

Die Pest von Arnold Böcklin

Offene Grenze zwischen realem und imaginativem Raum

Arnold Böcklin kannte die Krankheit und den Tod. Er kannte das Wüten der Epidemien. Selber erkrankte er mehrfach an Typhus und Cholera und wäre an Typhus fast gestorben; durch beide Krankheiten verlor er seine zwei Kinder. Nicht umsonst hat er sich in einem seiner Selbstbildnisse, wie er dem fiedelnden Tod zuhört, dargestellt.¹ Seine Frau Angela beschrieb ihn als absolut furchtlos und wie er die Fähigkeit hatte, sich mit imaginativer Kraft in die Mächte und die Schönheit der Elemente hineinzuleben.²

Neben vielen bezeichnenden Motiven, welche Böcklins umfassendes Werk charakterisieren, sind auch Krieg, Krankheit und Tod Themen, welche sein Werk prägen.

So verwundert es nicht, dass er den sogenannten Schwarzen Tod personifiziert ins Bild brachte. Dazu regten ihn ein Artikel in der Zeitschrift *Pan* vom Juli 1898, seine *Cholera*-Blätter (entstanden 1876), wie auch die Nachrichten über den Ausbruch der Pest im Bombay an (wenn auch in Europa die Krankheit schon sehr lange besiegt worden war).³

Das Gemälde «die Pest» entstand als das letzte große Werk, drei Jahre vor dem Tod Böcklins – in einer Zeit, wo er in seiner Wahlheimat Italien, durch den Schlaganfall geschwächt, seine letzten Jahre verbrachte.

Bilderfahrung als Weg

«Die Pest» ist im Kunstmuseum Basel zu bewundern – bewundern, insofern man sich dem Erschrecken, welches das Bild beim Betrachten hervorruft, entziehen kann. Denn man erlebt unmittelbar, als ob man buchstäblich Teil des gefährlichen Geschehens sei, man wird ergriffen von der Furcht, von der todbringenden Pest, die auf einem Drachenwesen reitet, selber dahingerafft zu werden. Wie paralysiert bleibt man vor der grauenerfüllenden schwarzen Gestalt stehen, gefangen in den Höhlen des leeren und doch so wirksamen Blickes. Wo ist Rettung vor dem Ungetüm? Jedes Moment ist so kostbar, bevor das Unausweichliche geschehen wird.

Um sich der Ohnmacht zu entziehen, ringt man um die Wahrnehmung der Umgebung. Der Blick wird in die Enge einer Gasse geleitet, die eine italienische Stadt vermuten lässt. In ihr sind sterbende und schon verstorbene Menschen zu sehen, auch solche, welche versuchen, in Häuser zu fliehen,



«Selbstbildnis mit fiedelndem Tod», 1872,
Leinwand, 75 x 61 cm,
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Schutz suchend. Elend breitet sich bis in die vorderste Ebene des Bildes aus. Eine Braut – darauf weist ihre weiße Bekleidung hin –, aus der das Leben schon gewichen ist, wird von einer weiblich anmutenden Gestalt in leuchtend rotem Kleid und einem schwarzen Kopfschleier beweint. Sollte man diese auch schon als verstorbene ansehen, so steigert sich die Dramatik ins Unerträgliche – die Nähe des Todes bis hin zum Betrachtenden scheint unausweichlich.

Auf der linken Bildseite bricht ein Mann, der gerade den Hauch der Krankheit eingeatmet hat, zusammen.

Über ihm befindet sich in einer Hausnische ein kaum erkennbares Marienstandbild, und davor ahnt man eine Vase mit verwelkten Blumen, wie wenn auch sie dem Hauch des Todes nicht standhalten könnten. Die Schicksale der drei Gestalten – der Verstorbenen, der Trauernden und des Sterbenden wecken Mitleid und Hilfslosigkeit.

Bewusstwerdung

Der zusammenbrechende Mann ist in den ockerartigen Farben der Wand und der Straße gehalten, in einem weißlichen Hemd, mit einer schwärzlichen Tasche dazu. Als Kontrast dagegen leuchtet im weißen Todeshauch ein Ultramarinblau auf, das sich zu dem weiß-rot-schwarzen Kontrast dazu gesellt. Diese blaue Farbe gehört zu dem aufgerissenen Kopf des Drachen, auf welchem die alptraumhafte schwarze Gestalt reitet. Ihrem Maul entströmt dieser weißliche, todbringende Hauch. Man erkennt, dass dieser Drache derjenige ist, der eigentlich tötet – und er kann jeden Augenblick den Betrachtenden erreichen.

Man wacht auf für die eigentliche Gefahr – und erst jetzt wird man der Möglichkeit, sich in Schutz bringen zu können, gewahr. Dies befreit den Blick, um erneut die gruselige Gestalt, welche auf dem Drachen reitet und zugleich mit dem Drachen eine Einheit bildet, anzusehen: Der schwarze Tod scheint sich mit seinen ausgetrockneten, leblosen Gliedern auf dem rasenden Drachen kaum halten zu können. Er holt mit der Sense aus, ohne ein bestimmtes Ziel vor sich zu haben, denn es scheint, als sei er blind; seine in Schwung gehaltene Sense würde, wenn überhaupt, willkürlich treffen.

Er paralyisiert und verführt und verblendet – damit man den eigentlich todbringenden Drachen übersieht. Dessen Krankheit bringender Hauch hat sich über die Straße geweitet und hat eine Art stickig-stinkende Aureole um den Schwarzen Tod mit der Sense ausgebreitet.

So arbeiten diese Kreaturen zusammen: zu einem ungeheuerlichen Doppelwesen verschmolzen, sich rasend schnell auf den Betrachter zubewegend, zwischen Zufall und Bestimmtheit über Leben und Tod entscheidend.

Künstlerische Gestaltung

Welcher Bildlösungen bedient sich Arnold Böcklin, um so eine einprägsame Wirkung zu erzielen?

Die Größe des Bildes und die Stellung des Betrachtenden im Raum ermöglichen den Eindruck der unmittelbaren Nähe. Auffallend dazu ist die rasende Schnelligkeit des Doppel-Ungeheuers, die unaufhaltsame Bewegung nach vorne zum Betrachtenden hin. Seine schwarzen Flügel sind durch das Format des Bildes «angeschnitten»; er verlässt gerade den Bildraum, um den Raum des Betrachtenden zu erreichen. Diese Nähe und die Dynamik unterstützen die perspektivische Verjüngung der dargestellten Straße wie auch der starke Größenunterschied zwischen Gestalten im Mittelgrund und Vordergrund des Bildes, während den Hintergrund (den oberen Teil des Bildes) die Pest mit ihrer Größe, umrahmt von dem Hauch der Krankheit, ausfüllt. Eine gewisse Statik ist durch das Verhältnis von Vertikalen (wie Häuserreihen mit Türen, Fenstern) zu Horizontalen (wie Horizont, Flügel des Ungeheuers, liegende Gestalten) gegeben – so dass jedes Verlassen dieser Struktur in diagonalen Richtungen auffallende Unstabilität, das Gefühl zu schwanken – das Gleichgewicht zu verlieren erzeugt, (zur linken Seite sich neigende Pest, zusammenstürzender Mann).

Hinter dem Rücken des Todes ragt eine Form auf, die an einen verkümmerten Flügel erinnert. Sie ist durchscheinend so wie die schleierartige Bekleidung des Todes. Sie ähneln der schwarzen Kopfbedeckung der roten Gestalt im Vordergrund, deren Haltung wiederum dem stürzenden Menschen gleicht, der im Hintergrund – als schwarze Silhouette am Horizont – sichtbar ist. In dem Moment, in dem man diese schwarzen Gestalten miteinander in Verbindung bringt, schaut man nicht mehr perspektivisch, sondern flächig; der Flug wird gebremst: Dies macht den Platz für die Bewegung des Drachenkopfes nach vorne frei.

Auch wenn die Tageszeit unbestimmt bleibt, rhythmische Gestaltungen der Fenster, Türen, des Halses des Drachen wecken die Empfindung des schnellen Zeitverlaufs.

Eine gewisse Helle des Tages steht im Widerspruch zum Sterben. Fenster und Türen – manche offen, manche geschlossen, manche hell, manche dunkel – wirken wie Augen,



«Die Pest» 1898, Tannenholz, 149,5 x 104, 5 cm, Kunstmuseum Basel

wie Münder, wie Ohren, wie tönend – man ist geneigt, in das Bild hineinzuhören.

Die Linienbewegungen sind spröde, die Formen schattenhaft, wie vom Leben entleert.

Im gesamten Bild dominiert ein Hell-Dunkel-Kontrast. Farben sind in ocker-grauartig-fahl-bläulichen Tönen mit roten Details durchsetzt, Schwarz scheint alle Farben zu übertreffen. Dem gegenüber kontrastiert der Farbklang von leuchtendem Blau, glühendem Rot und strahlendem Weiß im Vordergrund. Dieser Klang wirkt bewusstseinsweckend und bringt den durch die Furcht erstarrten Betrachter zu sich.

«Die Pest» ist über alles großartig. Jeder Strich konzentrierter, visionärer Ausdruck – koloristisch kühn, bahnbrechend. Mit den heitersten Farben – Farbenjubiläum – bringt er eine feierlich schauerliche Stimmung hervor; jeder andere hätte so was grau in grau gemalt.»⁴

Vergleicht man «die Pest» mit dem Entwurf für das nicht verwirklichte Bild «Cholera» von 1876, welchem, wie erwähnt, autobiographische Erfahrungen zu Grunde liegen, findet man Verwandtschaften in der Bildfindung. Auch da reitet der Tod auf einem Ungeheuer, welcher mit dem

todbringenden Hauch die Menschen dahinrafft. Ort und Zeit sind undefiniert, alles lebt von der dynamisch geführten Linie und den Hell-Dunkel-Kontrasten. Im Verhältnis zum Bildgeschehen ist in der «Cholera» der räumliche Abstand zum Betrachtenden gegeben, dadurch fühlt er sich als Zeuge, aber nicht als Teil des Geschehens, wie in «der Pest». Den skizzenhaften Charakter, der für den Entwurf der «Cholera» typisch ist, behält auch «die Pest». Das Gemälde ist unvollendet geblieben, und doch wirkt es in seiner unvollendeten Form vollendet – die Aussage spricht sich darin vollkommen aus. Gerade das Vollendet-Unvollendete macht das Bild interessant, da der Betrachtende nicht nur am Drama des Geschehens teilhat, er ist auch Zeuge des Entstehens dieses Werkes, wie wenn er unmittelbar in die Werkstatt hineinschauen und dem Meister beim Darstellen seiner Imagination zusehen könnte.



«Die Cholera», 1876, Pinsel (schwarz) und Kreide,
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Katharsis

Die unmittelbare Teilhabe am Bildgeschehen, der Prozess der Bewusstwerdung des Doppelt-Bösen in der erlebten Not, die unvollendet-vollendete Art der Darstellung machen «die Pest» modern. Mit anderen Worten, wenn man das Bild nicht als eine abgeschlossene Vorstellung, sondern als lebendiges Ereignis, dem man selber beiwohnt, auffasst, begeht man den schaffenden Entwicklungsgang.

Die imaginative Kraft kann der Betrachtende an Böcklins Imagination des Todes in sich steigern, indem er sich aus seinem eigenen Wesen heraus eigenständig in die dargebotene Dynamik stellt und die Verhältnisse selber bestimmt. So ist es kein pessimistisches Bild der Ausweglosigkeit vor der Vergänglichkeit, der Krankheit und dem Tod, wie «die Pest» oft gedeutet wird – sondern ein aus realer Erfahrung des Malers ins Bild gebrachtes Ereignis der Begegnung mit dem Tod und dessen Bewusstwerdung – insofern man dies als Prozess auffasst und sich mit der Bewusstseinskraft des Ich dem gegenüberstellt.

Das Zeitgemäße des Bildes «die Pest» ist ein Ruf zum Anschauen und sich Bewusstwerden des Bösen und des Todes. Unterscheidungsvermögen und Standhaftigkeit in dem Vertrauen auf das eigene Schicksal, trotz der Gefahr und der scheinbaren Ausweglosigkeit des Geschehens.

Wenn man mit diesem errungenen Blick auf das Gemälde schaut, ohne es verharmlosen zu wollen, bekommen die grausame Doppelgestalt, die gezeigte Tragik des Geschehens

etwas «fast tragikomisch-schattenhaft Unwirkliches». Der für Böcklin bezeichnende Humor gesellt sich dazu. Die Furcht verliert an Kraft, und die meisterhafte Gestaltung des Bildes kann erneut, mit einer gewissen Distanz und ohne die erfahrene Intensität zu verlieren, bewundert werden.

Jasminka Bogdanović, Künstlerin, Referentin

Jasminka Bogdanović –
Farbe und Porträt
ISBN: 9783906929347
www.bogdanovic.ch

Rudolf Steiner über Arnold Böcklin

Mehrere Jahre später, im Zusammenhang eines Vortrags besinnt sich Rudolf Steiner auf ein inneres Bild eines Schiffbrüchigen, das er auf dem Weg zu einer Böcklin-Ausstellung erlebte:

«Denn in einem ganz anderen Sinne wird das Leben eine Realität, wenn man sich auf karmische Betrachtungen im Ernste einlässt. Ein Beispiel. Ich will es zunächst ganz einfach erzählen. Ich ging auf der Straße, hatte ein Bild vor mir – das Bild eines Schiffbrüchigen. Das Schiff, von dem er gekommen war, war weit weg, aber im Untergehen. Er war in einem Rettungsboote, zueilend auf ein mächtig großes Eiland. Während er doch noch im Zweifel schwebte, ob er mit seinem Boote anlangt, um sich retten zu können, hielt er den Blick merkwürdig gerichtet – ich beschreibe ein Bild – auf die sprudelnden, schäumenden Wellen, so dass ein Gefühl da war: der hat noch Sinn, die Wellen anzuschauen, trotzdem er eigentlich davor steht, jeden Augenblick untergehen zu können. Eine durchrüttelte, aber in der Durchrüttelung, also in der leibfreien Art, mit der Natur tiefverbundene Seele. Derselbe Weg, auf dem ich dieses Bild vor mir hatte, das mit der Umgebung gar keinen Zusammenhang hatte, der führte mich dann in jene Kunstaussstellung hinein, in der ich zum allerersten Mal Böcklins «Toteninsel» sah.»

[Rudolf Steiner: *Esoterische Betrachtungen* (GA 236), Vortrag vom 4.5.1924, S.108]

Anmerkungen

- 1 Siehe auch: Jasminka Bogdanović, «Die Poesie des Schönen ist endlos», in: *Arnold Böcklin*, Perseus Verlag Basel, 2012, S. 140-142.
- 2 Siehe auch: Angela Böcklin, *Böcklin Memorien*, Internationale Verlagsanstalt für Kunst und Literatur, Berlin, 1910.
- 3 Siehe auch: Notiz von Heinrich Alfred Schmid anlässlich seines letzten Besuches bei Arnold Böcklin in der Villa Bellagio am 18. September 1900, in: *Arnold Böcklin*, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum. Fußnote S. 326.
- 4 Carl Burckhardt, Bildhauer, schrieb dies 1904. Zit. nach Katalog Basel 1977, Nr. 202, *Arnold Böcklin*, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum. Fußnote S. 326.