

Johan Reijmerink

Het dodeneiland als plaats van bewustwording

Over het symbolistische schilderij *Die Toteninsel* van Arnold Böcklin

Het symbolistische schilderij *Die Toteninsel* (1880) van Arnold Böcklin (1827-1901) heeft van meet af aan veel aandacht gekregen. Zijn huiveringwekkende maar ook raadselachtige karakter heeft tal van toeschouwers geraakt. C.G. Jung was één van die uitgesproken bewonderaars van dit icoon uit de 19e eeuwse schilderkunst. In dit artikel wil ik een beeld geven van Arnold Böcklins leven en werk, de stroming van het symbolisme waartoe hij wordt gerekend, en de veelzijdigheid, om niet te zeggen de meerduidigheid van de beeldtaal die er in het schilderij ligt besloten. Ik gebruik daarbij onder meer enkele inzichten uit **Jungs analytische psychologie**. We kijken naar meer dan een eiland waar doden begraven kunnen worden. Naast diverse tijdgebonden, verhalende en kunsthistorische aspecten verbeeldt het eiland bovenal een plaats van bewustwording.

Een schilderkunstig klankdicht

In het symfonische gedicht *Die Toteninsel* opus 29 (1909) opent Sergei Rachmaninov zijn muzikale verhaal met een fluisterzacht, orchestraal unisono. In de verbeelding doemt het dodeneiland in muzikale contouren voor je op. Langzaam verschijnt de veerman in beeld die zijn passagier naar het eiland roeit. De luisteraar huivert mee met de inzittenden bij de ontzagwekkende aanblik van het door donkere klanken omgeven eiland.

De componist wil ons een mythisch verhaal vertellen: reminiscenties aan Charon die de gestorvenen over de rivier de Lethe naar de andere wereld brengt. Hij bouwt de muzikale spanning zorgvuldig op. Het melodische kernmotief in deze compositie is te herleiden tot het *Dies Irae*. Dit motief manifesteert zich in lange tragisch klinkende lijnen van ritme en melodie en in de tegenstemmen met de korte 5/8 maat. Hun samenklank maakt het schommelen en tegelijkertijd het zacht kabbelen van het water tegen de romp van de boot voor ons hoorbaar. Ze vormen als punctus contra punctum de rode draad in deze compositie. Daarin wordt voor ons het mysterie rond dit eiland tot klinken gebracht. In deze compositie overheersen de in crescendo opgaande lijnen. Daarmee lijkt er iets in ons te worden wakker geroepen van het kosmische verlangen naar het Niets, het Nirwana. Met veel koper in vol orkest schildert Rachmaninov dit wenkend perspectief nu eens in een overweldigende, opzweepende en dan weer in rustige, idyllische bewegingen. Ten slotte verdwijnt het beeld in een lang aangehouden *diminuendo al niente*. Aan de passagier in de boot lijkt zich een pijnlijk afscheid van de aardse vreugden en een zoete verlossing in de dood voltrokken te hebben. De luisteraar blijft in vervoering achter.

Dit klankdicht was mijn eerste kennismaking met het fenomeen van *Die Toteninsel*. De muziek fascineerde me van meet af aan door haar mysterieuze klankwereld, maar dat gold later zeker ook voor de betoverende atmosfeer van het schilderij *Die Toteninsel* van Arnold Böcklin. Dat schilderij zag ik voor het eerst in 1996 in het Kunstmuseum te Basel, op doorreis naar Italië. Vanaf de eerste aanblik heeft het een sterke indruk bij mij achtergelaten.

Je wordt als ware het schilderij binnengetrokken. Dit soort fascinatie treedt op, aldus Jung, wanneer het onbewuste getroffen wordt. De door de moderne kunstwerken veroorzaakte uitwerking kan niet alleen door hun zichtbare vorm verklaard worden. (Jaffé 1988, 210) Ik ben het daarmee volledig eens. Dit beroemde schilderij van Böcklin is ook aan de aandacht van C.G.Jung niet ontsnapt.

In juni 1937 becommentarieert Jung samen met enkele collega's tijdens een seminar op Bailey Island te Maine uitvoerig Nietzsche's traktaat *Also sprach Zarathustra* (1885)*. Hij noemt daarin het schilderij *Die Toteninsel* (1880) als een voorbeeld van een 'grafeiland', zoals dat ook in het tweede deel van Nietzsches boek voorkomt. Hij wijst erop, dat het populaire schilderij dan al veelvuldig op postkaarten is afgedrukt (Jung 1988/2, 1192). En rond de eeuwwisseling hangen vele reproducties van het dodeneiland in menig 'Bürgerhaus'. Zo heeft Sigmund Freud er één in zijn behandelkamer hangen, evenals Lenin die er een reproductie van op zijn kamer heeft tijdens zijn verblijf in Zürich. (Anker 2009, 87) Reproducties van Böcklins werk bezitten, aldus Reinhold Hohl, in die periode een populariteit die te vergelijken is met de sprookjes van de gebroeders Grimm. (Cat. Böcklin 1977, 116) Uit de biografie van Deirdre Bair weten we dat in **Jungs** studententijd Hans Holbein de Jongere en Böcklin zijn favoriete Zwitserse schilders zijn. (Bair 2004, 99)

Ook Wassily Kandinsky noemt in zijn bekende essay *Über das Geistige in der Kunst* (1912) het belang van Böcklins werk. Hij beschouwt het "als Charakteristik des Suchens auf nicht materiellen Gebieten." (Kandinsky 1912/1952, 50) Het was hem om die reden naast het symbolistische werk van de Engelse schilder Dante Gabriel Rossetti en de Zwitserse schilder Giovanni Segantini als bijzonder opgevallen. Het bekende schilderij *Die Toteninsel* zal daarbij zeker in zijn afweging een rol hebben gespeeld. Uit het totale werk van Böcklin spreekt wat hij noemt een 'geistige Wendung' naar het innerlijke leven. "Böcklin ging auf das Gebiet des Mythologischen und des Märchenhaften, wobei er im Gegensatz zu Rossetti in stark entwickelte materielle körperliche Formen seine abstrakten Gestalten kleidete." (Kandinsky 1912/1952, 50) Zijn waarnemingen van mens en natuur weet hij van een bovennatuurlijk karakter te voorzien.

Reinhold Hohl merkt daarover op dat deze observatie van Kandinsky haar ondersteuning vindt in de beschouwingen die de kunsthistoricus en tijdgenoot Heinrich Wölfflin (1864-1945) aan Böcklins werk heeft besteed. Met Wölfflin is hij van mening, dat in laatste instantie het Grieks-mythologische decor van het schilderij *Odysseus und Kalypso* (1869) niet enkel vanuit een antiek perspectief kan worden begrepen, maar uiteindelijk "aus den Tiefen einer grossen Persönlichkeit als etwas Einmaliges und nicht weiter Ableitbares aufgestiegen ist." (Cat. Böcklin 1977, 115) Rudolf Zeiler onderkent dat aan Böcklins 'Bildthema' van *Odysseus und Kalypso*, waarin de man zich van de vrouw afwendt, een veel persoonlijker problematiek ten grondslag ligt dan het conflict tussen een man en een vrouw. Hij vermoedt dat Böcklins beleving van de vroege dood van een acht van zijn kinderen hem heeft doen vervreemden van het leven. Dat maakt de erotische spanning tussen de echtelieden op dit mythologische schilderij problematisch. Daarmee veronderstelt Reinhold Hohl dat in veel schilderijen Böcklin "der Mythos der existentiellen Impotenz" uitbeeldt. (Cat. Böcklin 1977, 115) Zijn moeite om zich staande te houden in het leven zal de melancholieke Böcklin ertoe hebben aangezet de werkelijkheid van alledag te ontvluchten. Andere titels van schilderijen bevestigen dat. Zo drukt de titel van het schilderij *Vita somnium breve* (1880) Böcklins besef van vergankelijkheid treffend uit: voor hem is het leven, altijd een korte droom geweest.

Wat maakt het schilderij *Die Toteninsel* nu tot symbol(isti)sch werk? Is het dat wellicht, omdat het symbool van het dodeneiland vooral uitdrukking geeft aan het sterven als eindpunt van ieder mensenleven, zoals de componist Max Reger (1873-1916) – die overigens ook één van zijn vier ‘Tongedichte’ opus 128 aan het dodeneiland wijdde - dat vlak voor zijn dood bitter omschreef als: ‘Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit’, of toont het juist een glimp van een zicht op onze onsterfelijkheid? Door Böcklin in zijn tijd te plaatsen, zijn werk en inspiratiebronnen nader te bezien zal ik proberen op bovengenoemde vraag een antwoord te geven. Daarbij zal ik het betekenisvolle schilderij uiteindelijk vanuit de invalshoek van de **analytische psychologie** beschouwen.

Arnold Böcklin: leven en werk

Arnold Böcklin is in 1827 te Basel geboren als zoon van een zakenman in boordsels en versieringen van kleding- en meubelstukken. Het gezin leeft onder eenvoudige omstandigheden. Hij bezoekt het gymnasium en krijgt daarnaast les op de stedelijke tekenschool. Tijdens de reizen met zijn vader naar het bedrijf in de Jura doet hij zijn eerste landschapsindrukken op. Prof. Wilhelm Wackernagel, één van zijn leraren op het gymnasium, onderkent zijn artistiek talent en weet zijn vader ervan te overtuigen, dat zijn zoon voorbestemd lijkt om beeldend kunstenaar te worden. In 1845 wordt hij student aan de Kunstacademie van Düsseldorf. Daar is voor hem vooral belangrijk het onderwijs in de landschapsklas, onder leiding van Johann Wilhelm Schirmer. In de jaren 1844-1848 werkt hij in het atelier van Alexandre Calamé. Diens tekeningen en gouaches bevatten veel cipressen en pijnbomen. Samen met zijn medestudent en vriend Rudolf Koller is hij in 1848 te Parijs voor studiebezoeken aan het Louvre. Tussen hun bestudering van de landschappen van Franse tijdgenoten als Jean-Baptiste Camille Corot en Thomas Couture door zijn ze getuige van de Februarirevolutie in Parijs en de daarop volgende bloedige juniopstand. Die politieke gebeurtenissen blijven van grote invloed op zijn denken over mens en maatschappij. In zijn latere werk zal het maatschappelijke en politieke engagement zichtbaar worden.

Op aanraden van de kunsthistoricus Jacob Burckhardt, bekend van zijn standaardwerk *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), maakt hij in 1850 zijn eerste reis naar Rome. Hij ontmoet de dichter Paul Heyse, de latere samensteller en vertaler van de Italiaanse volksteksten voor de liederencyclus *Italienisches Liederbuch* van Hugo Wolf. Het is het begin van een levenslange passie voor Italië die hij een tijd lang in een briefwisseling met Burckhardt deelt. In 1851 ontsnapt hij ternauwernood aan de dood vanwege een gevaarlijke koortsaanval. Hij treedt toe tot een Duits/Zwitserse kunstenaarsgroep van Hans von Marées, Anselm Feuerbach en Ernst Stückelberg. In 1853 trouwt hij met Angela Pascucci. Hun financiële situatie is niet al te best. Ze zijn gedwongen in 1857 terug te keren naar Basel. Het is ook de periode waarin hij zich voor het eerst buigt over het ontwerp van een vliegtuig dat met behulp van een ballon zou moeten kunnen zweven. Het fenomeen van het vliegen zou hem levenslang blijven fascineren. In 1858 ondervindt Böcklin opnieuw gezondheidsproblemen tijdens zijn werkzaamheden aan een vijftal schilderijen voor de welgestelde familie Wedekind te Hannover. Hij weet zich bedreigd door de tyfus.

Zijn eerste succes als schilder komt pas met het schilderij *Pan im Schilf* (1859). Het Beierse koningshuis koopt het aan. In 1860 wordt Böcklin aangesteld tot professor aan de nieuw op te richten Kunstschule te Weimar. Eindelijk krijgt hij wat meer maatschappelijke zekerheid voor zichzelf en zijn gezin.

In 1862 keert Böcklin terug naar Rome. Hij maakt van 1863 tot 1866 studie van de mythologische wandschilderingen in de villa's van Pompeï. Aanvankelijk schildert hij zijn natuurtaferelen in donkere kleuren en zonder mensfiguren. Hij bestudeert in de Vaticaanse Musea de kleuren van de Stanzen van Rafaël. Böcklins kleuren krijgen na zijn Romeinse periode steeds meer lichtintensiteit. Zijn mensfiguren winnen vanaf die tijd meer aan betekenis. Natuur en mens vormen steeds vaker een eenheid. In zijn werk bestaat er een spanning tussen naturalisme en idealisme, tussen kleurgebruik, vormgeving en inhoud. Het geheim van zijn kunst bestaat in toenemende mate uit het overbrengen van wat er achter de materiële dingen ligt. Zijn techniek staat in dienst van zijn voorstellingskracht. Werner von Mutzenbecher typeert Böcklins werk als "betretbare Räume, *Seelenräume*, zeitlich und örtlich nicht fixiert. Sie sind, auch in einer technischen Welt, *Einstiegsmöglichkeiten geblieben zu den Schächten des Unterbewussten*, Märchen vergleichbar. Sie sprechen Uraltes in uns an, sie weisen in eine frühmenschliche, kindliche Zeit zurück und spiegeln doch gleichzeitig den Geist der Epoche, in der sie entstanden sind." (Cat. Böcklin 1977, 27). Böcklin gunt ons met zijn beelden, los van tijd en plaats, een blik in de zielenruimten van ons persoonlijke en collectieve onbewuste. Hij zet zijn mythologische beelden en motieven in om uitdrukking te geven aan de spanningen van zijn tijd en die van zichzelf. Böcklins reactie op het vermaterialiseerde wereldbeeld uit zijn dagen is het opgaan in droombeelden, net zoals Odilon Redon dat in nog veel sterkere mate in aquarellen, houtskooltekeningen en schilderijen deed. Het Musée d'Orsay in Parijs heeft daarvan een fraaie collectie in huis. Daarin ligt voor mij één van de verklaringen voor de aantrekkingskracht van *Die Toteninsel*. In dit verband wijst Von Mutzenbecher er verder op, dat de uitwerking van Böcklins beelden op de toeschouwer sterk is: "Es ist *eine Wirkung auf die Seele*. Die Bilder sind daraufhin angelegt, es sind Montagen von Realitätsteilen, die eine Überwirklichkeit erzeugen, gefühlsgeladen und ausdrucksstark. *Sie stimulieren die physische und psychische Wahrnehmung*, sie setzen in Erregung, haben Schockwirkung, bringen aus den Gleichgewicht. Böcklins Bilderfindungen sind so einprägsam wie nur seltene Momente des eigenen Lebens in Augenblicken hellwacher Erinnerung." (Cat. Böcklin 1977, 27) Het zijn montages van waarnemingen die een beeld geven van een bovenwerkelijkheid. Ze choqueren de toeschouwer en stimuleren tegelijkertijd zijn verbeelding. Ze kunnen ervoor zorgen dat een bijzonder moment uit ons leven in onze herinnering opnieuw tot leven komt. Ze dringen door tot in ons onbewuste. Von Mutzenbecher beschouwt Böcklins schilderijen als beelden waarin we onze verlangens kunnen projecteren: "Böcklins erzeugt doppeltes Wünschen: das Hier-Sein, Im-Bild-Sein einer Figur, die ein Dort-Sein, ausserhalb des Bildes, träumt und ein Im-Bild-Sein-Wollen und gleichzeitig am Ort der Wünsche der Bildfigur Sein-Wollen, vom Betrachter des Bildes geträumt. Dies ergibt eine Bewegung, eine Gefühlsbewegung ins Bild hinein und wieder aus dem Bild heraus." (Cat. Böcklin 1977, 28) Het droombeeld dat *Die Toteninsel* is, doet de toeschouwer verlangen buiten dat droombeeld te verkeren, waarin de stilstaande witte figuur op de voorplecht van de roeiboort zich bevindt, maar tegelijkertijd op de plaats te zijn waar de beeldfiguur zijn droom beleeft. Die gevoelsbeweging van de toeschouwer in de richting van het beeld en vanuit het beeld weer naar de toeschouwer toe maakt mede de kracht van Böcklins schilderij uit. De waargenomen en zelf doorleefde werkelijkheid van de toeschouwer speelt daarbij een belangrijke rol. Aan de reflectie gaat altijd de waarneming vooraf. Dorothea Christ meent daarom dat altijd: "Seherfahrung in erster Linie und seelisches Erleben in zweiter Linie" is aan de orde. (Cat. Böcklin 1977, 34) Eerst is er de waarneming, dan pas kan het beeld tot onze ziel doordringen. "Böcklins Absicht war es ja, die Phantasie des Betrachters selber mit seinem Bildbestand weiterarbeiten zu lassen: das berühmteste Beispiel hierfür ist *Die Toteninsel* (1880)." (Cat. Böcklin, 1977, 35) Böcklin wil dat de toeschouwer met zijn fantasie het waargenomen beeld activeert.

Zijn leven lang is hij zich blijven interesseren voor Grieks mythologische en sprookjesachtige onderwerpen in herkenbare beeldtaal. Daarin meent hij zijn pessimistische opvatting over leven en maatschappij het beste te kunnen vormgeven en actualiseren. De mythologische figuren dienen er uiteraard niet meer toe om de mensen tegenwoordig vanwege de goden, waarin niemand meer gelooft, schrik aan te jagen, “sondern sind ein Mittel, die eigenen Beklemmungen darzustellen.” (Anker 2009, 91) Zijn landschappen en zeescènes zijn uitingen van zijn visie op de toekomst van de maatschappij. Op verschillende schilderijen toont hij het verval van beschaving, onderworpen aan machtige groeikracht van de natuur. Hij sluit in de jaren 1871-1874 tijdens zijn verblijf in München vriendschap met de kunstverzamelaar Graf Schack en de latere ‘kunstvorst van München’ Franz von Lenbach. In diens villa te München zou later het museum Städtische Galerie im Lenbachhaus worden gevestigd, met daarin een prachtige collectie schilderijen van de expressionistische schildersgroep *Der Blaue Reiter*. Een ernstige cholera-epidemie verdrijft hem uit de stad.

Dan volgt er een lange verblijfsperiode van 1874 tot 1883 in Florence. Bij een beklimming van de Vesuvius in 1879 verergeren de lage temperaturen Böcklins artritis. Met Hans von Marées gaat hij naar het eiland Ischia om te kuren, maar dat geeft hem echter geen verlichting. Hij kan tijdelijk niet meer schilderen en raakt in een depressie. Na enig herstel maakt hij toch nog enkele schilderijen die zowel de bewondering als de afwijzing van zijn collega’s, kunstkeners als critici oproepen. Cosima Wagner probeert hem ertoe te bewegen decorstukken voor opera’s van haar echtgenoot, de componist Richard Wagner te ontwerpen, maar Böcklin gaat daar niet op in. Zijn netwerk breidt zich wel uit in die jaren, maar materieel gaat het hem nog niet echt voor de wind. Dat is pas het geval, als hij de kunsthandelaar Fritz Gurlitt ontmoet. Veel van zijn werk stelt Gurlitt in zijn galerie te Berlijn ten toon. De verkoop komt goed op gang. Erkenning van critici, kenners en kopers volgt.

Uit deze periode in Florence stamt ook zijn *Toteninsel*. In zijn ijver om Böcklins werk aan de man te brengen is Gurlitt zeer succesvol, maar hij blijkt daarbij zijn eigen materiële belang voorop te stellen. Die praktijk leidt in 1889 tussen beide mannen tot een breuk. Vanaf 1885 tot 1892 verblijft Böcklin in Zürich. De waardering voor zijn werk vindt in die stad haar hoogtepunt: ereburger van de stad Zürich, eredoctor van de Filosofische Faculteit van de Universiteit van Zürich, diverse tentoonstellingen en talrijke aankopen van zijn werk.

In 1892 krijgt Böcklin een beroerte die zijn bewegen en spreken tijdelijk belemmeren. Een jaar later verhuist hij opnieuw naar Florence. Nadat hij in een herstellingsoord te San Terenzo enigszins is opgeknapt, kan hij zijn werken weer voortzetten. In het huis Bellagio te San Domenico bij Fiesole brengt hij zijn laatste productieve jaren door. Ondanks zijn gezondheidsproblemen voltooit hij toch nog in 1895 zijn laatste grote, maatschappijkritische doeken *Der Krieg* en *Die Pest*. In 1901 sterft Böcklin. Zijn stoffelijke resten worden op het protestantse Camposanto agli Allori van de stad Florence bijgezet. Op zijn grafsteen staan de woorden: non omnis moriar: ik zal niet helemaal sterven (Horatius). Naast zijn grote belangstelling voor de klassieke oudheid is Böcklins affiniteit met cultuur, kunst en landschap van Italië veelvuldig terug te vinden in zijn werk. Deze elementen treffen we ook aan in het onsterfelijke *Die Toteninsel*.

Symbolisme

Böcklin is schilder in een tijd, dat Friedrich Nietzsche in zijn levensfilosofische werken de ondergang van de oude denkstructuren en waardesystemen onder woorden brengt. Nietzsche verzet zich tegen het vooruitgangdenken van zijn tijd. Hij ervaart een geestelijke neergang

die veroorzaakt wordt zowel door de wetenschappelijke en technologische ontwikkeling als door de sociale en economische veranderingen. Hij beschouwt de naïeve manier waarop de wetenschappers van zijn tijd in hun eigen superioriteit geloofden als gevaarlijk. Eind 19e eeuw is het geloof in een betere, op rede en techniek gebaseerde wereld groot onder natuurwetenschappers, industriëlen en machthebbers. De logica van wetenschap, industrie en handel bevredigt niet alleen hun praktische behoefte aan materieel gewin, maar ook hun individuele verlangen naar macht.

De opkomende industriële ontwikkeling wordt door vele kunstenaars en gewone stadsbewoners echter als negatief ervaren. Het leven van alledag verandert er sterk door. Veel mensen van het platteland trekken naar de steden. Dat verandert hun waarde- en normbesef én dat van de stedelingen ingrijpend. Het geeft veel mensen een gevoel van heimwee. De maatschappij verliest haar vertrouwde beeld. Dat brengt een geestelijke verandering en omwenteling teweeg. De melancholieke vaststelling daarvan is een wezenlijk kenmerk van het symbolisme.

De literatuurcriticus Jean Moréas introduceert in 1886 de term 'symbolisme'. Tussen ongeveer 1890 tot 1920 heeft het symbolisme zich in allerlei kunstvormen gemanifesteerd, waaronder de schilderkunst. Het symbolisme is meer een zienswijze dan een artistieke beweging. Het is overwegend een verhalende kunst. Het wezen van de symbolistische schilderkunst kenmerkt, aldus Hans H. Hofstätter, zich "door het plaatsen van gelijkwaardige tegenbeelden tegenover de zichtbare, op natuurwetenschappelijke wijze te doorgronden werkelijkheid. Door deze tegenbeelden wil men aantonen dat een andere, verborgen werkelijkheid op zijn minst denkbaar, wellicht zelfs als realiteit erkenbaar is." (Hofstätter 1976, 11) Die andere wereld is voor hem een zekere zin een illusie. De symbolist wil juist leven in en werken vanuit die illusie. Hij vlucht er zelfs in. Vaak ervaart hij dat zijn droom over de mens en de wereld door omstanders als irreëel wordt beschouwd. Die ervaring stemt hem somber. Hij heeft het gevoel in een wereld te leven die in doodsnood verkeert. Een idee dat ook sterk bij Böcklin leeft. Hij is vervuld van een verlangen naar een zinvolle wereld. Het zien verdwijnen daarvan geeft hem gevoelens van angst en melancholie.

Het symbool verwijst naar een afwezige realiteit en is een middel om over het onzegbare, over het transcendente te spreken of dat uit te beelden. De beeldende kunstenaars van het modernisme waarbinnen het symbolisme een ontwikkelingsfase is, proberen op hun manier uitdrukking te geven aan de hogere en diepere lagen van de werkelijkheid. Daarin ligt hun motivatie. Met deze evocatie van het innerlijke leven was ook in de kunst het onbewuste op het toneel verschenen. (Jaffé 1979, 59)

Onder kunstenaars wordt de verschuivingen binnen de 19e-eeuwse cultuur en het verlies aan geestelijk houvast in de nieuwe wereld het sterkst en het eerst aangevoeld. Het symbolisme wil daarom aansluiten bij symbolenrijkdom uit het verleden. Het zoekt in de natuur naar ongewone dingen die de geest verwijderen van de realiteit van alledag. Het moet beeld geven aan de neurose, de angstdroom, de angst voor de ineenstorting die er in de samenleving rondwaart. De houding van decadentie die hieruit voortkomt, is de overtuiging dat vooruitgang onmogelijk is. Böcklin zocht zijn symbolen vooral in de Griekse mythologie, de natuur en de renaissancistische kunst van Italië.

Hoewel de schilderijen van Böcklin veelal figuratief zijn, lijkt hij gefascineerd te zijn door een innerlijke wereld. Hij moet zich de geest van de tijd uitgedaagd hebben gevoeld om een rationeel niet vatbare, onzienlijke oergrond van het leven zichtbaar te maken. Voor die naar

binnen gerichte blik ontvouwt zich een grandioos panorama op “het onbepaalbare en het onbepaalde”, zoals Aniela Jaffé dat noemt. (Jaffé 1979, 64) Daarmee geven de mythologische landschappen en geëngageerde tijdsbeelden van Böcklin expressie aan beelden uit het onbewuste of ze zijn het symbool voor het irrationele dat onze rationaliteit compenseert. In die zin is Böcklin als beeldend kunstenaar een woordvoerder van zijn tijd en een visionair van het onbewuste.

Opdracht tot Die Toteninsel

In het Kunstmuseum te Basel bevindt zich een eerste versie van *Die Toteninsel* (1880). In het voorjaar van 1880 zet de jonge weduwe Marie Berna, gravin van Oriola, Böcklin tijdens zijn verblijf in Florence ertoe aan “ein Bild zum Träumen” voor haar te maken. Het formaat en de voorstelling vindt hij vlak vóór de aflevering van het voltooide schilderij aan zijn opdrachtgeefster niet bevredigend. Hij geeft haar in hetzelfde jaar een tweede versie die, vergeleken met de eerste versie, qua afmetingen meer breed dan hoog is. De contrasten zijn minder sterk aangezet, de rotsformaties links en rechts op het schilderij zijn meer gelijkend op elkaar. De hoogteverschillen tussen rots- en boompartijen zijn wat minder groot. De blik is van onderen af en de perspectivische verkortingen van de gebouwen en nissen in de rechter rotspartijen zijn wat afgezwakt. Toen Böcklin deze tweede versie had afgeleverd, schreef hij aan Marie Berna: “Sie werden sich hineinträumen können in die dunkle Welt der Schatten, bis Sie den leisen, lauen Hauch zu fühlen glauben, der das Meer kräuselt, bis Sie Scheu haben, die feierliche Stille durch ein lautes Wort zu stören.” Van deze gedragen stilte is het eiland met de hoge cipressen een magische belichaming. Ze geeft uitdrukking aan de stilte van de nacht. Böcklin noemde het schilderij aanvankelijk *Een stil eiland*, ook wel *Het grafeiland* en later *Een stille plaats*. Deze tweede versie hangt momenteel in het Metropolitan Museum te New York.

Het is niet bij deze twee versies gebleven. Zo vraagt de Berlijnse kunsthandelaar Fritz Gurlitt Böcklin in 1883 een derde versie van *Die Toteninsel* te maken. Gurlitt koopt het voor 8000 Mark van Böcklin, maar verkoopt het een jaar later aan een zakenman, Julius Schön uit Worms, voor 22.500 Mark. Vanaf 1883 begint door de bemoeienis van Gurlitt de aandacht voor Böcklins werk toe te nemen. Uiteindelijk is deze derde versie in 1933 via de Duitse kunsthandel in handen van Adolf Hitler gekomen. Vanaf 1940 hing het op de Rijkskanselarij te Berlijn. Daarvan zijn foto's bekend: de Russische minister van buitenlandse zaken Molotov op bezoek bij Hitler, op de achtergrond het schilderij. Böcklin werd door Hitler beschouwd als een kunstenaar die de ziel van Noordwest-Europese mens in zijn melancholieke verbondenheid met het aardse bestaan treffend wist uit te beelden. Met Böcklins werk is hetzelfde gebeurd als met de muziek van Richard Wagner: politieke toe-eigening door nationaalsocialisten. Een gevolg daarvan is geweest, dat Böcklins werk lange tijd na de Tweede wereldoorlog in de kunstwereld uit de gratie is gebleven. Deze derde versie bevindt zich momenteel in de Nationalgalerie te Berlijn. De vierde versie van het schilderij uit 1884 is bij de brand van Berlijn in 1945 verloren gegaan. De vijfde versie is in 1886 besteld door het Kunstmuseum te Leipzig en is daar nog altijd te vinden. (Zelger 1994, 8-11) Als tegenhanger schildert Böcklin in 1888 *Die Lebensinsel*.

Veel filmers, schilders, componisten, schrijvers, dichters, beeldhouwers zijn na 1886 gefascineerd geraakt door deze icoon onder de laat 19e-eeuwse schilderijen. Als je de titel *dodeneiland* googlet, dan ontvouwt zich een hele rij aan treffers voor je oog. Het beeld van het dodeneiland is door tal van kunstenaars geherinterpreteerd, opnieuw gebruikt, maar ook misbruikt. Niet de minste 20e-eeuwse beeldende kunstenaars hebben zich erdoor laten

inspireren: Giorgio de Chirico, Max Ernst en Salvador Dali. Voor sommige kunstenaars is het decor van de rotspartij tot een sjablone geworden voor hun eigen kijk op mens, kunst en samenleving.

Een landschap van huiver en fascinatie

Door de overweldigende aanwezigheid van de natuur en de confrontatie met vergankelijkheid en eeuwigheid in Böcklins schilderkunst dringt de verwantschap zich op met de aan hem voorafgaande Duitse, romantische schilderkunst van Philip Otto Runge (1777-1810) en Caspar David Friedrich (1774-1840). De beelden van natuur en eeuwigheid op schilderijen van de laatste twee schilders wekken gevoelens van fascinatie en huiver op. Henk van Os heeft over de verhouding tussen de mensfiguren en de natuurbeelden uit de periode van Romantiek in een recente catalogus over *Caspar David Friedrich en zijn tijdgenoten* (2008) een treffende typering gegeven. “Er is geen schilder [= Friedrich - JR] die zo consequent zichtbaar heeft gemaakt dat de mens niet vanzelfsprekend deel uitmaakt van het landschap. *Hij staat niet in, maar tegenover de natuur en kan alleen in eenzame contemplatie doordringen tot de betekenis en de schoonheid ervan.* Hij kan de stille aanschouwing hooguit delen met één metgezel. De gemeenschappelijke ervaring van de grootsheid die het uitzicht biedt, schept vriendschap in de zin van romantiek: een unieke relatie met een ander, gevoed door gedeelde beleving van de natuur.” (Van Os 2008, 16) In deze schilderkunst van natuurbeelden krijgt het landschap in de Romantiek een symbolische lading, waardoor het ver uitstijgt boven een eenvoudige natuurweergave. Toch heeft Friedrich “de ervaring op veel van schilderijen zodanig uitgebeeld, dat je niet meer bij de natuur hoort, dat je ervan los bent gemaakt en nu alleen nog als eenzame beschouwer kunt contempleren over de geheiligde wereld – noem het Gods schepping - tegenover je.” (Van Os 2008, 17) Friedrich toont in veel van zijn schilderijen een subliem decor. Denk daarbij bijvoorbeeld aan zijn beroemde schilderij *Kreidefelsen auf Rügen* (1818). Daarin wordt de mens in al zijn eenzaamheid geconfronteerd met vergankelijkheid en eeuwigheid. Zijn natuurbeelden zijn vaak zowel fascinerend als afschrikwekkend in hun verlatenheid. De contemplatieve houding wordt bij de personages opgewekt door de grootsheid van de natuur. Ze maakt hen tot nietige wezens in het aanzien van de hoge hemels, de enorme watervlakten, ruige berglandschappen en dichte bossen. (De Nijs 1996, 39)

Immanuel Kant wijst er in zijn *Kritik der Urteilskraft* (1790) voor het eerst op, welke functie het sublieme voor de mens vervult in het beheersen van zijn angsten. Onder invloed van de heerschappij van de wetenschap en techniek was de natuur op het einde van de 18e eeuw meer door de mens getemd en beheerst geraakt dan in de eeuwen daarvoor. Juist het ontembare in de natuur begint dan een grote aantrekkingskracht op kunstenaars uit te oefenen. In de pogingen haar onder controle te krijgen valt haar eenmalige en verheven karakter des te meer op. Bovendien hebben filosofen en kunstenaars de ervaring dat niet alle natuurkrachten in de schepping en in de menselijke ziel onder controle zijn te krijgen. Daarmee blijft het sublieme zijn aantrekkingskracht behouden als spel met de angst met het oog op het ontzagwekkende in de natuur.

Voor Kant is het verhevene op gelijke hoogte met het schone. In het schone stemmen verbeeldingskracht en verstand overeen. Deze harmonie leidt tot een sensatie van plezier. Het verhevene is echter een mengeling van plezier en onbehagen. Aan het verhevene schrijft Kant een bijzondere dynamiek toe. In de eerste fase domineert het onbehagen: de mens beleeft de natuur als buitenproportioneel groot of buitenproportioneel machtig. De verbeeldingskracht kan onder die condities de opgedane indrukken niet verwerken. In de tweede fase schiet de

rede de verbeeldingskracht te hulp. In de toeschouwer vormt zich de overtuiging dat hij de machtige natuur kleiner kan maken, omdat de rede het middel bij uitstek is waarmee de mens de verschijnselen van de wereld rangschikt onder zijn idee. Ideeën behoren tot de oneindigheid. Ze zullen de natuurverschijnselen altijd te boven gaan. Het plezier van het verhevene ontstaat juist door het besef, dat het niet onvermijdelijk is, dat de mens een gevoel van onbehagen krijgt, als hij op zijn fysieke zwakte wordt gewezen door de aanblik van natuurgeweld. “Een plotselinge gewaarwording van de bestemming van de mens overwint het aanvankelijke onbehagen. Deze gewaarwording maakt duidelijk dat het niet de natuur is die verheven is, maar dat het sublieme pas ontstaat als gevolg van een innerlijke inspanning van de mens. Alleen als gevolg van een esthetische handeling worden natuurlijke vormen verheven.” (Von der Thüsen 1997, 20) Het effect van het sublieme in de kunst wordt dus pas merkbaar door de innerlijke houding van de toeschouwer. Dit inzicht van de sublieme ervaring laat zich ook aflezen aan Böcklins schilderij. De gestalten in de boot weten zich overweldigd door het oprijzende dodeneiland.

Zoals de bergen, wouden en kusten, ja zelfs de kerken, rotspartijen en ruïnes bij Friedrich echt Duits lijken, doen de rotsen, ruïnes en waterpartijen bij Böcklin echt Italiaans aan. In het bijzonder zorgen de cipressen en het licht daarvoor. Bij Friedrich lijken de personages roerloze toeschouwers te zijn; bij Böcklin echter ontkom je niet aan de indruk dat zijn personages, voor zover ze op zijn schilderijen staan, temidden van de ongerepte natuur, veelal in een strijd gewikkeld zijn, zoals in *Im Spiel der Wellen* (1883) of *Meeresidylle* (1887). *Villa am Meer* (1878) en *Ruine am Meer* (1880) daarentegen laten een vergane beschaving zien die door natuurkrachten is weggevaagd. In *Die Toteninsel* overheerst een sfeer van huiver en fascinatie.

Die Toteninsel als landschapsschilderij

Böcklin kreeg dus in het voorjaar van 1880 van Marie Berna de opdracht “ein Bild zum Träumen” voor haar te maken. We hebben gezien dat hij al vóór 1880 zich had verdiept in de Griekse mythologie, mede door zijn reis naar Pompeï, op aanraden van Burckhardt. Daardoor groeide zijn liefde voor het ongerepte zuiden van Italië, waar de moderne ontwikkelingen de beschaving en de natuur nog niet hadden aangetast.

Op het schilderij *Bergsee mit Möwen* (1847) dat als een voorstudie van *Die Toteninsel* is te beschouwen, zien we een woeste zee met in het midden een rots waaromheen meeuwen vliegen. Een duistere atmosfeer, onheilspellend en dreigend. Het drukt evenals het dodeneiland stilte, eenzaamheid, melancholie en een spookachtige stemming vol magie uit. Het zonlicht breekt door de zwevende bruingrauwe wolken heen en wordt door het rotsblok en het mysterieuze, glanzende en onbeweeglijke wateroppervlak weerkaatst, zodat zich een dramatisch licht-donker effect over het hele doek verspreidt. Er heerst een neerdrukkende rust, waaruit zich een onaangenaam gebeuren zou kunnen gaan voltrekken. Het heeft een vergelijkbare suggestieve kracht als het dodeneiland.

Het schilderij *Die Toteninsel* heeft zijn naam te danken aan Fritz Gurlitt. In eerste instantie is het voor mij een landschapsschilderij, in gevernist tempera op linnen uitgevoerd; pas in tweede instantie een symboli(sti)sch schilderij. Uit de diepblauwe zee rijst een rotseiland op tegen de achtergrond van een diep donkerblauwe, nachtelijke hemel. Vanuit een laag gekozen perspectief kijken we via de boot met veerman, passagier en lijkst tegen het eiland aan. Dit rustpunt in het beeld doet ons als toeschouwer beseffen dat het rotseiland in zijn

indrukwekkende verhevenheid voor ons staat. De donkerbruine roeier in de boot lijkt onder de indruk te zijn van de aanblik. Hij houdt de roeispanten stil.

Midden op het eiland, vanaf de monding naar boven toe, staan tussen de linker en rechter rotspartij de donkere cipressen met een bruine, groene gloed overdekt. In een halve cirkel liggen de rotsformaties in de rode gloed van de nachtelijke hemel om de bomen heen, met daartussen links en rechts een enkel oplichtend okerwit gebouw. De bomen steken ver boven de rotsformaties uit. Op enkele plaatsen in de rotspartijen bevinden zich hoge nissen die open lijken te zijn. De rotspartijen, links en rechts van de cipressen, zijn ongeveer even hoog. Ze zijn in vergelijking min of meer symmetrisch van vorm. In het platte vlak lijkt het geheel de vorm van een regenboog aan te nemen. In het centrum van het eiland zijn de cipressen de bepalende beeldelementen. Enkel de duistere havenmond, tussen de rotsen middenvoor, die de roeiboort langzaam nadert, biedt een mogelijke landingsplek om het eiland te betreden.

Het water rond het eiland is diep donkerblauw met een zwartachtige bruine gloed, en slechts een enkele lichte rimpeling. Het beeld toont overwegend een rustig wateroppervlak. De atmosfeer is bladstil. Dit eigenaardige eiland lijkt ergens ver weg van de beschaafde wereld te bestaan. Het ziet eruit als ware het een onbewogen decorstuk op een groot operatoneel. Het totale beeld is stil gezet. Daardoor gaat er een verwachtingsvolle spanning vanuit.

Links en rechts van het eiland is de zee nog goed zichtbaar. Dat benadrukt de oneindige weidsheid en verlatenheid die het eiland omgeeft. In tegenstelling tot de beslotenheid van het eiland. De lage horizon onderstreept dat nog eens te meer. Het eiland krijgt daarmee een dimensie van eeuwigheid. De passagier en de veerman in de boot kijken in stille overgave naar het eiland op.

De boot met lijkst en mensfiguren op de voorgrond werken op dit schilderij als een soort repoussoir. Een rustpunt voor het oog. Het versterkt de dieptewerking van het natuurbeeld op het platte vlak. Vanuit dit perspectief gezien maakt de besloten rotspartij een verheven en overweldigende indruk.

Ondanks dit rustpunt blijft het eiland in het centrum van de aandacht staan. Sporen van menselijke activiteit laten zich aflezen aan de aanwezigheid van een havenmond of wat daar op lijkt, aan de nissen in de rotspartijen en de gepleisterde muren van huizen, links en rechts in beeld. Deze elementen tekenen de innerlijke kracht die er van het eiland uitgaat, zonder dat er aan dit gesloten beeld bijzondere attributen zijn toegevoegd. Het eiland oogt als een droombeeld.

Een roeiboort glijdt langzaam over het bijna rimpelloze water, met daarop een dwars geplaatste doodskist en voorop een mummieachtige wit geklede figuur die uitkijkt op het eiland, met achter zich de roeier die de roeispanten stilhoudt boven het water. Dat deze boot met lijkst en menselijke figuren meer is dan een decoratie, spreekt voor zich. De roeier en de passagier zijn toeschouwers van en tegelijkertijd betrokkenen bij dit mysterieuze eiland. Samen met ons houden zij nog enige afstand daartoe. Door hun ogen kijken wij als ware het naar dit beeld.

De mensfiguren staan met de rug naar ons toe en zijn in verhouding tot de grote rotspartijen en de hoge cipressen klein afgebeeld. In het geheel van het beeld krijgt de 'verlichte' boot met passagiers een mythische dimensie. In symbolistische schilderijen neemt de natuur het dromende ik in zich op. (Anker 2009, 61) Dat geldt ook voor de mensfiguren in de boot. Ze staan met de rug naar ons toegewend, op de voorgrond in het centrum geplaatst, als symbool

voor de mens. De rechtopstaande, lichte gestalte en de verticaal geplaatste, witte kist contrasteren met de diep donkergroene cipressen midden op het eiland. Ze vormen een dialogiserend beeldelement ten opzichte van het eiland. De voorstelling van de stil horizontaal boven het water hangende roeispanten in het bijna zwarte, rimpelloze water maakt de stilte nog extra erfahrbaar. Er tekent zich een kruisfiguur half buiten, half binnen de cirkel van het eiland.

Zodoende ontstaat er het beeld van eenzaamheid in een ongerept rijk waar zuiverheid lijkt te heersen. De roeier met kist en witte gestalte naderen het eiland, met de blik erop gericht. De nissen in de rotspartijen, de okerwitte gebouwen en de cipressen laten zich verbinden met een dodenrijk. Veel oprijlanen naar begraafplaatsen in Italië hebben links en rechts rijen cipressen en okerwitte aula's bij de toegangspoort. Het geheim van het beeld ligt niet alleen in de nachtelijke stemming en de onzichtbare lichtbron, die een deel van de gebouwen geheimzinnig verlicht, maar vooral ook in de roeiboot die het eiland met zijn raadselachtige vracht nadert: een rechtopstaande, witte gestalte die erin staat als een standbeeld. Gestold in het aanschouwen van het beeld. Onvergankelijk, voor eeuwig.

Ein fiktives Landschaftsdenkmal

Böcklin schildert zijn *Toteninsel* tussen de Frans-Duitse oorlog van 1870 en de Grote Oorlog van 1914-1918, in een periode van vooruitgangsgeloof en een hang naar decadentie. De thematiek van dood en vergankelijkheid heeft Böcklin zijn hele leven bezig gehouden. In zijn persoonlijk leven was daar ook wel reden toe. Acht van zijn veertien kinderen zijn al kort na de geboorte of op jonge leeftijd aan tyfus overleden. (Cat. Böcklin 1977, 103) Deze persoonlijke ervaringen hebben sterke invloed gehad op zijn visie over leven en dood én de maatschappelijke ontwikkelingen van zijn tijd. Bij hem leeft het besef dat het positivistische geloof in de maakbaarheid van een goede samenleving en de volmaakbaarheid van de mens een belemmering vormen voor de geestelijke ontwikkeling van de mens. Hij ziet de dood als een wezenlijk onderdeel van het leven. Hij weet zich een sterfelijk mens die onderdeel van de natuur is in het eeuwigdurende proces van geboren worden en sterven. Böcklin sluit daarmee aan bij de gravures met dodendansen van Albrecht Dürer (1471-1528) en Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530) die hij in het Kunstmuseum te Basel heeft kunnen bestuderen. Böcklins *Melancholie* (1900) wijst terug op Dürers beroemde prent met dezelfde titel. De melancholische stemming vormt het kerngegeven van zijn symbolistisch levensgevoel.

Al vroeg in zijn leven manifesteert zich in zijn kunst een zekere moedeloosheid over de voortgang van de beschaving. Zijn alternatief voor die vermeende neergang is het landschap van het "uncivilisierten Südens" (Zelger 1994, 20), waar de mythos een boventijdelijke dimensie vertegenwoordigt en de geschiedenis nauwelijks haar sporen heeft achtergelaten, als de natuur ze al niet heeft uitgewist.

In die jaren van eigen opkomende depressiviteit en een groeiend pessimisme over de beschaving, zo blijkt uit zijn briefwisseling met Jacob Burckhardt (Zelger 1994, 20), wil hij zo snel mogelijk als de gelegenheid zich aandient, per trein naar het 'onbeschaafde' zuiden vertrekken en een tocht over de zee maken. Böcklin is in Italië vooral geïnteresseerd in de meer afgelegen streken, niet zozeer in de bekende kunststeden als Rome en Florence. Hij is bereid zijn academische positie in Weimar en zijn verzekerde levensonderhoud daar op te geven om bevrijd te raken van zijn sombere stemmingen.

Gedurende de periodes dat hij verblijft in Italië, is het politiek verdeelde land vooral een agrarisch land met zeer weinig industrie. Het verenigde Italië komt onder leiding van Giuseppe Garibaldi in 1861 tot stand en wordt tot 1878 door koning Viktor Immanuel II geregeerd. De fabrieken met hun machines vormen nog geen bedreiging voor het leven van mensen. Maar de spanning tussen een zich ontwikkelende industriële samenleving en politiek-filosofische opvattingen over vrijheid en gelijkheid in diezelfde maatschappij neemt wel eind 19e eeuw zienderogen toe.

Het dodeneiland beeldt een typisch Italiaans landschap uit. De suggestieve werking van de voorstelling heeft Böcklin bereikt door de zuivere en bijzondere omgang met vorm en kleur. Dat zet hij op een onconventionele manier in, op een andere manier dan landschapsschilders dat tot die tijd gewoon waren. Ongewoon is het samengaan van horizontale en verticale lijnen in samenhang met het gecentreerde eiland, de gelijkmatige zijdelingse vergezichten over de zee en de hoogreikende cipressen in het midden van het eiland. Het naar buiten breed uitgaande gesloten massief van steile en ontoegankelijke rotsen vormt een contrast met de aantrekkingskracht van de open havenmonding naar binnen toe en de oneindige ruimte eromheen. Het oogt als een afgerond, op zichzelf staand droombeeld.

Een dergelijk compact gecomponeerd beeld treffen we niet aan op het eilandbegraffenis San Michele in Venetië, op Zadronik ten westen van de Peloponnesos, op St.Jurai bij Dubrovnik, op Potikonissi bij Korfu, op de Ponza eilanden in de golf van Gaeta of op Ischia. Het zijn wel eilanden met cipressen, maar niet met omsloten rotspartijen. (Zelger 1996, 14) Aan deze eilanden hebben de onderzoekers gedacht, toen ze op zoek gingen naar de plaats die Böcklin tot voorbeeld gediend zou kunnen hebben, maar ze komen niet precies overeen met *Die Toteninsel*. Daarmee blijkt Böcklins dodeneiland een illusoir en fictief landschapsmonument te zijn: Ein *Landschafts-denkmal*. (Zelger 1994, 7) Wel is het opvallend dat er in Böcklins oeuvre veel schilderijen voorkomen met rotspartijen, omringd door water. Böcklin heeft er een tijd lang naar gestreefd zelf een eiland te bemachtigen. Dicht voor de kust van San Terenzo. Vlak voor het huis waar de dichter Lord Byron eens woonde, ligt een klein eiland waarop hij ooit een huis heeft willen bouwen.

Aan het monumentale karakter dragen ook het kleurenpalet en de bijzondere lichteffecten bij, die geen natuurlijke situatie weergeven, maar veel meer de suggestie van een religieus plechtige, eerder mythische stemming die naar het verhevene reikt. Zo is er de diep donkerblauwe hemel rond de rotspartijen; de betoverende rode gloed op de rotsen, dat als het ware het allerlaatste avondlicht reflecteert; de dreigende witte oker die de staande gestalte, de doodskist en de bouwsels met elkaar in verband brengt; het diepe donkerblauw van het water en de hemel, waardoor de overige kleuren als gedempt werken; het donkere zwartachtige bruine licht dat in de groene gloed van de cipressen speelt; de nuance rood aan de boot en de ingangen van de graven. Roodachtig gebroken bruin geeft verder nog contour aan de rotsen tegen de nachtelijke hemel. Het is een kleurengamma dat een mysterieuze atmosfeer aan deze droomvoorstelling toevoegt. In dit verband is het aardig om te weten wat de kunstcriticus William Ritter in 1895 schrijft over Böcklins atelier te Zürich. Böcklin had dit geheel zwart laten verven. Het zwarte atelier dwong hem zijn innerlijke beelden tot uitdrukking te brengen, dat is een wereld die kleurrijker is dan de natuur en tegelijk een "Totenszenerie" is. (Anker 2009, 87)

Het is Böcklin gelukt met een beperkt aantal middelen naar vorm en kleur de voorstelling van het dodeneiland op het hoogste niveau van suggestie en inwerking te brengen. Het is 'ein fiktives Landschaftdenkmal'. Een monument voor een reflectief moment.

Jung en het grafeiland

Tijdens een seminar in 1937 spreekt Jung over het schilderij van Böcklin in verband met Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1885). (Jung 1988/2, 1191-1192) Jung spreekt dan onder meer over het fenomeen van het ‘dodeneiland’, zoals dat voorkomt in het tweede deel van Nietzsches boek, in de hoofdstukken ‘Het graflied’ en ‘Van grote gebeurtenissen’. Het begin van beide verhalen is als volgt: “Er bestaat een eiland in de zee – niet ver van Zarathoestra’s gelukzalige eilanden – en op dat eiland rookt bestendig een vuurberg; het volk zegt van dit eiland – en vooral de oude vrouwtjes uit het volk zeggen het – dat het als een rotsblok voor de poort der onderwereld is gelegd: door de vuurberg zelf echter loopt de smalle weg naar beneden, welke naar die poort der onderwereld leidt. Omstreeks de tijd nu, dat Zarathoestra op de gelukzalige eilanden toefde, geschiedde het, dat een schip zijn anker uitwierp voor het eiland met de rokende berg; en de bemanning ging aan land om konijntjes te schieten. Tegen het uur van de noen evenwel, toen de kapitein en zijn mannen weder bij elkaar waren, zagen zij plotseling door de lucht een man op zich toekomen, en een stem zeide duidelijk: ‘Het is tijd! Het is meer dan tijd!’ Toen de gestalte echter vlakbij was – schielijk vloog zij voorbij, een schaduw gelijk, in de richting van de vuurberg – herkenden zij met de grootste ontsteltenis: Zarathoestra. Want zij hadden hem allen reeds gezien, met uitzondering van de kapitein zelf, en zij hadden hem lief, zoals het volk liefheeft: zo dat liefde en schuwheid er gelijkelijk deel aan hebben. ‘Kijk nu eens aan!’ zei de oude stuurman, ‘daar vaart Zarathoestra ter helle!’ - Terzelfder tijd, dat deze scheepslieden bij het vuureiland landden, liep het gerucht, dat Zarathoestra verdwenen was; en toen men zijn vrienden ondervraagde, vertelden zij, dat hij zich bij nacht had ingescheept zonder te zeggen, waar hij heen wilde reizen.” (Nietzsche 1985, 110)

Jung stelt zich tijdens dit seminar de vraag, wat voor soort eiland een grafeiland eigenlijk is, en waarom er meestal sprake is van een ‘stil’ eiland. Dat laatste komt meestal, aldus Jung, omdat het altijd geïsoleerd en afgeschermd van de buitenwereld is gelegen. Het is een wezen op zichzelf, “being one thing only” (Jung 1995, 1175). Dat maakt het wezen van zijn eenzaamheid uit. Het ligt verloren in de zee. Het land van de doden is in de regel een eiland – een eiland van de gewonden, van de onsterfelijkheid, of van de graven, waar de doden worden begraven of waar de geesten worden verondersteld te leven. Of het is mogelijk een bepaald soort woud of een bijzondere berg – in Zwitserland zijn de ijsvelden nog altijd bevolkt door geesten.

Jung verwijst in de loop van zijn gesprek naar zijn eigen ervaringen in Afrika tijdens zijn bezoek aan Kenia en zijn tocht naar de Mount Elgon. Hij spreekt dan over de bamboewouden aan de voet van Mount Elgon, waar de geesten verblijf houden. De bomen groeien er heel snel op. Het is voor hem een buitengewone ervaring dat de wind over de boomtoppen ruist, er nauwelijks lucht zichtbaar is tussen de bomen en het er compleet stil is. Het geluid van de voetstappen wordt gedood door de moslaag en de dode bladeren op de bodem. Die bedekken de bodem zo dicht, dat je erin wegzakt. Er leven geen vogels, het is er werkelijk zonder geluiden en er heerst een soort van groenachtige duisternis, alsof je onder water bent. De inboorlingen zijn doodsbang voor de geesten die er zouden leven, en proberen op alle mogelijke manieren te ontsnappen om niet gedwongen te kunnen worden dat bamboewoud in te moeten gaan.

Daarmee is Nietzsches beeld van het stille eiland in de oceaan heel waarheidsgetrouw te typeren. Hij moet over de zee om de plaats te bereiken waar de doden leven. Op die plaats in zijn betoog geeft Jung aan, dat een dergelijk beeld ook te vinden is op het beroemde schilderij

van Arnold Böcklin. “Ginds ligt het graveneiland, het zwijgende; daar liggen ook de graven mijner jeugd. Daarheen zal ik een onverwelkbare krans des levens dragen.’ Met dit besluit in het hart ben ik de zee overgevaren. – O, gij gezichten en verschijningen van mijner jeugd ! O, gij blikken der liefde alle, gij goddelijke ogenblikken! Hoe zijt gij zo snel gestorven! Ik gedenk u heden even als mijn doden.” (Nietzsche 1995, 95)

In het bovenstaande tweede fragment uit Zarathoestra spreekt Jung de veronderstelling uit, dat Zarathoestra zich gevangen weet in het onbekende en dat hij daar wellicht in de gedaante van een God zou kunnen zijn. Zarathoestra zegt daar zelf over: “Ein Unbekanntes ist um mich und blickt nachdenklich. Was! Du lebst noch, Zarathustra.” Degene die dit zegt, moet een persoon zijn. “Da wurde eins zu zwei, und Zarathustra ging an mir vorbei.” (Jung 1995, 1176) Dat zou erop kunnen wijzen, aldus Jung, dat hier sprake is van een religieuze ervaring, in de zin zoals William James (1842-1910) in zijn *Varieties of the Religious Experience* (1902) daarover spreekt. Hij verwijst daarbij naar het fenomeen van de onbekende aanwezigheid.

De studie van James staat vol met dergelijke ervaringen. Zo schrijft een berichtgever: “Heel vroeg in de nacht werd ik wakker... Ik had het gevoel, dat ik opzettelijk was gewekt en dacht eerst dat er een inbreker was... Daarop ging ik op mijn zij liggen om verder te slapen en dadelijk voelde ik een tegenwoordigheid in de kamer, en, vreemd genoeg, het was niet het gevoel van een levend iemand, maar van een geestelijke tegenwoordigheid. Misschien moet ge er om glimlachen, maar ik kan u slechts vertellen wat mij overkomen is. Ik geloof niet dat ik mijn gewaarwordingen beter kan beschrijven dan door eenvoudig te zeggen dat ik het gevoel had van een geestelijke tegenwoordigheid... Op hetzelfde ogenblik overviel mij een hevige bijgelovige vrees, alsof er iets vreemds en akeligs op het punt stond te gebeuren.” (James 1902/1995, 41)

Jung meent dat Zarathoestra is als een lichtstraal, afkomstig van de gnostiek, die als een eeuwige geest in de materie neerkomt en erin gevangen raakt. Dat is wat er gebeurt, aldus Jung. Zarathoestra is de antropos, gevangen in de persoon van Nietzsche, en in zekere zin diens eigen ervaring. Het eiland waarop hij verkeert, bezit de verlatenheid van het graf, afgeschermd van de massa. Zarathoestra beseft zijn situatie heel goed, en dat maakt hem dan ook zo depressief. Op zo’n moment is hij overgeleverd aan slechte herinneringen uit zijn kindertijd, zoals we kunnen lezen in het eerste fragment van het tweede deel. Hij staat voor de opdracht die nare ervaringen op te lossen.

De ik uit het hoofdstuk ‘Het graflied’ ziet over de oceaan uitkijkend het eiland liggen. Het allereerste wat je tegenkomt als je tot jezelf komt, zijn je vroegste herinneringen. Het ergste wat de ik kan overkomen dat geen kind meer kan blijven. Na zijn kindertijd hebben slechte mensen hem geestelijk schade berokkend. Ze hebben bezit van hem genomen. Je kunt aan de opkomende herinneringen slechts beperkt sturing geven, wil je de spontaneïteit van de beelden niet verstoren. Böcklin staat voor de opdracht een droombeeld te scheppen. Dat begint er uiteraard mee om bij zichzelf te rade te gaan, verbeeld in een grafeiland.

Een droombeeld als verborgen herinnering

Jung meent dat onze ‘verborgen herinneringen’ in de onbewuste dimensie van onze psyche blijven voortbestaan. In dit verband is het bijzonder om te weten, dat Jung uitgerekend één van zijn eerste ervaringen van cryptomnesie leest in Nietzsche’s *Also sprach Zarathustra* in

het hoofdstuk (2e deel) ‘Van grote gebeurtenissen’ waarin sprake is van de ‘gelukzalige eilanden’, waar de kapitein en zijn bemanning op konijntjes schieten en ineens een man door de lucht naar zich toe zien zweven. Dat is Zarathoestra. Deze scène doet hem terugdenken aan een matrozenverhaal uit zijn jeugd. Jung veronderstelt dat dit verhaal ook in de geest van Nietzsche moet hebben rondgewaard, toen hij zijn boek schreef, zonder dat hij zich daarvan bewust was. (Van den Berk 2009, 30-31) Kunnen we het toeschrijven aan het toeval dat deze scène in **Jungs** seminar over Nietzsche’s boek in verband wordt gebracht met ons schilderij? Verborgene herinneringen kunnen dus blijkbaar weer bij gelegenheid uit ons onbewuste opduiken. Jung meent dat veel verrassende vondsten van kunstenaars door deze cryptomnesie zijn te verklaren, ook al hebben zij dat niet altijd van zichzelf in de gaten.

Daarbij dringt de herinnering die het meest met gevoel beladen is, zich het eerst op in het bewustzijn van de kunstenaar. Deze gevoelsbeladen complexen zoeken een uitweg in het creatieve proces van een individuele kunstenaar. (Jung 1961/2001, 315-316). Door onbewuste aandrijvingen worden deze beelden en ideeën verzameld. Ze zijn noodzakelijk, wil de psychische activiteit niet tot stilstand komen. Ze komen juist in beweging als het psychische systeem niet in evenwicht is. “Ze kunnen zich door een fantasie of een wens van binnenuit aan het ik-bewustzijn opdringen, ander keren zwengelt soms de buitenwereld die energie aan.” (Van den Berk 2009, 54-55). Het kunstwerk is zo’n esthetisch vormgegeven artistiek complex. In de regel is de ik van de kunstenaar sterk genoeg om de energiestroom van het affectieve, autonome complex te verdragen, en er niet onder te bezwijken. Jung wijst erop, dat de kunstenaar dicht, schildert en componeert datgene waaraan hij lijdt. (Jung 1905/2001, 108) De erkenning voor het werk van de melancholieke Böcklin kwam laat op gang. De dood van zijn kinderen zal hem hebben aangegrepen. Zijn persoonlijke levensomstandigheden lieten lange tijd te wensen over. Vele jaren ontvluchtte hij min of meer de werkelijkheid van zijn tijd door zich terug trekken in de onherbergzame streken van Italië. Bovenal is zijn pessimistische visie op de maatschappij heel bepalend geweest in zijn werk.

Het lijkt erop, dat een kunstenaar op een extraverte/introverte wijze en via de intuïtie/gewaarwording afdaalt in het collectieve onbewuste en daaruit een prachtig kleinood naar boven weet te halen, het kunstwerk, in werkelijkheid is het omgekeerde het geval. Eerst verschijnt er het archetypische kleinood, dan pas ziet de intuïtie het, daarop volgt het zoeken van een kunstenaar naar een adequate vormgeving. Het kunstwerk stelt zich aan de maker present als autonoom complex. Dat trekt de meest verschillende elementen aan. Het werkt als een magneet. Dat zijn zaken uit het persoonlijke onbewuste van de kunstenaar, thema’s uit zijn bewuste herinneringen, uit zijn opleiding, uit wat hij bij collega’s heeft gezien, uit zijn eigen voorkeur, uit de actualiteit, uit zijn cryptomnesie. Het autonome complex clustert dit alles, vormt het hart van het proces. Het symbool trekt een mens in een hogere orde. Het kunstwerk staat ons toe meer te zeggen dan we werkelijk zeggen: ik bedoel meer dan ik ben. (Jung 1922/1978, 87) De kunstenaar wordt in dit proces weggezuiverd, gedepersonaliseerd.

Nadat Böcklin de opdracht van Marie Berna heeft ontvangen, mogen we aannemen dat onder meer zijn eigen ‘verborgene herinneringen’ aan idyllische eilanden die hij tot dan toe had bezocht, in hem bovenkwamen. Verder had hij in 1847, zoals we weten, reeds zijn *Bergsee mit Möwen* gemaakt. Een sinistere plek met grote zwerfsteen waaromheen witte meeuwen zweven. Een voorwereldlijk droombeeld. Of hij ook hetzelfde matrozenverhaal over een ‘grafeiland’ kende dat Jung, en wellicht Nietzsche, in zijn jonge jaren hebben gelezen, is de vraag. Maar het is niet ondenkbaar dat het wel het geval is geweest. Zowel Nietzsche, Jung en Böcklin is in een vergelijkbare culturele context opgegroeid. Bazel was de stad van hun

jeugd. Ze moeten weet van elkaar hebben gehad. Voor Jung was Böcklin een wegbereider voor de nieuwe tijd, die de rationele mens via zijn schilderkunst weer bewust wilde maken van zijn irrationele strevingen en van zijn individualiteit. (Van den Berk 2009, 201) Al deze elementen zullen onderdeel hebben uitgemaakt van zijn verborgen herinneringen.

Een panisch moment

In de graf- en symbooltheorie spreken we wel van een innig verband tussen de levenloze natuur en onze innerlijke gevoelens. (Zelger 1994, 6) Jaffé meent dat de moderne kunst een poging doet “een verborgen geest van de natuur en van de dingen, een achtergrond van het uiterlijke leven, een innerlijke realiteit, iets irrationeels, uit te drukken, om op die manier een weg te vinden naar een nieuw levenscentrum.” (Jaffé 1979, 60) Hoewel Böcklins kunst in sterke mate figuratief is, geloof ik dat hij in de greep kwam van een **numineuze** ervaring en/of de magische energie van zijn onbewuste. In zijn bewustzijn brak de chthonische geest van de materie baan, door hem uitgewerkt in natuurbeelden.

De aan de aarde gebonden godheid Pan hangt samen met het chthonisch karakter dat veel schilderijen van Böcklin bezitten. In de jaren '60 en '70 heeft hij een aantal schilderijen gemaakt waarin hij de spanning tussen een terugval in beschaving en de oprukkende natuur uitbeeldt, bijvoorbeeld het schilderij *Pan zwischen Säulen* (1875). De overwoekerende vegetatie overweldigt het mensenwerk. Pan, de hertengodheid, staat temidden van de overwoekerde resten van een ruïne.

De godheid Pan is een belangrijk topos in Böcklins kunst. Hij identificeert zich graag met hem. Het gaat Böcklin daarbij vooral om de verhouding van de mens tot de natuur. Pan vertegenwoordigt het oerbeeld van de niet vervreemde mens die nog niet tot een karikatuur is verworpen door de moderne beschaving. In hem staat de boventijdelijke natuur tegenover de vergankelijke menselijke beschaving. Dat zien we onder meer terug in het schilderij *Villa am Meer* (1878). *Die Toteninsel* is in een bepaald opzicht ook een schilderij waarop de werkzame aanwezigheid van Pan merkbaar wordt.

Er is wel eens gezegd dat Böcklins natuurbeeld *Die Toteninsel* (1880) voorbij het visuele wijst, omdat het door een totaal andere ervaring wordt aangestuurd. “Es musz still wirken, dasz man erschrickt”, moet Böcklin eens tegen zijn vrouw hebben gezegd (Zelger 1994, 18). In deze uitspraak, oorspronkelijk afkomstig van zijn opdrachtgeefster Marie Berna, waaruit haar waardering voor het schilderij spreekt, klinkt ook iets door van de verschrikking én de opwinding buiten jezelf te geraken, wat door de aanblik van dit schilderij zou kunnen ontstaan. Ik stelde al eerder vast, dat de voorstelling op het schilderij als het ware lijkt te zijn stilgezet. De personages in de boot zijn overweldigd door de aanblik van de rotspartijen. Er is nagenoeg windstilte in dit mediterrane landschap. Een nauwelijks rimpelend wateroppervlak. Het schilderij straalt een sinistere sfeer uit. Een panisch moment.

Piet Meeuse schrijft daarover in zijn boek *Wind!* (2008) “Aan land kan het ontbreken van wind, de onbeweeglijkheid van alles, een verlamdend effect hebben. De stilte van het middaguur in mediterrane streken, wanneer de zon haar hoogste punt bereikt en niets beweegt: bladstil staan de bomen, alles houdt de adem in, de vogels zwijgen en je hoort als het ware het gras groeien – dat is het uur van Pan. In het hoofdstuk ‘Middag’ van *Also sprach Zarathustra* schrijft Nietzsche: ‘[...] dit is het heimelijke, plechtige uur waarop geen herder zijn fluit bespeelt [...] Zing niet! Stil! De wereld is volmaakt.’ (Nietzsche 1985, 211) Op dat

uur, zegt men, kon de herdersgod Pan plotseling verschijnen en paniek veroorzaken onder de herders en kudden. Waarom? Omdat de volmaaktheid van dat moment door niets verstoord mocht worden. Maar volmaaktheid is beangstigend. Alsof de tijd tot stilstand komt. Dat is ondraaglijk, want op dat moment dreigt het leven onmogelijk te worden. Als alles volmaakt is, is er niets meer mogelijk. Elke verandering zou de volmaaktheid verstoren en dus vernietigen. Daarom is dat moment letterlijk adembenemend. Vandaar de paniek die het uur van Pan kan veroorzaken. Als de natuur de adem inhoudt, is dat het moment van openbaring: Dit is het. Hier. Nu. Dat is alles. Pan. Dat is onbevattelijk. Meer dan een mens kan verdragen. Godzijdank duurt het nooit lang of ergens klinkt een geluid: er breekt een takje, een vogel vliegt op, een bevrijdend briesje ruist door de bladeren. En de betovering is verbroken. Het leven herneemt zijn onvolmaakte, rommelige, rumoerige gang.” (Meeuse 2008, 107-108) Het dodeneiland van Böcklin heeft ook alles in zich van zo’n uur van Pan: een stilgezet beeld van volmaaktheid, een moment van openbaring, van bewustwording zo lijkt het.

Böcklin als symboli(sti)sch schilder beseft, dat er een werkelijkheid achter de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid moet bestaan. Daarvoor kiest hij zich symbolen om daaraan uitdrukking te geven. Eén daarvan is het afgelegen eiland in zee, maar dat geldt ook voor de steen in de vorm van rotspartijen, de boot, de vogels en de compositorische vorm van de cirkel. “Deze symbolen geven uitdrukking aan een **psychologische** betekenis vanaf de eerste uitingen van het bewustzijn van de mens tot de meest gekunstelde vormen van de kunst in de 20e eeuw.” (Jaffé 1988, 192).

Onpersoonlijke onbewuste krachten

Elke kunstenaar is onafscheidelijk betrokken op de werkelijkheid. Het subject van de kunstenaar laat zich niet gemakkelijk afschermen van het door hem waargenomen object. Dat waargenomen of ervaren object bepaalt deels zijn identiteit. Jung gebruikt in dit verband het begrip *participation mystique* dat de betrokkenheid van de primitieve mens op zijn objecten aanduidt. Het is een besef waarin ligt opgesloten, dat toen en nu, binnen- en buitenwereld een eenheid met elkaar vormen. Voor Jung is het een aanduiding voor de aanraking met het onbewuste of het irrationele. In het weer onderduiken van de kunstenaar in de oertoestand van de *participation mystique* ligt het geheim van het scheppen van zijn kunst. Daarin schuilt tevens de invloed die er van kunst uit kan gaan. Het herenigen van het bewuste met het onbewuste is wat Böcklin in essentie in *Die Toteninsel* realiseert.

Een kunstwerk als *Die Toteninsel* verschijnt in de verbeelding van een kunstenaar, als een heersende cultuur zich eenzijdig ontwikkelt. Daarvan was Böcklin doordrongen. Hij leefde naar zijn ervaring in een materialistische wereld met te weinig aandacht voor de innerlijke mens. Op allerlei geestelijke terreinen vormt de onbewuste fantasie dan de motor achter het scheppingsproces. (Freud/Jung 2000, 270) Door middel van het fantasiedenken is de kunstenaar met zijn onbewuste verbonden, “met de oudste lagen van de menselijke geest, lagen die reeds lang onder de bewustzijnsdrempel liggen.” (Jung 1991, 50). In het afgesplitste complex bestaan als het ware volledig onbewuste fantasiesystemen, die de neiging vertonen een afzonderlijke persoonlijkheid te vormen. Het creatieve proces is zo’n afgesplitst autonoom creatief complex, dat in een mens leeft en groeit als een boom in de grond waaraan hij voedsel onttrekt. (Jung 1922/1978, 87-88)

Het hart van het fantasiedenken is het symbool. Het is rationeel niet helemaal doorzichtig te maken, waarom iets of iemand een symbool wordt. Het openbaart zich in een concrete, unieke situatie, is verrassend, onbeheersbaar in al zijn implicaties en persoonlijk van aard.

“Het levende symbool is de uitbeeldingvorm van een in wezen onbewuste realiteit.” (Jung 1921/1984, 386-387) Een essentieel aspect van het symbool is dat “het altijd veronderstelt dat de gekozen uitdrukkingwijze de best mogelijke beschrijving of formulering is van een betrekkelijk onbekend feit waarvan men niettemin weet dat het bestaat of veronderstelt dat het bestaat. [...] Want ‘symbolisch’ betekent dat in het object, of dit nu geest of wereld is, een machtige, ongrijpbare werkelijkheid verborgen zit en dat de mens wanhopige pogingen doet om het geheim, dat buiten hem staat, in een uitdrukking vast te leggen.” (Jung 1921/1984, 384)

Archetypen zijn in dit verband de **numineuze** structuurelementen van de psyche, en bezitten een zekere zelfstandigheid en een specifieke energie, waardoor ze de inhouden van het bewustzijn die hen passen naar zich toe kunnen trekken. De symbolen fungeren daarbij als omvormers, doordat ze de libido uit een lagere naar een hogere vorm overbrengen. Het symbool werkt heel suggestief, overtuigend, en drukt tegelijk de inhoud van de overtuiging uit. Dat komt door het numen, de specifieke energie, die bij het archetype hoort. Het collectieve onbewuste zendt symbolen naar de oppervlakte van het bewustzijn als de energieverhoudingen dat noodzakelijk maken. Dat wordt veroorzaakt door haar compensatorische werking. Zo brengt een symbool een soort compensatie met zich mee ten aanzien van onbewuste strevingen.

De onpersoonlijke onbewuste krachten die werkzaam zijn bij het scheppen van grote kunstwerken, zijn archetypische krachten die in het collectieve onbewuste zetelen. De terugkerende beeldmotieven van sprookjes en mythen brachten Jung op het spoor van deze **archetypen**. Ze zijn zelf geen beelden, maar openbaren zich in de symbolen van de creatieve fantasie. Het symbool is altijd afkomstig van de inprentingen in het onbewuste.

Het eiland als plaats van projecties

Böcklin maakt het schilderij *Die Toteninsel* in zijn 63e levensjaar. Hij is dan onderhand al een gewaardeerde kunstenaar geworden. Na ongeveer zijn 40e levensjaar weet een mens zich er innerlijk langzamerhand toe gedrongen zijn geestelijke energie meer op zijn binnen- dan op zijn buitenwereld te richten. Zodoende kan hij zijn innerlijke groei doormaken tot een volwassen persoonlijkheid die de ‘heelheid’ wil bereiken. Het doel van het individuatieproces is om tot het eigen Zelf te geraken.

Naarmate het individuatieproces vordert, bevatten de dromen minder elementen uit het leven van de dromer. Het zijn dan veel meer op zichzelf staande beelden, die in het centrum van de aandacht komen te staan, waarin vergelijkingen worden getrokken met zijn innerlijke ontwikkeling. Zo’n centrum kan in dergelijke ontwikkelingsdromen onder meer voorkomen als een centraal gebouw op een *eiland*, dat boven *de zee van het collectieve onbewuste* uitroont. Het terugvinden van de weg naar het eiland gaat niet zonder moeite. Dikwijls moet de ‘held’ daarvoor *een nachtelijke zee van het onbewuste* oversteken, dikwijls begeleid door *een vriend, een wijze of een animafiguur*. In Dantes *La Divina Commedia* begeleidt Beatrice de dichter Vergilius. Vanuit de bewuste, min of meer benarde levenssituatie moeten we naar de overzijde zien te komen. Maar het fort dat in het midden van de ziel ligt, is smal, nauw, compact en is niet voor iedereen mogelijk om te bereiken. (Aeppli 1943/1987, 109-110)

Een eiland is daarom een symbool voor *isolement*. Eilanden herbergen vaak *projecties uit de onbewust psychische sfeer*. *In de zee van het onbewuste staat het eiland voor een*

afgescheiden deel van de bewuste psyche, dat mogelijk onder water met het ‘vasteland’ is verbonden. Het stelt *een autonoom complex* voor, dat niets te maken heeft met het ego, als ware het, een eigen intellect. In de mythologie vormt het afgelegen eiland de *projectie van een verloren paradijs*, zoals de Tuin der Hesperiden, gelegen op een eiland. Volgens Vergilius werd het afgelegen mythische eiland Ultima Thule, dat aan de rand van de wereld ligt, voor een utopisch eiland gehouden. Het eiland is in jungiaanse zin een symbool van *het Zelf*. (Timmer 2001, 211)

Het eiland symboliseert dus een spiritueel centrum van het *Zelf*. Het eiland is tevens het mythische beeld van de vrouw, de moeder. Jung voegt eraan toe dat het eiland altijd een grote hoeveelheid aan *incestueus libido* representeert, dat de incest neurotisch wordt gedroomd. Het zich terugtrekken op het eiland is daarmee het effectueren van een ‘regressus ad uterum’. Het is tevens een zoeken in zijn oorsprong naar *het essentiële principe dat ons leven kan vernieuwen*. (Cazenave 1996, 320-321)

Het ‘witte’ eiland wordt ook wel aangeduid als de verblijfplaats van de gelukzaligen. Het is een plaats waar stabiliteit heerst temidden van de wereldse hectiek. Het is het nirwana, een plaats van rust. Voor de Kelten was de andere wereld, ergens in het westen gelokaliseerd. Een plaats met een sacrale waarde. Een soort tempel, een heiligdom. Het symboliseert een plaats van uitverkiezing. Een plaats van ware kennis en vrede, temidden van de onwetendheid en de agitatie van de wereld. (Chevalier/Gheerbrant 1994, 519-520)

Jung doet op enkele plaatsen in zijn *Verzameld Werk* in verschillende samenhangen uitspraken over het fenomeen ‘eiland’. In een verhandeling over initiatiedromen spreekt Jung over een droom aan de zee kust. ‘De zee breekt, alles overstromend, het land binnen. Dan zit de dromer op het laatst op een eenzaam eiland.’

In zijn toelichting bij deze korte droom merkt Jung daarover op, dat de zee het symbool van het collectieve onbewuste is, omdat het onder het spiegelende oppervlak onvermoede diepten verbergt. De achter hem staande, de schaduwrijke personificatie van het onbewuste is als een vloed in de terra firma van het bewustzijn binnengebrouwen. Zulke inbreuken zijn verontrustend, omdat ze irrationeel zijn en voor de betrokkenen onverklaarbaar. Ze betekenen een zwaarwegende verandering van de persoonlijkheid, omdat ze dadelijk een pijnlijk persoonlijk geheim uitbeelden, welke de betrokken mens van zijn omgeving vervreemd en hem van daarvan isoleert. Het is iets waarover men niemand kan spreken. Men vreest, in een abnormale geestestoestand getrokken te worden. Vaak beseft een buitenstaander dat niet.

Een gevolg van psychische isolatie door een geheim wordt meestal vervangen door een beleving van de psychische atmosfeer in de plaats van de verloren contacten met de medemensen. Het is een aanleiding tot activering van het onbewuste waaruit iets vergelijkbaars ontstaat als eenzaamheidsillussies en –hallucinaties van woestijnreizigers, zeevaarders en heiligen. Het mechanisme is energetisch te verklaren. De normale betrekkingen met de objecten van de omgeving worden door een bepaalde inzet aan energie onderhouden.

Wordt de relatie met het object afgesneden, dan ontstaat een vasthouden van energie, welke nu van haar kant een gelijk vervangend beeld voortbrengt. Zo komt achtervolgingswaan voort uit wantrouwen, zo ontstaat, ter vervanging van de normale beleving van de omgeving, een illusoire werkelijkheid, waarin in plaats van mensen sinistere spookachtige schaduwen

zich voortbewegen. Daaruit komt voort dat eenzame woeste plaatsen voor primitieve mensen door duivels en dergelijke bewoond zijn. (Jung 12, 1994, 68-69)

Een boom staat op een eiland in zee. Het feit dat de boom in het midden staat van onze voorstelling, wijst erop dat het een wereldboom midden in de wereld is. Op deze wijze drukt de maker van het beeld een innerlijke beweging uit. (Jung 13, 1993, 274 en 306)

Zo betekent de zee regelmatig volgens Jung een verzamel- en oorsprongsplaats van het zielenleven, ook wel het collectieve onbewuste genoemd. Het bewegende water heeft de betekenis van levensstroom en stijging van levensenergie. De motieven van het water zijn voorstellingen met een archetypisch karakter. (Jung 16, 1991, 14)

Zelger wijst vanwege de uitstraling van het gehele beeld van *Die Toteninsel* op de opera *Ariadne auf Naxos* (1912) van Richard Strausz (1864-1949), tekst van Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), waarin Ariadne zich inbeeldt, terwijl zij wacht op de godheid van de dood: "Es gibt ein Reich, wo alles rein ist. Es hat auch einen Namen: Totenreich." (Zelger 1994, 6) Op deze plek vindt in Ariadne een projectie van haar innerlijke gevoelens plaats op het eiland waar zij wacht op de dood.

Die Toteninsel als symbolis(tis)ch eiland

De moderne kunst ging Jung zeer ter harte. Voor hem was ze het beleven van een kunstwerk, een schilderij echt ervaren van de ziel, met haar psychische werkelijkheid. Hij meende dat een groot deel van de maatschappij neurotisch was. De kunstenaar is echter sensibel voor deze neurose in de maatschappij en brengt haar verscheurdheid in beeld. Hij gehoorzaamt niet aan een individuele impuls, maar aan een collectieve stroming die zich in zijn sensibele verbeelding aandient. Niet de kunstenaar, maar de tijdgeest laat het onheil ontstaan. Het is de onbewuste tijdgeest die anticipeert op toekomstige veranderingen, niet de kunstenaar. Jung meent dat de kunstenaar meer naar het collectieve onbewuste moet luisteren, want dan zal hij de boodschap van de hele mens doen weerklinken in zijn artistieke uitingen. Hij is bij uitstek in staat wat wij niet weten, aan ons mee te delen door zijn bijzondere intuïtie die hem als kunstenaar zijn gegeven. Dat alles geldt hier ook voor Böcklin.

Zijn schilderij *Die Toteninsel* wordt gedomineerd door het eiland. Ein Bild zum Träumen. Een droombeeld met mythische dimensies. Het vervreemdende licht op de rotspartijen scheidt een "traumhafte Stimmung". (Anker 2009, 92) "Das Mysterium ist das eigentliche Bildthema." (Anker 2009, 97) Een verloren paradijs. De rotspartijen zijn in een bijna gesloten cirkel rond de cipressen gegroepeerd. De cirkel is het symbool van het Zelf. Spiritueel centrum van de ziel. Het drukt de totaliteit van de psyche in al haar aspecten uit, met inbegrip van de mens en de gehele natuur. (Jaffé 1988, 201) Het eiland is in het midden doorsneden door de groep cipressen die van voor naar achter het eiland doorkruist, en verder staat in de linker rotspartij een vierkant wit gebouw, rechts rechthoekige nissen en een enkel wit gebouw. Daardoor heeft het eiland deels binnen de niet helemaal gesloten cirkel zijn vierkante elementen. De cirkel is symbool van de psyche; het vierkant symbool van de aardgebonden materie van het lichaam, van de werkelijkheid. Daarbinnen ligt de mundus, de kosmos, die op het schilderij is aangeduid met de grafnissen. De mundus was oorspronkelijk door een grote steen bedekt, die de 'zielensteen' genoemd werd. Op bepaalde dagen werd die steen verwijderd. Dan zei men, dat de zielen van de doden door de schacht naar boven kwamen. (Jaffé 1988, 203) Ieder gebouw dat min of meer een **mandalapl**attegrond bezit,

ongeacht of het een wereldlijk of sacraal gebouw is, is een projectie van een archetypisch beeld uit het onbewuste van de mens in de uiterlijke wereld. De stad, de vesting en de tempel worden symbolen voor de psychische totaliteit en oefenen op deze wijze een bijzondere invloed uit op de mens, die deze plaats binnen komt of er woont. Dit laatste is overigens een onbewust proces. (Jaffé 1988, 203)

Het plaatsen van een cirkel in een voorstelling wordt bepaald door de drang van het onbewuste om tegenover de chaotische toevalligheden van de natuurlijke taal van het beeld het symbool van een gesloten psychisch geheel te stellen en zo een evenwicht tot stand te brengen. De cirkel overheerst het beeld. De psychische totaliteit beheerst de natuur, die zelf zinvol en tevens zin-gevend is. (Jaffé 1988, 219).

De passagier in het wit figureert als de ‘zegevierende’ held die symbool van de bewustheid vertegenwoordigt. Kunstenaars beogen een vereniging van de innerlijke realiteit met die van de buitenwereld tot stand te brengen. De 19-eeuwse landschapsschilders spraken van een handschrift van de natuur, dat je overal in kon zien: in wolken, in sneeuw, in ijs, in allerlei vreemde samenvoegingen, in dromen en visioenen. (Jaffé 1988, 219) Het handschrift van Böcklin in de natuur bestaat uit stenen, ruïnes, rotspartijen, waterpartijen, watergoden en -nimfen en eilanden.

De volwassen mens streeft ernaar het gevoel van totaliteit te bereiken. Uit de vereniging van inhouden uit het onbewuste in het bewustzijn ontstaat wat Jung noemt de transcendentie functie van de psyche. (Henderson 1988, 126) Symbolen die dit streven voorstellen, zijn bijvoorbeeld de vogels, de reis of pelgrimstocht. Op ons schilderij zien we een boot met veerman en passagier een eiland naderen. Ze hebben hun innerlijke reis bijna achter de rug. Het is een reis waarop de inwijdeling niet de dood als laatste oordeel leert kennen, maar hij zal de reis ervaren als een bevrijding, als een proces van zelfverloochening en van verzoening met zijn oorsprong. Vaak wordt hij door een vrouw begeleid. Dit droombeeld doet zich dikwijls voor op een moment dat we voor het eerst alleen een beslissende stap in het leven moeten zetten. Mensen, vervuld van een geest vol goddelijke ontevredenheid, kunnen vrije mensen dwingen een of andere ontdekking onder ogen te zien of op een nieuwe wijze te gaan leven. Er moet een innerlijke transcendentie plaatsvinden. (Henderson 1988, 127-128) Transcendentie is het innerlijk boven jezelf uitstijgen door iets wat je geraakt heeft dat groter is dan jezelf bent.

Het dodeneiland als plaats van bewustwording

De psychoanalyticus Jean-Bertrand Pontalis komt tot een aantal vragen in zijn beschrijving van de betekenis van het schilderij *Die Toteninsel*. Zo vraagt hij zich af wat de bewonderaars gemeen hebben in hun fascinatie voor dit schilderij. Wat zien ze in het schilderij? Is het een voorstelling van hun eigen dood? De dood van anderen? Wat wensen ze zichzelf toe? Willen ze allen die ze haten, voor altijd naar het eiland sturen? Of willen ze er aanlanden om eindelijk zelf de rust van de begraafplaats te leren kennen? Pontalis meent dat de bewonderaars proberen distantie tot de dood te vinden, zonder zijn onvermijdelijke komst te miskennen. “[...] Doch ich bin ihm [=Böcklin – JR] dankbar, dass er dem gestaltlosen Tod die Gestalt eines Bildes zu geben wusste und uns glauben lässt, nicht das Leben, sondern der Tod sei ein Traum.” (Anker 2009, 88) Böcklin beschouwt de dood als een onderdeel van het menselijk lot. Voor Böcklin is de dood geen vijand van het scheppende leven. Het inspireert hem juist tot creëren. De onbeweeglijkheid van de witte gestalte, de rust en stilte op en rond

het eiland symboliseren voor hem de verstarring van zijn melancholie. De communicatie ligt stil. (Anker 2009, 99)

Böcklin heeft zich expliciet uitgelaten over wat de essentie van een symbolistisch schilderij zou moeten zijn. “Een schilderstuk moet iets vertellen en de beschouwer aan het denken zetten zoals een dichtwerk, en op hem een indruk maken zoals een muziekstuk.” (Hofstätter 1976, 12) Het gaat in deze omschrijving om het verbeelden van een gegeven, het brengen van een voorstelling die tot nadenken stemt, gedachtegangen die verder reiken dan de inhoud van het schilderij en het gaat om het naast elkaar plaatsen van zintuiglijke waarnemingsferen. In die laatste notie gaat het om het onverklaarbare, niet voor uitleg vatbare element van het schilderij, de poëtische suggestie waardoor de beschouwer als het ware wordt betoverd. Het muzikale element staat in contrast met het rationele. Beide elementen versmelten in een symbolistisch schilderij tot één geheel.

Böcklin heeft zijn daadwerkelijke en innerlijke ervaring met de dood in dit schilderij verbeeld. Daarmee heeft hij vele toeschouwers tot nadenken aangezet. De populariteit van het schilderij vanaf het moment van ontstaan is daarvan het overtuigende bewijs. De sterke suggestie die ervan het schilderij uitgaat, vormt nog altijd een uitdaging om er vanuit diverse gedachtewerelden op te reflecteren.

Slot

Böcklin heeft zijn opdracht aan Marie Berna volledig waargemaakt. Zijn schilderij is een ‘Bild zum Träumen’. Een rustige plek om als toeschouwer en betrokkene innerlijk te transcenderen naar een hogere en diepere innerlijke werkelijkheid, achter de zintuiglijke waarneembare werkelijkheid. Ein fiktives Landschaftsdenkmal. Een stiltebeeld dat huivering en fascinatie geeft aan de toeschouwers die via het repoussoir van de boot met veerman en passagier in het wit het eiland aanschouwen. Een **numineuze** ervaring in beeld. Die stilte wekt in zijn beklemming een panisch moment op. Dat is moment waarin even de volkomenheid kan worden ervaren, omdat verborgen herinneringen als autonome complexen uit het onbewuste in ons bewustzijn kunnen bovenkomen en zich met elkaar kunnen verenigen.

Böcklin heeft met zijn vorm en kleur in dit natuurbeeld een atmosfeer opgeroepen die hier helemaal aan beantwoordt. Het spel van horizontale en verticale lijnen, de kwadratuur van de cirkel, de cipressen in hun verheven eeuwigheid ondersteunen dit op zichzelf staande droombeeld. Zoals Jung opmerkt met betrekking tot Nietzsches verhaal van het grafeiland, is ook dit natuurbeeld ‘being one thing only’. Deze sacrale plek zet aan tot contemplatie en bezinning. Böcklin lijkt hier op het doek een vorm van seculiere mystiek te bedrijven. Hij lijkt in zijn eigen droominhoud een fase in zijn individuatieproces geprojecteerd te hebben van de oudere, gewaardeerde en gerijpte kunstenaar. Gewond als hij is door het leven, maar ook ‘sadder though wiser’. Er spreekt verwerking en verzoening uit het beeld met de dood die er in zijn leven was, die hij in ogenschouw kreeg en waar hij voor staat. Niet het sterven doet hem huiveren, maar het doodsverlangen stuwt hem naar de verrukking van de onsterfelijkheid van het eeuwige leven.

De integratie van onbewuste beelden in zijn bewustzijn vindt haar weerspiegeling in het compacte beeld van het mysterieus nachtelijk verlichte dodeneiland. De weidse omgeving en het nadrukkelijke isolement van het eiland illustreren het autonome complex. Het eiland is

het symbool voor het Zelf, de zee is de spiegel van het onbewuste, de lage horizon onderstreept het chtonische aspect, de staande passagier in het wit symboliseert de herrijzenis uit de duisternis, de cipressen verwijzen naar de eeuwigheid. Dit beeld laat ons het slotakkoord zien van de laatste etappe van een individuatieproces van de kunstenaar aan zijn jonge opdrachtgeefster. Een dodeneiland als plaats van bewustwording voor de kunstenaar, de opdrachtgeefster en de actuele toeschouwer. Rachmaninov heeft met zijn muzikale intuïtie de mythe van dit schilderij goed verklankt, maar Jung heeft ons een dieper inzicht gegeven in deze intrigerende icoon van Böcklin.

* Met dank aan Pety de Vries voor haar verwijzing naar de seminars van C.G.Jung.

Bibliografie

- Ernst Aeppli (1943/1987). *Der Traum und Seine Deutung*. München.
- Valentina Anker (2009). *Der Schweizer Symbolismus und Seine Verflechtungen mit der europäischen Kunst*. Bern.
- Maarten Asscher (1992). *Dodeneiland*. Amsterdam.
- Deirdre Bair (2004). *Jung*. Een biografie. Amsterdam.
- Tjeu van den Berk (2009). *Eigenzinnig kunstzinnig*. De visie van Carl Gustav Jung op kunst. Zoetermeer-Kapellen.
- Catalogus van de tentoonstelling *Arnold Böcklin (1827-1901)*, gehouden in het Kunstmuseum Basel op 11 juni – 11 september 1977, t.g.v. de 150ste geboortedag van Arnold Böcklin. Basel/Stuttgart.
- Michel Cazenave c.s. (1996). *Encyclopédie des Symboles*. Édition française établie sous la direction de Michel Cazenave. München.
- Jean Chevalier/ Alain Gheerbrant (1994). *Dictionnaire des symboles*. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris.
- Sigmund Freud / C.G.Jung (2000). *Brieven*. Onder redactie van William McGuire en Wolfgang Sauerländer. Bekort door Alan McGlashan. Rotterdam.
- Michael Gibson (2006). *Symbolisme*. Köln, pp.117-154.
- Joseph Henderson (1988) 'Oude mythe en de moderne mens'. In: C.G.Jung c.s. *De mens en zijn symbolen*. Rotterdam, pp.88-132.
- Hans H.Hofstätter (1976). 'De voorstellingswereld van de symbolistische schilderkunst'. In: Catalogus van de tentoonstelling *Het Symbolisme in Europa*, gehouden in Museum Boymans-Van Beuningen Rotterdam op november 1975 – januari 1976. Rotterdam.
- Jolande Jacobi (1988). 'Symbolen in een individuele analyse'. In: C.G. Jung c.s. *De mens en zijn symbolen*. Rotterdam, pp.232-265.
- Aniela Jaffé (1979). 'Moderne kunst als expressie van een innerlijke ervaring'. In: *Over de zin van het leven*. Rotterdam, pp.58-64.
- Aniela Jaffé (1988). 'De symboliek in de visuele kunsten'. In: C.G. Jung c.s.. *De mens en zijn symbolen*. Rotterdam, pp.192-231.
- William James (1902/1995). *De varianten van religieuze ervaring*. Een onderzoek naar de menselijke aard. Utrecht.
- C.G.Jung (1988/2). *Nietzsche's Zarathustra*. Notes of the seminar given in 1934-1939 by Carl Gustav Jung. Edited by James L. Jarrett in two volumes. Bollingen Series XCIX, Princeton University Press, New Jersey.
- C.G.Jung (1905/2001). 'Kryptomnesie'. In: *Psychiatrische Studien*. Solothurn/Düsseldorf (GW 1).
- C.G.Jung (1922/1978). 'De betrekkingen tussen de **analytische psychologie** en het literaire kunstwerk'. In: *De scheppende mens*. Rotterdam, pp.76-94.

- C.G.Jung (1991). *Symbole der Wandlung*. Solothurn/ Düsseldorf (GW 5).
- C.G.Jung (1991). 'Kommentar zu 'Das Geheimnis der goldene Blüte'', In: *Praxis der Psychotherapie*. Solothurn/ Düsseldorf. (GW 16), pp. 16-27.
- C.G.Jung (1993). 'Der Philosophische Baum'. In: *Studien über alchemistische Vorstellungen*. Solothurn/ Düsseldorf. (GW 13), pp.271-369.
- C.G.Jung (1994). 'Die Initialträume'. In: *Psychologie und Alchemie*. Solothurn/ Düsseldorf (GW 12), pp.66-117.
- Wassily Kandinsky (1912/1952). *Über das Geistige in der Kunst*. Bern.
- Friedrich Nietzsche (1985). *Aldus sprak Zarathoestra*. Ingeleid en van een voorwoord voorzien door Henri Marsman. Amsterdam.
- Pieter de Nijs (1996). 'Landschap en vrijheid'. Ronddwalen in de landschapsschilderkunst'. In: *Bzzlletin*, nr.240, november 1996, pp.38-48.
- Henk Os (2008). 'Caspar Friedrich en zijn tijdgenoten'. In: Vincent Boele (red.) *Caspar David Friedrich & het Duitse romantische landschap*. Amsterdam, pp.16-39.
- Rosita Steenbeek (2002). *Ballets Russes*. Amsterdam.
- Joachim von der Thüsen (1997). *Het verlangen naar huivering*. Over het sublieme, het wrede en het unheimliche. Amsterdam.
- Maarten Timmer (2001). *Van Anima tot Zeus*. Encyclopedie van begrippen uit de mythologie, religie, alchemie, cultuurgeschiedenis en **analytische psychologie**. Rotterdam.
- Norbert Wolf (2003). *Caspar David Friedrich (1774-1840) De schilder van de stilte*. Köln.
- Franz Zelger (1994). *Arnold Böcklin: die Toteninsel*. Selbstheroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur. Frankfurt am Main.