



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Handzeichnungen Arnold Böcklins

Back, Friedrich

Darmstadt, 1907

Handzeichnungen

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

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.
