

**Zeitschrift:** Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

**Herausgeber:** Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

**Band:** 44 (1993)

**Heft:** 1

**Artikel:** Hauptwerke der Schweizer Kunst : "Die Toteninsel" von Arnold Böcklin

**Autor:** Zelger, Franz

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-393921>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 08.02.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Franz Zelger

## «Die Toteninsel» von Arnold Böcklin

### Die Faszination des Bildes

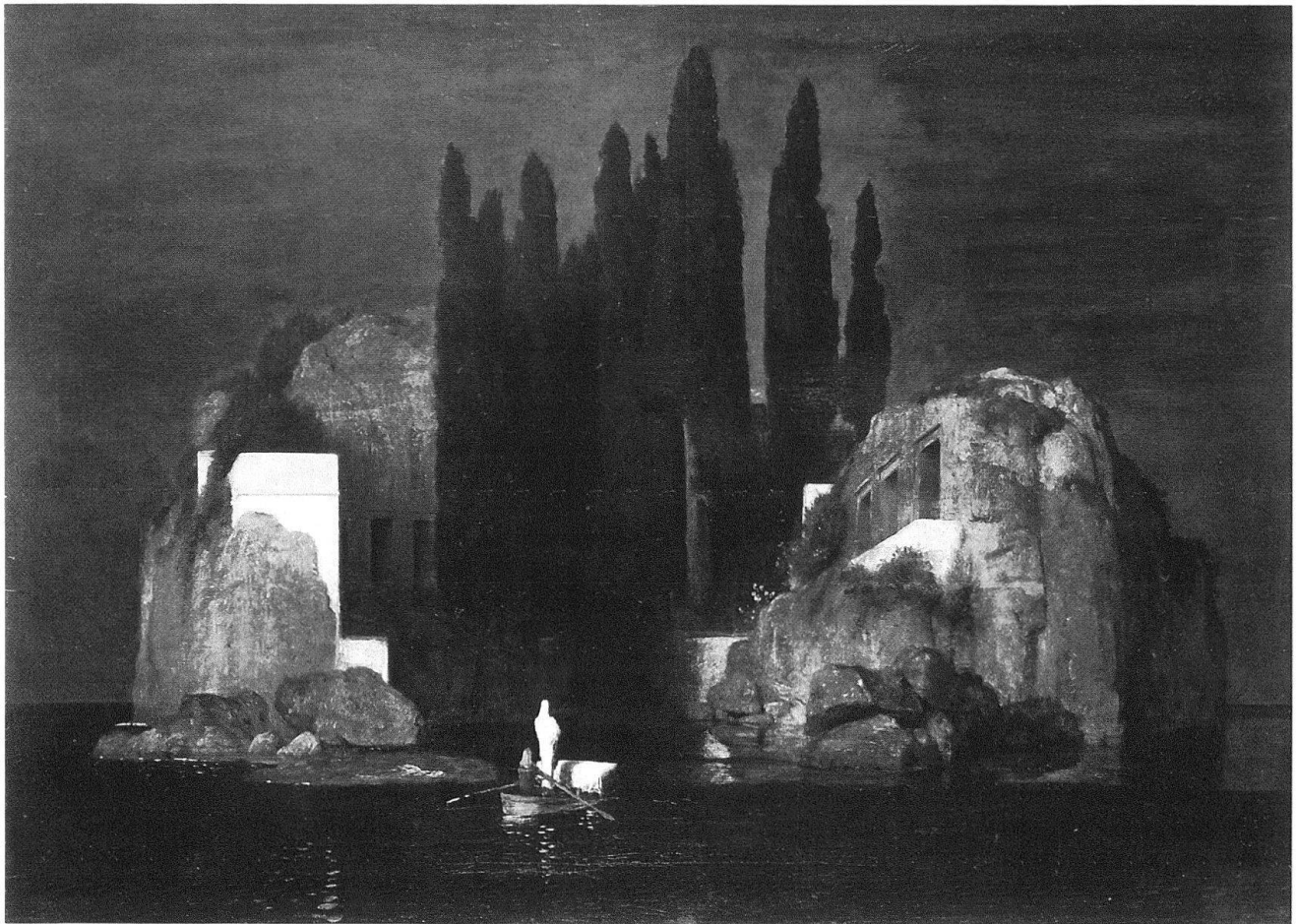
Im Frühjahr 1880 suchte die jungverwitwete Marie Berna aus Frankfurt, die nachmalige Gräfin von Oriola, Arnold Böcklin in Florenz auf und bestellte bei ihm «ein Bild zum Träumen». Der Künstler nahm diesen Auftrag an und entwickelte in der Folge das *Toteninsel*-Motiv. Das begonnene Gemälde liess er aber vorerst unvollendet stehen, weil er die Bildidee in einem anderen Format ausführen wollte. Böcklin verkaufte Frau Berna eine zweite Fassung, die sich heute im Metropolitan Museum in New York befindet. Die erste Version kam 1920 ins Kunstmuseum Basel. Auf Drängen des versierten Kunsthändlers Fritz Gurlitt, der wohlüberlegt dem Bild den spektakulären Namen «Toteninsel» gegeben hat, malte Böcklin eine dritte Variante (Nationalgalerie Berlin), der noch zwei weitere Fassungen folgten (Fassung von 1884, verschollen; Fassung von 1886, Museum der bildenden Künste, Leipzig).

Was macht die Faszination dieses Werkes aus, die suggestive Kraft, mit der es uns in eine geheimnisvolle Welt zieht und als dunkle Wand zugleich auf Distanz hält?

Zunächst ist die *Toteninsel* ein Landschaftsbild. Aus dem Dunkel des kaum bewegten Meeres ragen steile, magisch leuchtende Felsen in den finsternen Nachthimmel. Sie sind in Untersicht gegeben und fassen eine dichte Gruppe von hohen Zypressen ein. Dabei öffnen sich die halbkreisförmig angeordneten Gesteinsformationen zum Betrachter hin. Diese eigentümliche Insel, fernab jeglicher Zivilisation, beherrscht das Bild und gliedert es symmetrisch. Auf der rechten und linken Seite ist der Horizont des Meeres erkennbar, was den Eindruck der Verlassenheit betont. Die Horizontlinie ist weit unten, so dass der Eindruck grosser, ja endloser Weite entsteht, die Felsen dagegen noch stärker herausragen. Spuren menschlicher Arbeit verraten die Hafeneinfahrt, die in den Fels eingehauenen Grabkammern, die terrassenförmigen Befestigungen sowie das helle, mit dem Gestein geradezu verwachsene Mauerwerk links. Ein Kahn mit einem quergelagerten Sarg, einer mumienartig in weisse Tücher gehüllten, statuenhaft wirkenden Rückenfigur und einem

Ruderer gleitet langsam über das Wasser. Die Vorstellung vom leisen Geräusch der Ruder macht zugleich die Stille des Bildes wahrnehmbar – eine Stille, die Böcklin formal durch die Betonung von Waagrechten und Senkrechten erweckt. Es ist eine gleichsam lautlose Abgeschiedenheit, wie sie Hugo von Hofmannsthal in der Oper «Ariadne auf Naxos» (1912) die verlassene, auf den Todesgott wartende Ariadne imaginieren lässt: «Es gibt ein Reich, wo alles rein ist. Es hat auch einen Namen: Totenreich.» Das starre Felsengebilde im Wasser, die Grabkammern und Zypressen sind formale Mittel, die Assoziationen mit Todesvorstellungen auslösen. Johann Jakob Bachofen, Böcklins Basler Mitbürger, spricht in seiner religionsphilosophischen Grab- und Symboltheorie von der «inneren Beziehung zwischen der leblosen Natur und unseren Empfindungen». Als erstes evoziert die *Toteninsel* Süden: «So aussergewöhnlich die Gräberinsel wirkt, sie ist doch der Typus der italienischen Landschaft» (H.A.Schmid).

Die suggestive Wirkung von Böcklins Bildfindung ist zweifellos durch den genuinen, spezifischen Umgang mit Form und Farbe zu erklären. Der Maler setzte diese Kunstmittel unkonventionell ein, anders als es in der Landschaftsmalerei üblich war. Ungewohnt erscheint das Zusammenwirken von starren Senkrechten und Horizontalen, die Kombination von zentrierter Insel mit den gleichmässigen seitlichen Fernblicken und den hochragenden Zypressen im Mittelteil, die nach aussen weitgehend geschlossene Gestalt des schroffen Massivs, der Kontrast zwischen dem Sog nach innen und der unendlichen Weite, die Gegenüberstellung von natürlichem und bearbeitetem Gestein. So unterscheidet sich die *Toteninsel* von tradierten Landschaften, auch von realen Friedhofinseln wie z.B. San Michele in Venedig, die ebenfalls mit Zypressen bestanden, sonst aber völlig plan ist. Böcklins Bild ist ein *Landschafts-Denkmal*. Dazu tragen auch die Farben und die irrealen Lichtführung bei, die keine Natursituation wiedergeben, sondern vielmehr zur Steigerung der Stimmung ins Feierlich-Erhabene dienen. Genauso sparsam kalkuliert wie die Form ist das Kolorit: Das verzaubernde Rot der Felsen, die gleich-



Arnold Böcklin, Die Toteninsel, 1880, Leinwand, 111×155 cm, Kunstmuseum Basel.

sam den allerletzten Abendschein reflektieren, das unheimliche weissliche Ocker, das die stehende Gestalt, den Sarg und die Architekturen zueinander in Beziehung setzt, das tiefe Blau von Wasser und Himmel, durch das die übrigen Farben wie gelöscht wirken, das dunkle, schwärzliche Braun, leicht ins Grüne spielend, in den Zypressen, die Nuance Rot am Kahn und an den Pforten der Gräber. Es ist Böcklin gelungen, «ein Mindestmass von Mittel auf ein Höchstmass von Wirkung» zu bringen (Wölfflin). Darin liegt die Faszination des Werkes.

### Vergänglichkeitsthematik und Zivilisationspessimismus

Die Einzigartigkeit des Motivs liess die Forscher nicht nur nach topographischen und antik-mythischen, sondern ebenso nach literarischen Inspirationsquellen suchen.

Aufschlussreicher als alle Spekulationen über fremde Einflüsse ist wohl ein Blick auf Böcklins eigenes Œuvre, wo bereits Bildelemente wie Insel, halbkreisförmige Gesteinsformation, Fels im Wasser auftauchen. Augenfällig ist vor allem die Häu-

figkeit des Inselmotivs. Dies ist deshalb bemerkenswert, weil Inseln in der bildenden Kunst, anders als in der Literatur, vergleichsweise selten erscheinen.

Vor allem ist festzuhalten, dass sich Böcklin während seiner ganzen Schaffenszeit mit der Todes- und Vergänglichkeitssymbolik befasste. Dies hat sowohl persönlich-biographische als auch zeitbedingte Gründe. Cholera und Typhus bedrohten die Familie des Künstlers. Die persönlichen Erfahrungen verbanden sich in seinem Werk mit einem ausgeprägten Zivilisationspessimismus. Seine Alternative ist die Landschaft des «uncivilisierten Südens», wo der Mythos eine überzeitliche Dimension erhält und die Geschichte kaum Spuren hinterlassen hat oder diese von der Natur fast unkenntlich gemacht worden sind. Böcklin war kein Italienschwärmer im klassisch-traditionellen Sinn: Nicht nach dem kunst- und kulturträchtigen Italien sehnte er sich, sondern nach möglichst abgelegenen Gegenden, fern der Zivilisation. Es ist bekannt, dass er die Italiensehnsucht mit Jacob Burckhardt teilte. Dass aber auch für Burckhardt der Zivilisationsüberdruß eine wesentliche Komponente dieser Italiensehnsucht

sucht bildete, geht aus einem Brief an Gottfried Kinkel hervor: «Wissen Sie wohl, [...] dass ich hauptsächlich deshalb mich nach Italien sehne, weil dort soviel Bettelei und so wenig Industrie ist?» Böcklin empfindet seine Umgebung, seine Lebensumstände als beengend, der schöpferischen Entfaltung hinderlich. Er hat jedoch den Pessimismus nie in dem Masse verabsolutiert wie etwa Leopardi, der grosse Dichter des Welt-schmerzes: «Nur Schmerz und Langeweile bietet / Das Leben, andres nicht. Die Welt ist Kot.»

Böcklins Schaffen zeigt in verschiedenen Abstufungen melancholische Motive antithetisch auch mit solchen der Lebensfreude kombiniert. So bildet die *Lebensinsel* von 1888 als Topos der «glücklichen Insel» den Gegenpol zur *Toteninsel*: Dort sich amüsierende Menschen in unbeschwertem Ambiente, hier eine statuarische Rückenfigur, die zu einem archaisch wirkenden Felseneiland übergeführt wird: Die *Toteninsel* als Einsamkeitsmetapher. Affinitäten zum Typus der Robinsoninsel sind naheliegend: kleine Felseninsel, Isolation, Einsamkeit, kein paradiesischer Fluchtort.

Der Topos des Ausgesetztseins eines Menschen auf einer einsamen Insel findet sich nicht nur in der Literatur, sondern gerade im 19. Jahrhundert häufig auch in der bildenden Kunst (z. B.

Schwind, Flandrin). Das «Randerlebnis der Einsamkeit» prägt den «Lebensraum des Künstlers» (W. Hofmann). So kann man mit dem «Grossen Menschen» auch das Insel-Motiv verbinden.

### Heroengrab

Im späten 19. Jahrhundert fühlten sich viele Künstler, Literaten und Philosophen von einer nach Macht und Gewinn strebenden Gesellschaft isoliert. Sie zogen sich in den Individualismus, in den «Geniekult» zurück. Was Böcklin anbelangt, so glaubt Norbert Schneider, der Maler sei wie Nietzsche der Meinung gewesen, dass die Künstler und Philosophen als die «grossen Einsamen» die Sehnsucht in sich trügen, «als Heiliger und als Genius wiedergeboren zu werden». Demzufolge wäre die *Toteninsel* so zu verstehen, dass in Böcklins «Pathos des Untergangs in dem «zypressendunklen» Genuss der Selbstzerstörung als antizipativer Ruhmesverklärung symbolisch eine Heroisierung der grossen Einsamen imaginiert wird». Eine solche These beruht auf antiker Tradition, wonach, wie Erwin Rohde, der Altphilologe und Freund Nietzsches, erläutert, die Verstorbenen an zwei gänzlich verschiedenen Aufenthaltsorten ruhen: die Lieblinge der Götter und Heroen auf der

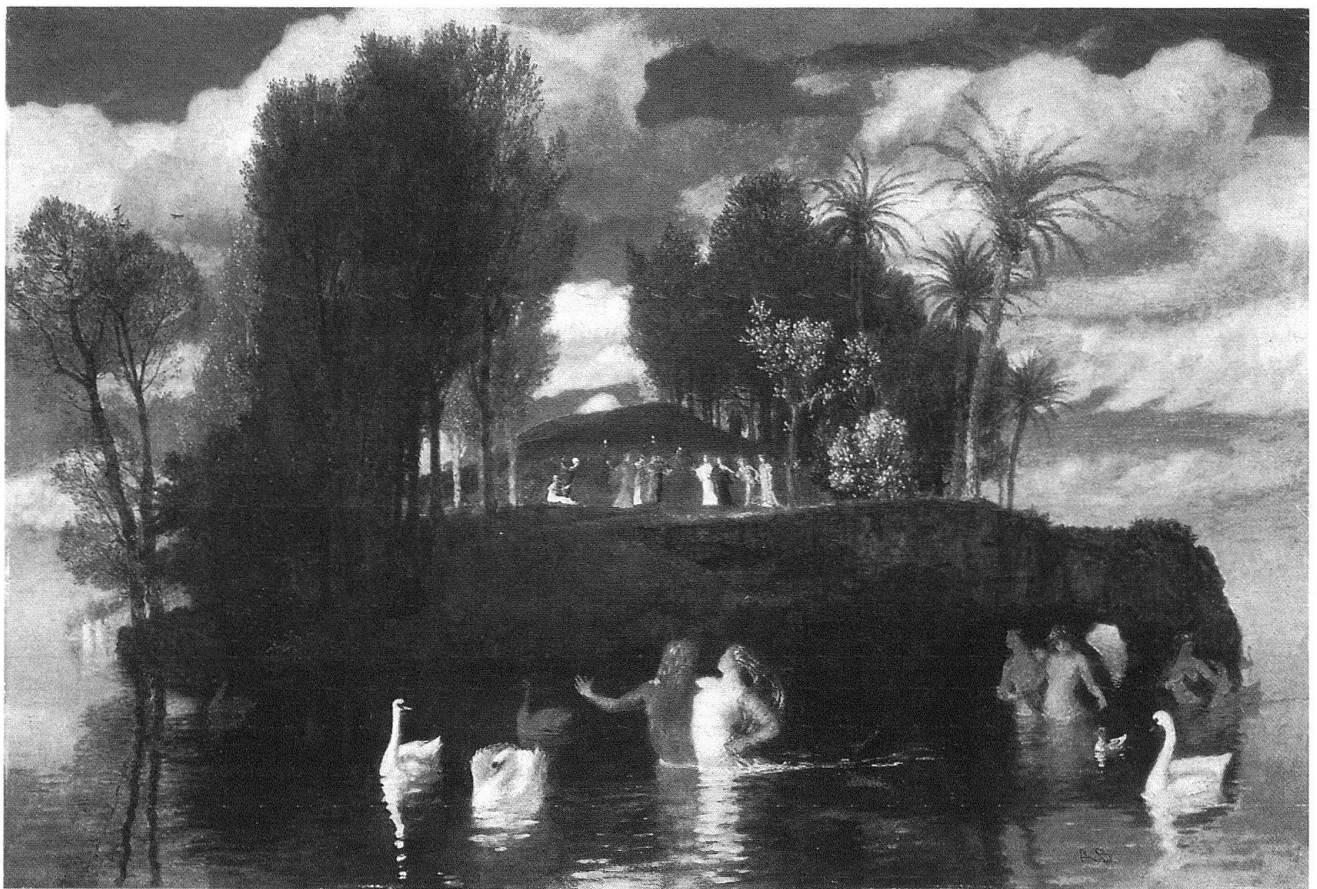


Foto: Öffentliche Kunstsammlung, Basel

Arnold Böcklin, Die Lebensinsel, 1888, Mahagoniholz, 94 × 140 cm, Kunstmuseum Basel.

Insel, die gewöhnliche Masse im Schattenreich des Hades. Demzufolge ist die Insel ein exklusiver Ort, zu dem nur Privilegierte Zutritt haben. Dass sich auch Böcklin zu den Auserwählten zählte, bezeugt etwa das Hamburger *Selbstbildnis* von 1873, auf dem er sich mit verschränkten Armen vor Unsterblichkeits-Symbolen wie Marmorsäulen und dem immergrünen Lorbeer darstellte. In der *Toteninsel* ist ein individueller Abschied inszeniert, weihevoll und würdig. Entscheidend für die Interpretation ist die Feststellung, dass sich die halbkreisförmigen Felsen mit der zentralen Baumgruppe in die antike Tradition der heiligen Bezirke einreihen. Dazu kommt der Denkmalcharakter dieser nobilitierten Naturszenerie. Die Konnotation Insel und Denkmal ist im 19. Jahrhundert verbreitet. Sie geht auf die erste Rousseau-Insel in Ermenonville bei Paris zurück. Das berühmteste Inselgrab befindet sich auf Sankt Helena, dem letzten Exil Napoleons. In Böcklins Werk erscheint die sakrale Denkmalhaftigkeit der Insel als Überhöhung existentieller Einsamkeit. Und der Einsame ist identisch mit dem Künstler, dem Auserwählten, der laut Rohde nach dem Tod auf der Insel ruht. Ebenso kann man ihn mit dem Aussenseiter der Gesellschaft gleichsetzen, mit dem sich der zivilisationsflüchtige Böcklin, der «Einsiedler von Florenz», identifiziert.

Dass ein Maler sein eigenes Grab darstellt, ist nicht neu; auch Friedrich und Blechen hatten es so gehalten. Wenn sich nun aber Böcklin in einer denkmal- und kultraumhaften Szenerie selbst heroisiert, bezieht er genauso Stellung zu seiner Zeit wie in anderen Werken. Es ist in diesem Zusammenhang auch daran zu erinnern, dass er, als er das Motiv gestaltete, trotz äusserer Erfolge noch immer materielle Not litt. In der *Toteninsel* malte er keine Ruinen, welche die Kurzlebigkeit von Kultur und Macht visualisieren, keine Kriegsfurien und keine Pest, die alles Leben vernichten, keinen Pan als Gegenspieler seiner Zeitgenossen, vielmehr nobilitiert er sich und seine Kunst, wel-



Foto: Hamburger Kunsthalle

Arnold Böcklin, Selbstbildnis, 1873, Leinwand, 61×49 cm, Kunsthalle Hamburg.

che eben diese Motive festhält. Indem sich Böcklin in dieser denkmalhaften, antik-mystischen Naturszenerie selbst heroisiert, bezieht er genauso Stellung zu seiner Zeit wie in anderen Werken. Er nobilitiert sich und sein zivilisationskritisches Schaffen. Doch blüht in diesem traumhaft mediterranen Ambiente die «Blaue Blume» des Novalis nicht mehr, jenes Symbol aller romantischen Fern- und Jenseitssehnsucht. Die imaginäre Künstlergrabstätte ist im Kontext von Böcklins Werk Vision einer feierlich inszenierten Elegie.

Die ausserordentliche Wirkung und Evokationskraft des Bildes führte zu immer neuen Identifikationen und Assoziationen vom Bildungsbürgertum der Jahrhundertwende über den Nationalsozialismus bis zur politischen Karikatur der Gegenwart.

Der Autor Franz Zelger leitete nach der Promotion an der Universität Zürich das Museum der Stiftung Oskar Reinhart in Winterthur und ist seit 1983 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich.

#### Literatur:

ROLF ANDREE, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Basel/München 1977. – NORBERT SCHNEIDER, *Böcklins «Toteninsel»*, in: *Arnold Böcklin*, Ausstellungskatalog, Mathildenhöhe, Darmstadt 1977, Bd.1, S.110ff. – FRANZ ZELGER, *Arnold Böcklin. Die Toteninsel*, Frankfurt am Main 1991. – ANDREA LINNEBACH, *Arnold Böcklin und die Antike*, München 1991.

Redaktion: Christine Felber

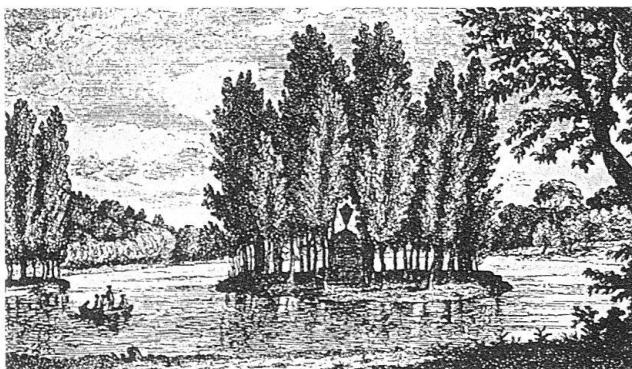


Foto: Franz Zelger, Zürich

Grabmal von Rousseau, Ermenonville, Illustration zu C.C.L.Hirschfelds «Theorie der Gartenkunst» (1779–1785).