



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Handzeichnungen Arnold Böcklins

Back, Friedrich

Darmstadt, 1907

urn:nbn:de:hbz:466:1-43359

P
02

GROSSHERZOGLICH HESSISCHES
LANDESMUSEUM IN DARMSTADT
KUNST- U. HISTOR. SAMMLUNGEN

HANDZEICHNUNGEN
ARNOLD BÖCKLINS
STIFTUNG D. FRHRN.
MAXIMILIAN V. HEYL
UND DER FREIFRAU
DORIS V. HEYL

SE
2088



J. A. Arnold (1864)

GROSSHERZOGLICH HESSISCHES
LANDESMUSEUM IN DARMSTADT
KUNST- U. HISTOR. SAMMLUNGEN

HANDZEICHNUNGEN
ARNOLD BÖCKLINS



Mit Genehm. d. Phot.-Union in München.

STIFTUNG DES FREIHERRN
MAXIMILIAN v. HEYL UND
DER FREIFRAU D. v. HEYL

D2
SE
2088



Schmoll/3274

Die bedeutendste Sammlung von Handzeichnungen und Farbenskizzen Arnold Böcklins wurde von dem Obersten Freiherrn Maximilian von Heyl in Darmstadt und seiner Gemahlin Freifrau Doris von Heyl schon im Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts neben so vielen erlesenen Gemälden Böcklins erworben. Nachdem uns die Sammlung im Frühjahr 1901, unmittelbar nach dem Tode des Meisters, zu vorübergehender Ausstellung überlassen worden war, ist sie jetzt dem Museum zum Geschenk gemacht worden, zusammen mit einem Selbstbildnis Böcklins, das den Meister auf der Höhe seines Lebens und Schaffens zeigt. Diese großartige Stiftung, durch die sich Freiherr und Freifrau von Heyl eines Teiles ihrer berühmten Kunstsammlungen im öffentlichen Interesse entäußern, ist nunmehr in der Gemäldegalerie dauernd aufgestellt und dadurch allen Freunden Böcklinscher Kunst zugänglich geworden.

Die kleine Schrift, mit der ich die Gedächtnis-Ausstellung von 1901 begleitet habe, erscheint hier im Neudruck mit einigen Änderungen und Zusätzen. Dr. Hermann Kienzle hat den Katalog der Blätter neu bearbeitet, besonders auf Grund der Forschungen, die H. A. Schmid im Text und im Verzeichnis des großen, bei Bruckmann 1901 erschienenen Böcklin-Werkes niedergelegt hat.

DARMSTADT, im November 1907.

BACK.

Nachstehende Gedächtnisworte wurden ge-
sprochen in der Böcklinfeier des Darm-
städter Goethe-Bundes am 27. Januar 1901

Der die Fülle des Lebens in sich trug und uns tausendfältig damit beschenkt hat, er ist nun hinausgegangen aus dem Leben. Geschlossen hat sich das unvergeßliche klare Auge, das so scharf eindrang in die farbigen Wunder der Welt, und es ruht die Hand des Unermüdlichen. Das uralte Rätsel der Menschenbrust, das Lied vom Werden und Vergehen, das in seinen Bildern jauchzt und klagt, es erklingt jetzt über seinem Grabe.

Schon in der Blüte des Mannesalters waren ihm Todesgedanken nicht fremd. Auf einem Selbstbildnis steht der fiedelnde Tod im Hintergrund: wie ruhig lauscht der Meister da der seltsamen Weise, die wie aus weiter Ferne an sein Ohr klingt. Wenn jene Ahnung sich damals erfüllt hätte, so wäre es ein Fall vor dem Sieg, ein bitterer Kampf ohne den Lorbeer gewesen. Er selber war gefeit gegen die Kritik wie gegen den Jubel des Beifalls: aber für uns war es eine freudige Genugtuung, daß im Jahre 1897, an seinem siebzigsten Geburtstage, alle Welt sich huldigend vor ihm geneigt hat, dem so lange Verkannten.

Als ein milder Freund erscheint der Tod dem ergrauten Recken, der einen guten Kampf gekämpft hat

und nun des Treibens müde ist. Und ein Kämpfer wie wenige war Arnold Böcklin bis zu den späten Tagen des Abendfriedens unter den Lorbeerbäumen und Zypressen von San Domenico.

Es sind nicht viele Tatsachen des äußeren Lebens, denen wir einen bestimmenden Einfluß auf seine Kunst zugestehen können: die Herkunft aus dem freien, knorrigen Schweizerstamm, die humanistische Erziehung im altertümlichen Basel und als glückliches Gegengewicht die Nähe einer gewaltigen Natur,

Die Schneegebirge, süß umblaut,
Das große, stille Leuchten.

Sodann in Düsseldorf die kurze Lehrzeit bei Schirmer, in den Niederlanden nachhaltige Studien vor den farbglühenden Bildern der alten Meister, und endlich der Aufenthalt in Paris während der Revolution von 1848, wo die leidenschaftlich entfesselte Menschennatur ihm unmittelbar vor die Augen trat.

Wie hoch und ernst der Zweiundzwanzigjährige über seine Aufgabe gedacht hat, zeigt eine Briefstelle aus dem Jahre 1849: «Die Poesie des Schönen ist endlos. Dem Geiste steht nicht vorgeschrieben: bis hierher und nicht weiter. Unsere Aufgabe ist, uns zu bilden, dann steigern wir uns unmerklich; aber wenn wir zuweilen abwärts blicken, sehen wir mit freudigem Erstaunen, wie die Ebene tief unter uns liegt, da sehen wir die Hügel, wo wir schon glaubten, auf dem höchsten Gipfel zu sein, sich mit der Ebene verflachen. Aber über uns liegen

noch unbekannte Regionen in einem blendenden Glanz. Mutig hinauf! Haben wir soviel zurückgelegt, so können wir noch mehr. Wo ist das Ende? Was kann uns zurückhalten? Die Morgensonne scheint noch! noch fühlen wir frische Kraft — hinauf!»

In den Farben und in den großen Linien der italienischen Landschaft, die er 1850 zum erstenmal betrat, begann sich das Geheimnis seiner ursprünglichen Kraft zu lösen: das Feingefühl für die Empfindungswerte der Farbe und ein durchdringendes Erfassen der räumlichen Erscheinung, tiefe Empfänglichkeit für alle Eindrücke und doch darüber ein gebieterischer Gestaltungstrieb. Zugleich aber wachte auf römischem Boden die verklungene Welt der Antike vor ihm auf, und von der stillen Größe ihrer Kunst ging ein Hauch in ihn über.

Es war dieselbe Zeit des aufkeimenden Bewußtseins von seinem innersten Willen und Wesen, wo er sich mit der jungen, ernsten Römerin verband, die ihm in guten und schlimmen Tagen eine hochherzige Gefährtin geblieben ist. Noch in den Bildern des alten Böcklin begegnen wir den Zügen ihres Antlitzes. Auch unter den bittersten Entbehrungen, die bald hereinbrachen, hat sie niemals, wie der Meister selbst einmal erzählt hat, ihn zu Zugeständnissen an die Tagesmode zu bestimmen gesucht, wodurch der Verkauf der Bilder erleichtert und die häusliche Not gelindert worden wäre.

Wir sehen ihn dann als unsteten Wanderer mit Weib und Kind: bald im Norden, bald wiederum im Süden.

Die Armut treibt ihn aus Rom nach Deutschland, aber der Wille zur Freiheit läßt ihn hernach einen sicheren Unterhalt aufgeben. Jahrzehnte hindurch erträgt er die völlige Unsicherheit der äußeren Verhältnisse, die Mißachtung seiner Kunst. Und er erträgt nicht bloß: nein, immer höher strebt er hinan, mit eisernem Willen nach Vollendung ringend, einsam, aber mit dem Glauben an seine Kraft.

Wir werden erinnert an eines seiner Gemälde. Da reitet ein Held in schwerer Rüstung, die den Gaul fast zu Boden drückt, von ödem Meeresufer in feindliches Land. Hoherhobenen Hauptes blickt er aus, indes sein Gaul vor dem Totengebein scheut, das da auf dem Boden herumliegt.

Arnold Böcklin war einsam in seiner Kunst und wollte es sein. Die Schauer der Einsamkeit, wenn er sie gekannt hat, haben ihn so wenig wie die Sorgen des äußeren Lebens je dazu gebracht, aus der Freiheit der künstlerischen Selbstbestimmung herauszutreten. Und diese Freiheit verlangt eine gewisse Einsamkeit.

Aber der abseits und schweigsam Schaffende, der vor der Welt Verschlossene war der Heiterste in vertrautem Kreise, und aus den Tiefen seines Wesens blitzte dann ein gewaltiger Humor; tiefe Lebensfreude hat ihn durchglüht bis in die Tage des hohen Alters. —

Die Kunst Böcklins bedeutet ein seit Rembrandt in der germanischen Malerei unerhörtes Gleichgewicht von technischem Können und von starker innerer Empfindung,

zugleich aber eine seelische Vertiefung der Farbe, der die Geschichte der Kunst nichts an die Seite zu stellen hat. Wir wissen, wie rastlos er sein Leben lang an der allseitigen Vervollkommnung der malerischen Technik gearbeitet hat: seine Größe ist nicht denkbar ohne den nüchternen Ernst, womit er diesen Aufgaben zu Leibe ging. Doch die Lösung künstlerischer Probleme war nicht die stärkste Triebfeder seines Schaffens. Auch nicht die Absicht, uns eine schöne Landschaft oder bedeutende Gestalten vorzuführen, war das Bestimmende. Sondern mit innerer Notwendigkeit drängte es ihn zu einem Ausdruck seines ganzen Wesens. Seine Kunst ist im höchsten Grade schöpferische Selbstbefreiung. Die Bewegungen einer unendlich reichen Seele haben sich in Farben aufgelöst und sich ergossen bis in die leblose Schöpfung hinein.

Berausende Farbenglut, traumhafte Schönheit der Form, gewaltige, kämpfende Bewegung, große, sprechende Gebärde; der kühnste Flug der Phantasie, der die Seele erschauern läßt. Bald eine schweigende, von unsichtbarem Leben durchwogte Natur. Bald die wechselnden Bilder des Menschendaseins, wie es aufschreit im Schmerz und wie es sich sonnt in der Freude. Oder ein harmloses Ergehen in Wald und Wiese, von einem festlichen Hauch leise verklärt.

Aus allem aber schlägt uns das Herz des Meisters entgegen, das stark und tief empfindende. Wir fühlen es, wo Maria das Haupt des toten Sohnes aufrichtet und seinen Arm emporhebt; es versenkt sich in die ungewisse

Stimmung des Mannes, der am dämmerigen Herbstabend heimgekehrt ist und nicht weiß, wen er wiederfindet; es schwelgt in den Seligkeiten des Himmels mit dem geigenden alten Klausner, dem die Englein lauschen. Keine Empfindung der Menschenbrust ist Böcklin fremd, für alle weiß er den treffenden Klang: der Schöpfer der Kreuzabnahme, dieser gewaltigen Sinfonie des Schmerzes, ist derselbe, der die von Lebenslust leuchtende Muse des Anakreon schuf.

Und die seelische Stimmung seiner Gestalten klingt wunderbar wieder in der umgebenden Natur. Himmel und Erde jubeln, wo ein frohes Gemüt durch den Frühling wandelt, aber mit der Verlassenen am abendlichen Meeresstrand klagen die Winde und die Wolken.

Einen alten Traum des Menschengeschlechts erfüllend zaubert Böcklin die Brücke vom unsichtbaren Seelenleben zur Erscheinungswelt. Und es ist, als ob sein liebevoller Blick auch in das Leblose eindringe, als ob in der durchsichtigen Leuchtkraft seiner Farben etwas von dem innersten Wesen der Dinge hervorscheine.

Doch das genügt ihm nicht: leibhaftig verlangt er sie zu schauen, die Kräfte, die das All bewegen. Da taucht es hervor aus den Tiefen der Meerflut, das dämonisch schöne Weib mit den lockenden, grausamen Augen, und aus den Felsblöcken reckt sich die Gestalt des großen Pan. —

Es ist nicht allein die Fülle seiner eigenen großen Kunst, was wir dem entschlafenen Meister danken. In

beharrlichem Kampfe hat er für alle zurückgewonnen die Freiheit der Phantasie, das Recht des natürlich Menschlichen gegenüber Historie und Anekdote; und was seinen Kritikern am meisten anstößig war, deswegen gerade preisen wir ihn und wissen uns darin eins mit dem jungen Goethe: daß er über das Schickliche und das Übliche gesetzt hat die wahre, starke Empfindung.

Und noch ein anderes danken wir ihm: das Vorbild seiner Persönlichkeit. Unbeugsam frei und doch fest in sich geschlossen, trotzig und stolz in schlimmen Tagen, schlicht im Sonnenglanz des Ruhmes. Eine rauhe Schale, aber darunter ein Herz voll starker Liebe, die letzte Quelle aller schöpferischen und beseelenden Kraft.

HANDZEICHNUNGEN

Seit das Tagebuch des Malers Schick und Gustav Floerkes Aufzeichnungen einen tieferen Einblick in das Schaffen Arnold Böcklins eröffnet haben, sind auch die Blätter, auf denen der Meister Entwürfe zu seinen Gemälden oder Studien nach der Natur gezeichnet hat, in ein neues Licht gerückt.

Die vierundsiebzig Blätter der von Heylschen Sammlung führen uns durch die Entwicklung Böcklins von den Landschaftstudien der Frühzeit bis zu der einfachen Größe seiner reifen Werke. Viele bekannte Gemälde finden wir hier im Entstehen, und es zeigen sich zahlreiche Spuren von verschollenen oder nie ausgeführten. Was aber das Wertvollste ist: wir sehen den Meister inmitten seiner Arbeit.

Mit Ausnahme von zwei oder drei Baum- und Pflanzenstudien aus den Wäldern der Heimat gehören alle hier ausgestellten Blätter in die Zeit nach dem Jahre 1850, wo Böcklin zum erstenmal den Boden Italiens betrat.

Da sind zunächst landschaftliche Studien aus der römischen Campagna. Mehrere davon geben Motive aus dem Tal der Egeria, das dem Meister besonders lieb war: noch im Jahre 1866 hat er den jungen Schick dorthin geführt, und noch in Gemälden der achtziger Jahre

klings der tiefe Eindruck des Haines nach, den wir auf einigen dieser Studien sehen.

Was Böcklin zu allen Zeiten an der römischen Landschaft so sehr geschätzt hat, das Einzelstehen von Baumgruppen auf großer Fläche, das verrät sich schon hier in der Auswahl der Motive. Auf dem «Egeria-Thal» bezeichneten Blatt (Nr. 7) wird das Auge von Baum zu Baum und über die Berglinien des Hintergrundes zu den aufsteigenden Gewitterwolken geführt, ganz wie Böcklin es später von einem Landschaftsbilde verlangt: man solle immer das weite Hinausgehen empfinden und gewissermaßen vom Nahen zum Fernen herumspazieren können. Nur selten geht er in diesen Blättern auf Einzelnes ein: die großen Linien, die Verteilung der lichten und der dunkeln Massen und die Silhouette des Ganzen nehmen ihn vorwiegend in Anspruch. Die vereinzelte Pflanzenstudie Nr. 5 mag zu den «fast naturwissenschaftlich und höchst sorgfältig» hergestellten Naturstudien gehört haben, die Schick im Jahre 1866 in Böcklins Zeichenmappe entdeckt und als etwas Besonderes in seinem Tagebuch notiert hat. Sie ist aber schon früher entstanden.

Es ist kein Zufall, daß die Naturstudien dieser Sammlung mit wenigen Ausnahmen der Frühzeit Böcklins angehören und kaum über das Ende der sechziger Jahre hinausreichen. Er hat später bekanntlich nur selten nach der Natur gezeichnet: ein erstaunliches Gedächtnis, dessen Eindrücke durch beständige scharfe Beobachtung frisch erhalten und vermehrt wurden, setzte ihn in den Stand,

frei zu arbeiten und dadurch seinen Gemälden im höchsten Grade das Gepräge des Persönlichen und Schöpferischen zu wahren. Bei Böcklin ist, wie ein gründlicher Kenner seiner Kunst* treffend bemerkt, das treibende Motiv zu einem Bilde niemals eine gut geratene Skizze nach einem Stück Natur. «Schon der ersten Aufzeichnung ist eine poetisch abrundende Vorstellung vorausgegangen. So viel bewußte Überlegung auch bei der Durchführung eines künstlerischen Gedankens mitgewirkt hat, die Motive quellen aus jenen Tiefen des Seelenlebens, wo der rechnende Verstand nicht mehr mitspricht, und von dorthier empfangen seine Schöpfungen auch immer neue Nahrung, während sie allmählich festere Gestalt annehmen.»

Erst nachdem das Motiv innerlich reif und lebhaft empfunden ist, so rät er einmal dem jungen Schick, soll der erste Entwurf erfolgen. Der bedeutet freilich oft nur den Anfang einer längeren, mit großer Strenge geführten Entwicklung.

In diese vorbereitende Arbeit nun gewähren die zahlreichen Bildskizzen der Ausstellung einen vielseitigen Einblick. Sie sind schon äußerlich von jenen Naturstudien unterschieden durch das umrahmende Rechteck. Es ist für Böcklin charakteristisch, daß er Naturstudien nicht nachträglich durch einfassende Linien zu Bildskizzen gestempelt hat.

* Heinrich Alfred Schmid in seiner schönen Schrift: Arnold Böcklin. Berlin, F. Fontane & Co. 1899. 36 S. Mit 8 Reproduktionen von Entwürfen Böcklins.

Meistens mit Kreide oder mit dem Pinsel, gelegentlich auch mit Kohle, Bleistift und Feder auf allen möglichen Papierarten gezeichnet, haben diese Entwürfe ein sehr mannigfaltiges Aussehen: vom denkbar kleinsten bis zum größten Format, vom flüchtigsten, kaum erkennbaren Niederschlag eines Motivs bis zu sorgfältig ausgeführter Zeichnung, die ein abgeschlossenes Kunstwerk darstellt, wie das wunderbare Medusenhaupt. Bald sind die Linien mit unmittelbarer Frische und Bestimmtheit hingesezt, bald sind sie zuerst ganz leicht mit dem Bleistift oder mit fast farblosen Pinselstrichen angelegt und hernach mit der Feder schärfer herausgehoben. Oder wir sehen, wie die Bildidee teilweise noch in flüssiger Bewegung ist und erst während des Zeichnens aus krausem, suchendem Linienspiel herauswächst (wie Nr. 42, 43). Es sind dies vorwiegend Blätter aus dem Ende der sechziger und dem Anfang der siebziger Jahre.

Das Verhältnis der Entwürfe zu den ausgeführten Gemälden, soweit diese nachweisbar sind, ist sehr verschieden je nach der Stufe in der Entwicklung der Bildidee und den Änderungen, die Böcklin noch beim Malen vorgenommen hat. Manche, wie Kleopatra, Charon, Frühlingslieder, Gang nach Emmaus, ja auch die ganz flüchtige Anadyomene-Skizze stimmen im wesentlichen mit den ausgeführten Gemälden überein. Dagegen haben in einer Skizze zum Liebesfrühling (Nr. 32) die Hauptfiguren noch nicht die endgültige Form gewonnen, bei «Triton und Nereide» fehlt den Figuren und dem Hintergrund noch

die geschlossene Ruhe des Gemäldes, und die Gruppe der von Faunen belauschten Diana war ursprünglich knapper in den Raum gesetzt, ohne den freien Ausblick in die Landschaft.

Erheblicher ist der Unterschied zwischen Entwurf und Gemälde bei dem Hirtenmädchen der Schackgalerie. Die Skizze ist quer statt hoch. Während im Gemälde der Blick nach links durch das Gebüsch gehemmt ist, gewährt der Entwurf hier eine freie Aussicht, und gespannt blickt die Gestalt in dieser Richtung. Die Schafe fehlen noch: wer novellistisch deuten will, mag das Motiv etwa als Erwartung des Geliebten bezeichnen. Die spätere Wandlung der Bildidee äußert sich bereits in den Entwürfen zu dem Mädchen auf Nr. 17. Ihr Kopf ist leicht zurückgeworfen, sie hat schon etwas von dem verloren träumenden Ausdruck wie im Gemälde.

Besonders wo für ein und dasselbe Bild mehrere, untereinander abweichende Entwürfe vorliegen, werden wir an die Gesichtspunkte erinnert, die der Meister in seinen Gesprächen betont hat. Dahin gehört die Anordnung des Ganzen im Rechteck des gegebenen Raumes und die Verteilung der Licht- und Schattenmassen mit Rücksicht auf die beabsichtigte Stimmung. Auf der einen der beiden kleinsten Skizzen (Nr. 72 und 73) steht der dunkle Hain rechts, so daß sich links eine weite Fernsicht eröffnet, wie wir sie etwa im «Gang zum Bacchustempel» sehen. Auf der anderen aber ist der Hain fast in die Mitte gerückt, mit ganz geringem Zwischenraum vom

Rand. Das heitere Gegengewicht ist verschwunden, man empfindet den Ernst eines heiligen Haines.

In den zwei Entwürfen von Marias Trauer (Nr. 41 und 42) war das Verhältnis von Licht und Dunkel anders gedacht als in dem ausgeführten Gemälde der Nationalgalerie: in weitem Bogen steht das Licht über der dunkeln Gruppe des Schmerzes. Die aus den Wolken sich herabneigende große Engelsgestalt, die auf dem späteren Entwurf Nr. 42 gleichsam im Entstehen ist, fehlt noch in dem früheren.

Sich den Lichtgang des Bildes überlegen, sagte Böcklin einmal zum jungen Schick, müsse das Erste sein. Der Gang des Lichtes bezeichne den Gang der sprechend interessierenden Formen und führe das Auge durch das Bild. Dieser Punkt war ihm besonders wichtig bei dem mit so allseitiger Überlegung gemalten «Petrarca an der Quelle von Vaocluse». Die köstliche Farbenskizze dazu, Nr. 26, stimmt nicht durchaus mit dem Gemälde überein. Der Ausblick links, von wo das Licht einfällt, ist noch erheblich kleiner und die Gruppe der Wasserpflanzen links von Petrarca ist weniger betont. Das Gewand des Dichters ist rot und nicht violett wie im Gemälde, seine Haltung ist bequemer und hat nicht die innere Anspannung wie dort.

Ein anderer Gesichtspunkt war die Richtung und die Form der Hauptlinien. Der eine, wohl frühere Entwurf zur brennenden Burg mit der vorwiegenden Horizontalen hat nicht die große Wirkung des andern, wo alles mächtig

in die Höhe strebt. Das feine Parkidyll Nr. 67, mit den runden Ziervasen an der Treppe, erinnert daran, wie der Meister bei dem Daphnisbilde mit Rücksicht auf die Köpfe der Figuren auch Krug und Früchte von runder Form wählt. Auch die senkrechten Linien hinter der geheimnisvollen Frauengestalt auf Nr. 74 gehören dahin: so ein Hintergrund wirke ernst und lasse die geringste Bewegung sprechend und bedeutungsvoll erscheinen, lesen wir im Tagebuche von Schick.

Bei anderen Figuren sind es die Verhältnisse der Figuren gegeneinander und ihre Anordnung in der Landschaft, was Böcklin beschäftigt und zu verschiedenen Versuchen veranlaßt. Die Liebesszene auf den Blättern Nr. 68 bis 70 spielt einmal im Waldesdickicht und dann an einer lichten Stelle, der Lauscher steht hier links und dort rechts hinter der Geliebten; und wie charakteristisch verschieden ist bei aller Übereinstimmung des Motivs die Haltung des Mädchens!

Die Entwürfe zur «Cholera» aus dem Jahre 1876, einem Bild, dessen Ausführung vorerst unterblieben sein muß, zeigen deutlich, wie die Entwicklung der Bildidee von den früheren zu den späteren Blättern stufenweise fortschreitet. Vor allem hat der Drachenreiter in dem früheren Kreideentwurf noch nicht das Maß von Bewegung und vernichtender Kraft wie auf der späteren Pinselzeichnung, wo er sich mehr vorbeugt und weit ausholt zum tödlichen Hieb. Böcklin kommt es auf den deutlichsten, sprechendsten Ausdruck der Empfindung und

inneren Anschauung an, die den Antrieb zu einem Bilde gegeben hat, und diesem Ausdruck wird alles untergeordnet. Seine wesentlich von innen heraus arbeitende Kunst unterscheidet sich gerade hierin an einem Realismus, der auf die Wiedergabe eines Stückes Erscheinungswelt ausgeht und Haupt- und Nebensachen gleichwertig behandelt.*

Die drei ausgeführten Farbenskizzen, außer dem Petrarca noch eine Liebesszene und ein flötender Silen (Nr. 24—26), sind von unmittelbarem Zauber. Doch lohnt es sich zu hören, wie Schick die eine davon, Nr. 25, beschreibt, indem er offenbar die malerischen Absichten Böcklins mitteilt. Das dunkelblaue Kleid des Mädchens sei farbiger gehalten als die Luft, um diese zu neutralisieren, und das warme Rotbraun der linken Hälfte des Bildes wiederhole sich rechts im Haar des Mädchens. «Dabei eine Gruppe der mannigfaltigsten Blumen und ein wenig Wasser, das Veranlassung zu dieser Üppigkeit gegeben hat.»

Indessen hat Böcklin diese Farbenskizzen nicht für sich, sondern als Proben für einen Besteller entworfen. Es ist zu beachten, daß der Meister der Farbe bei den Entwürfen zu seinen Bildern nur ganz selten und flüchtig, wie etwa bei der brennenden Burg, einzelne Farben angedeutet hat. Noch bei der Anlage des Gemäldes

* Man vergleiche hierüber die Mitteilungen von Gustav Floerke «Zehn Jahre mit Böcklin» 1901, S. 54 f., 69, 80.

selbst, so lautet sein oft wiederholter Rat, solle man ohne Rücksicht auf Farben anfangs nur auf Formen, auf Licht und Schatten ausgehen. Das koste freilich zunächst Überwindung.

Verzeichnis der Handzeichnungen.

Als «Studien» werden solche Blätter bezeichnet, die unmittelbar vor der Natur entstanden sind; «Entwürfe» heißen dagegen solche Zeichnungen, die Kombinationen der schöpferischen Phantasie sind und in denen meistens die Anlage eines Kunstwerks im ganzen zu gestalten versucht wird.

Die in Millimetern angegebenen Maße bezeichnen die Papiergröße. Wo nichts anderes bemerkt ist, ist die Papierfarbe weiß. «Verz.» bedeutet das als Beilage zum Böcklinwerk erschienene, von H. A. Schmid redigierte Verzeichnis der Werke Böcklins.

Um 1845 – 1850 vor der Abreise nach Rom entstanden.

1. Tannen. Studie zu dem Ölbild «Alpenlandschaft» vom Sommer 1847, Verz. 30.
Blei. 410 : 283.
2. Wettertanne. Studie.
Blei. 450 : 294.
3. Pflanzenstudie. Vielleicht in den ersten römischen Jahren entstanden.
Aquarell über Bleistift. 285 : 310.

Rom 1850 – 1857.

4. Landschaftsstudie. Wasserrinne zwischen großen Steinblöcken. Zu beiden Seiten Bäume, in

- der Höhe ein Haus. 1851. Verz. 64. In
Ariccia entstanden.
Federzeichnung mit Sepia. 224 : 164. Repr. Pan
IV, 3.
5. Felsiges Bachufer mit Bäumen. Um 1852. Verz. 66.
Federzeichnung mit Sepia und getuscht. 226 : 302.
6. Waldiger Abhang mit zwei Villen.
Bleistiftstudie, mit weißer Kreide leicht gehöht.
Blaugraues Papier. 282 : 249.
7. Flaches Tal mit Baumgruppen rechts, in der Ferne
Gebirgslinien.
Bleistiftstudie. Hellgraues P. 167 : 279.
8. Wald mit Felsblöcken.
Bleistiftstudie. 208 : 282.
9. Abhang mit einzelnen Bäumen und Gebüsch. Im
Hintergrund flache Erhebung.
Bleistiftstudie, leicht weiß gehöht. Hellgraues P.
160 : 276. Bez. Egeriathal.
10. Campagnalandschaft. Skizze (wohl Studie) zum Ge-
mälde von 1856. Verz. 86.
Blei. 155 : 280.
11. Waldiges Bachufer.
Bleistift- und Kreidestudie. 209 : 242.
Rückseite: Berggipfel mit großem Baum.
Bleistiftstudie.
12. Baumgruppen auf flachem Hügel, rechts eine Hütte.
Bleistiftstudie. 180 : 319.

13. Hain mit hohen Bäumen.
Bleistiftstudie. Blaugraues P. 270 : 438.
14. Musizierende Kinder bei einem Gebüsch. Entwurf
zu einem verschollenen Bild von 1856. Verz.
87. Vgl. Schicks Tagebuch S. 363.
Kreide. Dunkelgraues P. 257 : 474.

Erste römische Zeit?

15. Baumstudie.
Kreide. Gelblich-graues P. 407 : 350.

München 1858—1860.

16. Hirtin bei ihrer Herde. Entwurf zum Bild der
Schackgalerie, um 1858—1860. Verz. 117.
Feder, Blei und Kreide. Blaugraues P. 207 : 272.
Rückseite: Studien zu liegender Figur, Vogel u. a.
Blei.
17. Studien zu Kopf und Figur des Hirtenmädchens.
Blei und Feder. 206 : 270.
Rückseite: desgleichen.

München 1858—1860?

18. Kind neben Schafen gehend. Entwurf.
Blei und Kreide. 206 : 257.
Rückseite: Kinderstudien u. a.
Kreide und Blei.

Weimar 1860—1862.

19. Flöte blasender Jüngling in Rückenansicht. Aktstudie zum «Frühling» von 1862. Verz. 125.
Rötel. 468 : 300.
Rückseite: Karikatur zweier Herren, der eine mit Schweinskopf, und zwei Kentaurinnen.
Kreide.
20. Skizze zu einem Damenbildnis. Kniestück. Wahrscheinlich Entwurf zum Bildnis der Tragödin Fanny Janauschek, 1860—62. Verz. 131 b.
Kreide. Blaues P. 155 : 99.
21. Desgleichen. Verz. 131 c.
Kreide. Hellblaues P. 106 : 68.
22. Desgleichen. Verz. 131 a.
Kreide. Bräunliches P. 152 : 100.

Rom 1862—1866.

23. Am Waldrand. Entwurf, vor Sommer 1864 entstanden. Verz. 150. Dieselbe Landschaft ist im Petrarca-Bilde, das Sommer 1864 begonnen wurde, benützt und umgestaltet.
Kreide, mit dem Pinsel weiß gehöht. Bräunliches P. 205 : 275.
Rückseite: Auf dem Bauch liegende Figur.
Flüchtige Kreidestudie.
24. Flötender Silen, links Mädchen am Brunnen.
Ausgeführte Farbenskizze aus dem Sommer 1864.
Verz. 152. Blaugraues P. 164 : 253. Tech-

nik nach Schick: mit Bleistift(?) gezeichnet, dann mit Aquarell und etwas Deckfarbe skizziert, endlich mit Wachs überzogen und blank gerieben. Repr. Pan III, 2 und IV, 1.

Mit Nr. 25 und 26 im Frühsommer 1864 zur Einsicht an einen Auftraggeber nach Basel geschickt. Zur Ausführung bestellt wurde der «Petrarca».

25. Flötender Hirtenknabe und Blumen pflückendes Mädchen.

Ausgeführte Farbenskizze aus dem Sommer 1864. Verz. 153. Blaugraues P. 255:170. Technik nach Schick: gemalt mit Wasserfarben und leichtem Bindemittel. Einzelnes, alles Nackte fast, mit Deckfarben. Dann mit geschmolzenem Wachs überzogen; später nochmals erwärmt und mit einem reinen Lappen poliert. Repr. Pan IV, 1.

26. Petrarca an der Quelle von Vaucluse. Verz. 172.

Ausgeführte Farbenskizze aus dem Frühjahr 1864. Kreide, Aquarell und Deckfarben. Blaugraues Papier. 258:175. Repr. Pan IV, 2.

27. Gehöft mit Bäumen davor.

Bleistiftstudie, mit weißer Kreide leicht gehöft. Blaugraues Papier. 179:270.

Rückseite: Studie zur Landschaft der «altrömischen Weinschenke» von 1865. Verz. 156.

Bleistift.

28. Bäume an Gartenmauer.

Bleistiftstudie, mit weißer Kreide leicht gehöft. Blaugraues Papier. 127:208.

29. Felsenhang mit Gebüsch.

Kreide. Gelblich-graues P. 295 : 360.

Zweiter römischer Aufenthalt?

30. Der Maler Lenbach mit Brille und Hut, etwas nach links gewendet. Brustbild. Studie zu einem der Lenbachbildnisse, die wahrscheinlich während des zweiten römischen Aufenthalts (1862–1866) entstanden sind. Verz. 167.

Kreide. Rötlich-graues P. 274 : 206. Repr. Pan IV, 1.

31. Desgleichen. In anderer Stellung und ohne Brille. Brustbild.

Kreide und Feder. Rötlich-graues P. 274 : 207.

Rückseite: Undeutliche Skizze zu einer schreitenden Figur.

Kreide.

Basel 1866–1871.

32. Liebesfrühling. Flüchtiger Entwurf zum Bild von 1868 beim Freiherrn M. v. Heyl. Verz. 182.

Schwarze und weiße Kreide. Dunkelgraues P. 142 : 228.

Rückseite: Landschaftsentwurf. Wald mit Ausblick links. An die Landschaft des Petrarca erinnernd.

Kohle.

33. Studie zum Engel auf dem Fresko des David im Gartensaal des Rats Herrn Sarasin in Basel. 1868. Verz. 183g.

Schwarze und weiße Kreide. Graues P. 347 : 272.

34. Entwurf zum «Gang nach Emmaus» ebendort. 1868.
Verz. 183h.
Kreide? ca. 550 : 800.
35. Nacktes Kind auf Wolken sitzend und an einem
Strauß pflückend. Entwurf zu dem Gemälde
von 1869. Verz. 189.
Pinselzeichnung, grün aquarelliert, über Vorzeich-
nung mit schwarzer und weißer Kreide. Hell-
graues P. 181 : 151.
36. Kinderbildnis über Balustrade. Entwurf.
Rötel und weiße Kreide. Bläulich-graues P. 132 : 80.
Rückseite: Lorbeerzweig.
Bleistift.

München 1871—1874.

37. Hain mit antikem Gemäuer. Rechts in der Ferne
eine Kuppel. Studie für die Landschaft des
«heiligen Hains» von 1871 (Verz. 211) in der
Schackgalerie? Wohl schon während des
zweiten römischen Aufenthalts entstanden.
Blei, mit dem Pinsel weiß gehöht. Hellgraues P.
208 : 284.
38. Entwurf zum Überfall von Seeräubern von 1872.
Verz. 219.
Kreide mit Pastell. Bräunliches P. 156 : 279.
Rückseite: Flüchtige Skizze zu nackter Figur.
39. Späterer Entwurf zu demselben Gemälde. Die
Burg höherragend.
Kreide mit Pastell. Bräunliches P. 228 : 293.

40. Die sterbende Kleopatra. Entwurf zum Gemälde von 1872, Verz. 220; mit Andeutung des Rahmens.

Kohle. 260 : 227.

Rückseite: Drei Arkaden mit Durchblick in eine Landschaft. Entwurf zur Wanddekoration in dem ehemaligen Münchener Atelier des Künstlers. Um 1872. Verz. 221.

41. Flüchtiger Entwurf zu dem Kentaurenkampf bei Dr. Hirth in München. Verz. 223c.

Kreide und gelblicher Pastellstift. Bräunlich-graues P. 190 : 290.

Rückseite: Flüchtiger Entwurf zur Pietà von 1873 in der Nationalgalerie. Verz. 227.

Kohle. Repr. bei H. v. Tschudi, Die Werke Böcklins in der Nationalgalerie, S. 6.

42. Pietà. Späterer Entwurf zu demselben Bild.

Kreide. 227 : 292. Repr. bei H. v. Tschudi, Die Werke Böcklins in der Nationalgalerie, S. 7; Kunst für Alle XVII, S. 203.

Rückseite: Renaissance-Raum mit Kuppel.

43. Venus anadyomene. Entwurf zum Gemälde von 1873. Verz. 226.

Blei und Kreide. 292 : 219.

Rückseite: Entwurf zu dem Bildnis eines Herrn in ganzer Figur, in Uniform mit Ordensband. Kreide.

München 1871–1874?

44. Landschaftsentwurf im Charakter der späten 60er oder frühen 70er Jahre. In drei Feldern. Daneben Figur, an Abhang gelehnt.
Kreide. 207:275.
Rückseite: Ähnliche Figur wie vorn.
Kreide.
45. Nackte weibliche Figur. Kniestück. Aktstudie.
Verz. 246.
Schwarze und weiße Kreide. Hellgraues P.
295:270. Repr. Pan. III, 2.
46. Flötender Faun auf einem Baum sitzend. Verz. 248.
Kohle (?) und weiße Kreide. Bläulich-graues P.
447:265. Repr. Kunst für Alle XVI, S. 263.
Rückseite: Weibliche Kopfstudie (nach Maske?).
Kohle (?).
47. «Vanitas», sitzend, mit Handspiegel. Verz. 247.
Entwurf zu einer plastischen Figur um 1870.
Kreide. Blaues P. 220:143. Repr. Kunst für
Alle XVI, S. 264; Böcklinwerk IV, S. 53; Pan
III, 2.
Rückseite: Tanzende weibliche Figur.
Kreide.
48. Dieselbe Figur, ohne Kopf und Arme.
Kreide. Blaues P. 155:170. Repr. Pan III, 2.
49. Muse mit Griffel, nach rechts blickend. Halbfigur.
Flüchtige Kreideskizze. Rötlich-graues P. 275:205.
50. Waldlandschaft. Flüchtiger Entwurf.
Kreide und Pastell. Bräunliches P. 145:247.

Florenz seit 1874.

51. Sirene, aufs Meer hinaus flötend. Entwurf zu den «Sirenen» von 1874/75. Verz. 249.
Kreide. Matlila P. 260 : 213. Repr. Kunst für Alle XVI, S. 265; Pan III, 2.
52. Triton und Nereide. Entwurf zu dem Bilde von 1875. Verz. 250.
Kreide. 224 : 282. Repr. Pan IV, 2.
53. Flora, stehend, mit ihrer Rechten den Schleier fassend, in ihrer Linken Blumen. Vielleicht erster Gedanke zu dem Gemälde von 1875. Verz. 260.
Federskizze mit Blei angelegt. 241 : 105.
54. Entwurf zu einer Flora, mit aufgehobenem Gewand. Verz. 260.
Kreide. 273 : 207.
Rückseite: Jüngling, auf einen Stab sich stützend. Blei.
55. Naturstudie nach weiblichem Oberkörper. Für das Bild von 1876, Flora die Blumen weckend. Verz. 262.
Schwarze und weiße Kreide. Rötliches P. 242 : 169.
56. Frühlingslieder. Entwurf zum Gemälde von 1876. Verz. 266.
Pinselz. Tusche und weiß gehöht. Blaues P. 207 : 165. Repr. Pan IV, 1; Schmid, S. 39.

57. Cholera. Entwurf zu einem 1876 begonnenen Gemälde, dessen Ausführung vorerst unterblieben sein muß. Verz. 268 b.
Kreide, leicht weiß gehöht. Graues P. 430:282.
58. Dasselbe, späterer Entwurf. Verz. 268 c.
Pinselz. Tusche und wenig weiße Kreide. Graues Papier. 360:268. Repr. Pan IV, 1; Schmid, S. 47.
59. Entwurf zum Kopf der Todesgestalt desselben Bildes. Verz. 268 d.
Pinselz. Tusche und wenig weiße Kreide. Graues P. 420:278. Repr. Pan. IV, 1; Schmid, S. 45.
60. Entwurf zur unteren Gruppe desselben Bildes, vor dem Entwurf Nr. 58 entstanden. Verz. 268 e.
Pinselz. Tusche. Graues P. 275:432. Repr. Pan IV, 1; Schmid, S. 46.
61. Späterer Entwurf zu derselben Gruppe, nach dem Entwurf Nr. 58 entstanden. Verz. 268 f.
Pinselz. Tusche. Rötliches P. 268:528. Repr. Pan IV, 1; Schmid S. 46.
62. Schlafende Diana, von Faunen belauscht. Entwurf zum Bild von 1877. Verz. 271.
Schwarze und weiße Kreide. Graulila Papier. 260:330.
Rückseite: Skizze zu einem männlichen Bildnis.
Schwarze und weiße Kreide.
63. Charon. Entwurf zum Bild von 1877/78. Verz. 267.
Feder, Sepia. Bläulich-graues P. 191:152. Repr. Pan IV, 1.

64. Ritter mit Pferd im Waldesdickicht. Entwurf. 1877/78.
Verz. 277. Gegenstück zu dem vorigen.
Feder, Sepia. Bläulich-graues P. 185 : 152.
65. Kentaur am Wasser, dem Spiel der Fische zuschauend. Entwurf zum Bild von 1878.
Verz. 281.
Pinselzeichnung. Tusche und weiß. Blaues P. 282 : 462. Repr. Pan III, 2.
66. Medusenhaupt. Verz. 282.
Ausgeführte Kreidezeichnung. ca. 550 : 450.
67. Francesca da Rimini. Liebespaar, in einem Park sitzend und lesend. Auf den Treppenstufen davor der eingeschlummerte Amor. Entwurf im Charakter der Florentiner Jahre 1874/79. Verz. 288 a.
Pinselzeichnung. Tusche und weiß. Blaues P. 283 : 180. Repr. Pan III, 2.
68. Liebesszene: Mädchen auf dem Boden sitzend, Jüngling links dahinter an Baum gelehnt. Verz. 288 b.
Pinselzeichnung. Leicht weiß gehöht. Gelbes P. 173 : 92. Repr. Pan IV, 1; Schmid, S. 41.
69. Dasselbe. Das Mädchen auf einer Böschung sitzend, der Jüngling rechts hinter ihr im Gebüsch stehend, links Ausblick. Verz. 288 c.
Pinselzeichnung. Leicht weiß gehöht. Gelbes P. 175 : 104. Repr. Pan IV, 1; Schmid, S. 42.

70. Dasselbe. Ähnlich wie vorher, aber größer und mit mehr Ausblick. Verz. 288 d.
Pinselzeichnung. Gelbes P. 270 : 160. Repr. Pan IV, 1; Schmid, S. 43.
71. Dasselbe. Jüngling am Bachesrand sitzend, Mädchen links dahinter an Baum gelehnt. Verz. 288 e. Wohl schon in den 60er Jahren entstanden.
Pinselzeichnung, Grünlich-graues P. 139 : 118.
Rückseite: Jüngling an Baum gelehnt.
Pinselzeichnung.
72. Bildentwurf: Helle Baumgruppe, in der Mitte ein Tempel. Im Stil der Florentiner Zeit, um 1880. Vielleicht erster Gedanke zum «Heiligen Hain». Verz. 289 b.
Pinselz. Blaues P. 54 : 75. Repr. Pan IV, 1.
73. Dasselbe. Die Baumgruppe ist jetzt dunkel, links Fernsicht. Verz. 289 a.
Pinselz. Blaues P. 63 : 92. Repr. Pan III, 2.
74. Weibliche Gestalt, zwischen Baumstämmen (?) sitzend.
Kohle. 259 : 172.
-

C. F. WINTERSCHE
BUCHDRUCKEREI
IN DARMSTADT



02SE2088