm, Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 99; bez. unten rechts: „Böcklin pinx.t.“; zum Gemälde vgl. Rolf Andree: Arnold Böcklin. Die Gemälde, Basel u. a. 1977, S. 260–262, Nr. 143 (mit älterer Literatur); Katharina Schmidt (Hg.): Arnold Böcklin. Eine Retrospektive, Ausst.-Kat. (Kunstmuseum Basel u. a.), Heidelberg 2001, S. 180f., Nr. 21.
- 2 Vgl. Christian Geelhaar: „Unser genialer Mitbürger.“ Arnold Böcklin und Basel, in: Dorothea Christ und Christian Geelhaar (Hg.): Arnold Böcklin. Die Gemälde im Kunstmuseum Basel, Basel u. a. 1990, S. 16–32.

Heimat des Pan. Böcklins Naturräume

Böcklins Verhalten gegenüber dem Mythos lässt sich mit dem Begriff des ‚Nachlebens‘ der antiken Götter im Sinne Warburgs nicht adäquat fassen.³ Vielmehr bricht bei ihm, das ist häufig konstatiert worden, das Mythische mit vitalistischer Kraft hervor, um künstlerische und gesellschaftliche Probleme der Gegenwart zu transzendieren. Böcklin schuf seine mythologischen Phantasien durchaus in dem Bewusstsein, dass der traditionelle Überlieferungszusammenhang, wie er sich für die mythologische Ikonographie der Frühen Neuzeit etabliert hatte und im Neoklassizismus noch einmal idealistisch aktualisiert wurde, keine kohärente Übereinstimmung mehr mit der eigenen Gegenwart besaß.⁴ Es ergibt daher wenig Sinn, seine Gemälde nur auf ihre ikonographischen Quellen hin zu befragen oder die mythologischen Primärtexte zu suchen, auf die sich der Maler im Sinne eines *ut pictura poesis* gestützt haben mag. Davon ist Böcklin weit entfernt. Vielmehr ist sein Umgang mit dem antiken Mythos, wie Gottfried Boehm angemerkt hat, von dichten Suggestionen, von Inversionen, von erzählerischen Dysfunktionen, von Leerstellen und mehrfach gebrochenen Fiktionsspielen gekennzeichnet, die weniger auf eine Tradierung überlieferungsgeschichtlicher Zusammenhänge hindeuten, sondern als bildliche Experimente unter den Bedingungen der Moderne gelten können.⁵ Vieldeutigkeit und Sinnoffenheit der Böcklinschen Mythen widerstreben dabei der klassischen Allegorese. Für die Interpretation der *Jagd der Diana* (Taf. 10) ist etwa der Aktäon-Mythos bemüht worden, um die rätselhafte und nicht wirklich erzählende Ikonographie der in rasanter Bewegung befindlichen Figuren zu entschlüsseln.⁶

Doch bietet Böcklins Gemälde eine derartige, im konventionellen Sinne ikonographische Lektüre der Bildzeichen nicht an: Weder ist Diana nackt, was ja der Anlass der übermächtigen Strafaktion der keuschen Göttin in Ovids Erzählung war, deren Körper der Jägerjüngling Aktäon zufällig erblickt hatte, noch sind ihre Nymphen beim Baden gezeigt. Eine allein auf dem Prätext Ovids fußende Analyse des Gemäldes vermag daher wenig zu überzeugen. Damit ist eine wesentliche Frage benannt: Welchen Prinzipien folgen Böcklins Landschaften mit mythologischer Staffage, wenn nicht Mythenillustration im klassischen Verständnis ihr Gegenstand ist? Böcklin reagiert deutlich auf den Niedergang der heiteren Welt der homerischen Helden und olympischen Götter im 19. Jahrhundert durch

3 Vgl. zum Problem Alessandro Scafi: Warburg and Böcklin. Myths in Word and Image, in: Johanna Vakkari (Hg.): Towards a Science of Art History. J. J. Tikkanen and Art Historical Scholarship in Europe, Helsinki 2009, S. 137–147.

4 Vgl. zuletzt Suzanne Marchand: Arnold Böcklin und die Krise des Neoklassizismus in Deutschland, in: Eva Koscziszky (Hg.): Ruinen in der Moderne. Archäologie und die Künste, Berlin 2011, S. 161–172.

5 Vgl. Gottfried Boehm: Böcklins Mythen, in: Margit Kern u. a. (Hg.): Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag, München u. a. 2004, S. 411–420.

6 Siehe Ovid: Metamorphosen, III.138–252; vgl. dazu Dorothea Christ: Vor Arnold Böcklins Bildern. Beschreibung der Gemälde im Kunstmuseum Basel, in: Christ und Geelhaar 1990 (wie Anm. 2), S. 74.



1 Arnold Böcklin, *Pan im Schilf*,
1859, München, Neue Pinakothek

seine Privilegierung niederer Naturwesen wie Faune, Pane und Nymphen, die als Verkörperungen dynamischer Naturprinzipien dienen, aber in der Regel keinem mythologischen Prätext im Sinne der *ut pictura poesis*-Doktrin mehr gehorchen.⁷

Das Bildkonzept von *Pan im Schilf* (Abb. 1) ist hier zu nennen.⁸ Das mythologische Naturwesen wird auf dem Gemälde illusionistisch aktualisiert, ist aber nur mittelbar Teil einer mythologischen Erzählung, die sich mit einer konkreten Textvorlage verbinden ließe. Dem Bildkonzept liegt zwar die Schlusssequenz der Verwandlungssage von Pan und Syrinx zugrunde,⁹ in der Pan über den unwiederbringlichen Verlust des begehrten Leibes der Nymphe reflektiert und damit die Panflöte erfindet, doch schuf Böcklin eher ein Stim-

7 Vgl. dazu zuletzt und mit weiterführender Literatur Kerstin Borchardt: Böcklins Bestiarium. Mischwesen in der modernen Malerei, Berlin 2017.

8 Die erste Fassung (Winterthur, Museum Oskar Reinhart) entstand 1856/57, die zweite und größere Fassung 1859, die König Ludwig I. von Bayern erwarb (Öl auf Leinwand, 199,7 × 152,7 cm, München, Neue Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 67); zum Gemälde vgl. Andree 1977 (wie Anm. 1), S. 240, Nr. 115; Christoph Heilmann (Hg.): „In uns selbst liegt Italien.“ Die Kunst der Deutsch-Römer, Ausst.-Kat. (Haus der Kunst, München), München 1987, S. 175–178, Nr. 10f.; Schmidt 2001 (wie Anm. 1), S. 164f., Nr. 13.

9 Siehe Ovid: Metamorphosen, I.689–712; vgl. Schmidt 2001 (wie Anm. 1), S. 162.

mungsbild allgemeinen Charakters. Böcklin hat den durch das Röhricht streichenden Wind an einem warmen Sommertag visualisiert und zugleich den Flötenklang des mythischen Instruments als synästhetisches Erlebnis evoziert. Pan ist seiner aktiven Rolle als Jagender enthoben und reflektiert über das Geschehen, wobei er sich als halbmenschliches Naturwesen gänzlich dem Naturbild einschreibt. Die von Hitze erfüllte Luft, ein schilfbewachsenes Seeufer im gleißenden Sonnenlicht, weiße Wolkenstreifen an einem schwülen Sommerhimmel, das Murmeln einer Quelle, das Rauschen der Blätter, das Knacken eines Zweiges sind bei Böcklin die Chiffren antiker Stimmung, die sich den mimetischen Darstellungsmöglichkeiten der Malerei, selbst bei virtuoser Wirklichkeitsbeherrschung, eigentlich entziehen. Keine leergefegten, Arkadien evozierenden Ideallandschaften, sondern Wälder und schattige Haine werden dabei im Frühwerk zum Biotop von Böcklins Fabelwesen.

Hier wird auch das Thema der Jagd von Interesse, denn der Jäger nimmt die Landschaft nicht als topographischen Prospekt oder in der schön komponierten Vedute wahr, sondern im singulären Ausschnitt, in der kontingenten Form des eigentlich unbedeutenden Ortes, den er genau beobachtet und aus dem plötzlich die ersehnte Beute heraustritt oder hervorbricht. So zeigen Böcklins Bilder italienischer Landschaften in der Regel ‚Unorte‘, das heißt Orte, an die sich keine historische Erinnerung im Sinne der alten Vedutenmalerei, wie etwa bei Jakob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch oder Johann Christian Reinhart, einstellt; Böcklins Bilder zeigen zudem Orte, an denen die Antike nicht monumental evident wird. Seine Gemälde evozieren vielmehr Orte, die gewissermaßen realistisch vorgestellt werden, die aber ein an sich bedeutungsloser Ort irgendwo sind. Die Irritation dieser Wirklichkeitssimulation beruht dabei auf der konsequenten Infragestellung eines idealistischen Naturbegriffs.¹⁰

Bei Böcklin erscheint die Natur auf dem ausgeführten Gemälde wie in der Studie, in ihrer kontingenten, singulären Form, ohne dass aus dem landschaftlichen Detail die Idee der Natur hinausgeschaut worden wäre, wie es die idealistischen Kunsttheorien gerade auch für die Landschaftsmalerei gefordert hatten. Die Irritation des Betrachters ergibt sich aus den veränderten Mitteln der Bildgestaltung. Paradoxe Wirkungen entstehen aus der Verbindung der großen Naturnähe landschaftlicher Details mit einer mythologischen Szenerie. In der älteren Kunst, etwa bei Poussin, korrespondierte mit der klassischen Themenwahl die idealisierende Stillage, die erst eine ästhetische Distanzierung des Betrachters ermöglichte. Da die Natur nun aber wiedergegeben wird, wie sie in Skizzen festgehalten wurde, und unter Verzicht auf zu starkes Idealisieren mit einem mythologischen Sujet verbunden wird, ergibt sich unwillkürlich eine Spannung. Die zeitlich ferne mythische Welt und die unmittelbare Gegenwart scheinen sich in realistisch-akribischen Naturabschriften unmittelbar zu berühren. Die Natur selbst, etwa ein schattiger Hain, transportiert die Stimmung und verstärkt in der Singularität der Naturformen wiederum die

10 Zum Problem siehe Marisa Volpi: *Imagination und Wirklichkeit in den Landschaften der Deutsch-Römer*, in: Heilmann 1987 (wie Anm. 8), S. 120–132.



2 Arnold Böcklin, *Pan erschreckt einen Hirten*, 1860, München, Schack-Galerie

Fiktion der Gegenwärtigkeit der mythologischen Figuren. Böcklin macht gerade diese paradoxe Gleichzeitigkeit des Realen und des Unmöglichen zur gestalterischen Grundlage seiner mythologischen Phantasien und Mythosparodien. Dabei ist auf der visuellen Ebene nicht entscheidend, ob die antiken Mythen und Naturwesen eingesetzt werden, um die gesellschaftlichen Veränderungen der Gegenwart wie Industrialisierung und Technisierung zivilisationskritisch zu kompensieren, wie in der Böcklin-Forschung immer wieder festgestellt wurde.¹¹

11 Vgl. etwa Andrea Linnebach: Arnold Böcklin und die Antike. Mythos, Geschichte, Gegenwart, München 1991; Franz Zelger: Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbsthistorisierung und Abgesang der abendländischen Kultur, Frankfurt/M. 1991; Jörg Traeger: Eros ohne Erlösung. Zur Kunst Arnold Böcklins, in: Studien zur Kinderpsychoanalyse 19 (2003), S. 148–166.

Auf bildlicher Ebene ist interessant, wie die Fiktion erhöhter Wirklichkeit, die Ästhetik der Naturstudien, durch den Einsatz mythologischen Personals, das den der Natur entfremdeten Betrachter mit deren elementaren Gewalten bekannt macht, wieder gebrochen wird. Dadurch tritt der Kunstcharakter der Sache, trotz raffinierter Augentäuschung und Fiktionalisierung wie auf dem Gemälde *Pan erschreckt einen Hirten*, hier in der zweiten Fassung von 1860 (Abb. 2), umso stärker hervor.¹² Gerade an diesem Gemälde ist neben der Erscheinung des Naturwesens die Plötzlichkeitsstruktur der Bildhandlung, das ‚aus dem Bild stürzen‘ von Hirt und Ziegenbock, ein wohlkalkulierter Bewegungsimpuls, der die Beschaulichkeit der realistischen Naturabschrift konterkariert. Und hier ist ein Bildgedanke formuliert, der mit dem Thema des vorliegenden Beitrags in Verbindung gebracht werden kann. Denn die Fiktion des mythologischen Naturwesens erfolgt nicht aus antiquarisch-mythographischem Interesse oder um ‚den‘ Mythos affirmativ und tradierend fortzuschreiben und sein Nachleben zu inszenieren; vielmehr dient die Emergenz des Naturwesens dazu, ein Bildproblem zu definieren, nämlich im gegenständlichen Landschaftsgemälde eine bildliche Krisis auszulösen, einen Umsturz der Verhältnisse, eine bildliche Panik, wie sie auch ein Schuss in der Mittagshitze auslösen könnte. Die dämonische Natur offenbart sich in einem mythologischen Mischwesen, das zwischen realem Körper und Halluzination oszilliert.

Jagen in Rom

Arnold Böcklin war kein Jäger; jedenfalls kann der dichten biographischen Überlieferung keine Nachricht über derartige Aktivitäten entnommen werden. Er hat zudem auch nie einen wirklichen Jäger gemalt, obgleich seine Zeitgenossen das anekdotische Potential des Jägermotivs durchaus erkannt haben. Denn das 19. Jahrhundert war das eigentliche Jahrhundert der malenden Jäger, der jagenden Maler und der Jagd als Genremotiv. Die zahlreichen Darstellungen von Malern als Jäger im 19. Jahrhundert machen deutlich, dass die Tierjagd sehr wohl in den Horizont der künstlerischen Erfahrung und Selbstreflexion eintreten konnte. Auch in Böcklins unmittelbarem römischem Umfeld, in dem er sich seit 1850 mit wiederholten Unterbrechungen aufhielt, waren die Jäger aktiv. Wir wissen von zahlreichen deutschrömischen Künstlern, etwa von Johann Martin von Rhoden, dass sie jagend in der Campagna unterwegs waren; auch die Entdeckung der Cervara-Grotten (Abb. 3), in denen die deutschen Künstler ihr jährliches Fest feierten, war einem Zufall auf der Jagd verdankt, woran der wohl eifrigste Malerjäger des 19. Jahrhunderts, der idealis-

12 Die erste Fassung (Basel, Kunstmuseum) entstand 1859, die zweite Fassung 1860 (Öl auf Leinwand, 134,5 × 110,2 cm, München, Schack-Galerie, Inv.-Nr. 11533); vgl. Andree 1977 (wie Anm. 1), S. 244, Nr. 121; Heilmann 1987 (wie Anm. 8), S. 179f., Nr. 13; Schmidt 2001 (wie Anm. 1), S. 170f., Nr. 16.



3 Martinus Christian Rorbye, *Jäger in den Cervara-Grotten*, 1835, Paris, Galerie Jean-François Heim

tische Landschaftsmaler Johann Christian Reinhart, unmittelbar beteiligt war.¹³ Als Jäger stellte er vor allem dem Niederwild nach, nämlich Lerchen, Wachteln, Rebhühnern und Enten, wogegen er als Hochwildjäger nicht in Erscheinung trat. Im Portritalbum des deutschen Künstlervereins ist Reinhart von Leopold Pollak bezeichnenderweise mit einem Gewehr portraitiert worden – möglicherweise handelt es sich dabei um das 1829 von Friedrich von Gärtner für ihn angefertigte Gewehr, das ihm von König Ludwig I. von Bayern in Rom überreicht worden war;¹⁴ im römischen Künstlerkreis war Reinhart überdies als Erzähler von Jagdgeschichten bekannt und trug den Beinamen eines Nimrod, des ersten biblischen Jägers schlechthin. Anlässlich seines fünfzigjährigen Rom-Jubiläums 1839 gab es eine Festveranstaltung im Palazzo Caffarelli, auf der als Festschmuck als Pen-

13 Vgl. F. Carlo Schmid: Der Künstler ein Jäger. Johann Christian Reinhart und die Jagd. In: *Librarium* 38 (1995), S. 51–58; ders.: Reinhart und die Jagd, in: Herbert W. Rott und Andreas Stolzenburg (Hg.): *Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom*, Ausst.-Kat. (Hamburger Kunsthalle u. a.), Hamburg u. a. 2012, S. 262–265.

14 Leopold Pollak: Johann Chrstian Reinhart, Bleistift, 512 × 369 mm, Rom, Casa di Goethe, Sammlung von Bildnissen Deutscher Künstler; vgl. Beate Schroedter (Hg.): „[...] denn lebensgroß gezeichnet und vermessen stehst Du im Künstlerbuch.“ *Porträts deutscher Künstler in Rom zur Zeit der Romantik*, Ausst.-Kat. (Winckelmann-Museum, Stendal), Ruhpolding 2008, S. 148–151, Nr. VI.12; Rott und Stolzenburg 2012 (wie Anm. 13), S. 366, Nr. 8.

dant zu seinem Malgerät auch Gewehr, Jagdtasche und andere Jagdwerkzeuge drapiert waren. Zentrum der Installation war aber ein von Carl Rahl und dem ebenfalls als passionierter Jäger bekannten Johann Wilhelm Schirmer gemaltes Transparentgemälde, auf dem der lagernde Reinhart im Jagdrock beim Zeichnen einer Landschaft zu sehen war. Bei der Enthüllung des Transparents wurde in einem Festgedicht Reinharts Doppelbegabung als Künstler und Waidmann gefeiert. Das Transparentgemälde ist verloren, doch gibt es von Reinhart selbst die Darstellung eines Jägers in der Campagna, in der wiederholt ein verstecktes Selbstbildnis des Malers erkannt wurde (Abb. 4).¹⁵ Auch bei dieser Nahaufnahme eines Jägers weicht Reinhart nicht vom idealisierenden Modus seiner Landschaftsmalerei ab. Keine Plötzlichkeit im Erspähen der Beute, sondern weite Überschau und wohl die Rast nach der Jagd sind dargestellt, bei der sich auch die begleitenden Hunde der Siesta hingeben. Es lag Reinharts malerischem Modus fern, das Prozesshafte der Jagd wiederzugeben. Das Gemälde von 1835, das Thorvaldsen persönlich vom Künstler erwarb, ist die schön gemalte Erinnerung an eine als ideal geschaute Natur, doch kommt auf ihm das Jagen selbst nicht zur Anschauung. Reinhart dürfte aber seiner Jagdaktivität wiederum die Kenntnis verborgener Orte und abgelegener Landstriche um Rom verdankt haben. Mit dem Blick des pirschenden Jägers stellte er dem Wild und den Bildmotiven nach.

Für Arnold Böcklin wurde die Campagna lediglich zum Jagdraum für Naturstudien und Motive. Vielleicht erinnerte er sich dabei der Worte seines Schweizer Landsmannes Salomon Gessner, der in seinem *Brief über die Landschaftsmalerei* die Tätigkeit des Landschaftsmalers auf der Motivsuche mit derjenigen des Jägers beim Nachstellen des Wildes parallel gesetzt hatte.¹⁶ Vor allem zwischen 1850 und 1853 wanderte Böcklin mit dem Maler Heinrich Dreber in die Campagna und in die Albaner Berge und suchte die unzugänglichsten Winkel auf, um direkte Studien vor der Natur zu machen.¹⁷ Diese Zeichnungen und Ölstudien nutzte Böcklin wiederum als Motivfundus für seine später in Basel,

15 Johann Chr. Reinhart: Landschaft mit Pferd und ausruhemdem Jäger, Öl auf Leinwand, 45,1 × 58,8 cm, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. B 143; bez. unten rechts: „C. Reinhart Roma / 1835“; zum Gemälde vgl. Rott und Stolzenburg 2012 (wie Anm. 13), S. 378, Nr. 170 (mit älterer Literatur).

16 Vgl. Salomon Gessner: Brief über die Landschaftsmalerei [1770], in: Bernhard von Waldkirch (Hg.): Idyllen in gesperrter Landschaft. Zeichnungen und Gouachen von Salomon Gessner (1730–1788), Ausst.-Kat. (Kunsthaus, Zürich), München 2010, S. 21–31, hier S. 27: „Sein Auge wird so gewöhnt seyn, in der Natur das zu bemerken, was mahlerisch schön ist, daß kein Spaziergang zu jeder Jahres- und Tages-Zeit für ihn ohne Nutzen ist. Er wird, wie der Jäger, dem es zur Leidenschaft worden ist, keine Beschwerde, die ungebahntesten Wege nichts achten, um sein Gewild aufzuspüren, und Schönheiten wird er da sehen, wo der mittelmässige Künstler vorüber geht.“ – Zu Böcklin und Gessner siehe Mechthild Haas: Zarte Bande, schroffe Felsen. Arnold Böcklin und Salomon Gessner, in: Waldkirch 2010 (wie Anm. 16), S. 225–235.

17 Vgl. dazu Anita-Maria Winterfeld: Heinrich Dreber, Arnold Böcklin und Giovanni Costa in Rom, in: Daniela Christmann u. a. (Hg.): RückSicht. Festschrift für Hans-Jürgen Imiela zum 5. Februar 1997, Mainz 1997, S. 141–154; Michael Thimann: Antike ohne Götter. Heinrich Dreibers Landschaftskunst, in: Ernst Osterkamp und Thorsten Valk (Hg.): Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus, Berlin u. a. 2011, S. 58–80.



4 Johann Christian Reinhart, *Jäger in der römischen Campagna*, 1835, Kopenhagen, Thorvaldsens Museum

Weimar oder München ausgeführten Gemälde. So auch im Fall der *Jagd der Diana*, deren Bildidee auf eine ‚erjagte‘ Ölstudie aus dem Jahr 1857 zurückgeht (Taf. 11),¹⁸ die Böcklin 1862 in Weimar zu dem großformatigen Gemälde mit mythologischer Staffage ausweitete. Gewissermaßen verkehrt sich in diesem Fall die alte Relation von Vorstudie und ausgeführtem Gemälde. Diente die Ölstudie traditionell dazu, ein ideell konzipiertes Bild in seinen Details farblich, kompositionell und stimmungsmäßig vorzubereiten, so wurde sie hier offenbar zum eigentlichen Anlass des Gemäldes, welches mit der hinzugefügten mythologischen Staffage über seinen konkreten Realitätsbezug hinausweist. Die mit großer Wirklichkeitsnähe gemalte Naturstudie brachte bei Böcklin erst die Imagination hervor, die diesen Naturausschnitt dann mit mythologischem Personal bevölkerte und die konkrete Campagna-Landschaft zu einer mythischen Urlandschaft transformierte.

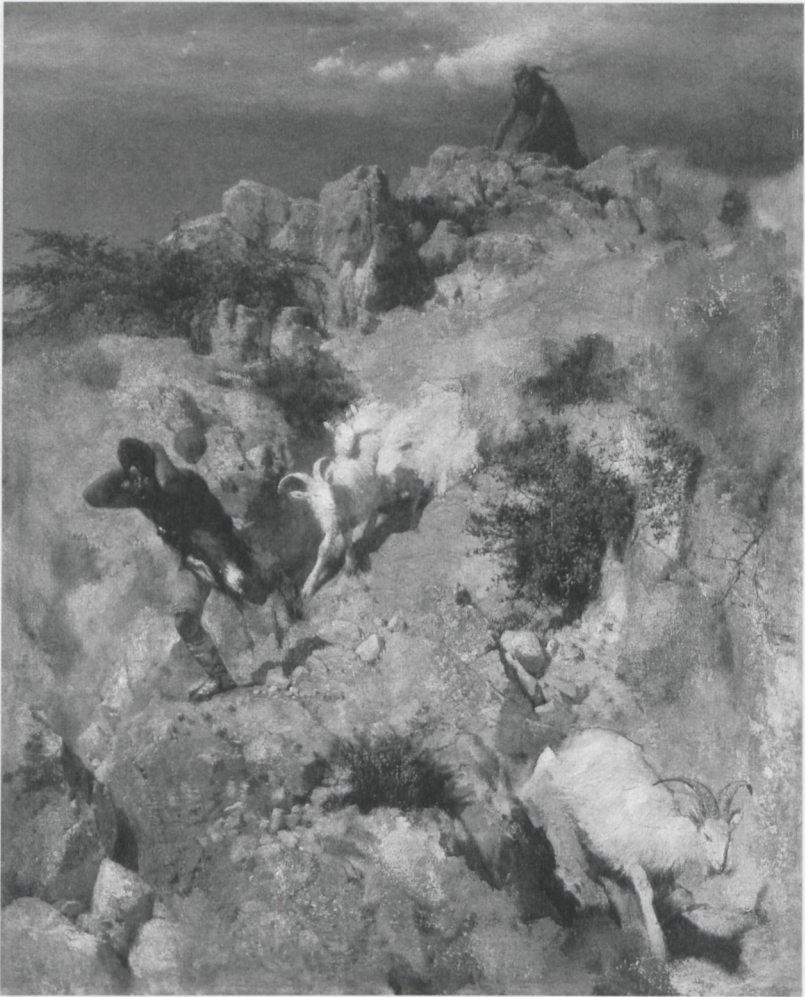
18 Arnold Böcklin: Campagna-Landschaft, Öl auf Leinwand, 88 × 105 cm, Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 1112; bez. unten rechts (wohl von fremder Hand): „A. Böcklin pinx.t 1860“; vgl. Andree 1977 (wie Anm. 1), S. 246, Nr. 122; das Gemälde entstand Aufzeichnungen Rudolf Schicks zufolge wohl schon 1857/1858.

Die Jagd der Diana

Die *Jagd der Diana* (Taf. 10) ist Böcklins erstes großformatiges und auch inhaltlich groß gedachtes Gemälde. Mit 188 × 345 cm übertrifft es allein im Format alle seine vorangegangenen Arbeiten. Es handelt sich um eine Landschaft mit mythologischer Staffage, jedoch nicht um eine klassische Mythenillustration. Böcklin stellt keine Variante des Mythos der Diana vor Augen, sondern vielmehr eine Urszene der Jagd; eine Szene des Verfolgens und Gestellt-Werdens, verkörpert in einer lockeren Formation mythologischer Figuren, die aber keinen ermittelbaren Prätext mehr evozieren.

Bemerkenswert ist dabei zunächst die Naturdarstellung an sich: Es handelt sich um eine breit gelagerte Landschaft, die aber in Anlage und Details gegen die Konzeption eines klassischen Landschaftsgemäldes verstößt. Das Bild müsste eigentlich einen weiten Horizont eröffnen, dieser wird jedoch im Mittelgrund durch eine kaskadenhaft von links herab wuchernde Baumgruppe komplett verstellt. Im 18. Jahrhundert wäre diese Konzeption als ‚gesperrte Landschaft‘ bezeichnet worden, doch hätte eine solche ein idyllisches oder pastorales Motiv erfordert.¹⁹ Auch das von Böcklin gewählte Breitformat korrespondiert gattungsgemäß eher mit einer heroischen oder idealen Landschaft. Der Bruch mit dem Konzept der klassischen Landschaft, die eine harmonische Tiefenerstreckung der einzelnen Raumbühnen ermöglichte und den Betrachter zum Herumwandern mit den Augen einlud, ist evident. Eine räumliche Fernsicht und metaphorische Unendlichkeitserfahrung wie in der klassischen Landschaftsmalerei bei Lorrain, aber auch noch bei Hackert und Koch, wird dem Betrachter nicht gewährt. Stattdessen tritt die Ästhetik der Skizze und der direkten Naturstudie, welche die kontingente Form der Gegenstände fixiert, auf Böcklins *Jagd der Diana* in den Vordergrund. Dies wird durch die in der Berliner Nationalgalerie erhaltene erste Fassung der Landschaft (Taf. 11), welche als die eigentliche Vorstudie gelten kann, belegt. Auf der Studie tritt der Mangel an Idealisierung an jedem Detail der Natur zutage, so dass man versucht ist, von einer ‚realistischen‘ Auffassung der Natur zu sprechen, auch wenn man um das Konstrukt der Wirklichkeitssimulation bei den Bildkonzepten Böcklins weiß. Auf dem ausgeführten Gemälde von 1862 wird die scheinbar unmittelbare Naturerfahrung allein durch das Format noch eingängiger vorgetragen: Es ist die von der Sommerhitze ausgedörrte, wenn nicht verbrannte Landschaft der römischen Campagna mit Ölbäumen und Steineichen, die Böcklin hier mit großer mimetischer Anstrengung ins Bild gesetzt hat. Der Betrachter kann die Schwere der erhitzten Luft erahnen. Es verwundert nicht, dass Heinrich Wölfflin in seiner Würdigung des Basler Gemäldes besonders die konkret eingefangene Situation des Himmels

19 Vgl. Christian Ludwig Hagedorn: *Betrachtungen über die Malerey*, 2 Bde., Leipzig 1762, Bd. 1, S. 349–358.



5 Arnold Böcklin, *Pan erschreckt einen Hirten*, 1859, Basel, Kunstmuseum

hervorhebt: „[D]as Bild [wäre] allein schon merkwürdig durch seine Luftstimmung: der schwüle Himmel, der eben anfängt, mit weißen Streifen sich zu überziehen.“²⁰

Drei mythologische Figuren hat Böcklin in das Bild gesetzt, zum einen in der Mitte mit hoher Wahrscheinlichkeit Diana selbst mit dem treffsicheren Bogen bewehrt, zum anderen zwei Nymphen in roten Gewändern. Diana trägt einen blauen Mantel und dürfte durch das Diadem ausgezeichnet sein, an dem jedoch keine Mondsichel als eindeutiges ikonographisches Zeichen prangt. Die Nymphen tragen Speere, die Göttin selbst den

20 Heinrich Wölfflin: Arnold Böcklin (1897), in: ders.: *Kleine Schriften* (1886–1933), Basel 1946, S. 111f.

Bogen. Begleitet werden die Figuren von vier oder fünf Hunden, von denen drei das Wild bereits gestellt und angefallen haben. Rechts ist die Jagdbeute zu erkennen, ein wie ein Pferd steigender Hirsch mit einem elchartigen Schaufelgeweih, dessen nahes Ende sich in der pathetischen Geste des Aufbäumens abzeichnet. Die bereits der Landschaft inhärente Bewegung von links nach rechts wird durch die Bewegung der Figuren und Tiere verstärkt; insbesondere die hervorschnellenden Hunde und die sich vom Betrachter abwendende Rückenfigur der Nymphe steigern die Dynamik der Szene. Doch was genau ist hier nun gezeigt?

Ein Grundthema in Böcklins Frühwerk, man denke erneut an *Pan erschreckt einen Hirten* (Abb. 5),²¹ hier in der ersten Fassung von 1859, ist die Entfesselung von Naturkräften, die er als höchst dynamische und mitunter auch chaotische Prozesse begreift. Im Bild versucht er diese im Rückgriff auf die Mythologie zu bewältigen. Doch sind Inversion, Leerstelle und diskontinuierliche Erzählung seine künstlerischen Mittel, die alten Mythen nicht noch einmal nachzuerzählen. Nicht die Peripetie einer Handlung, sondern die plötzliche Entladung mit affektiven Dissonanzen ist dabei oftmals die gewählte Technik.²² So ist die *Jagd der Diana* weniger ein Bild, das uns etwas schon Bekanntes oder wesentlich Neues zum Mythos der Diana berichtet, als dass die mythologischen Figuren als Verkörperung des Prinzips der Jagd gelten können. Die Plötzlichkeit des Hervorbrechens ist wie bei *Pan erschreckt einen Hirten* in das Bild gesetzt, zugleich bleibt es nicht beim Schrecken, sondern Böcklin evoziert – als große Schwierigkeit im simultanen Gemälde – die Schnelligkeit der Reaktion der Jägerinnen, ihrer flüchtigen Beute nachzusetzen. Der Betrachter nimmt dies als einen Augenblick höchster Anspannung wahr und wird damit selbst zur Beute von Böcklins inszenatorischem Kalkül; schließt er für einen Moment die Augen, könnte das Gemälde bereits leer von Figuren sein und die Mittagshitze würde der pflanzlichen Natur weiter so zusetzen, als wäre nichts geschehen. Das Bellen der Hunde mag aus der Ferne noch unser Ohr erreichen. Es sind derartige Simulationen von höchster Intensität, die Böcklins Umgang mit dem Mythos und den Versatzstücken von dessen Bildgeschichte kennzeichnen. Böcklin reichert die alten Stoffe mit ‚modernen‘ Erfahrungen wie Geschwindigkeit, Unübersichtlichkeit und Diskontinuität der Erzählung an.

21 Arnold Böcklin: *Pan erschreckt einen Hirten*, Öl auf Leinwand, 78 × 64 cm, 1859, Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 1577; vgl. Andree 1977 (wie Anm. 1), S. 244, Nr. 120; Schmidt 2001 (wie Anm. 1), S. 168f., Nr. 15.

22 Boehm 2004 (wie Anm. 5), S. 414.

Frauenjagd

Die Bildidee blickt bei Böcklin auf Vorarbeiten zurück, welche das Thema der Jagd zunächst noch ganz konventionell im mythologischen Gewand der Frauenjagd abhandelten. Am Anfang dürften die Entwürfe zu einem Gemälde mit *Faun und Nympe am Waldrand* stehen, mit denen Böcklin um 1854 begann. Auf der Vorzeichnung (Abb. 6) hat er die Frau als Gejagte und potentielles Vergewaltigungsoffer vor einer Waldlandschaft dargestellt.²³ Hier hat der Faun seine Beute bereits gestellt, die sich seinem Zugriff durch heftiges Ringen zu entziehen sucht. Kritik an der unverhohlenen pornographischen Dimension dieses aufgeheizten Gerangels führte im Mai 1855 zur Ablehnung des Gemäldes durch die Ausstellungskommission des Deutschen Künstlervereins in Rom. Das Problem lag offenkundig in der Ambivalenz der zu menschlich erscheinenden Faun-Figur und ihrem transgressiven Charakter als Naturwesen, das seine mythologische Rolle verließ und wie ein menschlicher Vergewaltiger agierte. Böcklin überarbeitete daraufhin das Gemälde (Abb. 7), indem er die Staffage durch eine eindeutige mythologische Distanzierung entschärfte.²⁴ Aus dem nackten Faun wurde ein Kentaur, der eine weitgehend bekleidete Nympe gemäß der ikonographischen Tradition entführt. Die Eindeutigkeit der Zeichen war damit wiederhergestellt und konnte auch weitere Künstler inspirieren. Reinhold Begas hat Arnold Böcklin 1856 in Rom kennengelernt und war lange Jahre einer der engsten Freunde des Malers.²⁵ *Kentaur und Nympe* (Abb. 8) ist eine von Begas mehrfach in unterschiedlichen Materialien und Format gestaltete Figurengruppe, welche den Frauenraub in moderner Form interpretiert. Der deutlich auf Bildmotive Böcklins zurückgehende Entwurf entstand 1881; 1886 wurde die Gruppe erstmals in Bronze gegossen.²⁶

- 23 Arnold Böcklin: *Faun und Nympe am Waldrand*, Bleistift und Farbstift auf graublauem Papier, 317 × 278 mm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. SZ.4; zu dem Blatt siehe Hans Hohenweg und Franz Zelger: *Arnold Böcklin. Die Zeichnungen*, Basel u. a. 1998, S. 131, Nr. 234.
- 24 Arnold Böcklin: *Kentaur und Nympe am Waldrand*, Öl auf Leinwand, 87 × 73 cm, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 781; bez. unten rechts: „Böcklin pinxit. MDCCCLV.“; zu dem Gemälde siehe Andree 1977 (wie Anm. 1), S. 222–224, Nr. 97; Schmidt 2001 (wie Anm. 1), S. 156f., Nr. 9. – Eine zweite Fassung des Gemäldes von 1856 (Öl auf Leinwand, 88 × 76 cm, Göteborg, Konstmuseum, Inv.-Nr. GKM F 18; vgl. Andree 1977 (wie Anm. 1), S. 224, Nr. 98), die Böcklin für den Konsul Wedekind in Hannover ausführte, kehrt ikonographisch wieder zum ersten Entwurf zurück, indem dort ein Faun die Nympe bedrängt.
- 25 Vgl. Gisela Moeller: Reinhold Begas und Arnold Böcklin. Anmerkungen zu einer Künstlerfreundschaft, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66 (2003), S. 273–288, zu *Kentaur und Nympe* v. a. S. 287f.
- 26 LV. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin 1881. Verzeichnis der Werke lebender Künstler, 4. September bis 6. November 1881, Berlin 1881, S. 86, Nr. 957 („Centaur-Gruppe“); Alfred G. Meyer: Reinhold Begas, Bielefeld u. a. 1897, S. 69f., Abb. 36; Peter Bloch: *Bildwerke 1780–1910*. Aus den Beständen der Skulpturengalerie und der Nationalgalerie, Berlin 1990, S. 175–177, Nr. 88 (Bronzefassung in Originalgröße, Höhe 180 cm); Esther S. Sünderhauf (Hg.): *Begas. Monumente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todestag von Reinhold Begas (1831–1911)*, Ausst.-Kat. (Deutsches Historisches Museum, Berlin), Berlin u. a. 2010, S. 233–235, Nr. 67 (WV 103).



6 Arnold Böcklin, *Faun und Nympe am Waldrand*, 1854, Berlin, Kupferstichkabinett

Begas gestaltete den Raub der Nympe durch den Kentauren als einen Akt der Einwilligung, bei dem die Nympe freiwillig auf die sich einladend absenkende Rückenpartie des Kentauren steigt. Begas reizte vor allem der Kontrast eines muskulösen Männertierkörpers mit den weichen Formen eines Frauenkörpers, ein Sinnbild für die Macht der erotischen Begierde und Verführung, kurzum: für die elementare Naturkraft in der Begegnung der Geschlechter in einer als Gegenbild zur Moderne begriffenen ortslosen Antike. Auch Franz von Stuck ließ sich von Böcklin anregen und hat sein frühes Gemälde *Neckerei* von 1889 (Abb. 9) deutlich an dem Böcklinschen Bildkonzept von Faun und Nympe angelehnt.²⁷ Das Waldinnere wird bei Stuck zum Ort einer Liebesjagd, einer

27 Franz von Stuck: *Neckerei*, Öl auf Leinwand, 47 × 49,5 cm, 1889, Verbleib unbekannt, zuletzt München, Auktionshaus Ketterer, Auktion vom 20. 11. 2015, Lot-Nr. 181; zum Gemälde siehe Otto Julius



7 Arnold Böcklin, *Kentaur und Nympe am Waldrand*, 1855, Berlin, Nationalgalerie

caccia d'amore, einer buchstäblichen Jagd ohne Waffen, bei der der Faun in einem lichten Laubwald der Nymphe nachstellt, die ihn mit eindeutiger Mimik zu einvernehmlichen Liebesspiel auffordert.

Etwa zeitgleich wie *Faun und Nympe am Waldrand*, nämlich 1854, dürfte in Rom auch Böcklins Gemälde *Syrinx flieht vor Pan* (Abb. 10) entstanden sein.²⁸ Der mythologische Prätext ist hier noch offenkundig, es geht um die Verwandlung der Nympe Syrinx

Bierbaum: Stuck, Bielefeld u. a. 1899, S. 41; Fritz von Ostini (Hg.): Franz von Stuck. Gesamtwerk, München 1909, S. 35; Anton Sailer: Franz von Stuck. Ein Lebensmärchen, München 1969, S. 14; Heinrich Voss: Franz von Stuck 1863–1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus, München 1973, S. 205, Nr. 13.

28 Arnold Böcklin: *Syrinx flieht vor Pan*, Öl auf Leinwand, 107,5 × 67 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Inv.-Nr. 2532; bez. unten rechts: „A. Böcklin fecit.“;



8 Reinhold Begas,
Kentaur und Nympe,
Fassung von 1901,
Berlin, Zoologischer
Garten



9 Franz von Stuck,
Neckerei, 1889,
Verbleib unbekannt



10 Arnold Böcklin, *Syrinx flieht vor Pan*, 1854, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister

auf der Flucht vor Pan zunächst in ein Schilfrohr und dann in eine Flöte, wie sie Ovid in den *Metamorphosen* beschrieben hat.²⁹ Das Gemälde ist zugleich eines der Bilder Böcklins, das die stärksten altmeisterlichen Bezüge aufweist, war die Verfolgung der Syrinx durch Pan doch häufig, etwa von Rubens oder Poussin, dargestellt worden.³⁰ Doch gestaltet sich die *imitatio* auch hier als ein komplexer Prozess, denn was vordergründig altmeisterlich wirkt, ist mit den Mitteln moderner Malerei, nämlich einer an Johann Wilhelm Schirmer – Böcklins Düsseldorfer Lehrer – erinnernden Lichtregie, die aus der *plein-air*- und Ölskizzenpraxis stammt, gestaltet worden. Böcklin interessierte der Mythos von Pan und

zum Gemälde siehe Andree 1977 (wie Anm. 1), S. 215f., Nr. 81; Heilmann 1987 (wie Anm. 8), S. 172f., Nr. 8; Schmidt 2001 (wie Anm. 1), S. 154f., Nr. 8.

29 Ovid: *Metamorphosen*, I.689–713.

30 Vgl. zur ikonographischen Motivgeschichte des Mythos in der Frühen Neuzeit v.a. Justus Lange (Hg.): *Pan & Syrinx. Eine erotische Jagd. Peter Paul Rubens, Jan Brueghel und ihre Zeitgenossen*, Ausst.-Kat. (Staatliche Museen, Kassel), Kassel 2004. – Zu Böcklins spezifischer Nachahmungspraxis siehe Heinrich A. Schmid: Böcklin und die Alten Meister, in: *Die Kunst* 37 (1918), S. 127–137 und 237–248, hier S. 131–133.

Syrinx sicher in seiner traditionellen Aussage als Verwandlungssage.³¹ Überhaupt lässt sich bei Böcklin gerade in den römischen Jahren von 1850 bis 1857 ein ausgesprochen großes Interesse an antiker Literatur und mythographischen Texten nachweisen, die er aus der Bibliothek der Deutschen in Rom entlieh; darunter – wen wundert's – am 8. Juli 1855 auch die *Metamorphosen* Ovids.³² Doch ist das Gemälde auch als eine allgemeine Reflexion über Jäger und Gejagte im vorliegenden Zusammenhang bemerkenswert. Die Schwierigkeit der Visualisierung des Auflauerns und des raschen Zupackens scheint hier vom Maler im Rekurs auf die mythologischen Figuranten als Bildproblem geklärt zu werden. Die Nymphe als Beute wird von hellem Licht beleuchtet, sie hat das Dickicht verlassen, in dessen Schutz der verschattete Jäger ihr nachsetzen kann. Schon holt er zum finalen Zugriff aus, der den Prozess der Verwandlung in Gang setzen wird. Syrinx war eigentlich eine Dryade, eine Waldnymphe in Arkadien, und Böcklin hat mit seinen mit großer Sorgfalt gemalten Baumporträts gerade diesen Charakter hervorgehoben statt sie wie üblich an die Ufer des Flusses Ladon zu versetzen. Pan, der Jäger, befindet sich auf dem Bild im Schatten, was neben der Verfolgung auch das Auflauern der Beute als jagdliche Praxis evozieren mag.

Tierjagd

Böcklin war also durch vorgängige Arbeiten aufs Beste präpariert, als er 1862 seine *Jagd der Diana* ausführte. Doch wendete er auf diesem Gemälde die Verhältnisse um, indem die mythologischen Figuren ihre tradierte Bedeutung der Lösung eines Bildproblems unterordnen. Böcklin stand offenbar die Gestaltung eines liminalen Raumes vor Augen, nämlich desjenigen Ortes, an dem sich Campagna und Meer begegnen; ein Raum des Übergangs aus dem Dickicht in die Weite, der fatale Folgen für das Wild besitzt, sobald es sich aus dem Schutz der Bäume und Sträucher heraus begibt. Das Bild beschreibt einen Grenzbereich zwischen Geborgenheit und offener Weite, und wenn man so will, zwischen Leben und Tod. Der Hirsch, den wir als Tier des Waldes kennen, in Südeuropa aber auch als Bewohner von Sümpfen antreffen, verlässt gewissermaßen seinen angestammten Lebensraum und begibt sich flüchtend an das Meeresufer. Dieser Grenzbereich seiner

31 Vgl. Arnold von Salis: Arnold Böcklin und die Antike, in: Basler Jahrbuch (1955), S. 83–119, hier S. 107.

32 Rom, Casa di Goethe, Archiv des Deutschen Künstlervereins, Empfangs- und Ablieferungsbuch für die Bibliothek der Deutschen zu Rom, unpaginiert, Nr. 54 (1847–1870); Böcklin las die *Metamorphosen* in der deutschen Übertragung von Johann Heinrich Voß (Verwandlungen nach Publius Ovidius Naso, 2 Bde., Berlin 1798). In der römischen Zeit lässt sich auch die Lektüre folgender antiker Schriftsteller aufgrund der Buchausleihen nachweisen: Xenophon, Sophokles, Tacitus, Lucian, Claudius Aelianus, Aristophanes, Plutarch, Aischylos, Vergil, Plautus, Juvenal, Aristophanes, Euripides, Apuleius, Plinius, Petronius, Apollonios Rhodios sowie die sogenannten Homerischen Hymnen.



11 Arnold Böcklin, *Hochzeitsreise*, 1890, Frankfurt, Städel Museum

Existenz wird zum Raum seines Todes. Böcklin interessiert sich hier augenscheinlich für den Übergang von einem Zustand in den anderen. Er hat häufig derartige liminale Räume wie Brücken, Straßen oder Uferzonen gewählt, um das ‚Dazwischen-Sein‘ auch räumlich zum Ausdruck zu bringen.³³ Die *Villa am Meer* von 1864 zeigt eine zwischen finalem Abschied und Sehnsucht nach Wiederkehr changierende melancholische Frauenfigur am

33 Zum Begriff der Liminalität siehe Victor W. Turner: *Betwixt and Between. The Liminal Period in „Rites de Passage“*, in: June Helm (Hg.): *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*, Seattle 1964, S. 4–20.

Meeresufer,³⁴ deren emotionalen Schwebezustand Böcklin auch diskursiv komplett offen ließ;³⁵ der *Gotenzug* von 1881 zeigt mit dem Überschreiten einer Brücke eine ganze Kultur im Übergang, nämlich das Verlassen der Heimat und die Landnahme im Süden, ohne dass Böcklin sich zu einer Parteinahme hinreißen ließe.³⁶ Schließlich bedeutete der Italienzug der Goten zugleich Zerstörung und Aneignung der römischen Kultur. Zuletzt zeigt auch die *Hochzeitsreise* von 1890 (Abb. 11) den Übergang aus der einen Lebensphase in die andere, nämlich denjenigen aus der Pubertät in die Eigenständigkeit des Erwachsenenalters, aufgehoben in einem grandiosen Naturbild der Schwellenüberschreitung.³⁷ Die Ehepartner wirken fast noch kindlich, der Jüngling weist pathetisch in die Ferne auf einen sich dem Betrachter nicht eindeutig erschließenden Ort, der sich nach dem Abstieg aus dem Gebirge als Gefilde der Zukunft erweisen mag. Doch dieser Ort wird nicht gezeigt, sondern nur die Passage.

Auch die *Jagd der Diana* hat eine Grenzerfahrung zum Thema, die sich bereits in der räumlichen Gestaltung eines ‚Dazwischen‘ ausdrückt. Was zunächst wie ein Regelverstoß gegen die klassische Landschaftsmalerei wirkt, entpuppt sich als eine Entscheidung von großer Rationalität, mit der Böcklin sein eigentliches Thema, die Jagd, in Szene setzt. Seine *Jagd der Diana* ist dabei weniger Mythenillustration als ein Gleichnis für die Frühzeit des Menschen. Denn nicht nur das Fehlen eindeutiger Attribute, auch die äußerst menschliche Gestaltungsweise legt uns nahe, dass wir keine Götter im Sinne der idealistisch erhöhten Antike des Neoklassizismus vor uns haben, sondern vielmehr ins Mythologische gewendete, aus Notwendigkeit handelnde Menschen in einer feindlichen oder zumindest widerständigen Natur. Die Antike dient Böcklin hier eher als Metapher für den Naturzustand der Menschheit. Nicht die heitere Gegenwelt der Götter Griechenlands, wie sie der deutsche Idealismus gefeiert hatte, macht Böcklin zum Thema des Bildes, sondern er evoziert einen natürlichen Erfahrungsraum, in dem sich der Mensch den Horizont erst erschließen muss. Indem Böcklin die Mühen anschaulich macht, mit konventionellen

34 Arnold Böcklin: *Die Villa am Meer*, Öl auf Leinwand, 125,2 × 174,7 cm, München, Schack-Galerie, Inv.-Nr. 11.528; bez. unten links: „A. Böcklin p.“; zum Gemälde siehe Andree 1977 (wie Anm. 1), S. 283, Nr. 173; Heilmann 1987 (wie Anm. 8), S. 190f., Nr. 23; Schmidt 2001 (wie Anm. 1), S. 188f., Nr. 25.

35 Vgl. Ferdinand Runkel und Carlo Böcklin (Hg.): *Neben meiner Kunst. Flugstudien, Briefe und Persönliches von und über Arnold Böcklin*, Berlin 1909, S. 144: „So ist es richtig, jeder muß sich bei einem Bilde das denken, was das Bild ihm sagt. Es ist nicht nötig, daß es gerade dasselbe ist, was dem Maler vorgeschwebt hat. Ich habe bei dem Bild [der *Villa am Meer*, M. T.] nicht an Iphigenie gedacht.“

36 Arnold Böcklin: *Gotenzug*, Öl auf Leinwand, 100,5 × 141,5 cm, Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 109; bez. unten rechts: „A. Böcklin / 1881“; zum Gemälde siehe Andree 1977 (wie Anm. 1), S. 432, Nr. 358; Schmidt 2001 (wie Anm. 1), S. 270f., Nr. 63.

37 Arnold Böcklin: *Hochzeitsreise*, Öl auf Holz, 72 × 52,5 cm, 1890, Frankfurt/M., Städel Museum (Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland); bez. unten rechts: „AB“; zum Gemälde siehe Andree 1977 (wie Anm. 1), S. 484f., Nr. 415; Schmidt 2001 (wie Anm. 1), S. 302f., Nr. 79.



12 Arnold Böcklin, *Die Jagd der Diana*, 1862, Basel, Kupferstichkabinett



13 Arnold Böcklin, *Die Jagd der Diana*, 1895/1896, Paris, Musée d'Orsay

Waffen die Beute zu erlangen, wird die Jagd bei ihm zu einer Urszene menschlicher Erfahrung, und ist weit von der affirmativen Beschwörung der Antike als der ‚andere Raum‘ entfernt.

Subtile Veränderungen dieses Bildkonzepts lassen sich im Werkprozess nachzeichnen. Auf der Federzeichnung (Abb. 12), die der Basler Kunstkommission vorlag und zur

Erteilung des Auftrags führte, sind manche Details noch nicht entwickelt.³⁸ Insgesamt ist der Entwurf weniger breit und entspricht dem konventionellen Format für ein Galeriebild. Die Figuren sind größer als in der Gemäldefassung angelegt und beherrschen den Bildvordergrund. Der Hirsch trägt ein dem Naturvorbild näherkommendes Geweih und die Jagdhunde laufen deutlich erkennbar den Abhang herab. Wesentlich ist jedoch der fehlende Blickkontakt Dianas und ihrer Nymphen mit dem Betrachter, den Böcklin erst in der Ausführungsfassung hergestellt hat. Auf dem Gemälde streckte er die Proportionen, so dass die Komposition streifenartiger wirkt und die rasante Bewegung in der räumlichen Erstreckung erfahrbar wird. Zugleich senkte er die Position des Betrachters: Der Augenpunkt liegt recht niedrig, so als würde der Betrachter sich durch das Gras heranpirschen und dem Szenario beiwohnen. In der späteren Version des Gemäldes von 1895/1896 (Abb. 13), heute im Musée d'Orsay,³⁹ sollte Böcklin gerade diese Idee noch weiter ausarbeiten, indem er die Horizontlinie quasi hinter der angehobenen Bodenwelle des Vordergrundes verschwinden ließ und damit den Betrachter in die untersichtige Froschperspektive versetzt hat. Er, der Betrachter, wird nun selbst zu dem Stück Wild im Versteck, das die Jagd aus scheinbar sicherer Distanz beobachtet, die durch den finalen Speerwurf der Göttin gerade ihr Ende findet.

Allein die Tatsache, dass sich Böcklin am Ende seiner künstlerischen Laufbahn nochmals mit dem Thema der *Jagd der Diana* beschäftigt hat und dazu die frühere Fassung zum Ausgangspunkt seiner Neukomposition nahm, unterstreicht die angenommene Bedeutung des Motivs der Jagd in seinem Werk. Auch auf der zweiten Fassung steht eher das bildgenerierende Prinzip der Jagd als die ikonographische Verbindlichkeit der Figuren zur Disposition.

Mit der Entscheidung für das Breitformat mit niedrigem Augenpunkt gewann Böcklin schon 1862 die zentrale Problemstellung des Gemäldes, nämlich die Landschaft nicht als vom Blick beherrschte Überschaulandschaft zu zeigen, sondern als kontingenten Ausschnitt von Natur, der nicht erraten lässt, wie es eigentlich weitergeht. Dazu tritt in der Ausführungsfassung die Frage, wer hier eigentlich Jäger und wer Gejagter ist. Der Blick der zuletzt laufenden Nymphe weist aus dem Bild heraus direkt auf den Betrachter und eröffnet damit eine weitere Zeitdimension des Gemäldes. Während Diana und die erste Nymphe quasi schon in der bildzeitlichen Vergangenheit noch mit der ‚ersten‘ Jagd befasst sind, nimmt die Nymphe bereits die neue Beute in den Blick. Eine Inversion der Erzählung, die keine Peripetie der Handlung mehr beschreibt, sondern multiperspektivisch angelegt ist. Obgleich ihr Körper noch in die Richtung des verfolgten Hirsches weist, wendet sich die Nymphe frontal dem Betrachter zu und entlarvt diesen als Voyeur. Ihre und

38 Arnold Böcklin: *Jagd der Diana*, Feder in Braun, 245 × 411 mm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1901.12; zu dem Blatt siehe Holenweg und Zelger 1998 (wie Anm. 23), S. 18 und. 147, Nr. 266; Heilmann 1987 (wie Anm. 8), S. 349f., Nr. Z. 32.

39 Arnold Böcklin: *Jagd der Diana*, Öl auf Leinwand, 100 × 200 cm, Paris, Musée d'Orsay, Inv.-Nr. RF 1977-1; bez. unten links: „A. Böcklin / 1896“; zum Gemälde siehe Andree 1977 (wie Anm. 1), S. 519, Nr. 456; Schmidt 2001 (wie Anm. 1), S. 318f., Nr. 87.

unsere Aufmerksamkeit wird damit gleichermaßen von dem flüchtenden Wild abgelenkt. Indem die Nymphe uns anblickt, werden wir selbst zum Teil des bildlichen Spiels, des Jagdspiels, wenn man so will, denn der Betrachter wird in diesem Moment entdeckt und könnte die nächste Beute werden. Die Jagd Dianas ist also gleichsam eine ‚Jagd mit den Augen‘.⁴⁰ Der Betrachter ist bei Böcklin Beobachter und Jäger zugleich, er überrascht die mythologischen Figuren und läuft im selben Moment Gefahr, ihre nächste Beute zu werden. Es ist unwahrscheinlich, dass hier explizit der Aktäon-Mythos mit seiner Problematik des keuschen und unkeuschen Sehens,⁴¹ der bestraften *curiositas* und der bevorstehenden Verwandlung aufgerufen wird. Böcklin löst seine mythologischen Figuranten vielmehr aus ihrem narrativen Begründungszusammenhang und gestaltet die Jagd auf ein Tier als Grunderfahrung des Menschen, nämlich als einen diskontinuierlichen, von plötzlichen Wechseln gekennzeichneten Vorgang der Orientierung in der Natur, die jeder zu kennen glaubt, die aber hinter jedem Baum und Strauch ein Geheimnis verbirgt.

Wie gezeigt werden sollte, spielen in Böcklins Werk Jagden – auf Frauen, mythologische Mischwesen oder Tiere – eine zentrale Rolle. Er erkannte in dem Geschehen der Jagd eine elementare Form menschlichen Handelns, deren bildprägende Kraft er im unkonventionellen Umgang mit den ikonographisch verbindlichen Zeichen ausgebeutet hat. Dabei wird ihm die Jagd als primordiale Form der Orientierung des Menschen in der Natur und als Paradigma eruptiver Kraftentladung von Bedeutung. Böcklin hat die damit verbundenen Herausforderungen für die simultane Malerei wie kaum ein anderer Künstler des 19. Jahrhunderts erkannt und in seiner ausgesprochen individuell kodierten Bildwelt immer wieder gestaltet. Die Jagd erscheint dabei als eine Grundfigur für den Bild-, Tier- und Liebesfang. Ihre bildstiftende Herausforderung für die Malerei hat Böcklin zweifellos angenommen.

40 Die kunsthistorische und kunsttheoretische Vorgeschichte dieses Spiels mit dem Blick im Kontext der Jagd Dianas ist lang und komplex; vgl. Werner Busch: Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts „Diana, Aktaion und Callisto“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 52 (1989), S. 257–277; Julian Kliemann: Kunst als Bogenschießen. Domenichinos „Jagd der Diana“ in der Galleria Borghese, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31 (1996), S. 273–312; Alessandro Nova: Beobachten und beobachtet werden. Die Metamorphose des Betrachters und des Betrachteten bei Correggio und Parmigianino, in: Klaus Krüger und ders. (Hg.): Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz 2000, S. 81–98.

41 Vgl. Busch 1989 (wie Anm. 40), v. a. S. 271–275.



10 Arnold Böcklin, *Die Jagd der Diana*, 1862, Basel, Kunstmuseum



11 Arnold Böcklin, *Campagna-Landschaft*, um 1857, Berlin, Nationalgalerie