

THOMAS RÖSKE

Der Zeichner als verneinender Künstler –

Max Klinger und Arthur Schopenhauer

Der Leipziger Graphiker, Maler, Bildhauer und Kunsttheoretiker Max Klinger (1857-1920) bietet sich für eine grundsätzliche Problematisierung des Einflusses von Arthur Schopenhauer auf bildende Künstler an. Nachweislich hat er Schriften des Philosophen früh und mit großer Aufmerksamkeit gelesen. Aus Tagebuchaufzeichnungen und Briefen Klingers geht hervor, dass er seit 1883, mithin von seinem 26. Lebensjahr an, eigene Ausgaben von *Die Welt als Wille und Vorstellung* sowie der *Parerga und Paralipomena* besaß und dass insbesondere Letztere von da an »lange lange Zeit« zu seinem »täglichen literarischen Futter« gehörten.¹ Überdies hat er selbst einige seiner Werke – wenn auch nur allgemein – mit der Philosophie Schopenhauers in Verbindung gebracht, vor allem die beiden düsteren druckgraphischen Zyklen »Vom Tode« (1889) und »Vom Tode, II. Teil« (1910). Während der erste, wie er selbst einmal erläutert hat, im Stil von »Kleinen Nachrichten« verschiedene Situationen zeigt, in denen der Tod den Menschen überfällt, versuchte der Künstler im zweiten Teil, »eine größere, weitere Form [...] zu geben, in dem den kleinen Zufällen die großen Prinzipien, dem äußeren Schrecken die innere Auflösung derselben entgegengesetzt werden, so daß ein harmonischer Abschluß möglich ist«. So stellte er innerhalb dieser zwölfteiligen Folge drei Blätter mit »Gipfelpunkte[n] der Menschheit«: Herrscher, Genie und Philosoph, drei Darstellungen von Massentoden als Hauptfeinden des Menschen gegenüber: Krieg, Pest und Tod.² Auf das rätselhafte Blatt »Der Philosoph«³ (siehe Frontispiz), das geradezu als Motto dieses Textes dienen könnte, werde ich am Schluss zurückkommen.

Mit seinem Interesse für Schopenhauer ist Klinger ein typischer Vertreter jener neuerlichen Welle begeisterter Schopenhauerrezeption in

1 Brief Klingers an Max Lehrs vom 8.II.1914, s. Klinger (1985), S. 150.

2 Brief Klingers an H. H. Meier, wohl 1888, zit. nach: Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk (1984), S. 286.

3 Blatt 3 der Folge »Vom Tode II. Teil«, op. XIII, 1910, 498 × 338 mm, Radierung, Aquatinta; Singer (1991), Nr. 232.

Deutschland, die sich, nach einer ersten in den 1850er Jahren, für die 1870er und 80er Jahre festmachen lässt. In diesen Jahrzehnten hatte der Philosoph für das Bürgertum, das seinen Pessimismus in Opposition zum herrschenden aggressiven Optimismus der Gründerjahre sah, geradezu eine »progressive Färbung«. ⁴ Klinger war ein angesehener, um die Jahrhundertwende sogar populärer Künstler, der insbesondere mit seinen zwischen Naturalismus und Symbolismus stehenden druckgraphischen Zyklen auf jüngere Zeitgenossen, etwa Alfred Kubin, Käthe Kollwitz und Giorgio de Chirico, eine starke Wirkung ausübte. Gelänge es, Anklänge Schopenhauerscher Gedanken in seinen Werken nachzuweisen, ließe sich nicht nur darüber spekulieren, wie relevant diese für seinen Erfolg waren, sondern auch darüber, ob Klinger vielleicht sogar eine Multiplikatorenfunktion für die Umsetzung der Philosophie Schopenhauers in der bildenden Kunst zukommt.

Schon eine Reihe von Forschern hat sich damit beschäftigt, die Rede vom Einfluss des Philosophen auf Bilderfindungen Klingers zu konkretisieren. Prominent wurde die Position von Alexander Dückers, der in seiner Klinger-Monographie von 1976 behauptet: »Schopenhauer liefert das Textbuch zu Klingers bildkünstlerischen Inszenierungen, soweit sie auf das Allgemeine zielende Aussagen zur menschlichen Existenz enthalten.« ⁵ Trotz der nachgeschobenen Einschränkung musste das Wort vom »Textbuch« provozieren. Doch die Kritiker solcher (vermeintlichen) Degradierung Klingers zum »Philosophenillustrator« (Michalski) haben bislang weniger dem Verfahren widersprochen, nach einer Textgrundlage für die spezifische Ikonographie bei Klinger zu suchen, als vielmehr einen oder mehrere andere »Textbuchdichter« favorisiert. So meinte Martin Michalski 1986, bei Klinger ein Nachlassen des Schopenhauer-Einflusses in den späten 80er Jahren und eine stärkere Faszination durch Friedrich Nietzsche und Émile Zola feststellen zu können. ⁶ Hans-Dieter Erbsmehl bemühte sich 1993 sogar darum, nachzuweisen, dass kein Künstler aus der Generation Klingers Nietzsche so weit gefolgt sei wie dieser. ⁷ Als wesentlichen Beleg für seine These zieht Erbsmehl zahlreiche Vergleiche Klingers mit Nietzsche in Äußerungen zeitgenössischer Kritiker heran – keine sehr stichhaltige Beweisführung, zumal man viele Parallelisierungen des Künstlers mit Schopenhauer daneben halten kann. Auch die Deutung

4 Hübscher (1969), S. 39.

5 Dückers (1976), S. 42.

6 Michalski (1986), S. 15, 19, 50 f. und 62 f.

7 Erbsmehl (1993), S. 133-185.

einzelner Werke durch scheinbar stimmige Zitate aus Schriften Nietzsches ist leicht zu relativieren, mit Hilfe gleichfalls »passender« Stellen aus Veröffentlichungen Schopenhauers.

Sozusagen einen Frontalangriff auf den früheren Ansatz unternahmen Michalski und Erbsmehl, als sie gerade im Zyklus »Vom Tode, II. Teil« den Einfluss Nietzsches aufspüren wollten. Erbsmehl zieht dafür etwa das Blatt »Künstler/Genie«⁸ (Abb. 1) heran. Hier wird ein junger Mann gezeigt, der mit einer üppigen jungen Frau am Arm gerade aus einem baumgesäumten Pfad heraustritt. Hinter ihm am Wegrand steht gebeugt eine magere Alte in Ketten und ruft ihm nach. Erbsmehl interpretiert die Hauptgestalt auf diesem Blatt als »geniale[n] Künstler, der trotz des Wissens über die Unfreiheit und die Versklavung der Menschen unbeirrt seinen Weg fortsetzt«.⁹ Und er hält eine Stelle aus Nietzsches zweiter *Unzeitgemäßer Betrachtung* daneben: »Man vergegenwärtige sich doch einen Mann, den eine heftige Leidenschaft, für ein Weib oder für einen großen Gedanken, herumwirft und fortzieht; wie verändert sich ihm seine Welt! Rückwärts blickend fühlt er sich blind, seitwärts hörend vernimmt er das Fremde wie einen dumpfen bedeutungsleeren Schall; was er überhaupt wahrnimmt, das nahm er noch nie so wahr; so fühlbar nah, gefärbt, durchtönt, erleuchtet, als ob er es mit allen Sinnen zugleich ergriffe.«¹⁰ Für Nietzsche ist dieser Zustand »der Geburtsschoss nicht nur einer ungerechten, sondern vielmehr jeder rechten Tat; und kein Künstler wird sein Bild erreichen, ohne sie in einem derartig unhistorischen Zustande vorher begehrt und erstrebt zu haben.«¹¹ Klinger hat allerdings selbst erklärt, dass die Folge dreier »Gipfelpunkte der Menschheit« im Zyklus verdeutlichen solle, dass »mit der Summe der Erkenntnis der Ehren [...] die Fähigkeit des Leidens« wachse¹² – also gedacht sei etwa im Sinne eines Ausspruchs in der *Welt als Wille und Vorstellung*: »[...] der, in welchem der Genius lebt, leidet am meisten.«¹³ Dass die Absicht Klingers 1888 formuliert und das Blatt erst 1903 endgültig ausgeführt wurde, spricht keineswegs gegen diese Interpretation. Wesentlich ist jedoch die erkennbare

8 Blatt 4 der Folge »Vom Tode II. Teil«, op. XIII, 1898, 449 × 345 mm, Radierung; Singer (1991), Nr. 233.

9 Erbsmehl (1993), S. 163.

10 Nietzsche (1988), S. 253.

11 Nietzsche (1988), S. 253 f.

12 Brief Klingers an H. H. Meier, wohl 1888, zit. nach: Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk (1984), S. 286.

13 Das Zitat lässt sich weder mit der Angabe von Dückers (1976), S. 67 (Löhneysen, 2. Aufl., Bd. 1, S. 269 (3. Buch § 36)) noch sonst nachweisen. Dückers verweist aber auf eine ähnliche Stelle: W I, S. 370/392 f.



Abb. 1: »Künstler/Genie«, Blatt 4 der Folge »Vom Tode II. Teil«,
op. XIII, 1898, 449 × 345 mm, Radierung

Position der Darstellung selbst, nimmt der schwarz gekleidete junge Mann, dessen Gestalt an Hamlet denken lässt, doch offenbar mit besorgter Mine das Rufen der Alten durchaus wahr, in seinem Fortgehen »beirrt«.

Michalski hat für das Blatt »Mutter und Kind«¹⁴ (Abb. 2) gleichfalls eine Neuinterpretation vorgeschlagen. Er deutet es als Veranschaulichung der von Nietzsche propagierten Lebensbejahung, vor allem, weil es in dem Zyklus auf die Darstellungen von Krieg, Pest und Elend folge.¹⁵ Dückers dagegen hatte Klingers Umschreibung des Blattes zitiert: »Das Individuum stirbt – das Geschlecht lebt«¹⁶, und es als eine Paraphrase Schopenhauerscher Gedanken aus dem Kapitel »Zur Lehre von der Unzerstörbarkeit unseres wahren Wesens durch den Tod« erklärt, wo es heißt:

Der Tod giebt sich unverhohlen kund als das Ende des Individuums, aber in diesem Individuum liegt der Keim zu einem neuen Wesen. Demnach nun also stirbt nichts von Allem, was da stirbt, für immer; aber auch Keines, das geboren wird, empfängt ein von Grund auf neues Daseyn. Das Sterbende geht unter: aber ein Keim bleibt übrig, aus welchem ein neues Wesen hervorgeht, welches jetzt ins Daseyn tritt, ohne zu wissen, woher es kommt und weshalb es gerade ein solches ist, wie es ist. (P II, S. 293/299)

Trotz der gesunden Erscheinung des Kleinkindes und trotz des Baumshösslings im Hintergrund stimmt auch hier die Darstellung eher mit der Auslegung von Dückers überein. Lebensbejahung spricht weder aus dem verängstigten Blick des Kindes noch aus der düsteren Gesamterscheinung des Blattes, das, wie manch anderes der Serie, an das literarische Gothic-Genre denken lässt.

Doch ist nicht nur die Deutung bestimmter Bilderfindungen Klingers mit Nietzsche prolematisch. Grundsätzlich fragwürdig ist der »Nachweis« eines Schopenhauer- oder Nietzsche-Einflusses mit Hilfe einer bloßen Zuordnung von Text und Bild. Die Reduzierung des ikonologischen Interpretationsmodells auf ein solches Vorgehen ist bereits für das klassische Gebiet der Kunstgeschichte, die italienische Renaissance, heftig kritisiert worden. Für Werke des Symbolismus, hinter denen zwar oft eine komplexe Idee steht, die jedoch nicht so sehr auf rationales Verstehen zielen, sondern vom Betrachter in erster Linie Einfühlung in die in ihnen vergegenständlichte Stimmung oder Gemütsverfassung verlangen, ist

14 Blatt 10 aus der Folge »Vom Tode II. Teil«, op. XIII, 1898, 455 × 347 mm, Radierung; Singer (1991), Nr. 239.

15 Michalski (1986), S. 64-69.

16 Dückers (1976), S. 99.

dieses Verfahren erst recht verfehlt. Bei Klinger, der sich ausführlich auch schriftlich zu den gestalterischen Eigenheiten der verschiedenen bildkünstlerischen Medien geäußert hat, verwundert zudem das Festhalten an rein ikonographischen Beobachtungen, gleich, ob das Dargestellte nun als bloße Illustration Schopenhauerscher Gedanken, als eine Art Kommentierung oder gar als Kritik solcher gelesen wird.

Demgegenüber soll hier zunächst an zwei Bildern Klingers aufgezeigt werden, wie dieser Künstler prinzipiell Anregungen aus seinem »literarischen Futter« bezogen und diese verarbeitet hat, um dann die These zu verfolgen, dass sich eine wesentliche Beeinflussung Klingers durch Schopenhauer in seinen theoretischen Äußerungen zeigt, vor allem in der Schrift *Malerei und Zeichnung* von 1891. Demnach hätte der Philosoph nicht nur auf einzelne Werke, sondern auf die Grundauffassung dieses Künstlers von seiner Kunst gewirkt.

Zunächst soll also anhand von Werken Klingers, die – wie bereits mehrfach in der Literatur hervorgehoben – zweifelsfrei auf Gedanken des Philosophen zurückgreifen, nach der Art der Aneignung Schopenhauers durch den Künstler gefragt werden. Die Radierung »Intermezzo«¹⁷ etwa (Abb. 3) lässt sich als allegorische Phantasie über einen Gedanken des Philosophen verstehen, aufgrund des Titels eines Entwurfs dazu¹⁸: »Illico post coitum cachinnus auditur diaboli« (Man hörte gleich nach dem Beischlaf das Lachen des Teufels). Dieser lateinische Satz findet sich im zweiten Band der *Parerga und Paralipomena*, in dem Abschnitt »Nachträge zur Lehre von der Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben« (P II, S. 335 f./344). Schopenhauer gestaltet mit ihm seine Sicht des »Generationsaktes« als Kern des Willens zum Leben aus, den es nach seiner Philosophie zu überwinden gilt. Das Blatt »Intermezzo« gehört zu der zehnteiligen Folge »Eine Liebe«, op. X von 1887, und ist damit Teil einer – wohl persönlich gefärbten – heterosexuellen Liebesgeschichte, die mit dem Tod der Frau im Kindbett ihr tragisches Ende findet. Es ist gleich nach der Beischlafszene und der Phantasie eines Flugs in die Wolken eingefügt, an der Peripetie der Handlung.¹⁹ Im Entwurf konkretisiert und aktualisiert Klinger die Schopenhauersche Sentenz, indem er das Liebes-

17 Blatt 6 der Folge »Eine Liebe«, op. X, 1887, 246 × 457 mm, Radierung, Stich; Singer (1991), Nr. 162.

18 1875/77, 131 × 225 mm; Bleistift, Feder, Pinsel, Staatliche Graphische Sammlung München.

19 Siehe hierzu Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk (1984), S. 282.

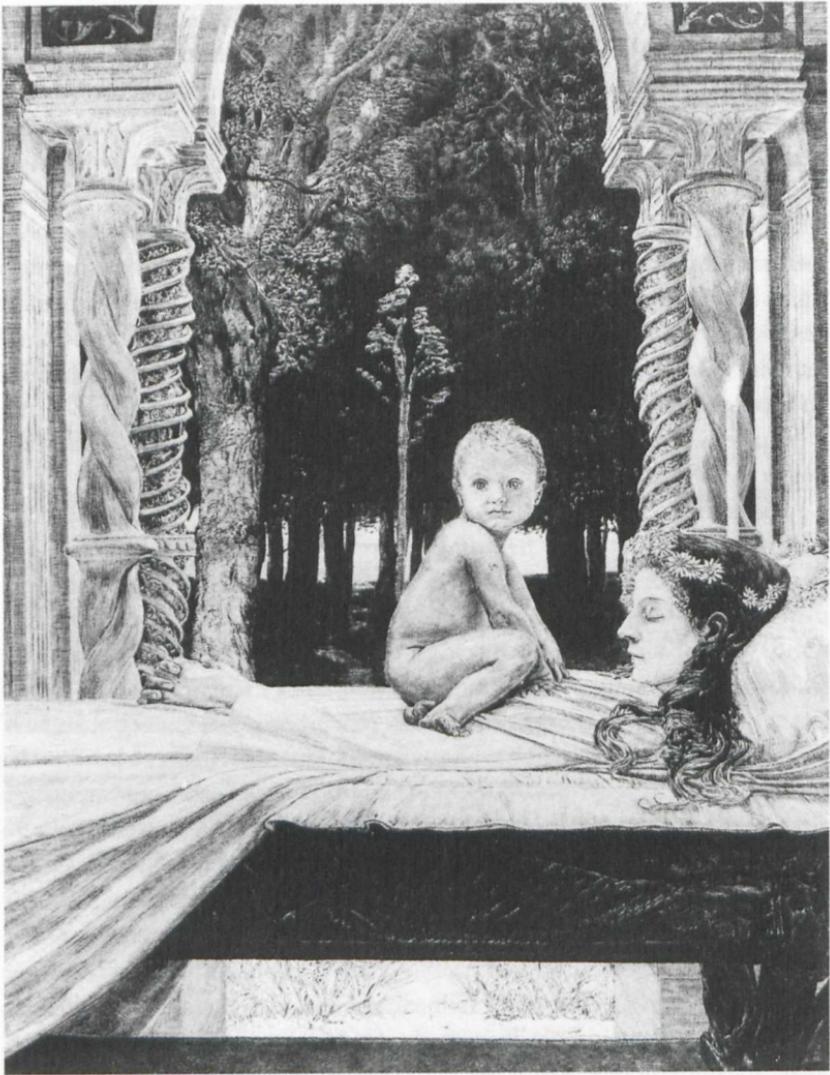


Abb. 2: »Tote Mutter«, Blatt 10 aus der Folge »Vom Tode II. Teil«,
op. XIII, 1898, 455 × 347 cm, Radierung

paar auf dem Bett kurz nach dem Koitus zeigt, wie es erschreckt über das Lachen einer Teufelsgestalt zu seinen Füßen sich aufrichtet. In der radierten Fassung des Zyklus zeigt er dann Adam und Eva vor Tod und Teufel und spielt somit zusätzlich auf einen christlich moralisierenden Kontext an. Mit der Entfernung vom eigentlichen Handlungsgeschehen wird die Absicht einer zwischengeschalteten Reflexion deutlicher. In dem Vorgehen, das sich an diesem Beispiel zeigt, mag Klinger sich nicht zuletzt durch eine Stelle in den *Parerga und Paralipomena* bestärkt gesehen haben, die er bereits 1885 in sein Tagebuch notiert hatte: »alles dieses sind nur bildliche, allegorische Auffassungen – –, wie es denn überhaupt uns nicht vergönnt ist, die tiefsten und verborgensten Wahrheiten anders, als im Bilde und Gleichniß darzustellen.«²⁰

Als zweites Beispiel soll wiederum ein Blatt allegorischen Gehalts dienen, dem diesmal ein Text sogar eingefügt ist. Die Graphik trägt den Titel »Der Tod als Heiland«²¹ (Abb. 4) und zeigt die in ein Tuch gehüllte Gestalt des Todes, angebetet von einem Einzelnen, geflohen von einer Menschengruppe. Die Darstellung ist von einem bildverzierten Rahmen eingefasst und sitzt damit einer Predella auf, die, gemäß mittelalterlicher Tradition in Sargform gestaltet, einen ausgestreckten Leichnam enthält. Auf der Sargplatte steht geschrieben: »Wir fliehn die Form des Todes, nicht den Tod, denn unser hoechster Wuensche Ziel ist: Tod«. Es handelt sich um das letzte Blatt und damit eine Art Quintessenz der schon erwähnten zehnteiligen Folge »Vom Tode« aus dem Jahre 1889. Auf eine Anfrage, von welchem Dichter denn jene Sentenz sei, antwortete Klinger 1914: »Ich fühle mich unendlich gekratzt. [...] Die zwei Zeilen ›Wir fliehn die Form‹ etc. sind nämlich Eigenwuchs, und wie so ziemlich der ganze II. Teil ›Vom Tode‹ das Resultat der langgepflegten Lektüre der ›Parerga und Paralipomena‹. [...] Die üben durch Gedanken und Sprache noch heute einen starken Zauber auf mich aus. Wenn ich darin eine Stunde lese, kann ich weder Goethesche noch Nietzschesche Prosa darauf vertragen.«²² Hier spinnt Klinger also schreibend Gedanken Schopenhauers fort, und zwar bezeichnenderweise in einer assoziativreichen bildhaften Form, die eine Vermittlung zur bildlichen Umsetzung leistet. Auch dieses

20 Tagebucheintrag Klingers vom 2.5.1885, s. Klinger (1985), S. 70. Das Zitat ist dem Abschnitt »Transscendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen« entnommen, vgl. P I, S. 225/234.

21 Blatt 10 der Folge »Vom Tode«, op. XI, 1889, 243 × 314 mm, Radierung, Aquatinta; Singer (1991), Nr. 180.

22 Brief Klingers an Max Lehrs vom 8.II.1914, s. Klinger (1985), S. 150 f.



Abb. 3: »Intermezzo«, Blatt 6 der Folge »Eine Liebe«,
op. X, 1887, 246 × 457 mm, Radierung, Stich

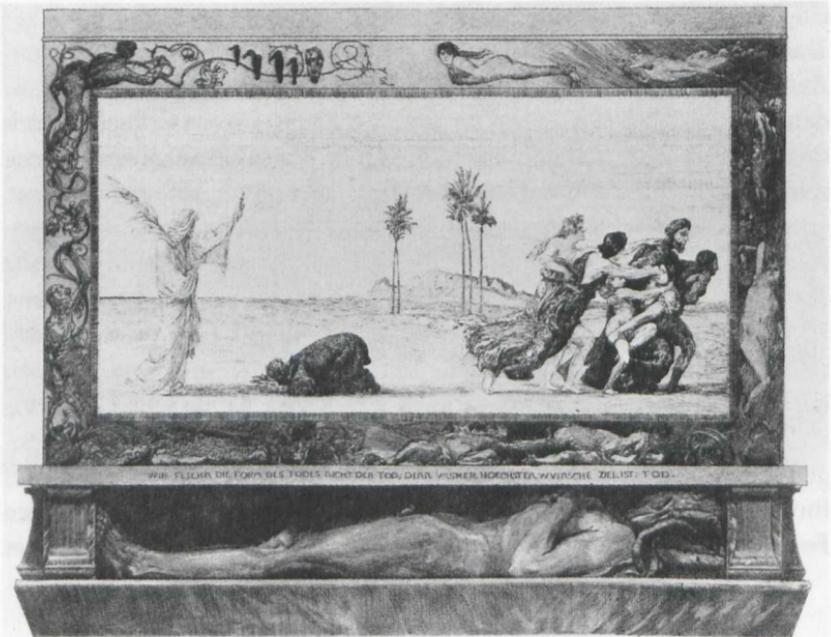


Abb. 4: »Der Tod als Heiland«, Blatt 10 der Folge »Vom Tode«,
op. XI, 1889, 243 × 314 mm, Radierung, Aquatinta

Verfahren ist bereits in einer früheren Tagebuchnotiz über seine Schopenhauer-Lektüre vorgezeichnet. 1885 hält er fest:

»In den Paralipomenas Schopenhauers gefunden: ›Das eigentliche Leben eines Gedankens dauert nur bis er an den Gränzpunkt der Worte gekommen ist ...‹ – ›Sobald das Denken Worte gefunden hat, ist es nicht mehr innig ...‹ Schreibe statt ›Gedanken‹ und ›Denken‹: ›Kunstwerk‹, und für Malerei und Musik ist viel gesagt.«²³

Die Beispiele zeigen, dass Klinger aus dem Blickwinkel seiner Kunst auf das Gelesene reagiert. Er eignet es sich produktiv an, indem er Gedanken in Blickrichtung des ihn beschäftigenden künstlerischen Prozesses fortspinnt. Ebendies zeigt sich aber auch in seinem kunsttheoretischen Werk *Malerei und Zeichnung*. Diese Schrift, die von großem Einfluß in der Geschichte der Druckgraphik gewesen ist,²⁴ war 1891 zunächst als Privatdruck erschienen, erlebte dann aber schon bis zu Klingers Tod im Jahre 1920 sieben Auflagen.²⁵ Bevor ich erläutere, welche Wirkung die Lektüre Schopenhauers auf diesen Text hatte, sollen seine Grundgedanken vorgestellt werden.

Klinger möchte mit seiner Schrift die »Sonderstellung« der autonomen Zeichnung begründen.²⁶ Wie Lessing in seinem *Laokoon* sucht er nach »selbstinneren ästhetischen Gründen«, um sie von anderen künstlerischen Medien abzusetzen (S. 23). Dabei schließt er Blätter, die vorbereitende Funktion haben, und Reproduktionen anderer Werke aus seiner Betrachtung aus. Zugleich meint er mit »Zeichnung« aber auch die selbständige Druckgraphik des »peintre graveur«, ja er stellt diese sogar über die eigentliche Zeichnung, der größeren »Einheitlichkeit, Kraft und Tiefe« der Wirkung wegen (S. 21). Als Überbegriff führt er den Terminus »Griffelkunst« ein (S. 20).

Den Hauptgegensatz zur Zeichnung sieht Klinger, wie schon der Titel der Schrift sagt, in der Malerei, die ganz »Bildkunst« sei. Ihr Reiz hänge »ausschließlich von der Benutzung und der Bewältigung [...] ihres die ganze sichtbare Welt umfassenden Stoffes ab, welche sie in allen Erscheinungsformen mit vollständiger Klarheit und Tiefe wiederzugeben vermag« (S. 26 f.). Indem sie zeige, was ist oder (durch Idealisierung) was sein soll, sei sie »der vollendetste Ausdruck unserer Freude an der Welt« (S. 32 f.).

23 Tagebucheintrag Klingers vom 24.4.1885, s. Klinger (1985), S. 70.

24 Streicher (1996), S. 229.

25 Streicher (1996), S. 239.

26 Klinger (1985), S. 19. Im Folgenden werden Zitate aus *Malerei und Zeichnung* im fortlaufenden Text mit Seitenangabe nachgewiesen.

Demgegenüber erschlossen die graphischen Techniken des Schwarz-Weiß »Quellen der Poesie, der Leidenschaft, der geistigen Vertiefung, die der Malerei und deren Schwesternkünsten nur selten, teilweise gar nicht zugänglich sind« (S. 21). Die Griffelkunst könne mehr als nur das Schöne darstellen: »Aus den ungeheuren Kontrasten zwischen der gesuchten, gesehenen, empfundenen Schönheit und der Furchtbarkeit des Daseins, die schreiend oft ihm [dem Zeichner] begegnet, müssen Bilder entstehen, wie sie dem Dichter, dem Musiker aus der lebendigen Empfindung entspringen« (S. 33). So zeige die Zeichnung auch »die dunkle Seite des Lebens« (S. 33). Dem »Optimismus« der Malerei setze sie ein »verneinendes Betrachten« entgegen, als kritische Distanz: »Alle Künstler der Zeichnung entwickeln in ihren Werken einen auffallenden Zug von Ironie, Satire, Karikatur. [...] Aus ihren Werken bricht fast überall als Grundton hervor: so sollte die Welt nicht sein! [...] Unter dem Drucke der Vergleiche, des Schauens über die Formen hinaus kann [der Griffelkünstler] sich [...] des verneinenden Betrachtens nicht entziehen« (S. 44).

Klinger betont »die starke Subjektivität« des Künstlers beim Zeichnen (S. 37), die Möglichkeit, dabei »in künstlerischer Form die Vorgänge der Seele auszusprechen« (S. 46). Demgemäß stehe die Zeichnung »in einem freieren Verhältnis zur Welt« als die Malerei. Dies erläutert Klinger in drei Punkten, welche die spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten innerhalb dieses Mediums betreffen: Die Zeichnung »läßt der Phantasie den weiten Spielraum, das Dargestellte farbig zu ergänzen; sie kann die nicht unmittelbar zur Hauptsache gehörigen Formen, ja diese selbst, mit derartiger Freiheit behandeln, daß auch hier die Phantasie ergänzen muß; sie kann den Gegenstand ihrer Darstellung so isolieren, daß die Phantasie den Raum selbst schaffen muß« (S. 34). Anhand der spezifischen Behandlung des Lichts sowie der Möglichkeiten der reinen Kontur und des Umgangs mit dem Bildraum erläutert er, dass die Zeichnung »die Dinge nicht um deren Erscheinung willen und in ihren gegenseitigen sichtbaren, formentsprechenden Verhältnissen und Wirken gibt als vielmehr um die eng mit ihnen verknüpften Ideen in dem Beschauer wachzurufen« (S. 38). Für Graphiken Goyas etwa stellt er fest: »Der fast leere Hintergrund ist die ganze Welt« (S. 43). Auf diese Weise vermittelt ihm die Zeichnung »Weltgefühl«, nicht nur, wie die Malerei, »Formgefühl« (S. 37).

Nun gibt es aber eine Art von Malerei, die für Klinger »vieles mit der Zeichnung gemein« hat: die »Raumkunst« (S. 30). Damit ist ein »Gesamtwirken aller bildenden Künste« gemeint, bei dem sich ihm zufolge die »Anforderungen an die geistige Seite« der Malerei »erheblich« steigern (S. 28). In der Raumkunst liegt für Klinger das eigentliche künstlerische Ziel seiner Zeit. Allein mit ihr scheint es ihm möglich, einen »gro-

ßen, gesammelten Ausdruck unserer Lebensanschauung« zu geben, an dem es fehle: »Wir haben Künste, keine Kunst« (S. 48). Zu Zeiten der Renaissance, die Klinger in dieser Hinsicht ideal erscheint, hätten Baukunst, Malerei und Bildhauerei eine solche Einheit gebildet (er verweist auf Giotto und Signorelli) (S. 29). Ebendeshalb sei damals die Zeichnung »nicht zu einem wirklich ausgesprochenen Dasein« gelangt (S. 46); sie sei nicht nötig gewesen – im Gegensatz zu Klingers Zeit. Die Griffelkunst bildet in Klingers Theorie – und das wurde bisher in seiner Tragweite nicht beachtet – eine Art Surrogat für die eigentliche, »eine Kunst« (S. 46) – die Raumkunst. Klingers Zyklen ersetzen ihm Gesamtkunstwerke. In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, dass Klinger die Arbeit an Malerei und Zeichnung 1883 begonnen hat. Damals war er mit der Ausgestaltung des Vestibüls der Berliner Villa Albers beschäftigt²⁷ – seinem ersten und einzigen ausgeführten Werk der »Raumkunst«. Alle späteren Bemühungen um ein größeres Projekt dieser Art blieben erfolglos.

Marsha Morton hat 1995 den geistesgeschichtlichen und kunsttheoretischen Quellen von Malerei und Zeichnung eine eigene Studie gewidmet. Dabei geht sie wiederholt auf die Bedeutung Schopenhauers für diese Schrift ein. Wichtig ist vor allem ihr Hinweis, dass die spezifischen Eigenheiten, die Klinger der Malerei zuschreibt, zurückgehen auf Schopenhauer – Lessing verpflichteter – Charakterisierung dieser Kunst als »Darstellung der nur anschaulich aufzufassenden Idee«, durch welche man die essentielle Form der Gegenstände wahrnehme und in eine willensfreie und heitere Objektivität versetzt werde.²⁸ Zudem gemahnt an Schopenhauer natürlich insbesondere die Idee von der Zeichnung als »verneinender« Kunst. Das hat Wilhelm Hausenstein bereits 1914 erkannt. In seinem Buch *Die bildende Kunst der Gegenwart* hebt er Klinger als bedeutendsten Vertreter einer Strömung hervor, in der »die Graphik als philosophische Ergänzung der Malerei und der Plastik von der pessimistischen Seite her« gelte.²⁹

Dagegen scheint Schopenhauer für die spezifische Differenzierung der Griffelkunst von den übrigen Künsten zunächst schwerlich verantwortlich zu machen zu sein. Morton, die behauptet, Klingers »Originalität als Prophet der Graphik« sei übertrieben worden, sieht *Malerei und Zeichnung* auch in diesem Punkt als Antwort auf ästhetische Debatten, die bis ins

27 Siehe hierzu Streicher (1996), S. 230 f.

28 Morton (1995), S. 559. Das Zitat Schopenhauers findet sich in W I, S. 280/300.

29 Siehe den Auszug der Schrift Hausensteins in Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk (1984), S. 122.

späte 18. Jahrhundert zurückreichen.³⁰ Sie verweist darauf, dass bereits die Romantiker Graphik – über die Arabeske – mit Dichtung in Verbindung gebracht hätten, und führt E.T.A. Hoffmann und Charles Baudelaire als Vorläufer der besonderen Wertschätzung von Zeichnung und Graphik vor der Malerei an.³¹ Allerdings verweisen sowohl diese Autoren als auch einige überdies aufgerufene Zeitgenossen Klingers stets nur auf die erhöhte Subjektivität dieses Mediums und seine besondere Eignung zur Umsetzung phantastischer Stoffe. Weder findet sich die Idee, die Griffelkunst sei prädestiniert für Satire und Kritik (und eine negative Weltsicht), noch die Zuschreibung eines »Weltgefühls« an dieses Medium vorgeprägt. Überdies vernachlässigt Morton die von Klinger gezogene Parallele »Raumkunst« – »Griffelkunst«. Und sie übersieht – wie bisher alle Autoren – die Tatsache, dass Klinger beide nicht nur mit Dichtung, sondern wiederholt auch mit Musik vergleicht.

Es verwundert weniger, dass Klinger anmerkt, die »Raumkunst« entspreche dem, »was Wagner in seinen musikalischen Dramen anstrebte und erreichte«³² – zumal er gelegentlich auch von »Gesamtkunst« synonym zu »Raumkunst« spricht.³³ Unerwartet ist vielmehr seine Parallelisierung der Griffelkunst mit der Klaviermusik. Dazu schreibt er, hier mache sich »der Geber von der Interpretation vieler, von den strengen Forderungen von Szene und Orchester frei und darf in zwangloser Folge und Form, nur von ihrer Stärke geleitet, seine eigensten Freuden und Schmerzen, flüchtigsten und tiefsten Gefühle freikünstlerisch geben«.³⁴ Solcher Vergleich der Griffelkunst mit Musik ist bei Klinger weder zufällig noch oberflächlich. Vielmehr hatte er den Künstler, der selber ein hervorragender Pianist war und insbesondere in den 70er und 80er Jahren regelmäßig musizierte, schon seit langem beschäftigt.³⁵ Indizien sind etwa die Gewohnheit, seine Druckgraphikzyklen mit Opus-Nummern (von I bis XIV) zu versehen, und manche Werk-Titel – so ist eine der Graphikfolgen »Intermezzi« benannt. Vorbild für die Idee der Zyklen sind offenbar die Liedzyklen und Folgen von Klavierstücken Robert Schumanns, wie die der »Davidsbündlertänze« und der »Kreisleriana«, in denen Abenteuer kontrastierender Temperamente komponiert sind. Aus Anlass der Widmung seines op. II, der Folge »Rettungen Ovidischer Opfer« (1879) an

30 Morton (1995), S. 542.

31 Morton (1995), S. 560 ff.

32 Klinger (1985), S. 30.

33 Klinger (1985), S. 48.

34 Klinger (1985), S. 37.

35 Kersten (1976), S. 227.

diesen Komponisten schreibt Klinger in einem Brief: »Ich liebe die Schumannsche Musik außerordentlich und behaupte und glaube, von seiner Compositionsweise viel beeinflusst zu sein« – bedauerlicherweise fügt er hinzu: »in einer Art freilich, die zu erklären mir unmöglich ist.«³⁶

Bezeichnend scheint in diesem Zusammenhang ferner, dass Klinger zwar auch von Beethoven, Wagner und Liszt bedeutende, zum Teil sogar monumentale Porträts geschaffen hat, dass es aber nur zu Liedern von Johannes Brahms Illustrationen gibt; nur Brahms, der in einem Umfang wie kaum ein Komponist des 19. Jahrhunderts die Literatur für Kammermusik um bedeutende Werke bereichert hat, widmete Klinger einen eigenen umfangreichen Druckgraphikzyklus, die »Brahmsphantasie« von 1894. Auf zwei prominenten Blättern dieser 41-teiligen Folge hat sich der Künstler sogar selbst musizierend dargestellt – am Klavier oder Flügel. Es handelt sich um das 1. und das 19. Blatt, mithin um die Eröffnung und die Mitte der Folge, betitelt »Accorde«³⁷ (Abb. 5) und »Evocation«³⁸ (Abb. 6). Auf beiden Bildern begleitet den Pianisten kein Orchester, seine Mitspieler sind musenhafte Frauengestalten, mythische Wesen und die Natur selbst. Zweifellos zeigt der Künstler hier – das hat Ulrike Kienzle 1996 in einem Aufsatz über diese Blätter überzeugend herausgearbeitet³⁹ –, dass seine Phantasie beim Spielen am Tasteninstrument eine ganze Welt gebiert; der Spieler versinkt in inneren Bildern. Nimmt man den Vergleich aus *Malerei und Zeichnung* ernst, so zeigt sich Klinger auf diesen Blättern nicht nur als Brahms-Interpret, sondern zugleich als Kammermusiker der bildenden Kunst, als Spieler auf dem Klavier der Graphik. Gerade bei dem Blatt »Evocation« (Abb. 6) kann man den vielstimmigen, virtuosen Einsatz verschiedener graphischer Techniken im Sinne eines musikalischen Komponierens begreifen. Pianist, Konzertflügel und Muse, uns am nächsten, sind vorwiegend in Schabkunst ausgeführt, so dass ihre Umrisse leicht verschwimmen; bei der von Balustern getragenen Brüstung, die eine klare Abgrenzung der verschiedenen Bereiche bildet, kamen Radierung und Aquatinta zur Anwendung; die Meereswellen mit ihrer feinen Gischt sind gestochen; und die luftige Phantasie des Titanenkampfes im Himmel hat Klinger mit der feinen Kaltnadel gestaltet – ein vierstimmiger Satz, etwa einem Klavierquartett vergleichbar.

36 Brief Klingers an Leo Liepmannsohn vom 16.1.1880, s. Klinger (1985), S. 93.

37 Blatt 1 der Folge »Brahmsphantasie«, op. XII, 1894, 277 × 391 mm, Stich, Aquatinta und Schabkunst; Singer (1991), Nr. 183.

38 Blatt 19 der Folge »Brahmsphantasie«, op. XII, 1894, 292 × 357 mm, Radierung, Stich, Aquatinta, Schabkunst; Singer (1991), Nr. 201.

39 Kienzle (1996).

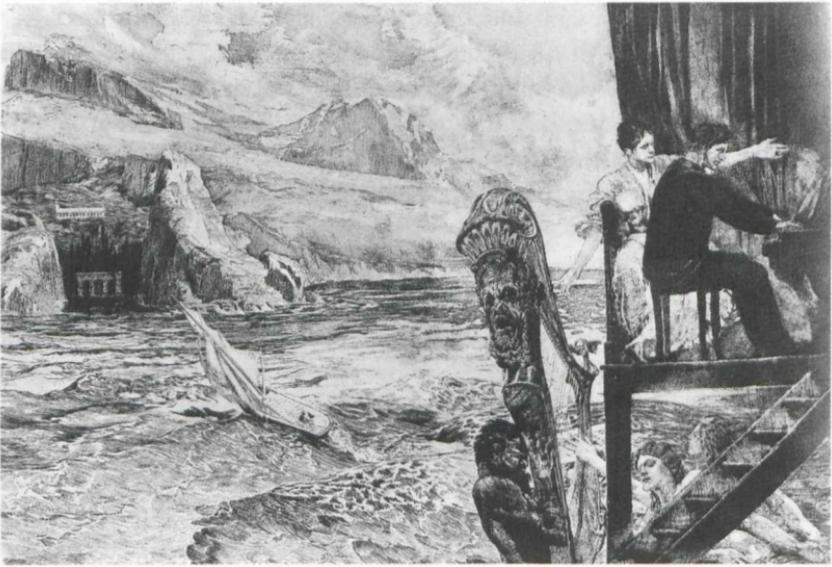


Abb. 5: »Accorde«, Blatt 1 der Folge »Brahmsphantasie«,
op. XII, 1894, 277 × 391 mm, Stich, Aquatinta und Schabkunst

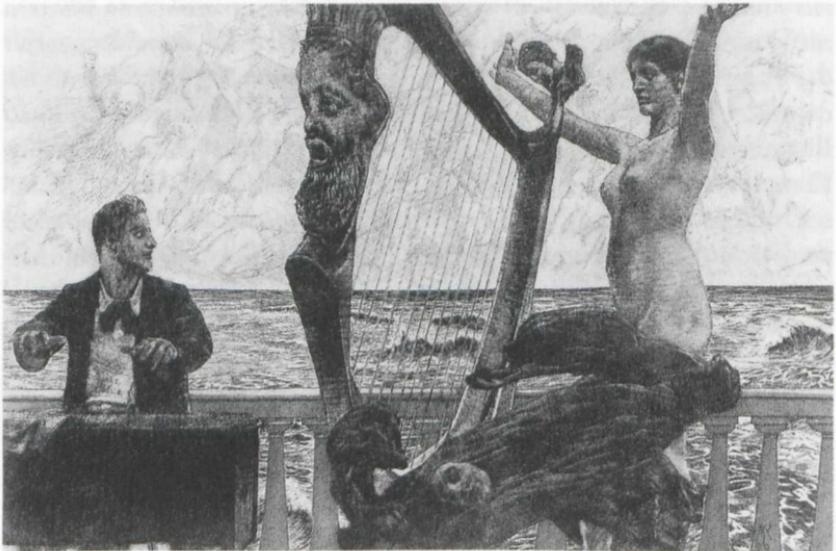


Abb. 6: »Evocation«, Blatt 19 der Folge »Brahmsphantasie«, op. XII,
1894, 292 × 357 mm, Radierung, Stich, Aquatinta, Schabkunst

Die Parallelisierung von bildender Kunst und Musik ist nicht neu. Sie lässt sich mindestens bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen, als zuerst die Musik vom mimetischen Prinzip Abstand nahm und zu einer Kunst vornehmlich des Ausdrucks – im Sinne von künstlerischem Selbstaussdruck – erklärt wurde. Übrigens spielte hierbei gerade die Klaviermusik eine wichtige Rolle, insbesondere durch die Kompositionen und Schriften des Hauptmeisters der deutschen Empfindsamkeit, des Bach-Sohns Carl Philipp Emanuel. Damit erhielt die Musik Vorbildfunktion für die anderen Künste. Bekanntlich haben sich die Romantiker stark mit dieser Idee identifiziert – so verglich etwa Philipp Otto Runge das bis zu seinem frühen Tod 1810 nicht vollendete Gesamtkunstwerk seiner »Tageszeiten« – eine wichtige Anregung für Klinger – mit einer musikalischen Komposition.⁴⁰

Neu bei Klinger ist, dass er bestimmte Formen bildender Kunst durch den Vergleich mit Musik über andere stellt. Und so gesehen hat die Ästhetik Schopenhauers offenbar eben doch den Anstoß für die Rangordnung in *Malerei und Zeichnung* gegeben – wird doch in der *Welt als Wille und Vorstellung* der Musik die höchste Stellung unter den Künsten zuerkannt. Die dort gegebene Begründung lautet, dass sie nicht nur Verdeutlichungen der Objektivationen des Willens leiste wie die übrigen Künste (vgl. W I, S. 301 f./321, 304/323 f.), sondern »Nachbild eines Vorbildes sei, welches selbst nie unmittelbar vorgestellt werden kann« (W I, S. 303/323). Die Musik ist Schopenhauer nämlich »Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: denn diese reden nur von Schatten, sie aber vom Wesen« (W I, S. 304/324). Diese Gedanken finden sich zwar nicht wörtlich bei Klinger wieder. Dessen Charakterisierung der Griffelkunst als Quelle der »geistigen Vertiefung«, als Sprachrohr für die »Vorgänge der Seele« und als Abbild von »Weltgefühl« nähern sie jedoch deutlich der Musik an, wie Schopenhauer sie sieht. Nimmt man hinzu, dass beide Autoren die Reichweite der Malerei, als der anderen Kunst, in übereinstimmender Weise relativieren, wird unverkennbar, dass Klinger seine Differenzierungen in *Malerei und Zeichnung* nach dem Vorbild Schopenhauers entwickelt hat. Dem möglichen Einwand, dass die »Griffelkunst« in Klingers Verständnis durchaus noch Nachbilder der Wirklichkeit, »Objektivationen des Willens«, widergebe, lässt sich begegnen mit seinen Ausführungen über das bloß relative Interesse des Zeichners an der »Erscheinung« der Dinge gegenüber

40 Siehe hierzu Hohl (1977), S. 192.

den mit diesen »verknüpften Ideen«. Hier drängt sich der Vergleich mit Schopenhauers Auffassung der Liedkomposition auf, wonach die Texte, die »der allgemeinen Sprache der Musik untergelegt« sind, »zu ihr nur im Verhältnis eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Begriff« stünden (W I, S. 310 f./330). Für den Philosophen stellen sie »in der Bestimmtheit der Wirklichkeit Dasjenige dar, was die Musik in der Allgemeinheit bloßer Form aussagt.« (W I, S. 311/330)

Ebensolche Art der Musikalisierung von Graphik, die noch deutlich über das an dem Blatt »Evocation« Aufgezeigte hinausgeht, ist an dem bereits in den 1880er Jahren konzipierten, jedoch erst 1910 fertig gestellten Blatt des »Philosophen« (s. Frontispiz) zu beobachten. Wir sehen den Akt eines jungen Mannes, der seinen rechten Arm in den Raum streckt und dort die Hand eines Jünglings in gleicher Haltung berührt. Diese Begegnung mit einem Spiegelbild überspannt eine Gebirgslandschaft, auf deren Grund ein riesenhafter schlafender Frauenakt ruht. Der Raum auf diesem Blatt wurde von Dückers als »traumhaft-alogisch« beschrieben und mit dem Ausspruch Schopenhauers in Verbindung gebracht, nach dem das Ziel der Philosophie »die Lösung des Rätsels dieses Lebensraumes« sei. Er führt zur Deutung ferner an, dass der Philosoph »nur die nach innen gerichtete, vom Subjekt ausgehende Philosophie [...] auf dem richtigen Wege« glaubt – wobei es bei Schopenhauer in den *Parerga und Paralipomena* weiter heißt: »Sich selbst aber kann das erkennende Subjekt nicht erkennen; weil nämlich an ihm nichts zu erkennen ist, als eben nur, daß es das Erkennende sei, eben darum aber nicht das Erkannte.«⁴¹ Diese Deutung scheint plausibel, aber sie geht zu wenig auf die gestalterischen Eigenheiten des Mediums ein, die bei diesem Blatt mehr als sonst in den Vordergrund treten. Tatsächlich ist es unmöglich, die verschiedenen Bildelemente des Blattes kohärent zu verorten. Vor allem der Maßstabswechsel und das Übereinanderstellen zweier Gebirgsebenen verwirren. Es ist unbestimmbar, wo die Spiegelfläche verlaufen soll. So heftet sich die Aufmerksamkeit des Betrachters unbewusst auf die beiden senkrechten dunklen Aquatinta-Streifen, die das gesamte Bild rhythmisieren und damit wesentlich seine Wirkung bestimmen – scheinbar der Beginn eines nach rechts fortlaufenden, düsteren und schweren Rappports, der die Verschattung der Szene auf einer anderen Ebene, und konzentrierter, wiederholt und auf Farben anspielt, die nicht mit denen der wirklichen Welt

41 Dückers (1976), S. 67 f.; die Zitate finden sich in den *Parerga und Paralipomena*, s. Arthur Schopenhauers sämtliche Werke, hrsg. von Eduard Grisebach, Leipzig o.J. [1890-95], Bd. 5, S. 59, 24 und 54.

wiedergegeben werden können. Es ist ein Zweiklang. Die beiden nebeneinander stehenden Töne bilden eine neue Einheit in der Wahrnehmung, sind bestimmt aufeinander bezogen, ohne jedoch einander zu erreichen oder gar miteinander zu verschmelzen. Ihrer allgemeinen Aussage und den von ihnen ausgelösten Ideenassoziationen gegenüber bildet diejenige Interpretation des Blattes, die sich an der Erscheinung der Dinge orientiert, nur eine mögliche Konkretisierung.

Die künstlerische Philosophie des »Philosophen« ist die einer Relativierung des konkret Dargestellten durch eine Verselbständigung der Gestaltungsmittel. Klinger ist zu dieser Auffassung seiner Kunst, die bereits der eines Wassily Kandinsky nahe kommt, durch kreative Übertragung der Philosophie Schopenhauers auf sein eigenes kunsttheoretisches Denken gelangt. Auf diese Weise wurde sie fruchtbarer für ihn – und für seine Nachfolger – als jede Art von Illustration des Philosophen, die ihm nachzuweisen versucht worden ist.

Literatur

- Dückers, Alexander: Max Klinger. Berlin 1976.
- Erbsmehl, Hans-Dieter: Kulturkritik und Gegenästhetik: Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland 1892-1918. Diss. University of California, Los Angeles 1993.
- Hohl, Hannah: Das Universum der »Zeiten«. In: Runge in seiner Zeit. Ausstellungskatalog. Hamburger Kunsthalle. München 1977, S. 188-192.
- Hübscher, Anneliese: Betrachtungen zu den beiden zentralen Problemkomplexen Tod und Liebe in der Grafik Max Klingers – in Verbindung mit seinen Theorien über Grafik. Diss. Halle 1969.
- Kersten, Ursula: Klinger und die Musik. In: Max Klinger. Ausstellungskatalog. Kunsthalle Bielefeld. Bielefeld 1976, S. 226-233.
- Kienzle, Ulrike: Der Meeresklavierspieler. Max Klingers Graphik »Accorde« und ihre musikästhetischen Implikationen. In: Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Peter Ackermann, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak. Tutzing 1996, S. 386-413 (wieder abgedruckt in: Ulrike Kienzle, »... daß wissend würde die Welt!« Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen, Würzburg 2005, S. 258-278).
- Klinger, Max: Malerei und Zeichnung. Tagebuchaufzeichnungen und Briefe. Hrsg. von Anneliese Hübscher. Leipzig 1985.
- Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk. Ausstellungskatalog. Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim. Mainz 1984.
- Michalski, Martin: Max Klingers künstlerische Entwicklung und Wandel weltanschaulicher Gehalte in den Jahren 1878-1910. Augsburg 1986.
- Morton, Marsha: »Malerei und Zeichnung«: The History and Context of Max Klinger's Guide to the Arts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 58 (1995), S. 542-569.
- Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1. Berlin/München 1988.
- Singer, Hans Wolfgang: Max Klinger. Radierungen, Stiche und Stein-drucke/Etchings, Engravings and Lithographs. San Francisco 1991 (= Nachdruck und Übersetzung der Ausgabe Berlin 1909).
- Streicher, Elisabeth Pendleton: Max Klinger's »Malerei und Zeichnung«. The Critical Reception of the Prints and their Text, in: Françoise Forster-Hahn (Hrsg.): Imagining Modern German Culture: 1889-1910. Hannover/London 1996, S. 229-249.