

Originalveröffentlichung in: Busch, Werner ; Maisak, Petra (Hrsg.): *Füsslis Nachtmahr: Traum und Wahnsinn*, Petersberg 2017, S. 202-204
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007928>

141

Max Klinger (1857–1920)

Paraphrase über den Fund eines Handschuhs, Opus VI (1878–1881)

Blatt 7 ›Ängste‹

Radierung; 10,9 x 23,8 cm

Städel Museum Frankfurt a. M.

Klingers Radierzyklus weicht geringfügig, aber nicht ohne inhaltliche Konsequenzen von den 1878 zuerst ausgestellten Vorzeichnungen ab. Bis heute herrscht Unklarheit über die eigentliche Abfolge der Blätter des zehnteiligen Zyklus, zumal auch Klinger selbst hier variiert hat. Der Beginn ist eindeutig. Blatt 1 führt als Ausgangspunkt alles Folgenden unter dem Titel ›Ort‹ eine Ansicht der Berliner Rollschuhbahn vor. Ganz links, quasi



141

als Einführung des Zyklus, erscheinen Max Klinger selbst und sein Freund Prell. Klinger guckt als einziger direkt aus dem Bilde, adressiert den Betrachter. Allein eine Person unter all den Stehenden sitzt vor der spiegelnden Rückfront der Eingangshalle der Rollschuhbahn: die die folgenden Fantasien, Träume und Alpträume auslösende sogenannte Brasilianerin. Blatt 2, betitelt ›Handlung‹, setzt alles Folgende in Gang. Nach dem Ort der Handlung ist nun auch ihr Beginn markiert. Die Brasilianerin gleitet vom Rücken gesehen in streng silhouettierter Schräglage über die Bahn und hat ihren Handschuh verloren. Max Klinger, der ihr folgt, will ihn im Lauf aufheben und büßt dabei seinen Hut ein. Die nachfolgenden Blätter lassen den Handschuh für den Protagonisten zum Fetisch seines Liebesverlangens werden, er wird verehrt, scheint sich zu entziehen, fährt im Triumph über das Meer, peinigt den Autor bis zu wahnhaften Alptraumvorstellungen. Schließlich entführt ihn ein geflügelter Drache, verzweifelt greifen die Hände des Beraubten durch splitterndes Fensterglas. Am Schluss wendet sich Amor zurück und betrachtet die schlaffe Hülle des Handschuhs, als wäre nichts geschehen.

Der Zyklus verfolgt keine strikte Erzählung, vielmehr entwirft er die schwankenden Traumfantasien des Autors, Facetten seiner unbewussten Reaktionen. Wenn sie einer Logik folgen, dann einer Traumlogik. In Szene 7 wird dies am anschaulichsten. Der Autor im Bett von seinen Visionen heimgesucht, drängt sich verkrampft an die Wand, die gekreuzten Hände ziehen das große Kopfkissen als Schutz heran. Das isoliert optisch seinen Kopf und er erscheint, als wäre er abgeschlagen. Klingers Züge sind verzerrt, der Mund ist halb geöffnet. Hinter seinem Kopf riesig der Handschuhfetisch. In sein Schlafzimmer schwappen die Wellen mit Dämonen und Meeresungeheuern. Ein Glatzköpfiger weist den Träumenden mit der Rechten auf den riesigen Handschuhfetisch hin, mit der Linken hingegen will er ihn auf die von links drohend ins Bild ragenden Hände aufmerksam machen. In der Vorzeichnung war über diesen Händen im Dunkel nach dem Vorbild von Goya, den Klinger besonders verehrte,



142

ein weiblicher Kopf kaum sichtbar angedeutet (s. Kat. Nr. 101), sodass man annehmen konnte, die Besitzerin des Handschuhs fordere den enteigneten Handschuh, das Objekt der Begierde, zurück. Zwischen den Sphären des Realen und des Irrealen wird nicht geschieden. Das erotische Verlangen ist in Horrorvisionen umgeschlagen. Klingers Neurose – er hat behauptet, der Zyklus ginge auf eine eigene unglückliche Liebe zurück – endet in wirren Träumen. Er ist in seinen Vorstellungen der dominierenden Frau nicht gewachsen. Dimensionen von Füsslis ›Nachtmahr werden aufgegriffen und als psychisches Problem erkennbar.

W. B.

142

Max Klinger (1857–1920)
Vom Tode, Zweiter Teil, Opus XIII, 1889
Blatt 10 ›Tote Mutter‹

Radierung und Aquatinta; 45,6 x 35,0 cm
 Städel Museum Frankfurt a. M.

Auf Blatt 10 des Zyklus ›Vom Tode II‹ ist eine junge, tote Frau auf einem dunklen Steinsarkophag in einer fantastischen Säulenhalle mit gedrehten Säulen aufgebahrt. Mit fragendem, nicht verstehendem Blick, dem Betrachter zugewendet, sitzt ihr Säugling auf ihrem Leib. Aus der Säulenhalle blickt man auf einen Hain alter, riesiger, bald absterbender Bäume, in deren Mitte jedoch ein junger, gerade blühender schmaler Baum wurzelt. Aus

dem Tod entsteht neues Leben. Diese immer noch entfernt an Füssli erinnernde Bildformel hat Schule gemacht, etwa folgt ihr Munchs ›Tote Mutter‹ (Bremen, Kunsthalle). Klingers Zyklus reflektiert über das unbegreifliche Elend der Welt, die Allmacht des Todes, aber auch die Fortsetzung allen Lebens. W. B.

leere Flaschen und Gläser, die auf den vergangenen Abend verweisen. Die Schwärze des Blattes konzentriert sich auf die herabhängenden Haare und den unmittelbar angrenzenden Bereich, um das Delirium deutlich zu machen – auch für eine solche Variante kann Füsslis Formel stehen. W. B.

143

Edvard Munch (1863–1944)

Liegende (Der Tag danach), 1895

Lithografie; 21 x 29,7 cm

Städel Museum Frankfurt a. M.

Die Nachwirkungen von Füsslis ›Nachtmahr‹ reichen bis in die Moderne. Munchs ›Liegende (Der Tag danach)‹ zeigt eine Trinkerin in der Pose der Liegenden aus Füsslis zweiter Fassung des ›Nachtmahrs‹ von 1790/91 (Kat. Nr. 16). Die Trinkerin ist nicht bei Sinnen, liegt kraftlos auf dem Bett, der rechte Arm hängt herab, das linke Bein ist aufgestellt. Auf dem Tischchen stehen statt der Schminkutensilien



143