

Das Ornamentale in Max Klingers Druckgrafik

Unter besonderer Berücksichtigung der Antikenrezeption und des Japonismus

Band I (Text)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät

der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Institut für Europäische Kunstgeschichte

vorgelegt von

Sookyong Kim

aus Seoul

Erstgutachter: Prof. Dr. Thomas Kirchner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Lothar Ledderose

September 2007

Vorwort

Diese Arbeit wurde im Sommersemester 2007 vom kunsthistorischen Institut der philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg als Dissertation angenommen.

Danken möchte ich allen, die zu ihrem Gelingen beigetragen haben. In erster Linie meinen beiden verehrten Lehrern, Herrn Professor Dr. Kirchner und Herrn Professor Dr. Ledderose für die fachliche Beratung und freundliche Unterstützung in allen Phasen der Entstehung dieser Arbeit.

Meine Kommilitonen Georg Machauer und Charis Willems haben mich nicht nur bei der Korrektur unterstützt, sondern auch mich mit ihrer fundierten Kenntnis als Kunsthistoriker bereichert.

Die Kunsthistorikerin Dr. Beatrice Stemmer, der ich eine akribisch durchgeführte Korrektur verdanke, hat sich bis ins Detail um meine Dissertation gekümmert.

Ganz besonderer Dank gilt Manfred Spielmann, der über das technische Korrekturlesen hinaus mit seinem Rat mir in kritischen Zeiten geholfen hat.

Dank gebührt auch der Graduierten Akademie der Universität Heidelberg, die mit einem Doktorandenstipendium im Rahmen des STIBET (Stipendien- und Betreuungsprogramms) des DAAD die letzte Phase meiner Promotion finanziell unterstützt hat. Alle genannten Hilfen waren ein wesentlicher Beitrag zum Zustandekommen meiner Dissertation.

Nicht zuletzt danke ich meinen Eltern für ihre Fürsorge, und ich widme diese Arbeit meiner inzwischen verstorbenen Mutter.

Heidelberg, im April 2008

Sookyong Kim

Inhalt

Band I (Text)

I.	Einleitung	5
II.	Überlegungen zur Ästhetik	12
	1. Ornamentale Kunst	12
	2. Das Ornament als Zeit- und Kunstform	20
III.	Die ästhetische Ansicht Max Klingers in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“ (1891)	27
IV.	Max Klinger (1857-1920) und seine Zeit	33
	1. Klinger in der Gründerzeit	33
	2. Die Stilelemente und Vorbilder	40
V.	Das Ornamentale in den grafischen Werken Max Klingers	45
	1. Die Rezeption der Antike	45
	1.1 Ironisierende Rahmenbilder	
	- Die „Rettungen Ovidischer Opfer“	47
	1.2 Die Arabeske - „Amor und Psyche“	58
	1.3 Die „Fragmente der klassischen Anthologie Emanuel Geibels“	73
	1.4 Begegnung mit dem Japonismus - „Epithalamia“	80
	2. Der Vorbote des Jugendstils	84
	2.1 Das Irrationale - „Ein Handschuh“	84
	2.2 Die Buchkunst	92
	2.3 Das Kunstgewerbe	103

3. Der Einfluss des Japonismus	107
3.1 Klinger und Japan	108
3.1.1 Klingers Interesse und Berührung mit japanischer Kunst	108
3.1.2 Die Zeitschrift <i>Shirakaba</i>	113
3.1.3 Kojima Kikuo	116
3.2 Der Japonismus in Deutschland	118
3.3 Das Dekorative in japanischer Kunst	124
3.4 Klingers Rezeption in Form, Stil und Motiv	126
3.5 Klinger, Schopenhauer und ostasiatisches Gedankengut	142
3.6 „Japanerin“	149
4. Die ornamentale Symbolik	155
4.1 Die Blüte	155
4.2 „Verführung“	159
4.3 Die Maske	162
4.4 Der Tod	166
4.5 „Genie (Künstler)“	173
VI. Zusammenfassung	176
VII. Literaturverzeichnis	182

Band II (Abbildung)

VIII.	Abbildungen	2
IX.	Abbildungsverzeichnis	56

I. Einleitung

Klingers Kunst wurde bisher als „Gedankenpinselei“ oder „Grübelkunst“ abgestempelt. Insbesondere wurde seine Druckgrafik nach tieferer Bedeutung ausgelotet und unter Heranziehung philosophischer und literarischer Texte überinterpretiert. Dabei wurde der stilistisch formale Aspekt im Werk Klingers vernachlässigt.

In der Tat hat nach Klinger die grafische Kunst die Aufgabe, den Gedanken des Künstlers zu veranschaulichen. Sie ist ein Gebiet, in dem die Kunst das Wesen, nicht den Schein darstellt, die den Geist und nicht das Auge anspricht. Jedoch führt seine grafische Kunst die Dekorativität den Augen vor. Das Ornamentale ist ein wesentliches Gestaltungselement seiner Druckgrafik. Der Begriff des Ornamentalen, das substantivierte Adjektiv, wurde vom Autor bevorzugt, im Gegensatz zu Ornament, weil Klinger weniger auf abstrakte Muster geometrischer Formen als auf die harmonische Zusammenwirkung aller figürlichen und gegenständlichen Elementen abzielt.

Ein gegenständlicher Handschuh taucht in Wellen von Arabesken auf, und eine Todesdarstellung ist mit reichem ornamentalen Rahmenwerk geschmückt, das den Betrachter optisch reizt.

Warum bemüht sich der Künstler in einer Kunstgattung, die ihm zufolge vieles mitzuteilen hat, um das anscheinend bloß dekorative Ornament? Eine selbständige formale Betrachtung dieser Kunstform ist lohnend, denn sie verweist auf die ästhetisch-gestalterische Leistung Klingers, die in ihrer Wirkung auf die Kunst der Jahrhundertwende ebenso gewichtet ist wie der geistige Gehalt seines

Werkes. Ungeachtet der tiefsinnigen inhaltlichen Botschaften bezeugt Klingers Kunst ein Stilwollen. Hinter der eklektizistischen Fassung scheint sein Streben nach authentischer Form durch.

Was das ornamentale Schaffen Klingers im Einzelnen bedeutet, und inwieweit es dem Radierzyklus Klingers gerecht wird, wie darüber hinaus der dekorative Charakter seiner Druckgrafik der geistige Ausdruck der Kunst um die Jahrhundertwende (1900) wird, und wo der Widerspruch in seiner Kunst Klingers Originalität zeigt, wird in der vorliegenden Arbeit zu zeigen sein.

Beim Betrachten des ornamentalen Schaffens wird deutlich, dass sich Klingers Kunst aus Antikenrezeption und Japonismus speist. In diesem Zusammenhang gilt es daher zu erörtern, inwieweit eine antike Kunstkonzeption zu einer neuen Ornamentik führt, und inwiefern alte Themen neu interpretiert werden. Im Hinblick auf den Japonismus wird untersucht, welche formalen und motivischen Elemente der japanischen Kunst Klinger übernimmt. Hat der Japonismus auf Klingers Kunst insgesamt gewirkt? Es wird sich zeigen, dass die Rezeption der japanischen Kunst als die Voraussetzung für den dekorativen Charakter seiner Druckgrafik gelten kann. Es muss auch betont werden, dass er als Erster in Deutschland die innovative Wirkung der japanischen Kunst erkannte und sie einsetzte. Es wird überdies betrachtet, in welcher Hinsicht das Ornament in Klingers Druckgrafik die Buchkunst und das Kunstgewerbe bereichert und den Jugendstil sowie den Surrealismus vorbereitet.

Obgleich bereits zu seinen Lebzeiten in Ausstellungen und Publikationen gewürdigt, wurde bislang keine Arbeit dem Ornamentalen im Werke Klingers gewidmet. Aufgrund des Reichtums an Motiven wird der Betrachter gezwungen,

deren inhaltliche Referenz zu erschließen. Seit den 1960er-Jahren wurde seine Kunst im Sinne des Symbolismus interpretiert. Seine symbolische Kunst scheint auch in Frankreich und Italien großen Nachhall gefunden zu haben. In Japan ist Klinger in diesem Zusammenhang schon zu seinen Lebzeiten als „der größte Künstler Deutschlands“ gepriesen worden.

Das Dekorative in seiner Kunst wurde dagegen selten angemessen gewürdigt, im Gegenteil. „Dekorativer“ Charakter trägt einen pejorativen Beigeschmack. Die augenscheinliche Kostspieligkeit der teuren Steine, die Klinger für seine Skulpturen importierte, und das Dekorative in seiner Grafik haben seine Kunst möglicherweise während des Nationalsozialismus und in der DDR aus dem öffentlichen Bewußtsein schwinden lassen.

Außerdem fügt sich das zum Kunsthandwerklichen tendierende Dekorative kaum in das Bild des Genies Max Klinger ein. Als Geniekünstler, ja als „neuer Dürer“ wurde er 1894 von Hofmannsthal für sein grafisches Werk gefeiert.¹ Auch Paul Kühn stellte ihn 1907 in eine Reihe mit Leonardo, Michelangelo, Dürer, Beethoven und Wagner.²

Die Kunst Klingers polarisierte seine Kritiker. Andere Zeitgenossen urteilten, Klingers Werke seien gekünstelt, dekorativ überladen. Margarete Hartig warf dem Künstler vor, die Stilbildung der nächsten Generation nicht gefördert zu haben. Julius Meier-Graefe, der sich einst für Klinger begeistert hatte, ist nach dem verlorenen Krieg gegen seine Kunst, sie sei von „metaphysischem Schwindel“, und Klinger „kein Künstler...sondern ein Zwischending, ein Ersatz, (ein)

¹ Hofmannsthal, Hugo von. Internationale Kunstausstellung 1894, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I, Frankfurt 1956, S. 181f.

² Kühn 1907, S. III.

Kunstgewerbler.“³

Klinger wurde entweder zum Handwerker herabgesetzt oder zum Genie erhoben. Die kunst- und weltanschauliche „Genie“-Darstellung in seiner Kunst wurde falsch verstanden, und er wurde somit zu einem nationalen Künstler befördert. Der Kunstpolitiker Franz Hermann Meissner rühmte, dass Klinger „die moderne Deutsche Rassenindividualität verkörpert“, und bezeichnete ihn „als größtes Genie der deutschen Kunst“.⁴ Dabei interessierte Klinger sich kaum für deutsche Literatur oder germanische Sagen, sondern eher für antike Märchen und französische Romane. Er war weniger ein nationaler, sondern vielmehr ein die nationalen Grenzen überwindender Künstler.

Die vorliegende Arbeit möchte Klingers Leistung in form-stilistischer Hinsicht aufzeigen, um damit zu einer angemessenen Beurteilung des Dekorativen in seiner Kunst zu gelangen. Sein Werk wird einer Revision unterzogen und stilentwicklungsgeschichtlich eingeordnet.

Das Ziel der Arbeit ist es daher, das Verständnis für die bisher hauptsächlich inhaltsorientiert gedeutete Grafik Klingers zu erweitern und das falsch dargestellte Klingerbild in der deutschen Kunst der Jahrhundertwende zurechtzurücken.

Diese Arbeit teilt sich im Großen und Ganzen in zwei Teile, Theorie und Werkanalyse. Der theoretische Teil enthält Überlegungen zur Ästhetik, die damit gedanklich zum Betrachten von Klingers Kunst einführt, und gibt einen Überblick über den historischen Hintergrund und die kunstgeschichtliche Voraussetzung für

³ Meier-Graefe 1920, S. 133f.

⁴ Meissner, Franz Hermann. Max Klinger, in: Die Kunst unserer Zeit, VI (1895), S. 1-20.

seine Kunst. In dem zweiten Teil meiner Arbeit d.h. in der Bildanalyse werden die Grafiken meist als Zyklus betrachtet, aus dem ich jeweils meine These entwickle.

Klinger gestaltete sein grafisches Werk als Zyklen, denen jeweils ein Thema zugrunde liegt. Die einzelnen Blätter wurden nach ihrer Reihenfolge gebunden. Diese geschlossene Einheit nannte er „Opus“, so dass auf diese Weise insgesamt die 14 grafischen Opera entstanden, die aus etwa 200 einzelnen Blättern bestehen.

Klingers Rezeption der Antike und der japanischen Kunst treten nicht gleichzeitig in seinem Werk auf. Die antike Welt begleitet stets Klingers Kunst, während sich der fernöstliche Einfluss vorwiegend im früheren Zyklus „Radierte Skizzen“ (1879, Opus I) und in späteren Einzelblättern wie die „Japanerin“ findet.

Einige Blätter jedoch zeigen die Begegnung der Antike und der fernöstlichen Kunstwelt. Beispielsweise ist auf dem Blatt „Die Flucht der Helena“ der Folge „Epithalamia“ die Antike als Thema präsent, während gleichzeitig die dekorativ flächige und lineare Gestaltungsweise der japanischen Kunst zu sehen ist. Das Jugendwerk „Japanische Phantasie“ zeigt ebenso eine Synthese von antiker Idee und japanischem Bildkonzept, damit, dass die antikisierende Formgebung mit dem Bildaufbau und Bildformat des japanischen Holzschnittes kombiniert wird. Klinger erarbeitete auch für das Blatt „Psyches Empfang im Olymp“ aus der Folge „Amor und Psyche“ ein exotisches Muster für das Gewand eines Gottes, das wie ein stoffreicher Kimono anmutet.

Das symbolträchtige Ornament findet sich meist in den Grafiken, die Themen wie „Liebe“, „Tod“ und „Leben“ sowie „Brahmsfantasie“ behandeln. Inwieweit die ornamentale Gestaltung auch eine inhaltliche Komponente innerhalb

eines zyklischen Themas hat, wird im letzten Kapitel erläutert.

Um den Gedanken des Künstlers und die Leserichtung des Bildes zu verdeutlichen, gestaltet der Künstler den Rahmen. Daher erweisen sich die Rahmungen, einschließlich der Kopf- und Endleisten, ebenfalls als Untersuchungsgegenstand. Die „Rettungen Ovidischer Opfer“, „Amor und Psyche“, „Epithalamia“, „Klassische Anthologie Emanuel Geibels“ und „Vom Tode, Teil I“ sind gerahmt. Einzelblätter wie Titel-, Widmungsblatt oder Inhaltsverzeichnis gestaltete er in der Verbindung von Bild-, Schrift- und Ornamentgestaltung im Sinne eines Gesamtkunstwerkes.

In Annäherung an das Thema sind einige kurze, aber bedeutende Artikel erschienen, ein Aufsatz von Ingrid Koszinowski „Rahmungen“⁵, welcher der Funktion der Rahmenmotive nachgeht, und ein „das ‚Dekorative‘ in Klingers Schaffen“ betitelter Beitrag von Fritz Schumacher⁶, der den dekorativen Charakter von Grafik und Malerei Klingers innerhalb des „Gesamteffektes“ kurz und deutlich erklärt. Carola Schneider widmet in ihrer Dissertation ein Kapitel „Otto Runges ‚vier Zeiten‘ und Klingers graphische Rahmungen“⁷. Jenes erläutert, wie Klinger Runges Idee des gerahmten Bildes, vegetabile Formen sowie ornamentale Motive einschließlich des Arabeskenstils übernimmt.

Ein japanischer Artikel dient als Quelle für meine Untersuchung zum Japonismus in Klingers Werk. Arikawa Haruo schrieb den Artikel „Klinger und

⁵ Koszinowski, Ingrid. Rahmungen, in: Kat. Max Klinger. Bielefeld 1976, S. 243-248.

⁶ Schumacher, Fritz. Das „Dekorative“ in Klingers Schaffen, in: Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1897/98, S. 290-293.

⁷ Schneider, Carola. Pathos und Ironie. Studien zur Graphik und Malerei Max Klingers. Diss. Stuttgart 1996.

Japan“, der 1988 im Katalog zur Ausstellung „Max Klinger“ in Tokyo veröffentlicht wurde.⁸ Er weist auf die japanischen Bildelemente in Klingers Schaffen hin und berichtet über die Begeisterung für Klinger am Anfang des 20. Jahrhunderts in Japan.

Als gedankliche Grundlage für die Formanalyse dieser Arbeit dient die Schrift von Alois Riegl „Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik“⁹, in der der Autor die These vertritt, dass das „Kunstwollen“ der sichere und objektive Maßstab der Stilverwandlung sei, und die Stilfrage am ehesten an die Ornamentik zu stellen sei. Das zweite Referenzwerk sind Friedrich Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“¹⁰, welche besagen, dass es die Aufgabe der ornamentalen Kunst sein kann, über die Notwendigkeit hinweg sie in die „höheren Interessen“ des Geistes zu erheben.

Methodischen Anstoß zu den ästhetischen Überlegungen gab Lorenzo Dittmann, der in seiner Schrift „Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte“¹¹ die Ansicht von Hegel und Riegl jeweils als inhalts- bzw. formalästhetische charakterisierte.

Für die Analyse von Klingers Kunst halte ich es für sinnvoll, Hegel und Riegl heranzuziehen, denn durch die Bezugspunkte beider Ansichten ist die Diskrepanz in Klingers Kunst zu verdeutlichen, wofür die Untersuchung seiner Kunst zuerst als Ganzes in Form und Inhalt betrachtet werden muss.

⁸ Arikawa, Haruo. Max Klinger und Japan (Japanisch), in: Kat. Max Klinger. Tokyo 1988, S. 33-47.

⁹ Riegl, Alois. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.

¹⁰ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Vorlesungen über die Ästhetik I und II (im folgenden zit. als Hegel I, und Hegel II). Frankfurt am Main 1970.

¹¹ Dittmann, Lorenzo. Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. Aachen 1967.

II. Überlegungen zur Ästhetik

1. Ornamentale Kunst

Das dekorative Schaffen bietet dem Betrachter eine gewisse Anschaulichkeit. Im Hinblick auf das Ornamentale erkennt er, dass eine besondere Betrachtungsweise nötig ist, um diese vielfach verworrenen, verschlungenen, ineinander überlaufenden und auseinander hervorgehenden Gebilde des Lebens zu verstehen. Wozu, fragt er sich, dieser Aufwand des Gestaltens, das äußerst aufgeladen, überflüssig und sogar irrational erscheint.

Das Ornamentale regt zum Nachdenken über die Darstellbarkeit von Sinn oder Unsinn des Lebens an. Ein ästhetisches Urteil des Ornamentalen pendelt stets in der gegensätzlichen Bewertung zwischen zwecklos schön und nützlich bzw. zwischen überflüssig und notwendig. Ausgehend von dieser schlichten Antithese wird eine Fülle unendlich zusammenhängender Verweise auf eine philosophisch-ästhetische Synthese möglich wie beispielsweise Schein und Wesen, Kunst und Natur oder Ideal und Wirklichkeit.

Die ästhetisch begründete Betrachtung eignet sich für eine Bewertung von Klingers Werk. Nicht nur wegen der sinnlich wahrnehmbaren, dekorativen Gestaltung seiner Kunst, in der sich ästhetisches Bewusstsein äußert, sondern auch, weil Klinger auf deren Basis seine Kunstanschauung gründet, welche die Grundhaltung des deutschen Idealismus reflektiert. Der Idealismus, der auf der klassischen Ästhetik beruht und deren Hauptvertreter Hegel war, scheint in Klingers Kunst geradezu gegenwärtig zu sein.

Aber seine Kunst kündigt bereits das Ende des Idealismus an. Klinger ist

vielleicht der Letzte, der mit diesem ästhetischen Konzept in Verbindung gebracht werden kann. Das Äquivalent zu diesem Ideal sucht Klinger in dekorativer Kunst, welche mit realistischem Denken und der Sichtweise des Künstlers zu dissonieren scheint.

Aufgrund einer zunehmenden Subjektivierung des Idealbegriffes und der Säkularisierung tritt immer mehr der Gegensatz von Ideal und Real hervor, zu dem auch die naturalistische Gestaltungsweise im späteren 19. Jahrhundert beiträgt. Niemand zeigt schärfer als Klinger diese moderne Problematik des Idealismus auf und thematisiert explizit die Kontradiktion zwischen klassizistischer Idealität und gesellschaftlicher Wirklichkeit in der Kunst.

Der Begriff des modernen Ideals entwickelt sich in der dualistischen Ästhetik, beginnend mit Alexander Gottlieb Baumgarten, der in seiner Schrift „Aesthetica“ (1750-1758) die Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis erklärt. Der Verstand rückt in die Mitte der ästhetischen Erkenntnis und tritt in der sinnlichen Wahrnehmung in Widerspruch zur Ästhetik. Hegels Ästhetik erklärt die Kunst als Einheit von Sinnlichkeit und Geist und erklärt darüber hinaus die Kunst als eine Gestalt des absoluten Geistes. Gegenstand des absoluten Geistes ist das Absolute oder Gott bzw. das Göttliche (Hegel I, 108).

Das Ideal ist der Leitfaden in Hegels Ästhetik. Hegel definiert das Ideal als reale Schönheit der Kunst, d. h. eine ausgezeichnete (ästhetische) Wirklichkeit, welche die Idee erfahrbar macht (I, 81). Die formale Sinnlichkeit soll von der Geistigkeit durchdrungen sein. Die Kunst muss als Darstellung eines geistigen Gehaltes begriffen werden, und hier hat nach Hegel alle Ästhetik anzusetzen. Im Hegelschen Sinn spricht man von einer „Inhaltsästhetik“.

Der Begriff „Ideal“ wird im Bezug auf die Natur verdeutlicht, wenn Hegel das Ideal durch den Vergleich mit einem Porträtmaler erklärt: Ein Porträtmaler würde das Ideal hervorbringen, indem er den Porträtierten von unwesentlichen Äußerlichkeiten befreie und auf das Wesen, auf die „Seelentiefe“ konzentriert darstelle, was aber keine bloße Nachahmung der Physiognomie bedeute.¹² Hegels Ästhetik führt damit die Problematik zwischen Ideal und Wirklichkeit vor Augen. Da Hegel zufolge die Wahrheit der Kunst nicht die bloße Nachahmung der Natur ist, muss die Natur idealisiert werden, denn die „häßliche Natur“ soll nicht nachgebildet werden.¹³

Ist dann die Wirklichkeit der Natur nicht wirklich? In Vorwegnahme warf Hegel selbst schon einmal die Frage auf, „ob die Kunst natürlich im Sinne des vorhandenen Äußeren darstellen oder die Naturerscheinungen verherrlichen und verklären solle“ und war sich des Widersinns zweier Gegebenheiten bewusst: „Recht der Natur und Recht des Schönen, Ideal und Naturwahrheit [...] kann man ohne Aufhören gegeneinanderreden“ (I, 212).

Hegel erläutert jedoch, die wahrhaftige oder echte Wirklichkeit sei jenseits des Vorhandenen der Natur zu finden, weil die Natur mangelhaft sei, das Ideal dagegen vollkommen (I, 190).

Das Naturschöne ist nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen

¹² Durch Hegels Zitat wird es deutlich: „Aber der Porträtmaler...*muß* in diesem Sinne schmeicheln, d.h. alle die Äußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseins, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muß er fortlassen und das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und seiner bleibenden Eigentümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjekts sind, darzustellen versteht.“ Hegel I, S. 206.

¹³ Hegel I, S. 212.

Schönen, als eine unvollkommene Weise im Geiste selber enthalten, während das Höhere des Geistes und seiner Kunstschönheit gegenüber der Natur das Wahrhaftige ist. Somit der Geist und seine Kunstschönheit stehen höher als das Naturschöne. (I, 14).

Bei der Frage der Ästhetik des Idealismus handelt es sich letztlich um die Darstellung und um den Ausdruck des Geistigen. Maßgebend für den Ausdruck des Geistigen ist wiederum die Ethik, und sie ist eine brisante Frage für das ästhetische Denken. Das Ideal, das Göttliche soll in der Kunst als das Schöne gegenwärtig sein, und das ist die Grundlage der „Sittlichkeit“, wie sie Hegel versteht. Kant brachte dieses bereits in seiner These zum Ausdruck, das Schöne sei Symbol des Sittlich-Guten.

Dieses Analogieverhältnis zwischen dem Ästhetischen und Moralischen thematisierte er in der europäischen Neuzeit. Das moralische Bewusstsein gilt nicht nur beim Erhabenen, sondern auch für den Begriff des Geschmacks.¹⁴ Daraus entwickelt sich die deutsche Ästhetik weiter.

Kants Ästhetik basiert auf der reflektierenden Urteilskraft der Rationalität. Auch wenn sie nicht allein auf die Moralität zu reduzieren ist, so ist die Ästhetik des Idealen doch eng mit der Moral verwandt, wie es in dem vom Freundeskreis Hölderlin-Schelling-Hegel stammenden „Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus“ heißt:

„Ich bin nun überzeugt, dass der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfasst, ein ästhetischer Akt ist, und daß *Wahrheit und Güte, nur in der*

¹⁴ Siehe Paetzold 1983, S. 112ff.

Schönheit verschwistert sind...¹⁵

Ästhetik kann leicht abgeleitet und zum Kriterium eines moralischen Urteils und ferner ein Maßstab für Zensur werden. So ist zu erklären, dass sich einst Heinrich Eberhard Gottlob Paulus (1761-1851), der als ein liberaler kirchlicher Gelehrter galt, gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit verteidigen musste:

„Ich wollte nur gerne andeuten, wie durch Aesthetik oder durch das in der verfeinerten Sinnlichkeit erweckte Schönheitsgefühl Cultur, und durch Cultur die Sitte sich vor unserer neueren Zeit verbessert zeigte.“¹⁶

Die Ethik ist eine fest verankerte Begrifflichkeit in der deutschen Ästhetik. Vermutlich hält Victor Basch (1863-1944), der in Frankreich Ästhetik lehrte, die Lehre der Ästhetik in Bezug auf diese Kategorie für eine deutsche Erfindung.¹⁷ Die Tradition der Ästhetik in der Verbindung mit Ethik und Religion geht über den deutschen Idealismus hinaus bis zur Ästhetik des 20. Jahrhunderts.

Ein lediglicher ästhetischer Wert ist gering. Hans-Georg Gadamer (1900-2002) z.B. kritisiert unter dem Stichwort des „ästhetischen Bewußtseins“ diejenige Konzeption, die Kunstwerke lediglich nach ihren ästhetischen Qualitäten beurteilt und von ihrem moralischen und kognitiven Souverän absieht.¹⁸ Ein gelungenes Kunstwerk, ein göttliches Werk gewissermaßen, das solle einem sagen können: „Du mußt Dein Leben ändern!“¹⁹

¹⁵ Anonymus. Das „älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“ (einst. 1796-1797), zit. nach Kliche, Dieter. Ästhetik, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. I, S. 336f.

¹⁶ Heinrich Eberhard Gottlob Paulus, Rechtfertigungsrede, zit. nach Kliche, Dieter. Ästhetik, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. I, S. 372.

¹⁷ Vgl. Paetzold 1983, S. 2f.

¹⁸ Grondin, Jean. Hans-Georg Gadamer, in: Nida-Rümelin 1998, S. 296.

¹⁹ Von Gadamer angeführter Vers Rilkes, zit. nach Grondin, in: Ebd. S. 299.

Angesichts des normativen Charakters der idealistischen Vorstellung von Kunst zeigt sich die enorme Problematik des ästhetischen Urteils im Bezug auf die ornamentale Kunst. Wie die moralisierende Bildung den ästhetischen Genuss am dekorativen Werk vergällt, zeigt bereits Hegel auf. Man freue sich zwar über „Ausschmückungen“ an Architektur und Statue, zum Beispiel über Pracht und Glanz eines griechischen Tempels oder eines königlichen Palastes. Jedoch gibt es zu bedenken:

„man kann sich einen solchen Genuss freilich durch sogenannte moralische Gedanken stören, wenn man die Reflexion macht, wie viele arme Athenienser hätten von dem Mantel der Pallas gesättigt, wie viele Sklaven losgekauft werden können; und in großen Nöten des Staates sind [...] solche Reichtümer zu nützlichen Zwecken [...] verwendet worden.“ (Hegel I, 334)

Adolf Loos, der Ornamente vom moralischen Standpunkt aus als verwerflich, ja als Verbrechen für die Volkswirtschaft betrachtet, hätte Hegel Beifall gezollt und dessen im Zitat genannte Argumentation dankbarer aufgegriffen.

Hegel ist jedoch nicht gegen das Vorhandensein der ornamentalen Kunst, weil die Kunst mehr als „Not und Zweck“ erfüllen soll, und sich die Individuen dadurch zur „höchsten Ehre“ gelangt fühlen, weil sie „von der Arbeit für ihre Bedürfnisse befreit sind und sich nun höheren Interessen hingeben können“²⁰, auch wenn sie eine Steuer für die luxuriöse Kunstleistung bezahlen müssten.

Das Ornament übernimmt dann die Aufgabe der höheren Kunst, wenn das

²⁰ Hegel I, S. 337. In anderer Stelle heißt es: „Aber wieviel moralische und rührende Bewegungen man darüber (über Ausschmückungen an Kunstwerken-verf.) auch erregen mag, so ist dies allein dadurch möglich, daß man die Not und Bedürftigkeit wieder ins Gedächtnis zurückruft, deren Beseitigung gerade von der Kunst gefordert wird, so daß es jedem Volke nur zum Ruhme und zur höchsten Ehre gereichen kann, für eine Sphäre seine Schätze hinzugeben, welche innerhalb der Wirklichkeit selbst über alle Not der Wirklichkeit verschwenderisch hinaushebt.“ Hegel I, S. 335.

Ornament als Kunstform in Beziehung zur Natur, d. h. ihr gegenüber steht, indem die Kunst nicht bloß die Natur nachahmt, sondern sie durch den Willen des Geistes formt. Dem Ornament auf dieser Ebene Sinn zu verleihen, wäre eine Seite der ästhetischen Überlegung.

Autonomie des Ornaments wird jedoch jenseits der maßgebenden Normierung der Ästhetik erreicht. Die Ästhetik befreit sich von der Vereinheitlichung des Schönen, Wahren und Guten wie das Individuum von den gesellschaftlichen Konventionen, denn die Rationalität spricht nicht nur für Moralität oder praktische Nützlichkeit. Heinz Paetzold stellt in der Betrachtung der „Ästhetik des deutschen Idealismus“, die von Baumgarten bis Schopenhauer abfasst, fest:

„Die Kunst und alles ästhetische Verhalten beziehen ihre raison d’être aus dem Umstand, dass die Vernunft nicht in bloßer Nützlichkeit verkümmern soll.“²¹

Kant wiederum begründete die Autonomie des Ästhetischen durch die Konzeption des interessenlosen Wohlgefallens, das in Gegensatz zum Moralischen und Religiösen steht. Die „freie Schönheit“ (*pulchritudo vaga*) ist demnach der „anhängenden Schönheit“ (*pulchritudo adhaerens*) entgegengesetzt. Bei ersterer wird ein reines Geschmacksurteil gefällt, wohingegen bei der zweiten eine ideale Vorstellung vorausgesetzt wird, die bestimmt, was der dargestellte Gegenstand sein soll.²²

Kant verwendet den Begriff „pathologisch“, um die noch weiter zu differenzierende „angenehme Schönheit“ - neben der eigentlichen selbständigen

²¹ Paetzold 1983, S. 205.

²² Vgl. Dittmann 1967, S. 17.

Schönheit - beurteilen zu können, und sieht ihn als Gegenbegriff zu „moralisch“ oder „praktisch“.²³ Unter „pathologisch“ versteht Kant Empfindung durch Sinnenreiz oder Rührung, sie sei eine rein empirische Sinneserfahrung.²⁴

Mit der Erkenntnis der „freien Schönheit“ und dem Verständnis des psycho-physikalischen Begriffes „pathologisch“ wurde der Grundstein zur Autonomie des Ornamentes gelegt. Kants Ästhetik übernahm die theoretische Voraussetzung der Formästhetik, die sich von der moralischen Wertvorstellung emanzipierte, jedoch keine große Resonanz im deutschen Idealismus gefunden hat. Erst in Karl Philipp Moritz' (1756-1793) Schrift „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“ (1793) wird – dargestellt am Beispiel der Arabeske - das Ornament als vollendetes autonomes Kunstwerk gerechtfertigt, das nur sich selbst präsentiert.

In der modernen Ornamentdiskussion geht es um die Emanzipation des Ornaments von der synthetischen Ästhetik. Das Ornament nimmt eine Stellung in der Ästhetik ein, die ihm auch jenseits aller Zweckmäßigkeit ein Dasein verleiht. Es ist das Wesen der Zierde selbst, die sich an kein Gesetz bindet, weil sie keinen anderen Zweck hat als den, zu vergnügen.²⁵ Die Form sagt etwas über den Inhalt aus, denn die Form ist der Inhalt. Es gibt keine Klassifizierung von „hoher“ oder „niederer“ Kunst mehr. Jede Art der künstlerischen Gestaltung stellt ihre eigenen Ansprüche. Das Ornament aus dieser formästhetischen Sicht zu betrachten, wäre die andere Seite der Überlegung.

Die Vorstellung des Idealismus, der verloren zu gehen droht, beglich Klinger mit seiner Idee zur neuen Form. Gleich interessant wird die reine Schönheit

²³ Kliche, Dieter. Ästhetik, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. I, S. 330.

²⁴ Ebd. S. 316.

²⁵ Moritz 1793, S. 28.

der Form wie das Verlangen nach der Wahrheit und Ethik. Einen Ausweg zum Ideal sucht Klinger in dekorativer Kunst, welche mit ihrer Form die Krise des Idealismus überwindet und eine erneuerte Geisteshaltung der Zeit anbietet.

Darüber hinaus wird klar, wenn Klingers Kunst in Bezug auf die Themenkomplexe wie Tod, Leben, Elend und vergängliche Liebe betrachtet wird, dass dieses heitere Spiel der schönen Form den Betrachter anspricht und die scheinbare Sinnlosigkeit der Kunstform Sinn hat, indem sie die Gedankenschwere erleichtert.

2. Das Ornament als Zeit- und Kunstform

Das Ornament als bestimmte künstlerische Form begleitet die ganze Geschichte der Menschheit. Die Anfänge der dekorativen Form liegen in einfachen geometrischen Motiven wie Zickzackbändern, Spiralen, Wellenlinien oder auch stilisierten Tieren. In den antiken Kulturen des Mittelmeerraumes kommen als wichtige neue Ornamentformen die Palmettenranke und der Mäander hinzu. Unter den germanischen Völkern im nördlichen Europa entwickelt sich eine eigenständige Tierornamentik. In der islamischen Kunst finden sich neben geometrischen Ornamenten die Arabeske und die Maureske. Ein häufiges Motiv der Arabeske ist eine stilisierte, lineare, symmetrische Ranke.

Die griechische Ornamentik ist durch geometrisch-lineare Formen bestimmt, etwa in der Vasenmalerei. Die antike Rankenornamentik wie der Akanthus setzt sich, wie schon bei Alois Riegl nachgewiesen, über die römische

Kunst hinaus fort bis ins Mittelalter, das abendländische und das morgenländische ebenso das sarazenische Mittelalter und weiter bis in die Renaissance.²⁶ Antike Vasen, Kränze, Girlanden und ägyptisierende Motive werden über den Klassizismus bis in die Dekoration des 19. Jahrhunderts weitergetragen.

Es ist bemerkenswert, dass man dekorative Gebilde auch in der Epoche des Klassizismus entwickelte, dessen Kunstvorstellung sich vor allem in Klarheit und Einfachheit manifestierte. Dem Charakter des Klassizismus würde eigentlich entsprechen, aufgesetzte und verspielte Ornamentformen zu vermeiden, sich dem „Akzidenzcharakter des Schmucks“ zu widersetzen²⁷.

Jedoch ist das Gegenteil zu beobachten. Der Klassizismus, so erklärt Günter Oesterle, versucht durch Betonung des Spielerischen des Ornaments die hässliche, anarchische und laszive Seite der Antike, gegen die man sich wehrte, zu überwinden.²⁸ Seit dem Klassizismus ist das Phänomen deutlich zu beobachten, dass sich das Ornament von einer primär künstlerischen Form in die komplizierte Zweckform wandelt, die den Charakter der Zeit in eigener Weise widerspiegelt.

Die Arabeske wird stets zum Hauptgegenstand des ästhetischen Streites seit der Französischen Revolution. Je nachdem, wie sehr der Zeitgeist der Rationalität zugeneigt war, fiel das Urteil über den ästhetischen Wert dieser Gebilde aus. Durch die Aufklärung verdammt, erfuhr sie durch den Klassizismus unter Voraussetzung ihres nützlichen Charakters stellenweise eine Rehabilitation, während die Romantik sie durchweg positiv aufnahm.²⁹

²⁶ Riegl 1893, S. XIII.

²⁷ G. Oesterle. Arabeske, in: Beck 1984, S. 120.

²⁸ Ebd. S. 121.

²⁹ Ebd. S. 133.

Das Ornament nahm nicht nur auf die künstlerisch-stilistischen Verwandlungen der Epoche Bezug, sondern wurde auch dazu genutzt, historische Gegebenheiten zu reflektieren. Werner Busch zeigt auf, dass die Künstler der Romantik die Arabeske stilisierten, um damit ihr Zeitalter kritisch zu kommentieren, wie z. B. Eugene Neureuther in seinen Blättern zur Julirevolution versucht, das politische Ereignis zu verewigen, und Adolf Menzel in seinem Raczynski-Titelblatt seine kritische Position gegenüber der zeitgenössischen Sichtweise der Kunstentwicklung äußert.³⁰

Mitte des 19. Jahrhunderts erreicht Europa der Japonismus, der jedoch von andersartiger Wirkung in der dekorativen Kunst war, als die Chinoiserie des 18. Jahrhunderts, deren exotische Motive die verschwenderische Rococodekoration mehr überlagerten. Der japanische Holzschnitt besitzt einen eigentümlichen Bildaufbau und eine frische Formensprache, mit der die Bilder die Natur schildern, ohne sie jedoch naturalistisch darzustellen. Kuriose Motive und Formen haben klare Linien, welche durchaus dekorativ wirken. Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass gerade einem Kenner der japanischen Kunst der negative Ausdruck von „dekorativ“ in den Sinn kommt.

Der Japanforscher Ernest Francisco Fenollosa warnte 1896 in einer amerikanischen Zeitschrift davor, der „falsche“ Gebrauch des Wortes „dekorativ“ schleiche in die Sprache ein. Vermutlich fürchtete er das Vorurteil der dekorativen japanischen Kunst, die er für die Gestaltung des Kunstgewerbes anzuregen erhoffte, denn die westlichen Gestaltungsweisen seien „mit Schatten und

³⁰ Busch 1985, S. 55-89.

Perspektive nicht besonders gut als Ornamente für Teller und Tassen“ geeignet.³¹

Im Jugendstil mit seinen vegetabilen und abstrahierenden Formen zeigt sich der Versuch, eine neue Ornamentik zu schaffen. Neue Formen waren nötig, um der Überfülle des Materials und der Lebensumstände gerecht zu werden. Die Türklinke, der Stuhl, das Wandgemälde, die Krawatte, die Zigarettendose und die Blume im Knopfloch, alles erschien gleich wichtig.³² Der Unterschied zwischen Kunst und Handwerk wurde aufgehoben.

Ornamentale Tendenzen sind auch in den antinaturalistischen Stilrichtungen der Moderne zu beobachten. Vereinfachung und Geometrisierung der Formen bei Kandinsky, Mondrian und der *De Stijl*-Gruppe weisen unter bestimmten Bedingungen auf ein ausgesprochen ästhetisches Empfinden hin.³³ In dem Maß des Jugendstils trat jedoch der ästhetische Ausdruck als eine Zeiterscheinung nicht noch einmal auf.

Ein bloßes Ornament gibt es nicht, wenn der an sich künstlerische Anspruch erfüllt ist, wozu auch eine verhaltene Spannung zum Ornamentträger, seien es Bauwerke, Gefäße oder Buchseite, gehört. In der idealen Beziehung übernimmt ein verzierendes Element immer eine Funktion, indem es den Ornamentträger auszeichnet, gliedert und belebt.

Die Motivation zum Schaffen des Ornaments geht aber viel weiter über die Seite des Dienlichen oder Technischen hinaus. Riegl benutzt in seinem Hauptwerk „Stilfragen“ (1893) dafür den bekannten Begriff „Kunstwollen“.³⁴ Der „ästhetische

³¹ Fenollosa, E. Francisco. „Das Wesen der Bildenden Kunst“, in: *The Lotos*. März/ April 1896, S. 759, zit. nach Gombrich 1982, S. 70.

³² Hermand 1971, S. 17.

³³ Winkler 1949, S. 46.

³⁴ Der Grundgedanke vom „Kunstwollen“ zieht sich durch das ganze Werk Riegls: *Gesammelte*

Drang“ als das „Frei-Schöpferische“ des „immanenten künstlerischen Schaffenstriebes“ sei die grundlegende Ursache zum Schaffen der Ornamentik.³⁵ Riegl begründet das allgemeingültige Prinzip der Kunstentwicklung formanalytisch, denn der objektive Maßstab ist gerade an der Form, wo das Kunstwollen als das oberste Ziel regiert, zu erkennen.³⁶

Das oberste Ziel des ornamentalen Schaffens zeigt sich am Ornamentträger in der Harmonie beziehungsweise Stimmung. Mit der Zusammenwirkung steht und fällt das ästhetische Urteil über das Ornament. Die harmonische Wirkung setzt mehrere zusammenfügbare Elemente voraus, die nach Maß, Proportion und Farbe angeordnet werden.

Das Streben nach harmonischer Wirkung geht über das Schöne des Sichtbaren hinaus mit der Darstellung einer universalen geistigen Ordnung einher. Das höhere Wesen des Ornaments hat Maurice Denis (1870 –1943), dessen symbolistische Kunst dekorativ wirkte, erkannt und anhand der symbolistischen Bilder folgendes geäußert:

„Ils ont préféré dans leurs œuvres l’expression par le décor, par l’harmonie des formes et des couleurs, par la matière employée, à l’expression par le sujet. Ils ont cru qu’il existait à toute émotion, à toute pensée humaine, un équivalent

Aufsätze (1928), Spätromische Kunstindustrie (1927), Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik (1893).

³⁵ Dittmann 1967, S. 22.

³⁶ Siehe dazu Riegls Gesammelte Aufsätze, dort führt er seine Theorie als die befriedigendste von den drei Theorien aus, die als Grundprinzipien die Kunstentwicklung erklären könnten: „...die rein materialistische Gottfried Sempers, die halbmaterialistische (psychologisch begründete- Verf.), die an das Erinnerungsbild anknüpft, und die positivische, die sich lediglich an den ästhetischen Drang, das Kunstwollen, als das einzig gegebene Positive hält“. Naturwerk und Kunstwerk I und II, in: Riegl 1928, S. 51-70.

³⁷ Denis 1913, S. 27.

plastique, décoratif, une beauté correspondante. ³⁷

Dort, wo die Form und der Geist, im Ornament, unzertrennlich werden, kann schließlich eine positive Aufgabe der Kunstform bestehen. Wenn es angemessen in harmonischer Weise, besonders im Rahmen der Architektur, angebracht wird, ist das Ornament eine unverzichtbare Ergänzung eines technisch-struktiven Gerüsts.³⁸ So auch Winkelmann: „Ein Gebäude ohne Zierde sei wie die Gesundheit in Dürftigkeit, die niemand allein für glücklich hält.“³⁹

Das Ornament bringt, nach Hegel, Abwechslung und damit Lebendigkeit in die monotone materielle Bausubstanz. Er lobt insbesondere die Verzierungsweise der alten Griechen an ihren Tempeln. Die Verzierungen der alten Griechen seien so angebracht, dass sie die natürliche Erscheinung der Größe und der Einfachheit der Architektur nicht störten. An griechischen Tempelbauten würden die Ausschmückungen in einem bestimmten Maße angebracht, die Gestaltung dürfe nicht übertrieben und nicht zerstreut sein.

Für den Ästhetiker tritt ein harmonisch gestimmtes Ornament angemessen und einheitlich auf. Schmuck, z. B. ein wichtiger Bestandteil in der gotischen Architektur, dürfe nicht in übertriebener Menge und in verwirrender Abwechslung gestaltet werden, wenn man die Grundlinie der Architektur nicht zerstören oder verdecken wolle. Nur mit einer solchen Verzierungsweise würde die Stimmung von der „Feierlichkeit des grandiosen Ernstes“ der gotischen Gebäude gewahrt.⁴⁰ Das

³⁸ Kroll 1987, S. 21.

³⁹ J. J. Winkelmann. Kleine Schriften und Briefe, hrsg.v. Wilhelm Senff 1960, S. 218.

⁴⁰ Hegel II, S. 345.

ornamentale Element soll nach Hegel dem wesentlichen Charakter der Bauten beitragen. In dieser gelungenen Beziehung zwischen Ornament und Ornamentträger wird der Charakter der Substanz nicht nur bewahrt, sondern betont.

Wenn die Hegelsche Idee am ornamentalen Element nicht beachtet wird, und die Kunstform die Inhaltlichkeit verkennt, kann der künstlerische Ausdruck die Kehrseite erleben, im Barock, in dem die Verwendung der Allegorie zur schwülstigen Gestaltung führte, im Rokoko, in dem Dekoration immer überladen und regellos, oder im Jugendstil, in dem die Gestaltung des verzierenden Bildes mit Schriftzug zunehmend schablonenhaft wurde.

III. Die ästhetische Ansicht Klingers in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“

Max Klinger teilt in seiner 60-seitigen Schrift „Malerei und Zeichnung“ (1891) die formale und inhaltliche Ästhetik jeweils in zwei Kunstgebiete ein. Die Abhandlung, die trotz gelegentlicher widersprüchlicher Einwände als „ästhetisches kunsthistorisches Zeitdokument“⁴¹ bezeichnet wurde, ist bereits in den 80er-Jahren geschrieben worden, in denen er sich intensiv mit den grafischen Arbeiten beschäftigte.

Die Schrift ist ein Argument für sein grafisches Schaffen. Klinger legt darin das Gewicht stärker auf die Ästhetik der grafischen Künste, die er „Zeichnung“ nennt. Gegenüber der Gattung der Malerei zählt er zur Zeichnung unter dem Begriff „Griffelkunst“ die Radierung, den Kupferstich und die Lithografie.

Klinger erklärt die Ästhetik der Malerei unter formalem Gesichtspunkt. Die Malerei bedürfe Elementen, wie „Form, Farbe, Gesamtstimmung und Ausdruck“, aber keiner Idee:

„Jeder Gegenstand, der so behandelt ist, dass er diesen Forderungen entspricht, ist ein Kunstwerk. Außerhalb jener Forderungen bedarf es keineswegs noch einer *Idee*“.⁴²

In der Malerei arbeite man mit Stil und Form im Gegensatz zu der Zeichnung, die von Idee und Gedanke geprägt sei. Man erfahre in der Malerei den ästhetischen

⁴¹ Hübscher 1969, S. 9.

⁴² Klinger 1891, S. 17, und weiter heißt es: „Die *Idee* liegt für den Künstler in der der Stellung des Körpers gemässen Formentwicklung, in seinem Verhältnis zum Raum, in seinen Farbencombinationen, und es ist ihm völlig gleichgültig, ob dies Endymion oder Peter ist. Für den Künstler reicht diese Idee aus, und sie reicht aus!“ Ebd. S. 19.

Genuss durch die Form, die Wirkungsstärke hervorbringt, nicht durch die Gedanken des Künstlers.⁴³ Was die Malerei bestimmt, sei ausschließlich Form:

„Für den Begriff Bild ist es ganz gleichgültig, welcher Richtung der Künstler sich anschließt... Der Idealist, der zu transcendenten, der Realist, der zu soziologischen Spekulationen über das Leben führen wollen durch ihre Arbeiten, malen Beide eigentlich pro Forma.“⁴⁴

Klinger betont dagegen in der Ästhetik der Zeichnung den geistigen Inhalt. „Der verlassenen Körperhaftigkeit dient die Idee als Ersatz.“ Während die Malerei sich mit den „materiellen Seiten der Stoffe“ beschäftigt, fällt der Zeichnung die Aufgabe der „dichterischen Auffassung und Combination“ zu, um das Fehlen der Farbe zu kompensieren. Ein Maler stelle seine Werke dar in der objektiven Weise, die den Genuss des Auges ermöglicht, und ein Zeichner teile in der Subjektivität seine Welt, seine Anschauung und seine persönlichen Bemerkungen mit.

Er macht die Unterscheidung der beiden Gattungen in der Ästhetik, jeweils in Form- und Inhaltsebene, deutlich: die Malerei gehe von dem „Formgefühl“ aus, die Zeichnung von dem „Weltgefühl“ (von den „Vorstellungen der Weltanschauung“).

Seine Grafiken, die zur Äußerung von Idee und Gedanke gedacht sind, weisen aber paradoxerweise auf Dekorativität mit Ornamenten hin, die augenscheinlich das Verständnis der inhaltlichen Tiefe erschweren. Wie manifestierte Klinger sein „Weltgefühl“ in den Druckgrafiken, während er auch beinah kitschiges Ornament nicht scheute? Warum übte Klinger, der mit seiner

⁴³ „Die Intensität, mit der er das bisher im Stoffe kaum Geahnte zum Ausdruck bringt, macht seine Kunst aus, nicht seine Gedanken“. Klinger 1891, S. 18.

⁴⁴ Ebd. 17f.

grafischen Kunst tiefen Inhalt mitzuteilen hat, so konsequent und geduldig die Arabeske?

Die Arabeske ist der inhaltliche Ausdruck für Klinger. Klinger teilt durch die Arabeske seine künstlerische und zugleich gedankliche Anschauung mit. Der Inhalt des Bildes wird durch das ornamentale Element vollständig. Diese Kunstform kann die fantastische Idee des Künstlers ausdrücken und lässt sich am besten mit den anderen Formen verknüpfen.

Mit der Zeichnung erklärt Klinger eine ideale Vorstellung der Kunst, die mehr als ein Schein ist, ja „das Wesen“ darstellt. Die grafische Kunst hätte die Möglichkeit,

„die sichtbare Körperwelt so frei poetisch zu behandeln, [...] alles Dargestellte mehr als Erscheinung, denn als Körper wirken zu lassen.“⁴⁵

Wenn „Poesie“ durch die Arabeske entsteht, kann das Ornament nun Klingers ideale Vorstellung der Kunst fördern. Es würde mehr als ein Schein sein, wenn die Arabeske aus Fantasie bestehe. Die Arabeske ist ein Mittel für Klinger, mit dem er seinen geistigen Gehalt in poetischer Weise ins Gestalterische umsetzt, und auch die Vorstellungskraft des Betrachters ebenso anzuregen glaubt. Die Ornamentik muss nach Klinger aus der Natur umgebildet sein aber auch aus der Fantasie stammen.⁴⁶

Die ungewöhnliche Formbildung sucht Klinger stets darzustellen, weshalb ihm „Effekthascherei“ vorgeworfen wurde.

Er verbindet in seiner Kunst eine Gedanklichkeit mit dem ästhetischen

⁴⁵ Klinger 1891, S. 23f.

⁴⁶ „Die Phantastik [...] muss derart sein, [...] dass selbst, wo zu Umbildungen der Natur gegriffen wird, immer der Eindruck der Lebensfähigkeit und des Folgerichtigen auch im Ungewöhnlichen festgehalten ist.“ Ebd. S. 14.

Gestalten. Die Überfülle des dekorativen Details stört den Künstler nicht. Die vielen Motive ermöglichen eine offene Auslegung des Bildes. Seiner Meinung nach muss die gestalterische Freiheit bestehen bleiben.

Im Zusammenhang mit der nackten Darstellung appelliert er an das aufrichtige ästhetische Urteil, ohne von falscher Erziehung der Sittlichkeit behindert zu werden. Wenn der Künstler einen „gesunden“ nackten Körper ausstelle, müsse er ihn nicht durch „Lappen und Flickwerk“ bedecken, wodurch er nur „obscöner“ werde.⁴⁷

Klinger beklagt die gehemmte ästhetische Betrachtungsweise seiner Zeit und fragt, ob das zeitgenössische Publikum der antiken und Renaissance-Meister, die die „herrlichste Schönheit“ der nackten Körper darstellten, „demoralisiert“ gewesen sei.⁴⁸ Seine Forderung für einen unbefangenen und rein ästhetisch objektiven Blick auf das Nackte nimmt einen wichtigen Beitrag für die Autonomieästhetik in der Szene der Sittlichkeitsdebatte um 1900 vorweg.⁴⁹

Die gesamten Werke Klingers wirken in gewissem Sinne ornamental. Die Werke aus den früheren Jahren 1879–1883/4 präsentieren stilistisch bedeutsame Formgestaltung, während die Radierungen ab Mitte 80er Jahren vielmehr auf den symbolistisch dekorativen Charakter hinweisen. Das Streben nach ästhetischer

⁴⁷ Vgl. Klinger 1891, S. 42. Vermutlich ging es hier um die Nacktdarstellung in „Kreuzigung Christi“ (1890), dessen bloßer Genitalienbereich in Museen ein Aufsehen erregte. Für eine Ausstellung in München 1893 musste ein Tuch über die Stelle verhängt werden. Siehe auch Boetzkes 1984, S. 268.

⁴⁸ Klinger 1891, S. 43f.

⁴⁹ Zwischen 1880-1900 findet die gesellschaftspolitische Debatte statt, die sogenannte Lex Heinze, eine Erweiterung des bestehenden § 184 des Strafgesetzbuches in § 184a. Das quasi antipornografische Gesetz veranlasste Sozialdemokraten und Künstler zum Widerstand gegen die zu erwartenden staatlichen Eingriffe in die Freiheit der Kunst um die Jahrhundertwende. Siehe Friedrich 1997, S. 118.

Formgestaltung ist in seiner Kunst gegenwärtig, er erkennt selbst, „die große Dekoration“ als sein „eigentliches Feld“.⁵⁰

Klinger verleiht nicht nur bei der Druckgrafik Dekorativität, sondern auch bei Gemälden und Skulpturen. Dem Gemälde „Das Urteil des Paris“ (1885-87) fügt Klinger Rahmenelemente und schmückende reliefartige Plastiken hinzu. Bei Skulpturen wie „neue Salome“ (1893) oder „Beethoven“ (1885-1902) verwendet er kostbare, aufwendig zusammengefügte Edelsteine, deren Funkeln allein dekorativ wirkt.

Unter den allen dekorativen Formelementen scheint der Gedanke des Künstlers untergeordnet zu sein. Obwohl er in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“ anders vorgibt, ist die inhaltstiefe und symbolische Eigenschaft der grafischen Kunst nur fragmentarisch bedeutend. Klinger ist kein übermäßiger Gedankenkünstler, wie seine Interpreten angeblich meinen. Er ist zwar ein philosophisch denkender Künstler, aber drückt den Gedanken nicht immediat aus, sondern deutet ihn mit den ornamentalen Motiven an, deren Konnotation, Symbolkraft und Effekt einen gesamten Bildinhalt erzeugen.

Die Interpretation des logischen Sinns einer Radierung überlässt er eher dem Zufall, er sei selbst vor der Arbeit neugierig auf das, was er darstellen würde.

Eine feste Idee gibt es selten:

„Ich für meine Person bin zu ehrlich, zu sagen, ich hätte das und das ausdrücken wollen: Worte geben gewöhnlich ein festes Programm und ein solches habe ich selten.“⁵¹

⁵⁰ Im Bezug auf die Auftragsarbeit zur Raumdekoration für die Villa Albers im Jahr 1884, in: Singer 1924, S. 63.

⁵¹ Klingers Brief an H. H. Meier 1883, in: Singer 1924, S. 43.

Klinger arbeitet am liebsten „nur technisch kontrollierend dem Gefühle nach“. Er weiß auch, dass die Fantasie des Betrachters den Inhalt eines Werkes, besonders bei der schwarzweißen Grafik, ausmalt:

„Durfte der schon oft wiederholte Ausdruck,- dass meine Begabung eine besonders literarische sei, nicht sehr viel darauf beruhen, daß sich die betr. Beschauer nicht immer klar machen, wieviel mehr Zeichnungen, Radierung, kurz unfarbige Darstellungen der Phantasie des Betrachtenden zu ergänzen lassen als farbige Darstellungen, so daß sie ihre eigene erklärende geistige Thätigkeit auf mein Conto setzen?“⁵²

Singer warnt bereits 1907 in der ersten bedeutenden Monografie über Klingers Werk davor, dem Inhalt in dessen frühen Arbeiten neben dem künstlerischen Erscheinungswert zu hohe Beachtung zu schenken. Singer kritisiert, dass „Deuter“ die künstlerische Form Klingers inhaltlich überinterpretieren würde.

Eine Anekdote zeige, dass man Klingers Schaffen leicht falsch deuten könne, wenn es an Formanalyse mangle, wie es bei William Ritter der Fall ist: Der bekannte Kunstschriftsteller besaß Probedrucke Klingerscher Radierungen und bot sie dem Dresdner Kupferstichkabinett als „völlig unbekannte Illustrationen zum Faust“ an, die jedoch als die „Vignetten zur Kunstgewerbe- Festschrift“ festgestellt wurden.⁵³ So werde eine um die andere falsche Interpretation von Werken Klingers ohne Rücksicht auf sein ästhetisches Anliegen geliefert.

Bei den Jugendwerken Klingers wie „Radierte Skizzen“, „Rettungen der Ovidschen Opfer“ und „Amor und Psyche“, in denen das Kunstwollen nach

⁵² Klingers Aufzeichnung im Okt. 1883, in: Heyne 1925, S. 11.

⁵³ Singer 1909, S. 10.

Wohlgefallen strebt, sollte die Wichtigkeit des formalen Wertes berücksichtigt werden. Die ideale Aufgabe des Ornamentalen, im Sinne der Hegelschen Ästhetik, wird erst bei den Spätwerken „Dramen“, „Liebe“, „Tod“ und „Leben“ erfüllt, insofern die ornamentale Gestaltung immer mehr an geistesgeschichtlicher Bedeutung gewinnt.

IV. Max Klinger (1857-1920) und seine Zeit

1. Klinger in der Gründerzeit

Max Klinger, in Leipzig geboren, erhielt Ausbildung an den Akademien von Karlsruhe und Berlin. Schon um die Jahrhundertwende galt er als europäische Berühmtheit. Viele Ehrungen und Orden wurden ihm zuteil, und er hatte eine gewichtige Stimme in der Sezessionsbewegung sowie im Deutschen Künstlerbund.

Den höchsten Ruhm erntete er, als seine monumentale Skulptur „Beethoven“ 1902 in Wien ausgestellt wurde. Seine Vaterstadt Leipzig benannte noch zu seinen Lebzeiten eine Parkanlage, den „Klingerhain“, nach ihm.

Sein größtes Talent entfaltete er als Radierer, aber auch als Maler und Bildhauer leistete er Beachtliches. Er verfasste eine kunsttheoretische Abhandlung „Malerei und Zeichnung“ (1891). Der Künstler beschäftigte sich mit Lektüren von Schopenhauer, Nietzsche, Homer und mit klassischer indischer Dichtung und unterhielt Kontakte zu bekannten Künstlerpersönlichkeiten wie Menzel, Böcklin, Hodler, Rodin, Klimt, Whistler, Van de Velde, Renoir.⁵⁴

⁵⁴ Siehe Gleisberg, Dieter. „Es war ihr Stolz, ihre Bewunderung“. In: Birnie Danzker, Jo-Anne (Hg.). Max Klinger. Zeichnungen. Zustandsdrucke. Zyklen. München /New York 1996, S. 21-25.

Klinger hat das neue Zeitalter durchlebt und teilte seine Beobachtungen und Ansichten mit. Von Klingers persönlichen Erlebnissen und künstlerischen Überlegungen zeugen seine Briefe und Aufsätze, mit dem Titel „Gedanken und Bilder“ sowie seine Abhandlung „Malerei und Zeichnung“.⁵⁵

Er schrieb an einer Stelle:

„Fortschritt - der moderne Ersatz für Gott nur höchst charakteristisch, falsch und unlogisch, in dem Sinne in dem er gebraucht wird (...) Das Menschengeschlecht in einem Zustande zu denken, in dem es dauernd ohne Revolution verharrt, ist (...)auch im Beharrungsvermögen dann soviel und nicht weniger leisten, als jenes *goldne Zeitalter*. Fortschritt ist nur der faule, platte Behelf für empfindungs- und gedankenleere Leute.“⁵⁶

So kritisch sah Klinger den Fortschritt, in dem die Wissenschaft und Technik vermeintlich den Glauben an Gott ersetzen, aber die Menschen eher unsicher mit ihren Denkweisen und ärmer in den Empfindungen geworden sind. Diese Skepsis Klingers kann mit der Reaktion damals auf die Eisenbahn verglichen werden, die Klinger übrigens im Gedanken des Zugunglücks in der Radierung „Auf den Schienen“ für den Zyklus „Vom Tode I“ verbildlicht.

Die Entwicklung des Eisenbahnwesens löste bei einigen Traditionalisten und Denkern die Skepsis an der Rationalisierung aus. Die Bevölkerung sah in der Eisenbahn das „seelenlose Ungetüm der Fortschrittswelt“ und beobachtete, dass das

⁵⁵ Singer, Hans Wolfgang (Hg.). Briefe von Max Klinger aus den Jahren 1874 bis 1919. Leipzig 1924; Heyne, Hildgard (Hg.). Max Klinger im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst. Leitfaden zum Verständnis Klinger'scher Werke. Leipzig 1907; Klinger, Max. Malerei und Zeichnung, Leipzig 1891.

⁵⁶ Klingers Notiz aus dem Jahr 1886, in: Heyne 1925, S. 63.

Maschinenzeitalter die Sonntagsheiligung zerrüttete, was zur theologischen Debatte führte.⁵⁷

Dabei war Klinger kein religiöser oder konventioneller Mensch. Er machte sich aufmerksam für technische Erfindungen wie das Telefon und genoss modischen Sport wie Rollerskate und nahm die neuen wissenschaftlichen Kenntnisse auf.

Charles Darwin veröffentlichte seine Evolutionstheorie 1859, die die Abstammung der Menschen nach dem Prinzip der geschlechtlichen Zuchtwahl durch einen „Kampf ums Dasein“ erklärt. Seine Theorie verdrängte den althergebrachten Schöpfungsglauben und zwang die Menschen, ihre bisherigen Denkgewohnheiten und moralischen Vorstellungen zu revidieren. Klinger beschäftigte sich mit Darwins Schriften und verbildlichte die Darwinsche Theorie in einer Zeichnung.⁵⁸

Im Inneren träumte er aber ein empfindungs- und gedankenreiches Dasein einer humanistischen Welt, die nicht durch die „Revolution“, die Modernisierung der Gesellschaftsform, verdrängt werden sollte. In dieser Hinsicht war er ein Romantiker, jedoch kein unrealistischer.

Ein unfehlbares Zeitgefühl hatte der Künstler. Die Industrialisierung und das kapitalistische System entwickelten sich in den Jahrzehnten um die Reichsgründung explosionsartig, was die Klassenunterschiede erheblich ausprägte. Arbeiterklasse und Sozialisten bildeten eine Einheit zum Klassenkampf, unterstützt von den Schriften Marx' und Engels in den achtziger Jahren. Die sozialen Konflikte

⁵⁷ Jakubowski - Tiessen 2004, S. 16f.

⁵⁸ Klinger schrieb 1875 in einem Brief an seinem Vater: „Und vergeßt doch nicht mir meinen neuesten Darwin mit zu schicken damit ich ihn fertig machen kann. Deinen Darwin werde ich Dir in den nächsten Tagen zurückschicken“. Singer 1924, S. 13f. Die Zeichnung „Die Darwinsche Theorie“ ist abgebildet in: Boetzkes 1984, S. 68.

und das Milieu am Stadtrand wurden in der Literatur bei Ibsen und Zola geschildert, von denen Klinger las. In der bildenden Kunst veranschaulichten Max Liebermann, Fritz von Uhde und Jean- François Millet das harte Dasein der Unterschichten.

Klinger schilderte auch die Kehrseite der glänzenden Kulisse des Großbürgertums in seiner Kunst. Er griff das Thema in einer sozialkritischen Stimme im Radierungszyklus „Dramen“ (Opus IX) auf, der das elende Leben einer Mutter in Armut beschreibt, in Anlehnung an den Roman Émile Zolas (1840-1902)⁵⁹ und im Zyklus „Ein Leben“ (Opus VIII) über eine Prostituierte. In der Rolle als ein einsichtiger Schilderer fand Klinger eine dankbare Würdigung wie von Käthe Kollwitz.⁶⁰

Das Zeitalter der aufgehenden Industrie erlebte Klinger hautnah. Die Industrie beeinflusste die Kunst, was die Weltausstellungen dokumentieren. In diesen Jahren fanden die internationalen Ausstellungen in Wien (1873) und in Paris (1878) statt, die Klinger als angehender Künstler vermutlich besuchte, und die den weltoffenen Charakter seiner Kunst bestimmten. Die Londoner (1851 und 1862) und Pariser Weltausstellungen (1867) sind erfolgreich vorausgegangen.

Allein die erste Londoner Ausstellung hatte über sechs Millionen Besucher. Die Ausstellung wurde in vier Hauptthemen gegliedert: Rohstoffe, Maschinen, Fabrikate und Kunst. Diese Themenkomplexe wurden in allen späteren

⁵⁹ Rückblickend schrieb er: „1883 habe ich die Sachen („Dramen“) komponiert. Damals war die Zeit der schärfsten Sozialdemokratie mit revolutionärem Hintergrund in ganz Deutschland (...) Es war die Zeit meiner Schwärmerei für Zola (dem wollte ich eigentlich die „Dramen“ widmen)...“ Max Klinger 1. März 1916, in: Singer 1924, S. 208.

⁶⁰ „Alle Register des Lebens zog er auf, das gewaltige herrliche und traurige Leben faßte er und deutete es uns. Dafür danken wir dir, Max Klinger.“ Käthe Kollwitz. Aus der Ansprache zur Beisetzung von Max Klinger, 8. Juli 1920, in: Käthe Kollwitz, Bekenntnisse, ausgewählt und mit einem Nachwort von Volker Frank, Frankfurt am Main 1982, S. 49.

Ausstellungen beibehalten. Die Hälfte der 17 000 Aussteller waren Ausländer. Die Wirkung auf die abendländische Kunst war enorm, besonders auf das Kunstgewerbe.

Klinger war einer von den ersten, der angewandte Kunst in die Kunstebene erhoben hat. Mit der Vereinigung von Schmuck und Buch trat Klinger schon zehn Jahre früher als der englische Künstler William Morris, der mit *Arts and Crafts Movements* bekannt wurde, in die Tradition. Das Interesse und die Begabung für das Kunstgewerbe zeigt er, neben der Buchkunst, an den Werken wie den Tafelaufsätzen, dem Kachelofen sowie in seinen grafischen Blättern an der Eisenschmiede „Am Thor“ und am Leuchter im Blatt „Malerische Zueignung“.

Der junge Klinger, der sich vom akademischen Vorbild leiten ließ, distanzierte sich mit der Zeit vom Historismus und damit von der offiziellen Kulturpolitik. Das deutsche Kaiserreich gab den Leitsatz aus, Kaiser und Vaterland zu glorifizieren. Selbst nach etlichen Jahren war Klingers Kunst weit entfernt eine nützliche Rolle für das kaiserliche Deutschland zu spielen.

Als Klinger 1878 auf der 52. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin u.a. die surrealistische Zeichnung „Phantasien über den Fund eines Handschuhs“ ausstellte, befand ein Kritiker, sie neige „zum Bizarren und Abstrusen“.⁶¹ Außerdem war Klinger später ein Mitbegründer der Gruppe *Elf* (XI), in der sich eine Opposition zum *Verein Berliner Künstler* formierte. Die Ausstellungen der *Elf* sorgten für heftige Kritik.⁶² Sogar der Kaiser Wilhelm II. prangerte die Kunst an, sie sei eine Malerei, „die weiter nichts tut, als das Elend

⁶¹ Zit. nach Winkler 1984, S. 12.

⁶² Im Jahr 1894 beteiligte sich Klinger an einer Ausstellung der Gruppe *Elf*, in der seine *Kreuzigung Christi* kritisiert wurde, sie sei nicht kirchlich. Siehe Pendleton Streicher, Elizabeth. „Zwischen Klingers Ruhm und seiner Leistung“. In: Birnie Danzker 1996, S. 50.

noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist...“⁶³

In seiner ornamentreichen Kunst blieb Klinger vom Stil des eklektizistischen Historismus des 19. Jahrhunderts nicht unberührt, jedoch hielt er sich vom ausschweifenden Lebensstil der Gründerzeit fern. Er unterschied sich von zeitgenössischen Malerfürsten wie Hans Makart (1840-1884), der häufig in prächtigen Selbstbildnissen posierte. Sich selbst als einer der Künstlerelite in der Öffentlichkeit zu repräsentieren, vermied Klinger. Wenngleich kein Außenseiter, reagierte er zurückhaltend auf den gesellschaftlichen Brennpunkt.

Er äußerte sich über solche aufwendigen Gesellschaften kritisch, die im prominenten Künstlerkreis stattfanden: “Gesellschaften sind hierzulande etwas komisches”, oder “Es grassiert hier (bei der Abendgesellschaft bei Anton von Werner- Anm. d. Verf.) eine Malheureuse...”⁶⁴

Die bürgerliche Gesellschaft der Gründerzeit tendierte zu einer prunksüchtigen feudalen Lebensart. Riesige pompöse Fassaden und große Gesellschaftsräume präsentierten den Stil. Luxus und Üppigkeit, als Ausdruck der eigenen finanziellen Potenz wurde zur Schau gestellt. Ein wirtschaftlicher Aufschwung ermöglichte den Lebensstil, nicht nur infolge der Reparationszahlung, sondern vor allem durch die Gebietszusammenlegung und die in großzügigerem Maßstab mögliche Industrialisierung.⁶⁵

Die ökonomische Macht ist auch in der Kunstwelt zu spüren, dazu merkte Hamann wie folgt an:

⁶³ Aus der Rede Kaiser Wilhelms II., gehalten am 18. Dezember 1901 anlässlich der Enthüllung des letzten Denkmals auf der Berliner Siegesallee. In: Penzler, Johannes (Hg.), S. 61f.

⁶⁴ Klinger an die Eltern aus Berlin 1879, in: Singer 1924, S. 27.

⁶⁵ Mundt 1981, S. 17.

„Die oberen zehntausend, die reich gewordenen Parvenüs, die sich mit Hilfe des Geldes einen fürstlichen Lebensstil erkaufte und wie die Könige und Fürsten früherer Zeiten zur Ausstattung ihrer Hofhaltungen und Festlichkeiten das Mäzenat über die Künstler ausübten, ihr Lebensstil war es, was man allgemein unter „Gründerzeit“ verstand.“⁶⁶

Das neue Lebensgefühl der tonangebenden Schicht des Großbürgertums zeichnet sich durch Dekor aus, der Ausdrucksträger ihrer vornehmlich ökonomischen Macht ist.⁶⁷

Der dekorative Stil der Gründerzeit blühte im Bereich von Inneneinrichtung, Kostüm und Kunstgewerbe, der die Aufgabe der Repräsentation erfüllt. Es war kein Zufall, dass Ende des 19. Jahrhunderts viele Kunstgewerbeschulen entstanden, in denen großer Wert auf Ausbildung für Ornamentübungen und Stillehre gelegt wurde.⁶⁸

Zum historisierenden Ornamentstil kam der fremde Einfluss mit der außerordentlich dekorativen Wirkung. Infolge der Kolonialisierung und des zunehmenden Handels zwischen Europa und dem Nahen und Fernen Osten erlangte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders die dekorative Kunst der asiatischen Länder beträchtliche Popularität, die die Weltausstellungen unter dem Gesichtspunkt Kunstgewerbe weitertrugen. Exotische Elemente aus den fernen Ländern verschmelzen mit der Komposition und den Motiven, die seit der Renaissance und Gotik bekannt waren.

Das Kunstgewerbe im dekorativ überladenen Stil erschien kitschig. Die

⁶⁶ Hamann 1977, S. 28.

⁶⁷ Blochmann 1991, S. 200f.

⁶⁸ Vgl. Urban 1999, S. 10.

Geschmacklosigkeit der Ausdrucksform weist eine äußerliche Pracht oder ein altmeisterliches Gebaren oder sonst ein unwesentliches Surrogat echter Kunst auf. Den Stil, dessen Ausbreitung im neuen Deutschland nach dem Sieg über Frankreich zu beobachten war, nannte Wilhelm Hausenstein den „falschen“ Stil und brachte ihn mit dem Stil Klingers in Verbindung.⁶⁹

Klingers Kunst würde bleiben:

„zwischen einem irgendwie ins Pathetische erhobenen Genre und zwischen kunstgewerblichem Apparat.“⁷⁰

Klingers dekorativer Stil wurde immer wieder als geschmackslos abgetan, wenn ausschließlich die eklektizistische Rückseite seiner Kunst in den Vordergrund gestellt wird, und sich der Betrachter von den verzierenden Elementen ablenken lässt.

2. Die Stilelemente und Vorbilder

In Klingers Werk schlugen sich verschiedene Stilelemente der Zeit nieder. Klingers Grafiken sind im Großen und Ganzen naturalistisch dargestellt. Er dachte, dieses Stilmittel wird seinen Gedanken am besten überzeugend wiedergeben.

Adolf Menzel und Francisco de Goya⁷¹ fungierten als Vorbild für Klinger was die Radiertechnik angeht. Menzel war der Lehrmeister der damaligen

⁶⁹ Hausenstein schreibt: „Klinger ist der universalste Ausdruck dieser Welt. Er ist ihr ästhetisches Zentrum.“ Hausenstein 1914, S. 230. Und „(Sein) Stil blieb im Stofflichen.“ Ebd. S. 226.

⁷⁰ Hausenstein 1914, S. 220.

⁷¹ Klinger entwickelte seine technische Handhabung, dass er sich die Werke von anderen Künstlern wie die von dem spanischen Künstler Goya zu begutachten traut. Er schrieb die Aufzeichnung „Zu Goyas Proverbios“. Heyne 1925, S. 52-58.

Künstlergeneration. Jeder strebsame Akademiker versuchte ihn nachzuahmen. Klinger studierte eifrig den Meister. Die Charakteristik von Menzels Zeichnung, wie “die Schärfe und Schlagkraft, die Feinheit und Pikantherie des Menzelschen Stiftes, die phantastischen Ideen und geistreichen Capriccios in den Vignetten, Schlußstücken, Umrahmungen und Kopfleisten”, begeisterten den jungen Akademiker besonders.⁷²

Klinger sah, wie Menzel für die ornamentale Gestaltung Ranken, Engel, Tiere und Halbwesen miteinander verband, in fließender Linearität und zugleich malerischer Wirkung durch Hell-Dunkel-Effekte. Jedoch übernahm Klinger von Menzel nur Anregungen, was die technische Seite und die naturalistische Darstellungsweise anbelangt. Denn verglichen mit Klingers Temperament war Menzels Schaffen zu kontrolliert und sachlich. Klinger besaß mehr Einbildungskraft und Subjektivität, obwohl die Linie in seinen grafischen Werken unebenmässig ausgeführt wurde und unruhig, nervös wirkte. Aufschlussreich ist die Bemerkung von Lothar Brieger-Wasservogel über die Arbeiten Klingers im Gegenüber zu der Menzels:

„Wie sieht das alles der ruhig festen Kunst eines Menzel gegenüber beinahe schülerhaft aus! Und doch wirkte es anregender und bedeutender.“⁷³

Den künstlerischen Unterschied zwischen beiden erkannte Klinger selbst, als er nun ein angesehener Künstler geworden war, und dies in einem Brief ausdrückte:

„Der [Menzel] war völlig unsinnlich, ging nur von Geist und Können aus nicht

⁷² Kühn 1907, S. 15.

⁷³ Brieger-Wasservogel 1902, S. 13.

vom Empfinden...⁷⁴

Das sinnliche Empfinden war für Klinger wichtig, und er plädierte für „die schöne gesunde Sinnlichkeit“ seiner Kunst.⁷⁵

In seinem eigenen Stil gestaltete Klinger 1884 eine Radierung „Menzelfestblatt“, mit der er seine Verehrung für den alten Meister ausdrückte, worauf er einen „wundervollen einfachen Dankbrief“⁷⁶ von ihm erhielt.

Im sinnlichen Empfinden war Klinger eher mit den Spätromantikern verwandt, wie Moritz von Schwind und Ludwig Richter, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit ihrer dekorativen und illustrativen Kunst auftraten und hauptsächlich deutsche Sagen und Märchen erzählten. Bei Schwind sind die Figuren in den schönen festen Umrisslinien oft mit ornamentalen Elementen zusammen dargestellt. Richter verbindet Figuren mit verzierendem Rankenwerk. Klinger wurde von beiden Künstlern inspiriert. Die Bildfigur sollte durch die Ornamentik mehr „Würdigung“ erhalten, sodass sie dadurch wohl „augenfällig“ würde.⁷⁷

In der romantischen Anschauung hinterließ Philipp Otto Runge bereits um das 19. Jahrhundert eine gedankliche Leitlinie der Ornamentik. Als er 1805 die Radierungen der „Zeiten“ herausgab, wurde sein Bemühen um die Neuartigkeit der symbolischen Darstellung durch den zeitlosen Arabeskenstil erkannt. Runge's gründliches Naturstudium und sein Bemühen um die pflanzliche Umformung haben vermutlich Klinger motiviert. Wie noch zu zeigen sein wird, weisen Klingers

⁷⁴ Brief an Hummel im Jahr 1901 in: Singer 1924, S. 146.

⁷⁵ Singer 1924, S. 146f.

⁷⁶ Brief von Klinger an Hermann Prell im Sommer 1884, in: Hübscher 1985, S. 162.

⁷⁷ Klinger schreibt in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“: „Diese Verschmelzung der Realität, ...mit mehr oder weniger Allegorie in Form frei behandelter Ornamentik, zeigt noch augenfälliger... Meisterwerke dieser Art schuf uns Menzel in seinen Portraits ebenso auch Schwind und L.Richter in einzelnen Blättern“. Klinger 1891, S. 33f.

Darstellungen auf eine Parallele in der Rahmenkonzeption und in der Sinngebung der Motive von Blumen, Pflanzen und Engeln von Runge hin.

An der Seite des norddeutschen Romantikers Runge zeigt sich Klingers romantische Geisteshaltung, in einer Natur eines „humanistisch, pädagogisch denkenden Deutschen“.⁷⁸ Ihre Vorliebe für die Darstellung suchten sie weniger in der überzeitlichen Antike, sondern vielmehr im gegenwärtigen Leben. Für sie hatte sich der menschheitliche Anspruch der klassizistischen Kunstkonzeption, die „heroische Illusion“ der Klassik, als vergeblich erwiesen.⁷⁹

Es gelang nicht immer, wenn Klinger das Heroentum der Antike in seinen aufklärerischen Kunstcharakter zu integrieren versuchte. Wie jeder Akademiker übte Klinger die klassische Schönheit nachzuahmen. Jedoch der Funken Göttlichkeit ist bei ihm nicht zu finden. Wie Avenarius die Antike bei Klinger formuliert hat:

„‘Klassische Ruhe’ – gähnen zu machen, ‘herrliche Posen’ – umzustellen, ‘edlen Faltenwurf’ zu drapieren, kurz, all das Schneidern und Theatern mit dem Gewande der Helena liegt ihm nicht.“⁸⁰

Beeindruckend ist jedoch an seiner Kunst, dass er in der Diskrepanz zwischen dem ewigen klassischen Ideal und den anekdotenhaften, realen Schilderungen seine eigene Formel fand. In der Hinsicht, wie er die Nacktheit in griechischer Herbe wiedergab und Pflanze und Ornamente aus der Antike entdeckte und erneuerte, ist er freilich „der letzte Hellene“.⁸¹

⁷⁸ Scheffler 1919, S. 65.

⁷⁹ Geismeyer 1984, S. 9.

⁸⁰ Avenarius 1917, S. 31.

⁸¹ Vgl. Ebd. 31.

Klinger fand von den Spätklassizisten Anstöße zur zyklischen Konzeption und zur einfallsreichen Konturzeichnung für seine Grafiken. Er nannte Künstler wie John Flaxman, Johann Asmus Carstens und Bonaventura Genelli, die mythologische und historische Themen in Umrisslinien darstellten, sie würden als Zeichner im Gegensatz zu Malern mit viel Fantasie auf Variationen der Handlung eingehen:

„Der Zeichner kann sich in ganzer Behaglichkeit und Breite ergehen. Ohnehin ladet die Contourzeichnung zu cyklischen Compositionen ein – siehe Flaxmann [sic!], Carstens, Genelli - setzt also seitens des Künstlers eine Fülle phantasiereicher und bezeichnender Einfälle und Nebenumstände voraus.“⁸²

Auch wenn die Zeichner antiker Helden Klinger beeindruckten, außer der Kontur und dem Konzept eines Zyklus, sowie dem zeichnerischen Vorteil an Fantasie, hat er nichts Weiteres mit ihnen gemeinsam. Inwieweit Klinger seine Eindrücke und Begeisterung für die Klassizisten, andere Vorbilder und kunsttheoretischen Gedanken in seine eigene Praxis hineinfließen lässt, wird in den folgenden Kapiteln zu zeigen sein.

⁸² Klinger 1891, S. 30.

V. Das Ornamentale in den grafischen Werken Klingers

1. Die Rezeption der Antike

Klingers ornamentale Kunst zeigt die Rezeption der Antike auf. Die Antike ist weniger durch die klassizistische Konzeption präsent, vielmehr steht sie als gedankliches Sinnbild für ein Kunstideal und wird im Thema der behandelten klassischen Dichtung neu interpretiert. Es geht dem Künstler in erster Linie darum, seine Idee und Auffassung von der Antike im Bild zu transportieren.

Gestalterisch übernimmt er die lineare Darstellungsweise von der griechischen Vasenmalerei und den Bildaufbau von der römisch antiken Wandmalerei. Klingers frühe ideelle Auseinandersetzung mit der Antike dokumentieren zwei Auftragsarbeiten.

„Brotarbeit“ (Abb.1) nannte Klinger das Titelblatt der radierten Vignetten für die Festschrift des Berliner Kunstgewerbemuseums, das nach dem Plan von Martin Gropius erbaut wurde. Die antike Göttin erscheint als ein Idealbild der Kunst über dem niedergesunkenen Künstler. Er sitzt vor einem Tisch mit einer dampfenden Suppenterrine, einem Teller und hält in der Hand einen Löffel.

Klinger verbildlichte sein alltägliches Leben als Künstler mit viel Mitleid. Als junger Künstler nahm er den Auftrag an, um seinen Unterhalt zu verdienen. Bei „Amor und Psyche“ handelt es sich ebenfalls um ein Auftragswerk. Klinger beschreibt dies mit den Worten, dass er die Illustration nur „des verfluchten Geldes wegen“ geschaffen habe.⁸³

⁸³ Aus dem Klingers Brief an Richard Dehmel vom 27. 4. 1919, in: Singer 1924, S. 224.

Einige Jahre zuvor schon beschäftigte er sich allerdings mit dem klassischen Kunstideal. Deutlich wird dies in der „Malerischen Zueignung“ (Abb. 2). In dem ersten Blatt zu der Folge „Rettungen Ovidischer Opfer“ stellte Klinger das mit Rosen geschmückte Büstenbild eines Gottes oder des antiken Dichters Ovid vor einer arkadischen Landschaft dar. Der Künstler ist hier nur durch die gefalteten Hände anwesend. Auf der Vorzeichnung⁸⁴ bezog Klinger das Selbstbildnis mit ein, er sitzt am Tisch mit seinen künstlerischen Werkzeugen, und betet das Idealbild an. Damit impliziert Klinger, dass seine Kunst einer solchen höheren Geistesschöpfung gewidmet ist.

In der Jugendzeit übte Klinger nach antiken Vorbildern zu zeichnen. Seine Bewunderung für die altertümlichen Kunstwerke war ausgesprochen groß. Er lobte wie die alten Griechen die „Contur“ in den Vasenbildern meisterten, vor allem die Art und Weise, wie Bewegung und Rythmus sowie die Gewänder und den menschlichen Körper wiedergegeben worden sind.⁸⁵

Er kritisierte jedoch die einfallslose Antikenrezeption der zeitgenössischen Künstler:

„Man hat nur todes Material, verlebte Stile, sei es Renaissance oder Griechentum wieder herbeigeholt.“⁸⁶

Dies zeigt das parodisierende Werk das „Spottbild auf die Gipsklasse“ (Abb.3) von Klinger. Eine von den übergroßen Gipsfiguren wird von einem als Klinger zu identifizierenden Mann ihre Würde beraubt, indem sie entblößt wird. Der

⁸⁴ Die Vorzeichnung ist abgebildet, in: Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 97.

⁸⁵ Klinger 1891, S. 30 und 43f.

⁸⁶ Ebd. S. 43.

respektlose Umgang mit den antiken Figuren wäre mit der blinden Kopie der Antike in der Kunst zu vergleichen.

Klinger fand seine eigene Richtung für die klassische Darstellung. Er konzentrierte sich auf das Wesentliche der Körperlichkeit und verlebendigte durch die vielseitige Formgebung die Antike. Klinger kopierte die Antike nicht einfach nur, sondern stellte sein Bild eines Kunstideals dar. Um die gedankliche und gestalterische Differenz zwischen Ideal und Realität zu verringern, fertigte er durch die Verwendung der Ornamente das klassische Thema erneut an. Wie dies im Einzelnen zu verstehen ist, verdeutlichen die sich anschließenden Beispiele.

1.1 Ironisierende Rahmenbilder - Die „Rettungen Ovidischer Opfer“

Die antikisierenden Ornamente im Rahmen erklären den Inhalt des Innenfeldes, während der Geschichte eine ironische Note hinzugefügt wird. Die „Rettungen Ovidischer Opfer“ (Opus II) wurden im Jahr 1879 in Brüssel veröffentlicht. Das Werk beweist das Interesse für die antike Welt und das Verständnis des Künstlers für die klassische Dichtung. Hierbei handelt sich aber nicht um die Wiedergabe der alten Erzählungen, sondern um die Interpretation des Künstlers.

In der Radierfolge der „Rettungen Ovidischer Opfer“ änderte Klinger das tragische Ende einiger der bekanntesten Metamorphosen des römischen Dichters Ovid, damit sich eine Person oder ein niederer Gott nicht in eine Pflanze, ein Tier oder ein Sternbild verwandeln musste. Durch seine Darstellung „rettete“ Klinger die Figuren vom unglücklichen Ende und machte eine amüsante Episode daraus.

Er stellte sich mit seiner Darstellung gegen den Dichter Ovid. Die Absicht

Klingers wird durch das letzte Blatt deutlich, auf dem Klinger sich dem antiken Dichter zum Zweikampf, jeder mit seinem Berufsattribut, anbietet, Ersterer mit der Feder und Letzterer mit der Radiernadel.

Der Radierzyklus behandelt die Geschichte von drei Paaren, Pyramus und Thisbe, Narciss und Echo und Apollo sowie Daphne. Klinger verwendet für dieses Werk ornamentale Elemente, die er mit einem architektonischen Ambiente verbindet, das aus der Antike bekannt ist.

Durch die ornamentalen Motive zeigt das Titelblatt (Abb. 4) eine griechische Atmosphäre. Eine prächtige Waldseelandschaft ist innerhalb eines architektonischen Rahmens gestaltet. Links vor den dichten Baummassen steht ein nackter Jüngling, im Schatten des Schilfes verborgen, der zwei sich entkleidende Nymphen beobachtet, die sich auf der rechten Hälfte des Bildes befinden. Über den badenden Figuren und hinter den hohen Pappeln ragt ein Hügel in der Ferne, auf dem ein ionischer Tempel steht. In der Mitte des Bildes erhebt sich eine große Venusbüste auf einem Sockel in die Landschaft. Die mit Rosen bekränzte Göttin schaut mit einem Lächeln im Gesicht leicht zur Seite.

Unter der Hauptfläche wurden zwei predellenartige Dekorationsflächen, wie eine Gliederung eines antiken Wandgemäldes angebracht, an denen Meeresjungfrauen auf Pferden beidseitig von Muscheln lagernd zu sehen sind. Die seitliche Säule wurde jedesmal mit einer Pflanze, deren Form in Fisch übergeht, geschmückt. Der schmale Fries mit dem Blumendekor schließt das Bild ab.

Die ornamentale Umrahmung verstärkt die antike Stimmung durch die Motive sowie durch die monumental dekorative Gliederung wie die einer Wandmalerei. Die Titelradierung mit dem Rahmen führt uns in die antike Welt, die

Klinger erörtert.

Die Radierung „Pyramus und Thisbe I“ (Abb. 5) ist in einem Liniestil ausgeführt. Das Bild ist waagrecht in zwei ungleiche Bereiche eingeteilt, in die Hauptschilderung und die ornamentale Zone. Zwei Dekorstreifen schließen das Bild ab. Die Hauptfläche ist durch eine Mauer in zwei Teile getrennt. In dem geteilten Raum sitzen Pyramus und Thisbe. Sie versuchen durch die Ritze der Mauer sich ihre Liebe zu beteuern. Hinter dem Paar stehen die Eltern, deren Händegestik warnend und drohend ist. Anstelle der Köpfe durchzieht der ornamentale Streifen das Bild. Darauf erscheinen folgende Zierelemente: ein mehrköpfiger Hund, zwei durch Mauer getrennte Herzen, gestikulierende Hände, ein Gesicht, Amor, eine Pflanzenranke, ein Spiegel, ein Grabmal mit Sichelmond und Fackel.

Das unterste schmale Dekorband zeigt Motive wie eine Fledermaus, Schlange, ein mit Pfeil durchbohrtes Herz, eine Eidechse, Blume sowie Schmetterlinge. Sie deuten mit dem Grabmal des oberen Streifens die hintergründige Szene von der Verabredung des Pyramus und der Thisbe am Grab des Ninus an.

Nach Klingers Angabe deuten die Ornamente die Geschichte an. Zum Beispiel, der Spiegel, auf dem eine Blume erscheint, steht „als Symbol der Eitelkeit“ und weist auf den Ausgang der Geschichte in Klingers Version. In einem Brief schrieb Klinger seine Idee der Ornamentik dieses Blattes:

„Die Ornamentik der 1 Platte von Pyramus und Thisbe, erhält die ganze Geschichte, allerdings in Rebusform.“⁸⁷

⁸⁷ Klingers Brief an Liepmannsohn am 16. Jan. 1880, Singer 1924, S. 29.

Klinger gestaltet die Amorfigur, die über dem Liebespaar mit aufgefaltenen Flügeln frontal steht und einen Bogen in den Händen hält, der den Mund des Pyramus und das „Ohr der Thisbe“ als Telefondraht verbindet.⁸⁸ Mit der Gestaltung bewies Klinger seine Gespür für das Moderne, denn das Telefon wurde erst 1877 in den Postanstalten eingeführt,⁸⁹ nur einige Monate später verbildlichte Klinger seine Interesse für den Fernsprecher. Diese Vorgehensweise kennzeichnet Klinger als modernen Künstler, der auf diese Weise im Zeitalter der Historienmalerei hervorsticht.

Wie der lächelnde Amor und die humorvoll dargestellten Ornamente zeigen, ist die Version Klingers scherzhaft. Die weiteren Blätter zeigen, dass die Geschichte lächerlich ausgeht: vergeblich wartete Pyramus auf Thisbe, die unterwegs einen anderen Mann traf und mit diesem wegging.

Ovid hingegen erzählt eine tragische Geschichte, deren Motiv vielfach rezipiert wurde: In Babylonien wuchsen Pyramus und Thisbe in benachbarten Häusern auf. Sie haben sich ineinander verliebt, trotz ihrer sich ihnen widersetzenden Eltern. Sie verständigten sich durch Zeichen und trafen sich heimlich. In der gemeinsamen Wand befand sich eine Ritze, durch die sie sich nächtelang zuflüstern konnten. Mit dem Vorhaben zusammen zu fliehen verabredeten sie sich an einem Grab. Als Thisbe als Erste dort ankam und an einem Maulbeerbaum wartete, erschien eine Löwin mit einem blutigen Maul. Thisbe floh und verlor dabei ihren Schleier, den die Löwin zerriss. Kurz darauf kam Pyramus

⁸⁸ Klinger schrieb im Brief 1880: „Amor seinen Bogen als Telephon benutzend“, in: Singer 1924, S. 29.

⁸⁹ Wolff, Hellmuth Christian. Max Klingers Verhältnis zur Musik, in: Boetzkes 1984, S. 82.

und fand den blutigen Schleier. Er glaubte, seine Geliebte sei tot, und stieß sich sein Schwert in den Leib. Thisbe kehrte zurück, fand ihren Geliebten tot vor und stürzte sich ebenfalls in den Tod. Seitdem tragen die weißen Früchte des Maulbeerbaumes die Farbe des Blutes.

Klinger führte die Geschichte anders zu Ende, wofür er die amüsanten Motive und den ornamentalen Linienstil verwendete. Auch wenn die schmückenden Elemente einzeln verstreut sind, im Ganzen bleibt die Gestaltung stilistisch in einer formalen Einheit des Linearen zusammen.

Es gab noch einen Künstler, der, wie Klinger, eine ähnliche Empfindung im dekorativen Schaffen für Geschichten hatte, Eugene Neureuther (1806-1882). Er ist einer der größten Künstler nach Dürer, die die neuen Arabesken in der deutschen Grafik erfanden.⁹⁰ Seine Genialität in der Erfindung der Formen blieb von Klinger nicht unbemerkt. Er erhielt Anregungen für die Gestaltung seiner Ornamente durch den älteren Meister der Romantik.

Die Radierung von Neureuther (Abb. 6) zeigt eine Mädchengestalt, die sich über einem reichen Rankenwerk erhebt und in die Mitte der Komposition einnimmt. Sie entspringt einer Blüte, hält in den Händen eine Schüssel, daraus fressen ein Hund und eine Katze, die ebenfalls aus Blumen hervorgehen. Auf dem, zwischen Lilien, gespannten Schriftband steht: „Willst du lang leben und bleiben gesund, iß wie eine Katze und trink wie ein Hund.“ Die volkstümliche,

⁹⁰ Von der Originalität und Konsequenz von Neureuthers Arabeske ist auch sein Meister Peter von Cornelius (1783-1867) mit seiner antik befangenen Arabeske kaum zu übertreffen. Siehe das künstlerische Verhältnis zwischen Neureuther und Cornelius, in: Bredt 1918, S. 8 und 24f. und vergleiche mit Briefen von Goethe über und an Neureuther, in: Ebd. S. 16-20.

humoristische Gestaltung verbindet Neureuther mit Arabeske.

Die schlingenden Linien verknüpfen die Gegenstände wie Mensch, Tier, Pflanze, kleinste Blumen, Gräser und Schrift einander. Neureuthers Gestaltung mit der Figur bot geradezu ein Vorbild für Klinger. Klingers Amor, der sich aus der Wand hervorhebt, nimmt die Mitte der symmetrischen Komposition ein. Mit den ausgebreiteten Armen verbindet er die beiden Bildseiten, wie die Gestalt Neureuthers, die über dem Rankenwerk aus der Blüte hervorgeht. Neureuther entwickelte seine Arabeskendarstellung weitaus ästhetischer, er überstilisierte die Formen enorm.

In der nächsten Radierung verbildlichte Klinger die Geschichte von „Narziss und Echo“ (Abb. 7). Sie ist wie ein Wandgemälde, in Hauptfeld und predellenartige Dekorationsfläche gegliedert. Dieses Ganze ist noch einmal mit den ornamentierenden Leisten eingefasst. Das Innenbild teilt sich durch die beiden Bäume in drei Teile. Die Darstellung ist von links nach rechts zu lesen, jeweils ist in eine Fläche eine Szene der Geschichte von Narziss und Echo eingefüllt. Links die Begegnung der beiden, in der Mitte die sich in den Narziss verliebende Nymphe, die kniet, und rechts das sich küssende Paar. Das Bild ist naturalistisch wiedergegeben, während die untere Schilderung im linearen Ornamentstil gefasst ist.

Im Vordergrund des Hauptbildes sind zwei Satyrfiguren an den Bäumen zu sehen, von denen die eine die Züge von Klinger angenommen hat, sie beobachten die Szene von Echo und Narziss auf der anderen Uferseite. Die Handgestik eines Satyrs über der Trinkschale, die das Musizieren und Essen zum Schweigen gebietet, lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Szene jenseits des Flusses. Alles passiert an einem herrlichen Sommertag, an dem lieblicher Duft und schimmerndes

Licht die Blätter durchdringen und der Wohlklang der Brise nur die heitere Laune weiter trägt. Ganz anders als die eigentliche unglückliche Geschichte von Ovid, der die Verwandlungen von Echo und Narzisse erzählte.

In Klingers Version werden aber die Metamorphosen vermieden, Echo und Narziss bleiben von der Verwandlung verschont. Die unteren Bildzone ergänzen das Hauptbild: in der linken Fläche zeigt sich Amor, der auf Echo seinen Liebespfeil schoß, worauf sie mit erhobenen Händen panisch wird, ein Reiher fliegt erschrocken davon. Eine Vase, Orchidee und Blumenranke füllen dekorativ die Fläche aus.

Auf der rechten Seite hat Amor den Pfeil auf den schlafenden Narziss geschossen, aber inzwischen hat ein Vogel den fliegenden Pfeil im Schnabel gefangen und fliegt weg, sodass Narziss unverwundet bleibt, mit dem Ergebnis, dass er sich auch nicht in sich verliebt und daher nicht in die Blume, die seinen Namen trägt, verwandelt wird. Die Fläche ist auch mit den Blumen und Palmenranken gefüllt. Hinter Amor ist eine aus einer Blume umgewandelte Maske humoristisch dargestellt, womöglich parodiert die Darstellung die Verwandlung von Narziss.

Die sich anmutig bewegenden Figürchen in der Dekorationsfläche sind in den Ornamenten spielerisch von Pflanzen und Gegenständen umspinnen. Die ebenmässig ausgeführte Linie erinnert an die griechischen Vasenbilder. Die Darstellung auf der Vase aus dem 5. Jahrhundert vor Chr. (Abb. 8) zeigt, wie die griechische Göttin der Jagd Artemis den Actaeon tötet. Eine solche Darstellung könnte Klinger hinsichtlich der Linie, der Bewegung und der theatralischen Gebärde inspiriert haben.

Antike Vasenbilder fungierten auch für Klassizisten wie John Flaxman und Bonaventura Genelli als Vorbild. Klinger blickte auf die älteren Künstler und übernahm von ihnen Anregungen in der Behandlung des Umriss-Stils sowie in der Idee eines zyklischen Konzeptes.⁹¹ Klinger jedoch modifizierte diesen Stil und entwickelte seinen eigenen, der sich von seinen Vorgängern unterschied.

Die Konturzeichnung von John Flaxman (1755-1826) zeigt eine Szene zum Heldengedicht Äschylos Tragödien, die Flaxman zyklisch wiedergab. Die Zeichnung (Abb. 9) stellt Apollos Eingreifen auf die Brüder dar. Apollo, der einen Pfeil schießt, fällt über die beiden kämpfenden Brüder, in der Mitte befindet sich Eteokles und links Polyneikes. Die Bewegung der Krieger ist rhythmisch dargestellt. Auf die Modellierung der Figuren wurde verzichtet. Lediglich wurden die Schatten auf dem Boden mit wenigen Strichen angedeutet.

Flaxman veranschaulichte mit den wenigen Linien „die Lieblichkeit der Ruhe, Anmut der Bewegung“.⁹² Er studierte die griechischen Gedichte. Um sie zu verbildlichen, imitierte er griechische Vasen. Sein Name wurde in Deutschland spätestens zu der Zeit von August Wilhelm Schlegel (1767-1845) bekannt, als dieser begeistert die Werke des Engländers befürwortete, wodurch wiederum Goethe aufmerksam wurde.

Der Romantiker Schlegel bemerkte an Flaxmans Zeichnung, dass die zeichnerische Kunst gehaltvollen Charakter haben soll:

„Ihre Zeichen sollen Hieroglyphen sein wie die des Dichters. Die Phantasie wird aufgefordert, zu ergänzen und nach der empfangenen Anregung

⁹¹ Siehe die Bemerkung von Klinger über die zeichnerische Kunst der Klassizisten, u.a. Flaxman. Klinger 1891, S. 30.

⁹² Beutler 1910, S. 3.

selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemälde sie wie durch entgegenkommende Befriedigung gefangennimmt.“⁹³

Dieses Zitat könnte von Klinger stammen. Er betonte auch die vorteilhafte Eigenschaft der Zeichnung, die die Fantasie fördert:

„Sie (die Zeichnung) lässt der Phantasie den weiten Spielraum, das Dargestellte farbig zu ergänzen; ...sie kann den Gegenstand ihrer Darstellung so isolieren, dass die Phantasie den Raum selbst schaffen muss.“⁹⁴

Diese Ansicht, dass die Zeichnung an die Vorstellungskraft des Betrachters appellieren sollte, teilten die beiden Künstler. Die Gestalten und Gesten werden zu Chiffren, als lese der Betrachter das Bild wie einen literarischen Text. Außer dieser fantasiereichen Liniensprache und außer dem Konzept der äußeren Form eines festgeschlossenen Zyklus für die Zeichnung, sah Klinger bei Flaxman, dass die gesamte Darstellung durch die ebenmässige Linearität wie ein Ornament erscheint.

Der Unterschied ist jedoch, dass der englische Klassizist bei der Darstellung der Epik treu bleibt und dafür den griechischen Vasenstil verwendet, während Klinger diesen Stil benutzt, um die dargestellte Geschichte zu interpretieren und um ihr einen humoristischen Zug zu verleihen, indem die mythologischen Figuren mit erfindungsreichen Ornamenten verknüpft werden.

Das nächste Blatt „Narziss und Echo II“ (Abb. 10) zeigt eine sehr eigenwillige Interpretation Klingers der Geschichte durch einfallsreiche Ornamente.

⁹³ Schlegel wurde im Vorwort des Herausgebers Ernst Beutler zitiert, der dazu berichtete, Schlegel sähe in Flaxman „nicht den Zeichner, ihm war er Hypophet der heiligen Bücher der Antike“. Zit. nach Beutler, in: Ebd. S. 7.

⁹⁴ Klinger 1891, S. 22f.

Das Hauptbild zeigt eine Seelandschaft. Auf dem ersten Blick sind die Figuren in der dicht beschatteten Natur nicht zu sehen. Aber dann sieht der Betrachter die Kleidungsstücke des Paares im Gras, das im Gebüsch verschwunden ist. Der Künstler schilderte dezent den freizügigen Ausgang der Geschichte.

Das glückliche Treiben des Paares, das den Augen des Betrachters verborgen bleibt, wurde durch die Ornamente symbolisch dargestellt. Eine geschlossene Dekoration von Pflanzen, Blüten und einer Schale ist auf der Dekorationsfläche der Sockelzone angebracht. Rechts, eine in ein phallisches Ornament umgebildete Narzisse richtet ihre Staubfäden auf eine voll erblühte Rose. In der Mitte steht ein zierliches antikes Opferbecken, mit dem die Vermählung angedeutet wird. Unter dem Fruchtgehänge platzt ein reifer Fruchtkolben auf und erklärt ihre Erotik symbolisch.⁹⁵

Die Formen bezeugen die Fähigkeit des Künstlers, den Gedanken symbolisch und zugleich dekorativ wiederzugeben. Die ornamentale Darstellung zeigt die Absicht des Künstlers, wie das Hauptbild einer harmlosen landschaftlichen Schilderung gelesen werden kann, nämlich dass Narziss und Echo nicht nur die Metamorphose erspart bleibt, sondern auch ein glückliches Ende beschert wird.

Die Radierung „Apollo und Daphne“ (Abb. 11) zeigt sich in einem ungewöhnlichen Bildaufbau. Es ist in drei horizontale Schichten eingeteilt. Ganz unten befindet sich das Hauptbild, darüber die zwei Dekorationsflächen. Die Hauptszene zeigt, dass Apollo Daphne zu fangen versucht, die um den Stier rennt. Sie jagen nackt um das Tier, das den Scherz ruhig über sich ergehen lässt. In der

⁹⁵ Kühn 1907, S. 75.

mittleren Bildfläche hängen ein Stierkopf und Lorbeerkränze, um die Antike stimmungsmässig zu betonen.

In die zwei Zonen der obersten Reihe wurde Geschichte von Apollo und Daphne nach Klingers Vorstellung gestaltet. Die zwei Szenen schildern Ereignisse in zeitlicher Folge. Auf der linken Fläche, verfolgt Apollo Daphne, auf der Rechten, findet er das Tier, über das er eigentlich hinweg zu Daphne springen wollte, um sie zu fangen. Nun sitzt er auf dem Tier, da der Sprung zu kurz geraten war, und der Stier tragt mit dem Gott davon. Vergeblich streckt er seinen Arm nach Daphne aus, die sich wundert.

Das Thema von der unerwiderten Liebe des Gottes wurde seit der Antike oft dargestellt. Auch die griechische Vase (Abb. 12) stellt die Verfolgungsjagd von Apollo und Daphne dar. Klinger wurde durch griechische Vasenbilder zur klaren Linearität inspiriert. Der Vasenstil beeinflusste Klingers dekorative Gestaltung für die mythologische Darstellung. Die Version von Ovids Geschichte in den Dekorationsflächen wird dadurch verändert.

Im Werk des römischen Dichters verwandelte sich die Nymphe in einen Lorbeerbaum, die dem Liebesflehen Apollos nicht nachgeben wollte und daher lieber die pflanzliche Form annahm. Aber Klinger rettet Daphne vor dieser Verwandlung, die Dekorationsfläche verweist darauf.

Neben dem griechischen Vasenstil variiert der Künstler Komposition des römischen antiken Wandgemäldes durch den Bildaufbau von Sockel-, Frieszone und Rahmen. Dadurch gewinnt sein grafisches Werk trotz des „illustrierenden“ Charakters eine monumentale Stimmung.

Inhaltlich ergänzt die ornamentale Gestaltung die Geschichte des

Hauptbildes und interpretiert es in ironischer Weise. In den Ornamenten verbirgt sich der Schlüssel des Rätsels, wie die Hauptszene verstanden werden muss.

1.2 Die Arabeske - „Amor und Psyche“

Das Werk „Amor und Psyche“ (Opus V) wurde 1880 von dem Verleger Theo Ströfer in Auftrag gegeben und illustriert das Märchen des römischen Schriftstellers Apulejus in einer deutschen Übersetzung von Reinhold Jachmann.⁹⁶ Das Buch erzählt die Geschichte von Amor und Psyche, die seit der Antike auch in der bildenden Kunst thematisiert wurde.⁹⁷ Raffaels Freskenzyklus der Loggien und Runges Amor-Darstellung waren möglicherweise eine Inspirationsquelle für Klinger.⁹⁸

Klinger radierte 46 Darstellungen für die Geschichte, allerdings geben sie nicht immer den Text getreu wieder. Er unterteilte die Radierungen in Großformate, die der Buchseite entsprechen, und in kleine Vignetten. Die 15 großformatigen Vollbilder haben zusätzlich noch Rahmungen mit pflanzlichen, architektonischen und figürlichen Ornamenten. Die Ornamente stellen wenig einen Bezug zum Inhalt des Bildes und viel eine antike Stimmung her, im Vergleich zum vorigen Werk „Rettungen Ovidischer Opfer“.

⁹⁶ Jachmann, Reinhold. „Amor und Psyche“. Ein Märchen des Apulejus. Aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt von Reinhold Jachmann. Illustriert in 46 Original-Radierungen und ornamentiert von Max Klinger. München 1880.

⁹⁷ In der antiken römischen und griechischen Kunst taucht das Paar Amor und Psyche in der Klein- und Großplastik auf, für das jedoch keine bestimmte literarische Vorlage festgelegt werden kann. Siehe dazu Steinmetz 1989, S. 15-17. Die Erzählung von Apulejus scheint erst seit der Renaissance als Quelle vorgelegt worden zu sein. Jankovics 2002, S. 51.

⁹⁸ Raffael schmückte die Villa, heute Farnesina genannt, von Agostino Chigi mit der Fabel „Amor und Psyche“. Die Aufteilung der Szenen ähnelt der des Zyklus von Klinger. Siehe das Schema der Bilder in: Jankovics 2002, S. III.

Eine der Radierungen ist die „Psyche auf dem Felsen“ (Abb. 13). Die Figur steht frontal zum Betrachter, eine Hand ihre Haare haltend und die andere auf der Brust. Es dämmt, und die Sonne neigt sich zum Horizont über das flache Meer. Der Gesichtsausdruck der Psyche ist melancholisch, fast erstarrt. Diese Märchenfigur muss nach der Orakelsage auf ihr Schicksal warten. Die Tochter eines sterblichen Königs wurde von der Göttin Venus wegen ihrer Schönheit beneidet, sodass sie Amor beauftragte, er solle Psyche zu verderblicher Liebe entzünden. Amor, Sohn des Jupiters und der Venus, verärgerte andere Menschen durch sein argloses Spiel mit der Liebe und nun verliebte er sich selbst in die schöne Psyche, die aber von Amor nichts erfährt und glaubt, von einem Ungeheuer vermählt zu werden.

Die Darstellung der Haarfrisur und dem Faltenwurf des Gewandes der Psyche entspringt aus der Studie Klingers an antiken Gipsfiguren. Bei den Gesichtszügen bemühte sich Klinger nicht um eine Wiedergabe idealer Schönheit aus der klassizistischen Kunstkonzeption, sondern seine Auffassung von Schönheit steht im Vordergrund. Eine idealisierende schöne Kunst zeigt Klinger in der ornamentierenden Rahmung, in der die fließend rhythmische Bewegung des Pflanzlichen im Kontrast zur Starrheit des Hauptbildes mit der stehenden Figur zur Geltung kommt, wodurch das Ganze neben dem proportionalen Verhältnis auch stimmungsmässig in vollkommener Harmonie wirkt.

Die Pflanzenranke ist in hellen und dunklen Linien wiedergegeben. Lilien, Fruchtkolben, Knospen und schlanke Ranken sind einander geflochten, sie entwickeln sich bald fest, bald locker, dann hängend und wieder zusammenrollend. Die zarten Knospen umwinden die schlanke Ranke. In dem sich verschlingenden

Liniengewebe sind zwei Hirschköpfe eingeschlossen.

Das Pflanzengebilde schmückt das Binnenfeld und beweist die gestalterische Geschicklichkeit des Künstlers. Wie wichtig die Gestaltung des Ornaments für Klinger war, zeigt die Skizze (Abb. 14) zur Radierung „Psyche auf dem Felsen“. Klinger formte das dekorative Gebilde detailliert aus, bevor das Innenbild fertig wurde. Auf dem Entwurf tritt die dekorative Wirkung durch den Kontrast von Hell und Dunkel stark hervor. Raffiniert ist die Elastizität der Ranken in der Spiralform gestaltet.

Im Vergleich zur Radierung sind die Pflanzen der Skizze feiner und geschmeidiger. Der Künstler gab jedoch die Formen der Studie in der radierten Version möglichst genau wieder, bis auf die Engelköpfe an den oberen Ecken. Dieses traditionell schmückende Element ersetzte Klinger durch erfindungsreiche vegetative Elementen. Die Flora ist das Hauptmotiv für Klingers ästhetischen Ausdruck. Die Form in einer freigestalterischen Arabeske machte Klinger wieder zu einer ästhetischen Formensprache seit der Antike.

Der Arabeske in der Radierung „Amor und Psyche“ kommt keine überragende Bedeutung zu wie bei Raffaels Arabeske in ihrer Linearperspektive in den Vatikan-Loggien.⁹⁹ Sie ist auch ohne inhaltliche Bedeutung wie bei Runges Arabeske in den „Tageszeiten“, die als „Hieroglyphik der Kunst, plastische Symbolik“ erkannt wird.¹⁰⁰ Klingers Arabeske ist rein ästhetisch gestaltet und erzeugt die notwendige Gemütssteigerung.

Das Rankenwerk im Entwurf (Abb.15) zu „Amor und Psyche“ besteht aus

⁹⁹ Graevenitz beschreibt die Bedeutung der Arabeske von Raffaels Loggien im Zusammenhang mit Raum, in: Graevenitz 1994, S. 67-76.

¹⁰⁰ Tieck in der Heidelberger Zeitschrift II, S. 525, zit. nach Jensen 1977, S. 122.

Rosen, Lilien und Disteln und ist mit anderen Formen wie aus der Schlange, aus Herzblatt, des Festons und der Sphingen verbunden. Die Arabeske mit ihren zierlichen Stängeln, die in der feinen Linearität und Formgebung, und gewiss im historisierenden Stil wiedergegeben ist, erinnert an das Rankenornament der Künstler der Romantik wie Eugene Neureuther oder Ludwig Richter.

Ludwig Richter (1803-1884) gestaltete in seinen Holzschnitten solche feinen Geäste, die halb rahmend über eine Szene emporsteigen oder von oben über sie herabfallen. Ein Beispiel ist das Blatt „Gott mit mir,...“ (Abb. 16), auf dem ein sich umarmendes Paar zu sehen ist. Das Rankenwerk schließt sich um die sich Liebe schwörenden Figuren. Der Faden der Pflanze geht oben in die Initiale „G“ über und verbindet die Szene mit dem Schriftteil. Die Grenze zwischen dem ornamentalen Rahmenwerk und der gegenständlichen Schilderung ist fließend.

Während Richter dem Thema das ornamentale Element unterordnet, wenngleich es ein wichtiges gestalterisches Mittel ist, und selten eine zusätzliche Umrahmung gestattet, bevorzugt Klinger hingegen eine Rahmengestaltung, die von der Hauptszene getrennt ist und dem Rahmen einen eigenständigen gestalterischen Raum bietet. Richters Darstellung erzeugt eine persönliche Sphäre einer einfachen volksnahen Geschichte im „unpathetisch-bescheidenen Sinn“¹⁰¹, wohingegen die von Klinger eine monumental dekorative Wirkung hervorhebt.

Inspiziert war Klinger jedoch von der Gestaltungsweise des älteren Kollegen, die das lineare Pflanzenornament mit der figürlichen Darstellung verknüpft und mit Texten kombiniert. Richter schuf Werke zu Gedichten und

¹⁰¹ Neidhardt, Hans Joachim. Ludwig Richters Holzschnitte, in: Kat. Ludwig Richter 1984, S. 37.

Erzählungen in gesitteter Gesinnung, die Ästhetik und Ethik verbindend. Klinger sah die illustrative Figurengestaltung mit der Ornamentik Richters und äußerte seinen positiven Eindruck in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“.¹⁰²

Klingers Ornamentik ist aber nicht in der Tradition verhaftet. Er hat sie zwar nicht abstrakt ausgeführt, wie es die späteren Jugendstilkünstler taten, fing aber damit an, dem vegetabilen Gebilde eine neue eigenständige Wertigkeit zu verleihen und reichte es als Hauptthema des floralen Jugendstils an die nächsten Generationen. Seine Arabeske entwickelte sich zu einem Hauptträger für den surrealen Ausdruck, wie die Folge „Handschuh“ verdeutlichen wird.

Klingers Fantasiemacht zum Schmücken findet mancherlei Ausdruck, wie auf dem nächsten Blatt „Amor kommend“ (Abb. 17). Die Seitenleisten füllt eine Fantasiepflanze, die aus verschiedenen Arten besteht. In der unteren Querleiste läuft die Pflanze in die Zirkelbewegung. Unter den blinkenden Sternchen eröffnet sich die Hauptszene mit Amor in der zauberhaften Atmosphäre. Der Liebesgott schleicht geräuschlos zum Gemach der Psyche. Stille herrscht überall, nur das Licht prallt auf seine Flügel. Die märchenhafte Stimmung hallt in der Landschaft mit dem Berg wider, der seine Gestalt im Mondlicht erhebt. Die sich liebkosenden Engelköpfe an den Seitenleisten geben einen leisen Hinweis für den geheimen Akt des Amors. Der Text im Buch heißt: „Sie fürchtet sich um so mehr, als sie nicht weiß wovor. Aber schon war ein unbekannter Gemahl da, der sich mit Psyche vermählte und vor der Morgendämmerung eilig verschwand.“

Die zauberhafte unwirkliche Stimmung breitet sich im Bild aus, nicht nur

¹⁰² Klinger 1891, S. 33f.

wegen der Bildmotive, sondern auch aufgrund des Bildaufbaus. Das Rahmenbild umrahmt das Innenbild mit dem architektonischen Bau, in dem Amor schleicht. Hinter Amor, durch die Öffnung des Baus ist die Landschaft, die weiter ins Innenbild rückt, zu sehen. Das Landschaftsbild sieht wie durch die architektonische Öffnung und das Rahmen wie gedoppelt gerahmt, sodass der Betrachter sich täuscht, ein Bild im Bild zu sehen.

Die Wirklichkeit des Bildes wird durch die formale Wirkung des Bildaufbaus mit den doppelartigen Rahmen, die die Lesbarkeit der räumlichen Streckung erschweren, in Frage gestellt. Zum Verstärken der Wirkung einer imaginären Schilderung dienen die fantasiereichen Pflanzen im Rahmen.

Die ornamentale Rahmengestaltung führt verschiedene Wirkungen herbei. Die Radierung „Venus zeigt Amor Psyche“ (Abb.18) bekommt einen Rahmen, der mit dem symmetrisch angeordneten Gebilde versehen ist. Das Pflanzliche mit seinen auf- und zusammengerollten Blättern in Schlangenlinien belebt das Hauptbild, in dem Venus ihrem Sohn Psyche zeigt, um ihm ihre Strafe aufzutragen. Durch den Rahmen wird die Nabsicht der Darstellung unterstrichen, sodass sie wie ein Foto einer Momentaufnahme erscheint. Der Flügel Amors flattert noch in der Luft und strahlt, als Venus ihren Finger erhob. In der unteren Leiste sind Fische dargestellt, verschlungen in schlanken Lilienstängeln, in einer schwungvollen Kraft. Das heitere und erfinderische Spiel mit der Linie bereichert das Vokabular der Formensprache der Illustration.

Die Form der Fische ist für den Ornamentstil Klingers kennzeichnend. Sie ist als ein wichtiger Beitrag für die Schmuckform des Jugendstils anzuerkennen. Die Form des Hechtes als Ornament erscheint abermals in seinen verschiedenen

grafischen Blättern, jedoch die in dieser Radierung ist außergewöhnlich. Klinger hat die Form der kurvigen und sich aneinander schmiegenden Fische von Hechten und Delfinen, deren Form auch als geeignetes und beliebtes Motiv zum Jugendstil des Kunstgewerbes wurde, für seine Kunstwerke bereits verwendet.

Die Romantiker, Klassizisten sowie Nazarener gestalteten auch Motive von solchen fortlaufenden Pflanzen und dekorative Linearität, jedoch in der festen und strengen Manier. Klinger versuchte die Formen vom konventionellen Modus zu lockern, wenngleich der historisierende Stil noch dominant war. Von der ikonografischen Bedeutung der Motive hält Klinger in seinen Frühwerken für nebensächlich und stellt in „Amor und Psyche“ die formale Ambition in den Vordergrund. Die meisten Rahmenbilder mit den verzierenden Formen zeigen die Formfreude Klingers. Hier liegt ein rein formales Interesse zugrunde. Es ist „ein Werk der Laune, wo die mutwilligen Spiele der Phantasie sich bloß um sich drehen.“¹⁰³

Während die Ornamente bei den vorangegangenen Beispielen das Mittelbild lediglich stimmungsmäßig unterstützen und hauptsächlich in der schmückenden Funktion bleiben, zeigen andere Blätter Ornamente, die symbolische Bedeutung beinhalten. Das Radierblatt „Psyche mit der Lampe“ (Abb.19) umrahmt eine volle Menge von Rosenblüten. Im Vergleich zu dieser Fülle des Rahmens, erscheint die Hauptszene eher zurückhaltend. Sie stellt den schlafenden Amor und die diesen betrachtende Psyche dar, überwältigt von der Schönheit des bisher unbekanntes Gemahls:

¹⁰³ So schrieb Karl Philipp Moritz in „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“ die autonome Bedeutung der Form Arabeske betonend. Zit. nach Busch 1985, S. 47.

„Sie schaut das prächtige Haar des goldenen Hauptes, trunken von Ambrosia, den schneeweissen Nacken und die purpurnen Wangen, umkränzt von wallenden Locken, vor deren schimmerndem Glanze das Licht der Lampe erblich.“¹⁰⁴

Als sie, in einer Hand Dolch und in der anderen Lampe haltend, den schlafenden Amor anstelle eines Ungeheuers erblickte, wurde sie vom herrlichen Anblick entzückt, sodass das Lampenöl auf Amor fiel, woraufhin er aufwachte und seine Geliebte verzweifelt verließ.

Die Schönheit Amors wurde durch die in den ganzen Leisten verstreuten prachtvollen Rosen symbolisiert. Um die symbolische Bedeutung der Blüte zu betonen, ist die Darstellung des Mittelfeldes möglichst schlicht gehalten. Klinger verwendete die gefüllte Rosenblüte nochmals für das Schaffen „Huldigung“ (Abb. 40) zum Zyklus „Ein Handschuh“, um die verherrlichende Liebe auszudrücken.

Der verbotene Akt, das Erblicken des Amors, wird mit der Gestaltung im unteren Leistenbild erläutert, indem eine weibliche Gestalt den Rosenstrauch in beide Hände nimmt und ihn auseinander reißt. Die Blüte, die die göttliche Schönheit Amors darstellt, wird berührt und durchdrungen. Wie im Innenbild leuchtet das Licht der Lampe auch inmitten des unteren Rahmenbereiches, sodass das Innen- und Außenbild durch das Motiv einen direkten Zusammenhang erhalten und in einer einheitlichen Atmosphäre erscheinen.

Bei Klinger ist die authentische Wiedergabe der erzählten Geschichte nebensächlich. Die dargestellten Figuren zeigen alles andere als die geschilderte

¹⁰⁴ Reinhold 1880, S. 32.

Schönheit, sie neigen vielmehr zur Hässlichkeit. Auch die monotonen Faltenwürfe im Hauptbild wurden gestaltet, um den räumlichen Inhalt des Bildes wiederzugeben, anstatt optische Herrlichkeit wie in der klassizistischen Bildkonzeption zu erzeugen. Klinger veranschaulicht mit der mythischen Geschichte sein sehr eigenwilliges Konzept, ohne sich an die Tradition zu lehnen. Die Mitteilung einer Gemütslage, ein Anliegen des modernen Individuums ist, und der symbolistischen Andeutung des Bildes ist Klinger wichtig. Die Rahmenmotive dienen also durch ihre formalen Wirkungen, im Sinne assoziativer Anspielungen und Verknüpfungen, als Stimmungsträger.¹⁰⁵

Wie sehr Klinger mit seiner Bildkonzeption von der Tradition abweicht, verdeutlicht der Vergleich mit der Zeichnung des Künstlers Moritz von Schwind innerhalb desselben Themas „Amor und Psyche“. Moritz von Schwind (1804-1871) schuf aus dem Thema einen Freskenzyklus auf Schloß zu Rüdigsdorf bei Leipzig im Jahre 1838 mit dem Künstler Leopold Schulz. Danach in Jahren 1852-53 griff Schwind noch einmal die Geschichte in Form einer Zeichnung auf.

Schwind war durch seine erzählenden Bilder mit Märchen- und Sagenmotiven bekannt. Der Wiener Meister der Spätromantik bezeugte in der vollendeten Linie sein Verständnis für das klassizistische Ideal, für die italienische Renaissance und für die Romantik. Er unterschied sich jedoch von den anderen zeitgenössischen Künstlern in der Hinsicht, dass er seinen Figuren immer persönliche Nähe hauchte.

Ein Blatt aus der Folge (Abb. 20) zeigt Psyche mit Amor. Sie sucht ihren

¹⁰⁵ Koszinowski, Ingrid. Rahmungen, in: Kat. Max Klinger. Bielefeld 1976, S. 246.

geheimen Liebhaber nach. Sie öffnet mit einer Hand den Vorhang seines Gemaches und hebt mit der anderen die Lampe hoch über Amor, der auf der marmornen Bank eingeschlafen ist. Die Körper der Figuren sind in einer weichen Modellierung wiedergegeben, und die Gegenstände sind in einer durchgehenden Linie eingefasst. Bei Schwind geht es offensichtlich darum, das Märchen möglichst glaubwürdig darzustellen, indem er die göttlich schöne Nacktheit in den Vordergrund stellt. Die makellose Linie findet trotz der lässigen Pose der Figuren einen Anschluss an die klassizistische Vorstellung der idealen Schönheit.

Klingers Darstellung erscheint dagegen modern. Der Rahmen drängt die Hauptdarstellung zurück in die Tiefe aus der Bildfläche und schafft damit dem Bild eine intimere Atmosphäre, als das Bild Schwinds. Bei Klinger ist die herrliche Schönheit nicht direkt an den Figuren zu finden, sondern bleibt unterschwellig und nur durch die prächtigen Rosen im Rahmen angedeutet.

Es verbindet den alten Meister mit Klinger in der dekorativen Gestaltungsweise neben der Behandlung des genrehaften illustrativen Charakters. Schwind nahm seine Bilder mit einfallsreicher Ornamentik, die er mit figürlicher Darstellung kombinierte. Klinger beeindruckte diese Darstellungsart, die ihn vermutlich zur Aufnahme von Ornamentik inspirierte.¹⁰⁶ Das Schönheitsideal fasst Klinger anders als die Altmeister auf. Klinger legt es frei und setzt es durch das formale Konzept der Umrahmung um, welches individuell und modern wirkt.

Die Rahmenmotive können den Inhalt des Hauptbildes mit ihrer symbolischen Bedeutung verdeutlichen. Das nächste Blatt „Psyche im

¹⁰⁶ Klinger 1891, S. 33f.

Tartarus“ (Abb. 21) zeigt einen Rahmen, zu dessen beiden Seiten jeweils eine Mohnblume wächst, die die betäubende Schönheit symbolisiert, welche die Büchse in der Hand Psyches enthält. Psyche suchte Venus auf, um Amor zurück zu finden, und muss nun harte Prüfungen bestehen, die ihr Venus stellte. Sie wurde in die Unterwelt geschickt und musste die Büchse der Proserpina, die Schönheit enthält, aus dem Totenreich zur Herrin bringen. Psyche läuft zwischen den heulenden Toten herum. Später fiel sie in den Todesschlummer durch den reizenden Duft, der aus der Dose emporstieg, als sie sie aus Neugierde und Eitelkeit öffnete.

An der rechten Ecke des Rahmens umwindet der Stängel der Blume ein schneckenartiges Wesen, welches Verderbtheit darstellen soll. Daneben, in der unteren Querleiste, liegt ein Köcher, Attribut Amors, und in der oberen fliegen einige Schmetterlinge als Symbol der Psyche. „Psyche“ bedeutet im Griechischen Seele und Schmetterling. Sie war in der Antike ein Symbol für den unsterblichen Teil des Menschen.¹⁰⁷

Durch die Mohnblume, den Schmetterling und den Köcher gibt der Rahmen eine Auskunft darüber, was das Hauptbild darstellt, d. h. in welcher Situation sich die Psyche befindet. Die Gestaltung des Rahmens dient einerseits dazu, das Hauptbild atmosphärisch zu verstärken, und es andererseits inhaltlich zu unterstützen.

Die antike Wandmalerei beeinflusste Klinger hinsichtlich der Komposition seiner Radierung. „Psyche und der Adler Jupiters“ (Abb. 22) zeigt das Innenbild mit der Szene, wo Psyche verzweifelt infolge eines unerfüllbaren Befehls der Venus auf

¹⁰⁷ Steinmetz 1989, S. 12.

einer Klippe kurz vor dem Absturz steht, wonach die Drachen unten im Abgrund trachten. Da erscheint der Adler Jupiters, Psyche von dieser Gefahr zu retten. Diese Szene ist in die mittlere Fläche zwischen den beiden architektonischen Seitenleisten, die massive Wandpfeiler darstellen, eingebettet.

Das pilasterartige Seitenfeld ist in die Sockel-, Mittelzone und die nischenartige Oberzone eingeteilt. Durch die zwei schmalen Säulchen in der Mittelzone des Seitenfeldes wird das oberste Gesims gestützt. Durch den schraffierten Schatten an den Säulen, an den Gesimsen und in den oberen Nischen wird die plastische Wirkung hervorgehoben. Einen solchen Rahmen einer Scheinarchitektur sehen wir in der römischen - pompejanischen Wanddekoration, die mit den wertvollen Gebilden wie z. B. Goldbemalung und Marmor geschmückt ist.

Die Wand des Ixionszimmer (Abb. 23) im Vettier-Haus zeigt eine typische dekorative Komposition der pompejanischen Wandmalerei. Die Wand ist waagrecht in drei Teile eingeteilt, durch Sockel, Hauptfeld und Friesfeld. In der Mitte des Hauptfeldes befindet sich die Szene von der „Bestrafung des Ixion“, der in der Unterwelt an ein Rad geschmiedet wurde, weil er der Gattin Zeus, Hera, nachstellte. In den Nebefeldern sind durchbrochene Architekturen dargestellt. Die pompejanische Wandmalerei betont ihren dekorativen Charakter durch die Zierelemente. Über das Hauptbild hängt die Girlande, unter dem Bild verziert das Pflanzenornament, und an die Sockelzone sind die bunten Platten angebracht, die kostbare Marmore imitieren.

Die antike Wanddekoration ist seit der Entdeckung immer wieder in den verschiedenen Epochen neu aufgegriffen worden, vom Barock, vom Klassizismus,

dann vom romantischen Deutsch-Römertum und von der Gegenwart.¹⁰⁸

Klinger nahm die altrömische Gestaltungsweise in der architektonischen Komposition als Vorbild für seine Radierung, um ihr einerseits einen dekorativen, kostbaren Eindruck zu verschaffen, und andererseits dem geschilderten dramatischen Moment einen monumentalen und gewaltigen Ausdruck zu verleihen. Er gestaltete auch für die Blätter „Rettungen Ovidischer Opfer“ Gliederungselemente, die an die antike Wanddekoration erinnern.

Außer dem Rahmen gestaltete Klinger schmale Schmuckleisten, die am Kopf und am Ende der Schriftseite eingefügt werden. Die Zierleisten sind einfallsreicher als die Rahmenbilder gestaltet. Die Linien sind geschmeidig jedoch unregelmäßig, und die Formen der erfindungsreichen Kreaturen sind beweglich und oft asymmetrisch. Eine Zierleiste (Abb. 24) zeichnete Klinger, die jedoch nicht in den Radierzyklus aufgenommen wurde. Eine weibliche Figur liegt unter einem Tier, das mit dem Maul tief in ihren Arm beißt. Der Mensch und das Tier bilden einen Kreis, wobei sich der Menschenkörper in Ranken verwandelt, die sich zum linken und rechten Bildrand hin ausbreiten.

Klingers Fantasie und die Umsetzung ins Formale ist schon in diesen jungen Jahren sehr auffallend. Die Pflanzen- und Tierdekore, die für das Kunstgewerbe geeignet erscheinen, gingen aber nicht in die abstrakte Fläche über, sondern blieben gegenständlich. Im Vergleich zum Jugendstil, der ein Jahrzehnt später aufkommt, ist Klingers Stil noch nicht von malerischer und plastischer Wirkung gelöst, denn er wollte nicht ganz auf die dritte Dimension sowie Perspektive verzichten. Klingers Figur ist herber und naiver Züge, aber in

¹⁰⁸ Curtius 1929, S. 25.

unmittelbarer Ausdrucksweise behandelt. Die Zierleisten zeigen besonders die ideenreiche Formbildung, die eine solide Grundlage für den neuen Stil bereitet.

Diese kleinen Kompositionen schaffen lediglich eine zu dem Text passende Stimmung mit Motiven, die an Griechenland erinnern, wie mythologisches Wesen, griechisch und ägyptisch anmutende Architektur und fantasiereiche Rankenwerke. Eine Sphinx und ein Greif spreizen ihre Flügel, Neptun und Amphitrite tummeln sich, die Nixe und die Fische schwimmen; Hermesköpfe und Kandelaber schmücken die Szene; Schlanke Lilienstängel, eine Efeuranke und viele unbekannte Pflanzen schlingen sich ineinander, Reiher fliegen über die Meereslandschaft, Flamingos und Schwäne plätschern am See, Schmetterlinge und Muscheln reihen sich in den Bändern.

Die Endleisten wurden folgendermaßen gestaltet: Aphrodite liegt auf einem Muschelwagen (Abb. 25), einen Spiegel in einer Hand und ihr Haar in einer anderen haltend. Aus dem Schaum des Meereswogens hebt sich eine Pflanzenranke hervor. Würdevoll halten zwei Sphingen (Abb. 26) eine Maske in ihren Händen, ihre Fischschwänze umschlingen eine Efeuranke. Ein Mäander verbindet die entgegengesetzten Fabelwesen. Der obere Streifen mit Akanthusranken verziert, und das ganze wurde noch mal mit pflanzlichen Ziermotiven und Perlenband eingerahmt. Eine weitere Leiste (Abb. 27) zeigt sich in einer exotischen Sphäre. In der Mitte zweier entgegenstehender Sphingen sitzt eine indisch anmutende Göttin in einem blättrigen Kreis. Unter dem Bauch der Sphinx sitzt eine weibliche Figur, die sich verbeugt.

Die zwei folgenden Beispiele tauchen wiederholt auf und schmücken den Kopf des Textes: An den schmalen, sich rollenden Stängeln, die mit weißen Rosen

enden, schmiegen sich Tauben (Abb. 28). Die Gegenstände sind aneinander verknüpft, ohne das Gefühl von Spontaneität und Leichtigkeit der fliegenden Vögel zu verlieren. In der anderen Schmuckleiste zeigen Taube und Köcher (Abb. 29), jeweils das Symbol der Venus und des Amors, und Efeuranke, an deren Enden die Vögel wiegen. Die Geschmeidigkeit des Tieres und die rhythmischen Bewegung der Pflanze sind im dekorativen Effekt wiedergegeben.

Hellenistische Heiterkeit wird durch die anderen Querleisten erzeugt: Die kleinen Satyrn spielen in der Landschaft und der kleine Amor sitzt kameradenhaft am Meer mit einem Löwen, Flamingos begleiten das Bild. Amor scherzt und spielt, jagt die Vögel, fängt einen Hirsch und reitet auf einem Greif.

Die Leistenbilder sind keine Hauptwerke des Künstlers, jedoch steckt darin Klingers ästhetischer Sinn am tiefsten, wo er sich völlig der formalen Gestaltung widmet. Ohne diese fein ausgearbeiteten Leistenbilder wäre die Illustration „Amor und Psyche“ unvollendet.

Jede Seite der Illustration zu „Amor und Psyche“ ist in einem klaren Verhältnis aufgebaut: Text, Vollbild, Umrahmung und Randleiste. Sie geben eine abgeschlossene, einheitliche Dekorationsfläche. Dem Bildstoff entsprechend verwendete Klinger antikisierende Formen, die märchenhaften Stimmungsgehalte schaffen.

Ältere Vorbilder lassen sich dazu heranziehen aus der Antike, der Renaissance und dem Klassizismus. Für die dekorative Komposition, die ornamentalen Motive und die Linie wurde Klinger aus römisch - pompejanischer Wandmalerei und griechischer Vasenmalerei inspiriert, jedoch gab er sie in einem

modernen Ausdruck und viel mehr fantasierend wieder.¹⁰⁹

Der variierte Stil der griechischen Vasenbilder und der Bildaufbau der antiken Wandmalerei gestalten die grafischen Blätter ausschmückend. Die ornamentalen Stilelemente erwecken dabei den Eindruck des Kostbaren und heben mit der Arabeske gemeinsam eine mythische, altertümliche und fantastische Stimmung hervor.

Mit der Vereinigung von Schmuck und Buch trat Klinger als eines der frühesten der Buchkunst im Jugendstil auf.¹¹⁰ Seine Leistung in diesem Ornamentstil wurde vom zeitgenössischen Klinger-Interpret Paul Kühn, als einer von wenigen, erkannt:

„Wenn wir den Ursprung des modernen deutschen Ornamentstiles bestimmen wollen, so haben wir ihn nur in Klingers Umrahmungen zu Amor und Psyche zu suchen... Weder Walter Crane, noch Eckmann, noch Obrists vielgerühmte Stickereien, noch Fidus... kommen diesen Phantasien Klingerscher Ornamentkunst gleich.“¹¹¹

1.3 Die „Fragmente der klassischen Anthologie Emanuel Geibels“

Klinger gestaltete in den Jahren 1878 - 1879 die Umrahmungen für die klassischen Lieder des Anakreon, der Sappho, des Horaz und des Properz, die vom Dichter der Romantik Emanuel Geibel (1815-1884) übersetzt wurden. Die paarweise gestalteten Rahmenbilder sind nicht ausgeführt worden. Es hieß, das Unternehmen sei den Verlegern zu riskant.¹¹² Die zehn Zeichnungen sind in der Berliner Nationalgalerie

¹⁰⁹ Vgl. Kühn 1907, S. 78.

¹¹⁰ Baurmann, Roswitha. Schrift, in: Selig 1959, S. 191.

¹¹¹ Kühn 1907, S. 84.

¹¹² Avenarius 1917, S. 31f.

zu sehen, und das große *Hanfstänglsche* Klingerwerk reproduziert sie ebenfalls.

Die ornamentale Darstellung in den Umrahmungen nimmt nur stellenweise einen direkten Bezug auf den Text, meistens schafft sie die wirkungsvolle Stimmung, während sie auf die individuelle Auffassung des Künstlers zum Inhalt der antiken Dichtungen hinweist.

Die erste Doppelumrahmung (Abb. 30) ist zu den Gedichten des Anakreon gestaltet. Auf der linken Seite zu „Lesbierin“ ragt eine Pappel, vor der ein Mädchen steht, das gerade den Ball geworfen hat, den der Junge in der unteren Leiste einfängt. Ein paar Mädchen rufen ihm zu. Oben in der Querleiste ist ein küssendes Paar zu sehen. Rechts, das Rahmenbild zu „An seinen Liebling“ zeigt ebenso einen hohen Baum, an dessen Fuß ein Panther versucht, den an einem Ast hängenden und scherzenden Putto zu fangen. Am Gipfel des Baumes windet sich eine Schlange, die sich mit weit offenem Maul gegen den Krieger richtet, der das Kriechtier mit den Händen packt. Links liegt eine weibliche Figur auf einer Muschel, verbunden durch das Blumenornament mit dem schwebenden Krieger. Unten in der Querleiste macht sich ein junges Paar über einen schlafenden Greis lustig.

Die Stimmung des Bildes ist vergnügt. In einer sorglosen Laune dichtete auch der griechische Lyriker vor fünfhundert Jahren vor Christus. Die Lieder des Anakreon dienen nicht zum ernsthaften Lernen, sondern als artiges Spiel zur Ermunterung der Gesellschaften.¹¹³ Klinger gab bei der Rahmengestaltung den Geist des Alten entsprechend wieder.

Die Umrahmung zum Lied „An die Laute“ (Abb. 31) zeigt einen

¹¹³ Vgl. Braghetti 1994, S. II.

symmetrisch angeordneten Bildaufbau. In den äußeren Seitenleisten steht jeweils eine weibliche Gestalt nackt mit gekreuzten Beinen zwischen zwei schlanken Bäumchen. Als Postament ist ein Vasenaufbau angebracht, dessen flüssige Linie in die kurvige Form der Delfine übergeht, der eine Muschel trägt. Unten in der Querleiste sitzen jedesmal zwei nackte Figuren, links, eine Aphrodite, die ihr Haar kämmt und ein Bogenschütze, der eine Schlange schießt, rechts, ein Mann, der sich seitlich neigt und eine Frau, die ihr Haar bindet. Zwischen den zwei Figuren schmücken zwei schlanke Vasen, die Mitte füllt eine Maske, deren Bart sich in Kurven fortsetzt. Die dekorativen Motive sind in einem Liniengespinnst umwoben. In den zwei mittleren Seitenleisten stehen zwei weibliche Büsten auf Halbsäulen, eine mit Helm und die andere mit unverhüllter Brust. In der oberen Querleiste hängen besäumte Vorhänge mit einem rhythmischen Falwurf. Das Ganze ist ein heiteres fröhliches Fantasienspiel, gestaltet in einer fließenden Linie, die sich in der griechischen Vasenmalerei findet.

Die Randbilder zu Saphos Gedicht „An Aphrodite“ (Abb. 32) sind in einer malerischen Wirkung gestaltet. Links, in einer dunkel beschatteten Landschaft steht eine Frau und sieht in schreckhafter Haltung das Geschehen zu, dass ein Mann einem Löwen Zither spielt. Oben lenkt Helios das Viergespann, hinter ihm erscheint ein Putto. Auf dem rechten Rahmen unten kauert eine Frau, die sich betend zu einem Zeuskopf wendet, der aus den Wolken tritt, rechts davon ein geflügelter Knabe mit gesenkter Fackel. Auf der rechten Seitenleiste streben drei Pfauhähne empor. In der oberen Leiste liegt träumend eine göttliche Frauengestalt, rechts davon hockt eine zweite, in sich versunken. In der Mitte, den nebeneinander stehenden Seitenleisten, zeigen die zwei Muscheln als Blumenkorb tragenden

Meerjungfrauen, als Variation von Kanephoren (Korbträgerinnen). Die Figuren wurden später in die dekorativen Bilder für den Raum der Villa Albers in Berlin-Steglitz wieder aufgenommen.

Der Rahmen für das „An Pyrrha“ (Abb. 33) ist mit Kirschblüten gefüllt. In den Ecken befinden sich Sphingen mit assyrischen Männerköpfen. In die Kurven eines Ornaments von Linien und Blüten schmiegen sich zwei Affen. Links oben lauert eine Katze nach einem Vogel, rechts oben spielen noch zwei Affen. In den mittleren Seitenleisten sind zwei modern gestaltete Karyatiden zu sehen.

Die schönsten Motive mit duftigen Kirschblüten und die elastische Bewegung der Tiere gestaltete Klinger möglicherweise unter dem Einfluss von japanischen Lack- und Emaillewaren, die in Europa durch die Weltausstellungen bekannt wurden.¹¹⁴ Die Verquickung der Ornamente aus verschiedenen Kulturquellen erzeugt ein seltsames Flair. Klinger scheint hier selbst von der formalen Wirkung abgelenkt zu sein, sodass der Rahmen gar keinen inhaltlichen Bezug zum Lied herstellt.

Der Rahmen (Abb. 34) gibt eine tobende Meereslandschaft als Hintergrund zum Lied „Triumph der Liebe“ von Properz. Tritonen tummeln sich in ausgelassener Lust in den Meereswogen, und die aphroditische Figur lässt sich von einer Welle treiben. Rechts zwischen dem Himmel und Meer, schweben Engelsingestalten in der lebhaften Bewegung. Zeus schaut vom Himmel herab. Links oben kreisen die Möwen über diesem Meeridyll. Alles schallt und hallt. Das triumphale Liebeslied klingt in unserem Ohr:

¹¹⁴ Klinger beschrieb seinen Eindruck über die Formgestaltung im Kunstgewerbe: „Vergleichen wir sie (ägyptische Kunstwerke) mit Kunstwerken der Japaner, die gleichfalls in ihren Lacken und Emails eine große Vorliebe für derartige Vögel haben, so werden wir trotz ihrer viel vollendeten Formenkenntnis Rhythmus einen viel ruhigeren Eindruck erhalten.“ In: Klinger 1891, S. 30.

Wie ich in Wonne geschwelgt
die vergangene Nacht durch;
Wollt ihr unsterblich mich sehn, gebt
mir noch eine, wie die!¹¹⁵

Die Rahmen, die zwischen 1878-1880 entstanden sind, zeigen bildnerisch die ästhetische und lyrische Empfindung Klingers. Er läßt die alten Lieder und Erzählungen durch seine Formen rhapsodisch anklingen und fragmentarisch verstehen. Die Bilderrahmen entwickelten sich in der Renaissance am höchsten, beispielsweise bei Dürer. Aber erst bei den Romantikern wurde ein individueller Rahmen verwendet. Klingers Rahmengestaltung steht zu der Runges am nächsten.

Die Rahmen der vier „Zeiten“ von Runge (1777-1810) zeigen eine Vorbildlichkeit für den anderen. Runges vier Darstellungen von „Morgen“, „Tag“, „Abend“ und „Nacht“ sind axial aufgebaut und gliedern sich jeweils in Hauptbild und Rahmen. In den Bildern tauchen Kinder, Engel, Wasser, Schlangen und Pflanzen auf. Blumen sind das Hauptelement: Lilie, Glockenblume, Iris, Rose, Mohnblume, Sonnenblume, Lotosblüte und Jasmin. Jede Blume trägt zur tiefsinnigen Bedeutung des ganzen Bildes bei, wie der Künstler selbst äußerte, dass in den Blumen die fantastische Welt der Träume dargestellt sei.¹¹⁶

Mit den Tageszeiten wird die ganze Geschichte des Universums dargestellt: Tageszeiten, Jahreszeiten; die Lebenszeiten des Menschen von der Geburt bis zum Tod; die Weltzeiten, das heißt „Entstehung, Wachstum, Verfall und Untergang der

¹¹⁵ Aus dem Text „Triumph der Liebe“ von Properz, den Klinger in seine Radierung aufnimmt.

¹¹⁶ Traeger 1975, S. 50.

Völker, Jugend, Blüte, Reife, Versinken und Verklärung der Menschheit.“¹¹⁷

Der „Abend“ (Abb. 35) zeigt den Rahmen in der strengen symmetrischen Komposition, er ist mit Pflanzen und Kindern versehen. In der Mitte des Hauptbildes bilden Kinder zwei Gruppen auf der sinkenden Lilie, zu beiden Seiten spielen Kinder verschiedene Musikinstrumente auf Blumen, die unteren drei Paare auf Rosen und das obere Paar auf den Mohnblumen. Auf der obersten Mohnknospe schlafen zwei Kinder ein. In der Mitte erscheint eine weibliche Gestalt in dem „sternedurchwebten Schleyer der Nacht“¹¹⁸.

Der Rahmen ist offensichtlich in christlicher Sinngebung zu deuten. In der unteren Querleiste ist das Kreuz mit der Dornenkrone zwischen den trauernden Kindern zu sehen. Ein Knabe in der Seitenleiste wird als „Glaubensstreiter“ und das Kind mit dem Lamm auf der oberen Querleiste als „Opfertod Christi“ interpretiert.¹¹⁹

Durch die symbolische und formale Bedeutung des Arabeskenstils erregte der Zeitenzyklus schon damals Aufsehen und war während des 19. Jahrhunderts von langanhaltender Wirkung. Viele zeitgenössische Dichter haben Bezug auf Runge genommen, wie Goethe, Brentano und Ludwig Tieck, und die Künstler der Romantik wie Neureuther und Schwind nahmen Runges Einfluss auf ihre Ornamentik.¹²⁰

Die Form der Pflanze, die Runge fast wie eine botanische Studie genau wiedergab und die Kindergestalten, entwickelten sich zu einem Ornamentstil,

¹¹⁷ Traeger 1975, S. 50.

¹¹⁸ Es schließt sich an die Allegorik aus der Runges Kommentar zu seinem „Triumph des Amor“, zit. nach Traeger 1975, S. 47.

¹¹⁹ Ebd. S. 50.

¹²⁰ Siehe Runges Bedeutung und Wirkung im 19. Jahrhundert, in: Traeger 1975, S. 170f.

welcher bis in die Moderne nachhallte. Die Komposition mit der Einfassung wurde bei den Sezessionskünstlern neu empfunden aufgenommen, die grafische Gebrauchskunst wie Ex Libris, Einladungskarte und Ehrentitel künstlerisch gestalteten. Der Rahmen unterstützt einerseits die erzählerische Funktion des Bildes, andererseits hebt er das Bild optisch hervor, indem er es einrahmt, eine Grenze zieht.

Auch Klinger nimmt das Konzept des Rahmens von Runge auf. Das Größenverhältnis und die Trennung des Rahmens vom Hauptfeld. Die Komposition des Rahmenbildes ist bei Klinger lockerer als bei Runge. Die strenge Symmetrie vermeidet Klinger, und die Formen sind sogar durch die Ränder des Binnenfeldes und der Leisten überschritten.

Inspirierend wirkt sich Runge auch in der Aufnahme der Engel und der Pflanzen aus, wobei Klingers Formen insgesamt biegsamer, beweglicher und ungezwungener wirken. Die zeitgenössische Klinger-Interpreten Hildegard Heyne brachte die beiden Künstler in Zusammenhang. Mit der Ornamentik bilde Klinger den Übergang von Otto Runge zu den Modernen, er stilisiere die Motive stärker zur Bewegungslinie als Runge, aber reduziere noch nicht völlig auf diese wie in der Moderne.¹²¹

Klinger überstilisierte seine dekorative Bildformen nicht und unterscheidet sich daher in der Bildhaftigkeit von den Jugendstilkünstlern, die ihre Formen zur Abstraktion entwickelten. Klingers Gestaltung der Rahmenbilder der klassischen Gedichte zeigt klassizistische, naturalistische, historisierend eklektizistische Stilelemente. Unter den scheinbar unstimmgigen Stilerscheinungen glänzt jedoch

¹²¹ Heyne 1907, S. 18.

seine Kunstform in der Verbindung von malerischer Wirkung mit dekorativem Effekt.

1.4 Begegnung mit dem Japonismus - „Epithalamia“

Die späten Zeichnungen „Die Flucht der Helena“ und „Der Dichter Homer“ gehören zu den fünfzehn Zeichnungen der Folge, die unter dem Titel „Epithalamia“ („Hochzeitsgesänge“) im Lichtdruck erschienen. Nachträglich schrieb die Wiener Schriftstellerin Elsa Asenijeff (1868-1941), die Lebensgefährtin Klingers, Texte in die Mittelfelder, die allerdings keinen Bezug zum Bild herstellen.

Die Zeichnungen wurden zum Teil von den früheren Illustrationen zu „Amor und Psyche“ entnommen und thematisieren die Epen des Homer.¹²² Die Rahmenbilder demonstrieren u.a. „griechisches Lebensgefühl“,¹²³ jedoch in der modernen Gestaltung durch die dekorativen Elemente.

In der unteren großflächigen Umrahmung der „Flucht der Helena“ (Abb. 36) wird die mythologische Geschichte von Helena und Trojas Königssohn Paris erzählt. Paris verliebte sich in die schöne Helena, die Gattin des griechischen Königs Menelaos. Er hatte Aphrodite den goldenen Apfel gegeben und sie als die Schönste erkannt. Durch das Urteil des Paris beschwören die verbitterten Rivalinnen, Hera und Athena, die Vernichtung von Troja.

Helena, die unter Aphrodites Macht steht, verfällt Paris, sodass sie sich von ihm entführen lässt, wodurch der trojanische Krieg ausgelöst wird. In der Kopfleiste

¹²² Kat. Max Klinger. Leipzig 1970, S. 108.

¹²³ Winkler 1984, S. 149.

wurde der Einzug griechischer Soldaten in Troja geschildert. Im Rahmenwerk sehen wir die beiden fliehenden, Helena und Paris, im Segelboot lagern, Amor als Begleitfigur nimmt die Segel in die Hand und führt das Paar ins Schicksalsmeer. Auf der Muschel steht Aphrodite, die ihnen zum Abschied winkt.

Für die Geschichte ist die Ausführung des Bildes entspannend. Am Himmel kreisen die Vögel um die mittlere leere Fläche. Die Darstellung ist sinnlich annehmbar. Die Bewegung der fliegenden Vögel und der schäumenden Woge ist zu fühlen und ist so vom Wind, Wogenschlag und Vögelgeschrei akustisch anzunehmen. Es scheint, Klinger interessiere sich vielmehr für die gestalterische Mittel und für die durchdringende Stimmung aber weniger für die Wiedergabe des Epos.

Die heitere Stimmung des Bildes ist durch das japanisierende Gestaltungsmittel akzentuiert. Die Vogelgestaltung, besonders die der Möwen, ist im Vergleich zu den plastischen Menschengestalten flächig und glatt. Japanisches Kunstgewerbe bietet das Gestaltungsprinzip dar, die klare Kontur und die rhythmisch asymmetrische Komposition, wodurch eine dekorative Wirkung hervorgeht.

„Der Dichter Homer“ (Abb. 37) zeigt die weitere Beschäftigung Klingers mit griechischer Mythologie in Gestalt von Homer. Der blinde Sänger schreibt die Geschichte von Trojas Unheil nieder, daneben links erscheint ein Fabelwesen an den Füßen des Dichters, und rechts eine Frau, die als eine Muse einen puppenähnlichen Soldaten nach dem anderen aus dem Fangnetz holt und fallen lässt. Sie inspiriert den Dichter für das Schreiben über den Krieg. Darüber erscheinen die nackten Figuren, die sich an einen Behang schmiegen. In der oberen linken Leiste

befinden sich zwei Göttinnen, Hera und Athena, die jeweils für den Krieg für Troja und für Griechenland stehen. Inmitten des Meeres sind die Flotte. Auf der rechten Seite sitzt Aphrodite und schaut diese zu, den Triumph ihrer Schönheit über den Willen anderer genießend.

Die antike Darstellung wird mit einem eigenartigen Charakter gekennzeichnet durch Verfremdung von Stofflichkeit und Muster. Das Muster mit den Flecken am Gewand der Göttin ist kein typisches Motiv für Griechenland, jedoch macht es die monotone Darstellung der nackten Figuren dadurch interessanter und lässt sie modern erscheinen.

Die Wiener Sezessionskünstler, vorzugsweise Gustav Klimt (1862-1918), verwendeten fantasiereiche Musterformen, angeregt vom japanischen Ornament, für ihre Kunst. Die Klimtsche Ornamentik regte das Kunstgewerbe und auch die Baukunst zunächst in Österreich und später in ganz Europa in stilbildender Weise an.¹²⁴ Außerdem begeisterte sich Klinger sehr für den Wiener Kollegen.¹²⁵ Die Vermutung liegt daher nahe, dass Klinger den Einfluss wahrnahm.

Klinger kreierte auch für das Blatt „Psyche Empfang im Olymp“ (Abb. 38) aus der Folge „Amor und Psyche“ ein exotisches Muster für das Gewand des sitzenden Gottes Vulkan, das wie ein stoffreicher Kimono anmutet und mit der klassizistischen Idee jedoch in Widerspruch gerät.¹²⁶ Solche gestalterischen Versatzstücke aus der japanischen Kunst lassen die Bilder der Antike zwar fremd wirken, jedoch neu und modern zugleich.

¹²⁴ Eschmann 1990, S. 71.

¹²⁵ Klinger schrieb im Jahr 1904 an Hummel über Klimt: „Das ist ein ausgezeichnete u. bedeutender Kerl...Ich halte ihn für den bedeutendsten Künstler, den wir jetzt haben. Was er gibt ist sein Eigentum.“ Singer 1924, S. 157f.

¹²⁶ Drude 2005, S. 60.

Für eine neuartige Darstellung der Antike erfindet Klinger Motiv oder übernimmt es aus einer anderen Kultur. Die Antike in Klingers Ausführung begegnet den Betrachter mit Gestaltungsmitteln der fernöstlichen Kunst und enthält damit einen für Klinger spezifischen Stil.

In den Rahmenwerken zu „Amor und Psyche“, „Rettungen Ovidischer Opfer“, „Geibels klassisches Liederbuch“ und „Epithalamia“ wird die Antike stimmungsmässig erzeugt. Die Gestaltungsweise weicht aber von den klassizistischen Bildkonzeptionen grundsätzlich ab. Die feste Linie, Kontur und streng stilisierte Fläche sind bei Klinger nicht zu finden. Die Studie nach den „großen Formen“¹²⁷ antiker Gipsfiguren und Kostümen, die Klinger im Atelier ausübte, bildete zwar die Grundlage für die klassische Darstellung, jedoch waren seine Fantasiekraft und der individuelle Charakter stärker als das akademisch geübte Kunstideal. Klingers Linie und Form sind ungezwungener und seine Figurengestaltung weniger idealisierend als psychologisierend.

Der Aufbau mit dem Rahmenwerk entsprang einem Konzept des Künstlers für das Gesamtkunstwerk. Auch die Romantiker verwendeten häufig diese Anordnung in ihrer Kunst, denn sie schien geeignet, die Sagen und Mythen am besten in erzählerischer Weise möglichst getreu wiederzugeben und einen Schmuckcharakter hinzufügen. Klinger unterscheidet sich jedoch von den Romantikern, indem er die Rahmenwerke als individuelle Auslegung zu den alten Erzählungen darlegte, sodass der Künstler, sich von den antiken Auffassungen

¹²⁷ Klinger 1891, S. 31.

distanzierte, die Antike darstellte und seine persönliche expressive Note beifügen konnte.

2. Der Vorbote des Jugendstils

2.1 Das Irrationale - „Ein Handschuh“

Im Frühjahr 1878 stellte Klinger eine Reihe Federzeichnungen mit dem Titel „Phantasien über einen gefundenen Handschuh, der Dame, die ihn verlor, gewidmet“ auf der Jahresausstellung der Königlichen Akademie der Künste in Berlin aus. Die großes Aufsehen erregende Folge schildert einzelne, sich um einen Handschuh rankende Episoden, die den Seelenzustand des Künstlers widerspiegeln, seine Wünsche, Ängste und Begierden.

Zwei Jahre später übertrug Klinger die Federzeichnungen vorbildgetreu auf die Kupferplatte, und der Radierungszyklus erschien in München als Opus VI. Es gelang Klinger, die träumerisch schwebende Stimmung und die ornamentalen Linien bei der Übertragung zu bewahren, indem er die weich radierten Linien mit tonflächiger Aquatinta verband.

Die grafische Kunst wirkt durch das gestalterische Prinzip auf die ornamentalen Formen am günstigsten mit der Konturlinie. Die Linienführung, die das Werkzeug, sei es eine Radiernadel oder ein Grabstichel, ermöglicht, hebt die Formen vom Hintergrund deutlich ab, und wenn es sich um die kurvig schlingende Linie handelt, wird sie noch mehr die Anschaulichkeit bewahren.

Wenn die Technik des Stiches angewandt wird, und dann besonders, charakterisiert sich die Zeichnung des Druckes durch gleichmäßige, gestochen

scharfe Linien, wodurch das Motiv in seiner Prägnanz ornamental wirkt. „Die reine Contour“ hat vor allem die Freiheit für die Gestaltung des Ornaments, da sie die Möglichkeit hat, wie Klinger es ausdrückte, „ohne definierten Hintergrund zu arbeiten“.¹²⁸

Klinger setzte seine Handzeichnung als Radierung um. Wird der Entwurf mit dem ausgeführten Radierblatt verglichen, stellt man fest, wie sorgfältig die Endversion die ornamentale Linearität beibehält. Die Schwünge der Arabeske sind den Vorlagen entsprechend treu wiedergegeben. Die Umrisslinie und die zurückhaltende Modellierung in seinen Radierungen sind die gestalterischen Eigentümlichkeiten, mit denen der Künstler Ornamentik schafft.

Neben der Konturlinie ist der Ton, der durch Aquatinta entsteht, ein wichtiger Bestandteil für die ornamentale Gestaltung in Klingers Druckkunst. Klinger verwendete verschiedene Möglichkeiten der Aquatinta: die eintönige Flächenätzung, die mehrtönige Stufenätzung und die Pinselätzung, die der Radierung den Charakter einer mit Tusche lavierten Zeichnung verleiht. Durch die Hell-Dunkel-Werte des Tones wird die Stimmung verändert. Die Ornamente in ihrer Linearität erhalten durch die feinen Flächentöne zusätzlich einen stimmungsvollen Effekt.

Die ersten zwei Blätter der Folge „Ein Handschuh“ zeigen reale Szenen. Auf dem ersten Radierblatt „Ort“ steht eine Menge von Menschen, darunter zwei junge Männer, von denen einer als Max Klinger zu identifizieren ist, in einer Rollschuhbahn in Berlin. Es ist bereits nachgewiesen worden, dass Klinger für eine schöne südamerikanische Frau geschwärmt hat, die auf dem Bild sitzend dargestellt

¹²⁸ Klinger 1891, S. 29.

ist. Im darauf folgenden Bild ist der Künstler in Rückenansicht zu sehen, einen Handschuh hebend, den die Frau vor ihm beim Rollschuhlaufen verloren hat.

Die folgenden Blätter stellen im Gegensatz zu den vorigen irrealer und der Künstlerfantasie entspringende Traumvorstellungen dar, die der gefundene Handschuh auslöst. Dass die Darstellungen aus den Träumen des jungen verliebten Mannes hervorgehen, zeigt das Werk mit dem Titel „Wünsche“ (Abb. 64). Der Mann sitzt unter einem Blütenbaum vor einer Gebirgslandschaft, in die sich das Schlafzimmer, wo der Mann sich befindet, verwandelt, sein Gesicht in den Händen vergraben. Vor ihm liegt der Handschuh und in einer undefinierbaren Ferne erscheint die Besitzerin des Handschuhs. Neben dem Handschuh tauchen in den nächsten Blättern immer wiederkehrend die Motive Wasser, Kerze beziehungsweise Lampe und Ungeheuer auf und deuten damit einen Sinnzusammenhang an.

Auf dem „Triumph“ (Abb. 39) ist das von einer Horizontlinie begrenzte Meer zu sehen, über dem die Sonne strahlend aufgeht. Weiße Pferde ziehen in den Meereswogen eine große Muschel, in deren weichen Lippen ein Frauenhandschuh liegt, der die Zügel des Triumphzuges führt. Nach einem genaueren Hinsehen merken wir, dass der Zug gar nicht über das Wasser gleitet, sondern über Pflanzenranken, deren Linien eine Arabeske bilden. Unter den sich bewegenden Meerespflanzen duckt sich ein reptilartiges Tier, vor dem das eine Pferd scheut.

Wie ein seltsamer Traum erscheint die Darstellung verworren. Die Arabeske in diesem Blatt ist das hauptsächliche Gestaltungsmittel, das den illusionären Charakter des Bildes hervorhebt. Während man zu Klingers Zeit in der Darstellung des Handschuhs „eine poetische Umschreibung“ des Traumes sah, was

Klinger „ähnlich wie Goethe“ aus dem Herzen zu dichten gewollt habe¹²⁹, sehen die heutigen Interpreten darin eine symbolische Bedeutung mit sexuellem Kontext, sicherlich unter dem Einfluss der psychoanalytischen Traumdeutung Freuds.¹³⁰

Der Handschuh verkörpert die Liebe, und das Tier wird zum Symbol der Gefahr, der dieser Liebe ausgesetzt ist. Der Handschuh ist mit tiefster Begierde verbunden. „Weiblich gerüsch und zwischen den geschwellten Lippen eines geöffneten Muschelmundes liegend“ stellt er „die personifizierte sexuelle Verlockung“ dar.¹³¹

Im nächsten Bild erfährt der Handschuh „Huldigung“ (Abb. 40), die ihm das Meer mit den vollen Rosenblüten entgegen bringt. Er liegt flankiert von hohen Lampen auf einem Altar, neben dem ein Vorhang durch den Bildrand angeschnitten zu sehen ist. Der Blütenschaum wiegt in den Wellen des Meeres hin und her. Die Rosenblüte ist als Ausdruck einer Verherrlichung der Liebe zu verstehen. Das Wasser ist in der Folge ein häufig auftauchendes Motiv, das nach Dückers als Symbol des männlichen Geschlechtstriebes zu deuten ist.¹³²

In diesem Kontext ist das Blatt „Ängste“ zu betrachten. Es schildert, wie ein Mann mit den Gesichtszügen Klingers im Schlaf unter bewegtem Wasser, das monströse Wesen und Handschuhe anschwemmt. Der Mann wird von dem einen Handschuh in bedrohlicher Übergröße, der ans Bett drängt, gequält.

Damit veranschaulicht Klinger die dunkle geheimnisvolle Seite des

¹²⁹ Schmid 1901, S. 24.

¹³⁰ Beispielsweise sieht Giorgio de Chirico in Klinger den vorkämpferischen „Traumdeuter“: „In seinem Schaffen war er wie ein Psychoanalytiker, eine Art Vorläufer von Sigmund Freud.“ Zit. n. Gleisberg, Dieter. „Ich muss mir stets ein kleines Monument errichten“. Max Klinger in seinen Selbstdarstellungen, in: Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 18.

¹³¹ Birnie Danzker 1996, S. 98.

¹³² Dückers 1976, S. 136.

Seelenlebens. Es gab schon eine Reihe von Schriften, die die Traumwelt analysierten, auch Jahrzehnte vor der Traumdeutung Freuds. Dückers verweist auf die zeitgenössischen Traumforscher wie Karl Albert Scherner mit dem Buch „Das Leben des Traumes“ (1861) und Hermann Siebeck, der „Das Traumleben der Seele“ im Jahr 1877 in Berlin veröffentlichte.¹³³

Klinger wusste wahrscheinlich von den Schriften, denn er selbst interessierte sich für die unbekannte Welt, die vom Traum bis zur Halluzination schwankt, wie Hans W. Singer berichtete.¹³⁴

Die Darstellung „Ein Handschuh“ wirkt dekorativ. Die ornamentale Linearität erschöpft sich nicht in der Dekoration. Der surreale Charakter des Bildes wird durch die ornamentale Gestaltungsweise betont. Die Arabeske ist nicht nur ein Ornament, sondern fungiert auch als Ausdrucksmittel. Sie wird auch zum Ausgangspunkt des neuen Stils. Da Klinger nicht konsequent psychoanalytischen Gedankengängen folgte und nicht ganz auf die Darstellung im Naturgesetz verzichtete, ist hier nicht vom programmatischen Surrealismus zu sprechen.¹³⁵ Trotzdem war sein Bildthema, das vor dem Hintergrund wissenschaftlicher Erkenntnisse tiefe Einblicke in die Seele gab, für die surrealistische Kunstrichtung bedeutsam.¹³⁶

Klingers Bemühung um die ornamentale Gestaltungsweise in diesem Stil

¹³³ Dückers 1976, S. 135.

¹³⁴ „Er sagte mir einmal, die schönste Zeit am Tage wäre der Morgen, zwischen Schlaf und Wachen. Da kämen ihm seine Bilder und Gedanken. Da erschienen wohl seinem geistigen Auge einzelne künstlerische Motive und Kompositionen mit einer bis an die Halluzination grenzenden Schärfe.“ In: Singer 1909, S. 10.

¹³⁵ Vgl. Winkler 1984, S. 53.

¹³⁶ Es wurde bereits öfters Klingers Einfluss auf die surrealistischen Künstler, wie De Chirico, Max Ernst und Alfred Kubin belegt worden. Siehe dazu Dückers 1976, S. 149, Kat. Max Klinger, Paderborn 1999, S. 9, Hertel 1987, S. 143-150 und Mitsch 1989, S. 238.

kann als ein „Jugendstil-Surrealismus“¹³⁷ bezeichnet werden. Die Form der Bildmotive verwendet Klinger in erster Linie zum ästhetischen Zweck. Dem ornamentalen Prinzip ordnet er die Bedeutung des Gegenstandes unter. Die Rankenwelle, die den Triumphzug begleitet, und der aus Rosenblüten bestehende Meeresschaum, versetzen die Bilder in die traumhaft schwebende und zugleich verwirrende Stimmung, die eben den Gehalt des Jugendstils ausmachen.

Es ist bemerkenswert, wie einfallsreich Klinger das Motiv, den Handschuh, gestaltet. Auf dem Radierblatt „Ruhe“ (Abb. 41) wurden die Handschuhe in paarweiser Anordnung ein Vorhang, durch den der Raum wie eine Bühne erscheint. Die sich wiederholenden Linien auf dem Boden lassen den Raum wie gepiegelt aussehen. Zu beiden Seiten hängen Blumenbündel. In der Mitte steht ein Tisch, auf dem ein weiterer Handschuh ruht. Hinter dem Vorhang belauert das Ungeheuer den Handschuh, um ihn von dem Altar zu reißen.

In der Tat „entführt“ das Ungeheuer den Handschuh (Abb. 42). Es hat den Handschuh im Schnabel und rast in das Dunkel. Hinter ihm recken sich zwei Arme aus den zerbrochenen Fensterscheiben, um den Raub zu verhindern. Die fallenden Glasscherben und die Hände mit den gespreizten Fingern drücken die Dramatik der Situation aus. Im Kontrast zu diesem ungeheuerlichen Vorgang leuchten schöne Blüten am schwarzen Himmel.

Das nächste Blatt (Abb. 43) zeigt aber, dass der Vorfall nur ein Alptraum war. Der Handschuh ist noch oder wieder vorhanden. Dieses letzte Blatt zeigt den

¹³⁷ Vgl. Simon 1976, S. 223. Hans Simon verwendete den Ausdruck allein für den Künstler Salvador Dali, der den surrealistischen Zirkel für Jugendstil begeisterte und bezeichnenderweise eine ganze Kollektion von Klingergraphik besaß. Siehe auch Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 18f.

übergroßen Handschuh mit Amor, der am Horizont dem Betrachter den Rücken zugewandt sitzt und seinen Kopf dreht. Auf dem Boden liegen die Waffen des Amor, Bogen und Pfeile. Amor schaut entspannt zu, scheint sogar zu gähnen, ebenso liegt der Handschuh kraftlos und zerknittert da. Es scheint keine Gefahr mehr zu bestehen, kein Ungeheuer, das den Handschuh zu entführen droht.

Die Bedeutung des Handschuhs im Zusammenhang mit Amor ist mit einer sexuellen Konnotation behaftet. Der zermattet daliegende Handschuh, gewölbt und geöffnet, kann mit einem Frauenkörper verglichen werden. Der Rosenstrauch unterstreicht dessen erotische Sinngebung. Die Rosen, wie die Liebe schön und dornig, neigen sich dem ermüdeten Handschuh entgegen.¹³⁸

Blüte und Blume gestaltete Klinger mit enormer Sorgfalt. Beispielhaft anzuführen sind die Arbeiten „Wünsche“ (Abb. 64), „Elfe und Bär“ (Abb. 88), „Zwei Mädchen mit einem Löwen spielend“ (Abb. 90) und „Entführung“ (Abb. 42), in denen der bizarre und absurde Charakter des Bildes durch die ästhetische Gestaltung umso dramatischer wirkt. Die Motive in Klingers grafischen Blättern fungieren als Element zur Hervorhebung des Effektes und sind häufig mit der ikonografischen Bedeutung unvereinbar. Das Bild kann im mehrerlei Hinsicht gedeutet werden, was überdies vom Künstler beabsichtigt war. In manchen Werken hat die harmonische Form jedoch Vorrang. Klinger wies die eigentlich von ihm der Malerei zugeschriebene Eigenschaft auch der Zeichnung zu.

„Ist die Form des Körpers [...] harmonisch gegeben, so hat man es mit einem Kunstwerk zu thun, und wenn man es mit einem anderen ähnlichen

¹³⁸ Birnie Danzker 1996, S. 99.

unterscheiden will, mag man ihm dann einen Namen geben.“¹³⁹

Die formästhetisch orientierte Kunst fördert allerdings die offene Auslegungsmöglichkeit seiner Grafik. Er erklärte, dass dies als ein Vorteil dieser Kunst anzusehen sei, da es ihr oft an der räumlichen Angabe und an der Farbe fehle. Der Betrachter bringt so selbst seine eigene Fantasiekraft auf, um das Fehlende zu ergänzen.¹⁴⁰ Klinger gestaltet die Arabeske, um diese Kraft zu fördern. Sie wird zum Vehikel künstlerischer und gedanklicher Vorstellungen des Künstlers. Die ornamentale Form vermag seine Ideen am besten in poetischer Weise umzusetzen, sie in eine fantastische Form zu verwandeln und die Vorstellungskraft des Betrachters auf diese Weise herauszufordern.

Bei dem „Handschuh“ stellte Klinger seelische Zustände des Individuums dar, dass Leidenschaft und Traumvorstellungen Menschen bis zu wahnsinnigen Halluzinationsbefinden führen. Die „bizarre und abstruse“ Seite der Menschen hatte immer mehr die wissenschaftlichen Erkenntnisse gewonnen und auch die bildnerische Sprache gefunden. Die Darstellung der psychischen Befindlichkeit befreite sich als ein selbständiges Kunstthema im 19. Jahrhundert.¹⁴¹

Die Arabeske kann in ihrer künstlichen Erscheinung den irrationalen Charakter des Bildes betonen. Der Ausdruck bei der Schilderung der unbekannt psychischen Seite der Menschen wird durch diese groteske Kunstform verstärkt. Klinger machte mit der ornamentalen Gestaltung die gefühlsbetonte Seite des

¹³⁹ Klinger 1891, S. 19.

¹⁴⁰ Ebd. S. 22f.

¹⁴¹ Vgl. Busch 1985, S. 36f. Busch führt die Malerei des 19. Jahrhunderts unter dem naturwissenschaftlichen Einfluss aus, indem er erklärte, dass die Melancholie innerhalb des Begriffes „Seelenmalerei“ ein selbstständiges Thema wurde.

Lebens, die bizarre Welt, bildwürdig und bereitete die surrealistische Kunstrichtung vor.

Es ist beachtenswert, dass Klinger sich ein Jahrzehnt früher als die Jugendstilkünstler der Darstellung der Ornamente zuwandte und sie mit „Wunschphantasien, Angstpsychosen und erotischen Symbolen“ verband.¹⁴² Er emanzipierte das Irrationale als Bildthema, bevor es die Surrealisten, psychologische Wissenschaft und Freuds Schriften nützend, darstellen konnten.

2.2 Die Buchkunst

Klingers Illustration für das Märchenbuch „Amor und Psyche“ mit den Vollbildern, Schmuckleisten und Rahmen brachte ein neues Beispiel in der deutschen Buchkunst. Er überwachte selbst auch die typografische Gestaltung dieses Buches.

Klinger war einer der wenigen seiner Zeit, der bewusst die Ästhetik der Buchkunst postulierte und versuchte, seine eigene künstlerische Idee in die Praxis umzusetzen, ohne die historischen Formen der Renaissance und der Gotik nachzuahmen, wie es die anderen zeitgenössischen Buchgestalter taten.¹⁴³

Die Entwicklung des deutschen Buchgewerbes um die Mitte des 19. Jahrhunderts war kläglich. Die fortschreitende Buchindustrie kündete zwar durch die Setzmaschine und den Schnelldruck eine unbegrenzte Verbreitung des Buches an, aber die Buchausstattung wurde ohne künstlerisches Zutun vom Drucktechniker betrieben, sodass sie häufig in eine schablonenmäßige Serienherstellung geriet.

¹⁴² Gleisberg, Dieter. „Ich muss mir stets ein kleines Monument errichten“. Max Klinger in seinen Selbstdarstellungen, in: Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 19.

¹⁴³ Siehe die buchkünstlerische Situation um das Jahr 1880, in: Grautoff 1901, S. 6f.

Außerdem mangelte es am Sinn für eine moderne Buchgestaltung, weil die Leute auch hier an den Historismus gewöhnt waren. Es fehlte ebenso an einer Ästhetik- und Geschmacksschulung für Handwerker.¹⁴⁴

Die Erneuerung der Buchkunst begann durch die Kunst- und Literaturzeitschriften wie *Pan*, *Jugend* und *Simplicissimus*, die um die Jahrhundertwende erschienen, von denen die Kunst im Jugendstil hervorging. In der relativ kurzen Zeit, zwischen 1895 und 1910, steigerte die Jugendstil-Buchkunstbewegung das Ansehen des Buches wesentlich. Die Buchdetails wie Einband, Titel, Vorsatzpapier, Schrift, Initiale, Illustration oder Buchschmuck, wurden nun wieder vom Künstler gestaltet.¹⁴⁵

In den Zeitschriften, *Pan* und *Jugend*, wurden auch Klingers Werke gezeigt, die aber weniger dem Jugendstil zugeordnet werden können, denn Klinger hatte sich inzwischen einen anderen Stil zugewendet. Klingers, den Jugendstil vorwegnehmende Buchkunst, „Amor und Psyche“ und andere Radierungen mit diesen Stilelementen, entstanden meist fast zwei Jahrzehnte früher als diese Bewegung.

Das Interesse der Künstler für die Buchgestaltung war in der Zeit der 80er-Jahre noch nicht ausgeprägt, und der Begriff Illustration den Künstlern negativ.¹⁴⁶ Klinger selbst meinte zu Richard Dehmel: „Der Begriff Illustration ist mir von je ein Greuel gewesen.“ Er fände eigentlich „das Zusammensperren von Buchstaben und Bildern ganz übel“.¹⁴⁷ Obwohl das Bewusstsein als Illustrator noch nicht

¹⁴⁴ Grautoff 1901, S. 3f.

¹⁴⁵ Ebd. S. 29f.

¹⁴⁶ Grautoff 1901, S. 1-14.

¹⁴⁷ Brief an Richard Dehmel vom 27. 4. 1919, in: Singer 1924, S. 224.

gewachsen war, schuf Klinger trotzdem die beispiellos schönste Form in dem Märchenbuch.

Die Leistung Klingers erkannten Buchkunstforscher und schrieben ihm seine Pionierrolle in der Buchkunst zu. Grautoff drückte eine Begeisterung über „Amor und Psyche“ wie folgt aus:

„Es ist nicht viel, was aus der damaligen Zeit als über dem Durchschnitt stehend lobend hervorzuheben ist; es ist eigentlich nur ein Buch, wenn wir von einigen Kinderbüchern absehen. Dieses eine Buch aber steht inmitten jener öden Wüste wie ein hehrer Tempel, dessen stolzer Bau weit durch die Lande hin sichtbar erscheint dem, dessen Herz durch die Zeiten wandernd die Denkmale sucht, die die Menschen ihrer Begeisterung für die Schönheit gesetzt haben.“¹⁴⁸

Hat Klinger mit seiner Leistung zur Entwicklung der Buchkunst der nächsten Generation beigetragen? Schmidt-Künsemüller urteilte negativ, nämlich, dass Klinger keine Nachfolger gefunden habe.¹⁴⁹ Jedoch ist sein direkter und indirekter Einfluss bei einigen jüngeren Künstlern zu beobachten.

Heinrich Vogeler (1872-1942) z. B. wurde von Klinger beeinflusst. Vogelers Karriere als Buchgestalter begann schon sehr früh. Er schuf das Titelblatt für die „Insel“ in einem dichten Liniengespinnst, das ein Beispiel eines Buchschmucks ist. Der Buchkünstler ließ sich motivisch von Klinger inspirieren. Das Landschaftsmotiv von Klingers Blatt „Praefacio I“ aus der Folge „Ein Leben“ nahm Vogeler für seine Gestaltung zu Exlibris Schotteck (1898) als

¹⁴⁸ Grautoff 1901, S. 8.

¹⁴⁹ Schmidt-Künsemüller 1955, S. 95.

Vorbild.¹⁵⁰ Aber nicht im ornamentalen Sinn, sondern eher im Stimmungshaften ist die Rahmengestaltung des Jüngeren mit dem Ältern zu vergleichen.

Die Radierung „Nacht“ (Abb. 44) zeigt das Meer im Hauptfeld, wo sich Fischerboote friedlich in der nächtlichen Stille dem Ufer nähern. Am Himmel beleuchten die Sterne die dunkle Nacht, die sich fortsetzend in den Rahmen übergehen. In der linken Leiste steht ein Mann, der dem Zuschauer den Rücken zuwendet und in das Mittelbild hinein sieht. In der rechten Leiste wächst eine Pflanze. Das Rahmenbild ist so gestaltet, um den Realitätscharakter des Bildes aufzuheben, indem ein figürliches Motiv im Rahmen zusätzlich dargestellt wird, das selbst das Bild betrachtet.

Mit ähnlichem Aufbau schuf Klinger eine Umrahmung. Die Radierung „Arme Familie“ (Abb. 45) aus der Folge „Vom Tode. I“ zeigt die Gestalt des Toten in der linken Leiste, die der weiblichen Person mit einem Kind im Arm im Mittelfeld gegenüber gestellt ist. Während sie den Mann im Krankenbett bewacht, gräbt ein Totengräber rechts unten in der Umrahmung. Damit ist eine inhaltliche Verbindung zwischen dem Haupt- und Rahmenbild hergestellt.

Klingers Konzept der Rahmengestaltung muss sich für Vogeler als Vorbild erwiesen haben. Thümmler erkannte auch die Verwandtschaft zwischen den beiden Buchkünstlern und nahm die Illustration „Dornröschen“ von Vogeler mit der „Psyche im Tartarus“ von Klinger zum Vergleich, anhand der asymmetrischen Gestaltung des Rahmens und anhand der Bedeutsamkeit der Motive im Rahmen.¹⁵¹

Aber nachhaltige Anklänge an Klinger fanden sich im Leipziger

¹⁵⁰ Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 281.

¹⁵¹ Thümmler 1988, S. 51.

Buchkünstlerkreis. Otto Greiner (1869-1916) lernte den Landsmann bei seiner Studienreise in Rom 1891 kennen. Zwischen den beiden Künstlern entwickelte sich eine enge freundschaftliche Beziehung, indem der Jüngere von dem Älteren die künstlerischen Einflüsse bewundernd aufnahm, wie das Widmungsblatt zeigt (Abb. 46). Die beiden arbeiteten auch zusammen für das Buch „An das Leben. Gedichte von Franz Langheinrich“. Sie schmückten den 1907 in Leipzig erschienenen Gedichtband mit künstlerischen Beiträgen.¹⁵²

Die Arbeiten der beiden sind in naturalistischer Weise gestaltet. Der „Tanz“ (Abb. 47) von Greiner weist eine Analogie zu Klinger neben dem Stil auf das Thema hin. In einer Landschaft bewegen sich drei Gestalten, zwei weibliche mit einer männlichen in der Mitte, graziös von rechts nach links. Sie heben die miteinander gehaltenen Hände hoch, während die zwei Mädchen in der anderen Hand die Schleier schwingen. Passend zu dieser rhythmischen Tanzbewegung sind die knorrigen Ölbäume im Hintergrund in der beweglichen Wirkung dargestellt.

Greiner nahm offenbar Klingers Radierung „Fest (Reigen)“ (Abb. 48) der Folge „Brahmsphantasie“ als Vorbild. Die idealisierende Darstellung des nackten Körpers und Wiedergabe der Beweglichkeit sind das gemeinsame Hauptanliegen der beiden Künstler. Außerdem ahmte Greiner den leichten und flatternden Faltenwurf des Mädchengewandes und die aus Bändern bestehende Schürze des Mannes, die genau wie die des linken Mannes auf dem „Fest“ aussieht, von Klinger nach.

Die rhythmische Bewegung hat Klinger durch tanzende Pferdeschweife an

¹⁵² Tauber 1989, S. 8.

den Männern verbildlicht, wogegen Greiner sie durch die flatternden Schleier der Mädchen wiedergibt. Die berauschte Stimmung des Reigens bei Klinger ist bei Greiner in die wohl kontrollierte einheitliche Bewegung abgeflaut. Besonders zu verweisen ist aber auf das Dekorative, das Greiner nach dem Vorbild des Älteren in seiner Lithografie hervorzuheben versuchte, indem er das Bild, antike Wanddekoration assoziierend, in drei Teile gliederte und schmückte.

Max Bernuth (1872-1960) ist als der Jüngste in die Genealogie einzureihen. Dieser, Greiner und Klinger, die drei Leipziger kannten einander nicht nur persönlich, sondern standen auch untereinander in künstlerischem Austausch. Bernuth ist dem Ältesten mit seiner Begabung als Maler aufgefallen.¹⁵³ Bernuth lieferte Illustrationen für die Zeitschriften *Jugend* und *Pan* und arbeitete besonders auf Anregung Greiners für die *Jugend*, als er in der Münchener Akademie studierte. 1902 wurde er Lehrer an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Elberfeld, wo er bis 1932 tätig war.

Als bekannte Buchillustrationen gelten solche, die für Gedichte von Otto Ernst und Hermann von Gilm sowie die zu den „Jungbrunnen“-Heften geschaffen wurden. Bei der Illustration zu dem Gedichtband von Otto Ernst „Stimmen des Mittags“ (Abb. 49) ist eine motivische Anlehnung an Klingers „Fest (Reigen)“ festzustellen.

Ein Mann im Anzug sitzt auf einem Boot und beobachtet eine Szene, die ihm wie eine Illusion erscheint. Eine Gruppe von einigen nackten und halbnackten Gestalten führt einen Reigen auf. Sie soll eine göttliche Festlichkeit darstellen, wie

¹⁵³ Kat. Der künstlerische Impuls 1997, S. 6.

die der Götter aus dem Tempel, dessen Säulen im Hintergrund zu sehen sind. Der Stängel der Weinreben, der oben das Bild halb umrahmt, erweckt noch mehr das Gefühl, diese tanzenden Wesen seien nicht wirklich. Eine heitere fröhliche Stimmung wurde durch die nach hinten wiegende Körperbewegung und durch den Schwung der Hände und Füße hervorgehoben. Auch wenn die großartige Wirkung der Klingerschen Figurenkomposition bei Bernuth nicht wiederzufinden ist, sind trotzdem die Idee des Sujets und die herbe Anmut der Gestalten vom Meister herzuleiten.

Bernuth malte impressionistische Bilder und gestaltete dekorative Blätter für den Buchschmuck. Seine Kunst fand keinen großen Nachklang, jedoch erkennt das Künstlerlexikon an, dass Bernuth „nach Klinger und Greiner eine der bemerkenswertesten Persönlichkeiten des Leipziger Künstlerkreises“ sei.¹⁵⁴

Klinger legte immer großen Wert auf Schriften, sodass er selbst Schrifttypen und Initialen entwarf. Seine Schrift (Abb. 50) weist eine sehr individuelle Linienausführung auf. Die Schriften variieren den Typus des klassisch römischen Kapitalbuchstaben (Capitalis quadrata). Sie erwecken keinen eckigen und kantigen Eindruck, jedoch auch keinen weichen. Die Buchstaben sind relativ dünn gefasst. Klinger versuchte bei B, K, N und R einen Rhythmus durch den Kontrast zwischen dem dünnen und dicken Strich zu betonen, wobei H durch die schräg gezogenen vertikalen Linien und E sowie F durch die extrem ungleiche Länge der horizontalen Linien die Beweglichkeit hervorbringen.

Die Initiale D (Abb. 51) stellt ein Paar dar, das sich in einem Blütenbaum

¹⁵⁴ Zit. n. Langer 1994, S. 71.

umarmt. Es umschließt den Buchstaben, der einen schwingenden Duktus vorweist. Klinger verband die Schrift sorgfältig mit dem Bild. Ein weiterer Entwurf zu der Buchstabe „D“¹⁵⁵ mit der Gestaltung von Mann und Frau, belegt Klingers intensive Beschäftigung mit der Schriftkunst.

Die andere Initiale D (Abb. 52) schuf Klinger für den Aufsatz von Wilhelm Bode „Berliner Malerradierer. Max Klinger, Ernst Moritz Geyger, Stauffer-Bern“, der in „Die graphischen Künste“ (Bd. XIII, 1890, S. 45ff) erschien.

Unter einem Baum sitzt Maria, die das Jesuskind im Arm hält. Über ihr erscheint eine große Initiale „D“, von der Joseph umgerahmt in einem Baum sitzt und ihr eine Frucht herunter reicht. Rechts hinter Maria ist ein beladener Esel. Eine friedliche und ehrwürdige Szene, die Klinger mit der grafischen Kunst verbinden und für den Aufsatz Bodes zusprechen will. Später erfährt die Initiale „D“ eine Veränderung. Das Leipziger Verlegerpaar G. und C. Kirstein fand im Handel die Originalplatte zu dieser Initiale. Mit Klingers Einverständnis ließen sie darauf die Worte „Aus Gustav und Claire Kirsteins Büchern“ in den Buchstaben stechen. Zur Initiale „M“ (Abb. 53) gestaltete Klinger eine tanzende, Tonpfeife blasende Satyrnfigur, deren Bewegung der schwingenden Linienausführung M gleicht.

Neben der Illustration schuf Klinger als Gelegenheitsarbeit 57 Exlibris. Er beschäftigte sich intensiv und gern mit den Exlibriswerken. Viele dieser Arbeiten waren Schenkungen, zunehmend waren jedoch Auftragswerke darunter. Der Grund für die rege Nachfrage liegt vermutlich darin, dass dieser Kunststart in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts viel mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde, da die

¹⁵⁵ Abgebildet, in: Kat. Max Klinger. Leipzig 1995, S. 281, C 804.

Tendenz stieg, Sammlungen von Bibliothekszeichen anzulegen.¹⁵⁶

Klinger konnte mit der frühzeitig gewonnenen Radiertechnik die Reproduktion seiner originalen Exlibriswerke gut aufnehmen. In den Werken taucht die Antike als Hauptthema auf. Neben der griechischen Landschaft und den mythologischen Gestalten ist die nackte Körperlichkeit der Kern seines gestalterischen Strebens. Die allegorisch symbolische Bedeutung des einzelnen Motivs ist wichtig. Die Exlibriswerke weisen nicht nur eine gedankliche Veranschaulichung, sondern auch eine dekorative Gestaltung auf.

In dem Widmungsblatt zu Menzel (Abb. 54) brachte Klinger seine Verehrung durch die Darstellung geistreicher Allegorien zum Ausdruck. Auf einem Felsenblock tragen die nackten Männergestalten einen Stein, worauf in Großbuchstaben der Name Menzel steht. Ein paar große Hände, die aus dem Himmel strecken, drücken den Stein zusammen, die Kraft schöpferischen Geistes. Am Himmel scheint die Sonne in der stilisierten Spiralförmigkeit. Die Form ist auch als Rad der Druckpresse interpretierbar, Sinnbild der schöpferischen Handhabung des Technischen, worin Menzel Bahnbrecher war.¹⁵⁷

Im Wasser schwimmen zwei Najaden. Der Ausdruck von Kraft, Bewegung, Drängen und Wogen strahlt. Links hängt eine riesige Girlande, an der sich die von Lorbeerblättern bekränzten Masken mit signifikanten Gesichtsausdrücken anschließen. Der Maskenkopf ähnelt dem Typus der Gotik, der sich von einem Blumenkranz umgeben zeigt. Die dekorreichen Masken deuten den Ruhm des Künstlers Menzel an. Singer deutet die Gesichter als Parodie auf die

¹⁵⁶ Beispielsweise die größte Exlibris-Sammlung von K.E. Graf zu Leiningen-Westerburg in Neupasing bei München, die über 22 000 Stück umfasst. Grautoff 1901, S. 179.

¹⁵⁷ Hartleb, Renate. Das Menzelfastblatt, in: Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 324.

charakteristischen Typen von Akademieprofessoren.¹⁵⁸

Der Schrifttypus *Menzel* ist Klinger eigen. Die Buchstaben sind ohne plastische Wirkung im Umriss entworfen, sodass sie in dunklerer Fläche vor dem hellerem Stein stehen. Dabei gelingen recht eigenwillige und neuartige Buchstabenformen wie das M mit seinen ungleichmäßigen breiten, nach außen gebogenen Schrägen und grotesken Serifen, dann E und L, deren Senkrechte und Waagerechte durch die umreißende Kontur zu weichen Gesamtformen verlaufen.¹⁵⁹

Die Buchstaben der schlichten Art der Schrift stechen aus der gesamten Darstellung hervor und machen das Radierblatt zu einem Werk, das wie eine Scharade auf die überragende, gewaltige Hauptleistung von Menzel auf dem Gebiet des Steindrucks anspielt.¹⁶⁰ Dieses Blatt schuf Klinger für die Feier zu Ehren Adolph Menzels, die am 5. April 1884 vom Verein Berliner Künstler veranstaltet wurde.

Außer dem ersten Werk, der Illustration für die Buchgestaltung „Amor und Psyche“, gestaltete Klinger sorgfältig die Mappen- oder Buchausgaben für „Ein Leben“, „Dramen“, „Brahmsphantasie“ und das Spätwerk „Zelt“. Mit dem Eindruck von Ausgabezeichen auf dem Titel- oder Widmungsblatt für Ausgaben in Probedrucken, erste und zweite Ausgaben und Editionen im Selbstverlag, leistete Klinger eine luxuriöse, die Sammler informierende Zugabe.¹⁶¹

Die Vorzeichnung zu Ausgabezeichen (Abb. 55) für die erste Ausgabe der „Dramen“ zeigt eine an sich abgeschlossene Buchgestaltung im Sinne eines

¹⁵⁸ Kühn 1907, S. 235.

¹⁵⁹ Baurmann, Roswitha. Schrift, in: Seling 1959, S. 191f.

¹⁶⁰ Singer 1909, S. 106.

¹⁶¹ Birnie Danzker 1996, S. 176.

Gesamtkunstwerks mit Text- und Bildgestaltung der Einbandprägung, Titelblatt, Widmungsblatt und Inhaltsverzeichnis. Im Mittelfeld sitzt eine Frau mit gekreuzten Beinen. In der Umrahmung umlaufend: 12 EXEMPLARE/ ERSTE AUSGABEN/ NUMERO/ ERSTE AUSGABEN u. INHALT.

Die Schriften sind abgerundeter als die gewöhnlichen Schriften Klingers. Unter dem Wort „Inhalt“ in dem Eierstab gerahmten Feld steht der Titel der zehn Blätter von Opus IX „Dramen“. Den unteren Abschluss bildet eine Sockelzone mit den *vier Temperamenten*, offenbar „ausgetrockneten“ Charakteren in Gestalt zweier doppelköpfiger Chimären, hinter denen auf einem Herd ein Kochtopf dampft.¹⁶² Rechts in der großen Fläche erscheint die Widmung an den Lehrer des Künstlers Carl Gussow.

Klinger regte mit seiner Buchkunst die jüngeren Künstler wie Vogeler, Greiner und Bernuth an. Er hat nie direkt gelehrt, jedoch war er mit seiner Exlibris einflussreich genug, sodass sich viele jüngere Künstler technisch und thematisch inspirieren ließen.¹⁶³ Klingers „Amor und Psyche“, Schriftkunst und Exlibriswerke wiesen Richtung für die Buchkunst im Sinne eines Gesamtkunstwerkes von Schrift und Bild und gaben Beispiel in der Verbindung von technisch-handwerklicher Fertigkeit mit künstlerischer Gestaltungsfähigkeit.

¹⁶² Ebd. S. 176.

¹⁶³ Henry Tauber zählt die Exlibriskünstler auf, die von Klinger gelernt haben, neben Greiner, Bruno Héroux (1868-1944), Alois Kolb (1875-1942), der Engländer Richard Müller(1874-1954) und Willi Geiger (1878-1971). Siehe Tauber 1989, S. 22-24.

2.3 Das Kunstgewerbe

Neben der Buchkunst ist Klingers Leistung im Kunstgewerbe erwähnenswert. Die Werke weisen trotz des geringen Umfangs auf seine intensive Auseinandersetzung mit dem Gebiet hin. Eine besondere Kreativität erweist den Künstler als Meister des Kunstgewerbes.

Zunächst zeigt Klinger durch die grafische Kunst „Phantasie und Künstlerkind“ (Abb. 56) seine Interesse für das Kunstgewerbe. Auf dem Titelblatt für den Katalog „Fritz Gurlitt’s Kunst- & Kunstgewerbe-Ausstellung“ wird auf die Inspirationsquelle für seine kunstgewerbliche Arbeit hingewiesen. Die Allegorie „Phantasie“ fliegt im Weltall mit dem „Künstlerkind“, das auf ihrem Schoß sitzt. Ihre nackten Füße berühren fast die Erdkugel, und ihre Hand hält einen Schlüssel, mit dem sie dem Kind vermutlich das Geheimnis der Kunst offenbaren will. In der unteren Umrahmung ist eine Szene in satirischem Charakter dargestellt: Die Genien der Kunst werden von den Harpien verfolgt und an den Haaren gepackt, während die Teufel ihre Qualen genießerisch betrachtet.

Die Fantsie ist also die Quelle für den schaffenden Künstler für das Kunstgewerbe. Klinger setzte die Fantasie in das Zeichnerische um. Bei der Gestaltung des Kandelabers mit den Fischen als Leistenschmuck (Abb. 57) hat Klinger besonders seine Fähigkeit für das kunstgewerbliche Ornamentumfeld bewiesen. Die zwei Hechte, die sich geschmeidig kreuzen, erscheinen in den Seitenleisten des Buches „Amor und Psyche“ und schmücken die Textseite. Die Fischform scheint überhaupt sein Lieblingsmotiv gewesen zu sein, in mehreren Bildern taucht sie auf.

Das Blatt „Malerische Zueignung“ (Abb. 2) für den Zyklus „Rettungen Ovidischer Opfer“ zeigt das Motiv eines kunstgewerblichen Gegenstandes. Die jugendstilistisch anmutende Formgestaltung der zwei sich windenden Fische erscheint am Fuß des bronzenen doppelarmigen Leuchters auf einem Tisch, den die Radierwerkzeuge und leere Blätter bedecken. Die gefalteten Hände des Zeichners sind am Rand zu sehen. Hinter den Rauchschwaden ruht auf Rosenblüten eine gewaltige Büste Apolls, des Gottes der Künste, als Idealbild der Antike.

Klinger ließ später die Form der Zeichnung erneut in die Version der Skulptur einfließen. Der silberne Tafelaufsatz „Mädchen mit Blumenkorb“ (Abb. 58) beweist Klingers dekorativen Sinn mit der geübten Fischform. Die Fische dienen hier als Sockel. Auf der runden Platte sitzt ein Mädchen in einer graziösen Drehbewegung. Es ist in einer spätklassizistisch-akademischen Manier gestaltet. Die Gestalt hält über dem Kopf einen Blumenkorb. Der Korb ist genau nach dem Modell Klingers aus Draht und Bleirohren durch den Silberschmied Louis Scheele ausgeführt.¹⁶⁴ Dieses Motiv, das sich mehr als zwanzig Jahre später wiederholt, zeigt, dass Klinger beim Schaffen am Ornament konsequent blieb.

Die Studie (Abb. 59) bot einen Vorschlag des Künstlers für den Blumenschmuck des Tafelaufsatzes. In Wirklichkeit wurde auch das Blumenarrangement ausgeführt, wie es Klinger auf dem Studienblatt vorschlug. Das Werk, in vornehmem Material Silber, Onychit an der Platte und Bergkristall an den Füßen, schmückt den Standort im Neuen Rathaus Leipzig und würdigt seine Feierlichkeit. Mit der Kombination von wertvollem Material und mit neuem

¹⁶⁴ Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 363.

Formgefühl für das Dekorative hat Klinger noch weitere Werke im Jugendstil geschaffen.

Die zwei Skizzen (Abb. 60) für beide zeigen zwei Knaben- und Mädchenfiguren, die jeweils eine Schale für Früchte stützen. Die Tafelaufsätze wurden in Silberguß mit Elfenbeinkugeln und –griffen und mit Kristallschalen ausgeführt. Es wird deutlich, dass im formästhetischen Konzept Klingers die zeichnerischen und plastischen Werke nahe beieinander stehen.

In der Illustration „Amor und Psyche“ sahen wir die Fülle der Formen, von der Menschenfigur durch das Tier- und Pflanzenreich bis zu den kunstgewerblichen Stoffen, den Schalen, Säulen, Vasen, Masken, Kandelabern, derer sich Klinger nicht nur für Skulpturen, sondern auch für die dekorative Raumkunst der Villa Albers in Berlin-Steglitz (1883/ 85) bediente.

Auch künstlerische Ideen für schmiedeiserne Werke besaß Klinger. Er entwarf das Werk zum Parktor für das Radierungsblatt „Am Thor“ (Abb. 61) der Folge „Liebe“. Es hat sich aus additiven, aber schon in Bewegung eingefassten Naturformen, ein fließendes Ornament entwickelt, das rhythmisches Miteinander von Blumenranken, fliegenden Drachen und Faunenmasken im schmiedeeisernen Tor zeigt. Die handwerkliche Vorstellung für die Metallgestaltung am Tor und Zaun ist geschickt auf das Blatt umgesetzt. Kühn lobte, dass kein anderer „Kunstgewerbler“ eine solche Erfindungsgabe besitzen würde.¹⁶⁵

Klinger entwarf seit 1910 Ofenkacheln, die teilweise unter seiner Aufsicht gebrannt und für sein Weinberghaus in Großjena gefertigt wurden. In den Kacheln,

¹⁶⁵ Kühn 1907, S. 147.

die mit einem weiblichen Akt dekoriert sind, zeigt sich nicht nur ein handwerkliches Geschick, sondern auch ein bildhauerisch künstlerischer Sinn. Er entwarf außerdem einen Handschuhkasten-Deckel, einen Brunnen¹⁶⁶ und ferner bemalte Fächer. Die dekorativen Arbeiten bezeugen das Interesse des Künstlers für den handwerklichen Bereich. Klinger glaubte bei seinen gewerblichen Arbeiten die künstlerische Qualität an den dekorativen Gestaltungen zu erkennen.

Diese Bemühung Klingers wurde aber verachtet. Zu der Zeit wussten selbst die Künstler nicht recht, wie das Handwerk und die Kunst richtig miteinander verknüpft werden sollten. Denn sie waren noch nicht an das Zeitalter der Kunstindustrialisierung gewöhnt. Außerdem war das Auge noch nicht dementsprechend geschult. Manchem Kunstkritiker fehlte dazu das nationale Selbstbewusstsein für sein eigenes Werk. Julius Meier-Graefe, der an der Kunst von Morris das glückliche Verschmelzen von Kunst und Gewerbe erkannte,¹⁶⁷ stufte dagegen Klinger herab. Er kritisierte den deutschen Künstler, er sei „kein Künstler...sondern ein Zwischending, ein Ersatz, Kunstgewerbler.“¹⁶⁸

Unabhängig von der Einschätzung damals ist die Leistung Klingers in der Buchkunst und im Kunstgewerbe im Rückblick anerkennenswert, da Klinger eine Pionierrolle in der Kunstgattung spielte und die Entstehung des Jugendstils anregte.

¹⁶⁶ Der Entwurf und das Modell für den Naumburger Brunnen sind abgebildet, in: Mehnert 1988, S. 112f.

¹⁶⁷ „Daß sie [gewerbliche und künstlerische Richtungen- Anm. d.Verf.] sich in gewissen Punkten treffen und glücklich zu verschmelzen scheinen, wird namentlich einem Mann verdankt, in dem sich das alte England sammelte: William Morris.“ Meier-Graefe 1904, S. 582.

¹⁶⁸ Meier-Graefe 1920, S. 133f.

3. Der Einfluss des Japonismus

Klingers Werke, die einen ornamentalen Charakter aufweisen, sind vorwiegend durch die Rezeption der japanischen Kunst sowie der Antike geprägt. Reminiszenzen an die japanische Kunst finden sich schon in seinen Werken aus den 1870er Jahren, bevor der Begriff Japonismus in der deutschen Kunstszene aufgenommen worden ist.

Klinger ist der Erste, der in Deutschland die Konzeption japanischer Kunst rezipiert, und dabei nicht nur wie Adolf Menzel nur einzelne Motive übernommen, sondern diese stilistisch bearbeitet hat. Klinger findet etwa zeitgleich mit den französischen Impressionisten wie z.B. Monet, die sozusagen die erste Phase des Japonismus in den 1870er und 1880er Jahren vertreten, in der japanischen Kunst eine Inspirationsquelle.

Ironischerweise hat Klinger dazu beigetragen, die Auseinandersetzung der japanischen Maler mit ihrer eigenen künstlerischen Tradition anzuregen, indem er den Japonismus wieder nach Japan zurücktransferierte. Japanisches Element, durch das Auge eines Europäers gesehen, fand seinen Weg wieder nach Japan. Wie weit diese Ausstrahlungen in die japanische Kunst reichten, wäre eine eigene Untersuchung wert. Die Betrachtung wird lediglich auf den japanischen Künstler Kojima Kikuo beschränkt bleiben, der aus dem Künstlerkreis um die Zeitschrift *Shirakaba* im Jahr 1910 Klinger kontaktierte und Klingers Kunst samt japanischem Stilelement nacheiferte.

Den japanischen Einfluss empfängt Klinger zuerst in den Motiven. Figuren in japanischen Kostümen und eine Japanerin in ihren körperlichen Merkmalen

zeugen von Interesse, des Gedächtnisses und der Beobachtungsgabe des Künstlers. Letzteres wurde durch Studien am Modell geschärft. Eine japanisch angeregte Landschaft mit Hafensicht, mit dem Fuji-Berg und andere Naturszenen in Nachahmung einer Tuschemalerei, deuten eine fernöstliche Atmosphäre an.

Nicht nur nach den Motiven richtete sich der deutsche Künstler, sondern ließ sich auch in formaler Hinsicht vom Japonismus inspirieren. Hervorzuheben ist der japanische Holzschnitt. Signifikant für diesen sind: Die Flächigkeit und der Umrisstil, die Komposition in Asymmetrie, in extremer Kurve, in ungewöhnlicher Überschneidung und das Hochformat.

Neben japanischen Formelementen versuchte der Künstler auch ostasiatisches Gedankengut, die indische Dichtung und die buddhistische Vorstellung des Nirwanas, bildnerisch umzusetzen.

3.1 Klinger und Japan

3.1.1 Klingers Interesse und Berührung mit japanischer Kunst

Klingers sog. Skizzenbuch (1874/77) und die daraus hervorgehenden „Radierten Skizzen“ (1879) zeigen, dass er mit den fremden Gestaltungsprinzipien der japanischen Kunst arbeitete.

Der junge Künstler wurde wahrscheinlich durch die Weltausstellung in Wien (1873) oder in Paris (1878) mit ostasiatischer Kunst konfrontiert. Klinger orientierte sich schon immer an der Kunstmetropole Wien. Die Stadt war geradezu sein Schauplatz. Später stellte er häufig seine Werke dort aus und wirkte in der Sezession mit. Die andere Kunsthauptstadt Paris bewohnte er mit Unterbrechungen

zwischen 1883 und 1886. Er war aber schon früher in Paris,¹⁶⁹ wo er möglicherweise die internationale Ausstellung im Jahr 1878 besuchte, oder sich zumindest durch die Presse über die Weltereignisse informierte.

Die fernöstliche Kunst lernte Klinger auch durch Bücher kennen.¹⁷⁰ Ebenso durch Gegenstände wie japanische Holzschnitte, die er in einer Mappe im Jahr 1883 als Geschenk von Alfred Lichtwark erhielt. Später bekam Klinger Bildrollen von einem Japaner,¹⁷¹ vermutlich der japanische Botschafter Tanahashi Hanzo, den Klinger 1911 in Berlin kennenlernte und dessen Frau er porträtierte.

Alfred Lichtwark (1852-1914), der Assistent am Berliner Kunstgewerbemuseum, vermittelte Klinger die japanische Kunst. Klinger lernte im Jahr 1881 den Museumsmann kennen¹⁷², der das Interesse des Künstlers am Kunstgewerbe weckte und zum Schaffen anregte.¹⁷³

Lichtwark reiste 1883 nach Paris mit Justus Brinckmann, dem Gründer des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Dieser bemühte sich um die Abteilung für japanische Kunst und wollte sich bei dem Kunsthändler Siegfried Bing japanische Bilder ansehen. Als Lichtwark Klinger in Paris traf¹⁷⁴, informierte

¹⁶⁹ Sein Brief belegt, dass er schon vor seinem ersten Aufenthalt in Paris, vor 1879, in der Stadt gewesen war. Er schrieb im April 1879 aus Brüssel, die Stadt bestaunend: „Noch nirgends selbst in Paris nicht habe ich so prachtvolle künstlerische Gebäude gesehn wie hier“. Singer 1924, S. 23.

¹⁷⁰ In seiner Naumburger Klinger- Bibliothek zu finden sind die Bücher: Gierke, H. Japanische Malereien. Berlin 1882 und Meyl, Hugo. Ostasiatische Kunst – China, Japan, Persien. München o.J. Zit. nach Wenn 2006, S. 75, Anm. 37.

¹⁷¹ Ebd. S. 75 und Anm. 38.

¹⁷² Klingers Biografien datieren seine erste Begegnung mit Lichtwark irrtümlicherweise auf das Jahr 1883. Aber Lichtwark schrieb in einem Brief an seine Familie 1881 aus Berlin: „Eine nette Verbindung habe ich geknüpft mit dem berühmten Maler und Radierer Max Klinger.“ In: Schellenberg 1972, S. 159.

¹⁷³ Lichtwark schrieb 1882 an seine Mutter: „Mit Klinger war ich gestern ein paar Stunden zusammen. Ich habe ihn bewogen, Entwürfe fürs Kunstgewerbe zu machen. Das ist ein wichtiger Erfolg.“ Ebd. S. 274.

¹⁷⁴ Das Treffen mit Klinger in Paris belegt ein Brief Lichtwarks, im Jahr 1883 aus Berlin kurz vor seiner Abreise, an seine Mutter: „Einen Abend haben wir Klinger ein Abschiedsfest gegeben. Er geht auch nach Paris. Wie wunderbar, dass wir uns da treffen!“ Ebd. S. 274.

er den Künstler vermutlich über die japanische Kunst.

Lichtwark schwärmte seit längerer Zeit für das japanische Kunstgewerbe, wie ein Brief aus dem Jahr 1881 belegt:

„Dieser Tage arbeite ich in chinesischen u. japanischen Industriezeugnissen. Wenn Mutter einmal sehen könnte, wie die Leute sticken! Bilder von einer Schönheit und Lebensfülle, dass unsere besten Tiermaler daran verzweifeln müssen [...] Überhaupt lerne ich die ostasiatische Industrie immer mehr schätzen u. bewundern.“

Und Lichtwark verriet dabei, dass noch ein weiterer Künstler in Deutschland die japanische Kunst studierte:

„Bei einem Händler hier, der besonders schöne Arbeiten hat, studiert stundenlang der größte lebende Zeichner Deutschlands, Adolf Menzel.“¹⁷⁵

Adolf Menzel (1815-1905) war neben Klinger der einzige, der durch die ostasiatische Kunst inspiriert wurde. Er besuchte 1861 die Pariser Weltausstellung und sah sich die fernöstliche Kunst an. Danach zeichnete er Asiaten. Er malte „Comfort Chinois“ und für sein „Kinderalbum“ das Blatt „Chinesinnen und Fasane“. Von 1885 bis 1887 malte er jedes Jahr immer wieder Bilder mit japanischen Themen: „In der japanischen Bude“, „Japanische Stickkünstler“ und „In der japanischen Kunstaussstellung“.

Aber der Versuch blieb nur im modischen stofflichen Bereich ohne eine stilistische Entwicklung. Klinger sollte die Bilder von dem älteren Meister, dessen Werke er seit seiner Jugend studierte, gekannt haben, so dass die Neugierde für

¹⁷⁵ Aus dem Brief Lichtwarks an seine Familie im März 1881 aus Berlin. In: Schellenberg 1972, S. 159.

japanische Kunst erneut geweckt wurde.

In Zusammenhang mit dem Japonismus und dem Einfluss auf Klingers Werk, ist außerdem auf den französischen Maler James Tissot zu verweisen, dessen Werk Klinger bewunderte. Klinger schrieb einen Artikel über eine Pariser Kunstausstellung¹⁷⁶:

„Tissot schickte 4 Bilder, die Historie vom verlorenen Sohne modern darstellend, davon eines, ein japanisches Fest, von wunderbarer Wirkung, Tadema schickte.“¹⁷⁷

James Tissot (1836-1902) war einer der ersten *japonistes*: er war bereits 1864 sowohl für seine Sammlung japanischer Kunst, als auch seine eigenen „japanischen“ Bilder bekannt. Er gehörte zum Kreis um die „Porte Chinoise“.¹⁷⁸ Schon vor den 1860er Jahren hat er seine „Dame im japanischen Kostüm“ gemalt. Er brachte immer wieder japanische Requisiten in seine Werke ein, wie in den Bildern „Junge Frauen bei der Betrachtung japanischer Objekte“ (1864/5), „Japanerin im Bad“ (1864) und „Frau in japanischem Kostüm“ (Um 1865).

Das Spätwerk (1881) „Ein japanisches Fest“ („en Pays étranger“, Abb. 66), das Klinger bewunderte, gibt eine Szene vom Gleichnis des verlorenen Sohnes wieder. Die Radierung präsentierte die tanzenden *geishas* in einer japanisch anmutenden Atmosphäre. Die Mimik und Gestik der japanischen Dame im Freudenhaus sind in einer wunderbaren Wirkung vom Licht- und Schattenspiel

¹⁷⁶ Es handelt sich hier um die *Exposition nationale* in Paris im Jahr 1883. Die ausgestellten Werke entstanden nach Klingers Aussage in den letzten 10 Jahren, also zwischen 1873-1883. Heyne 1925, S. 26f.

¹⁷⁷ Aus dem Manuskript von Klinger „Kunststreifereien in Paris“ von 1883. Heyne 1925, S. 26.

¹⁷⁸ Das Ehepaar Desoye eröffnete 1862 in der *Rue de Rivoli* in Paris die Ostasien-Kunsthändler *La Porte Chinoise*, in der die Impressionisten verkehrten. Berger 1980, S. 16 und siehe Kat. James Jacques Joseph Tissot. Rhode Island 1968, *Paintings* 12.

wiedergegeben. Das Bild beeindruckte Klinger durch seine exotische Stimmung. Es ist vielleicht kein Zufall, dass gerade das Bild von Tissot Klinger imponierte, da beide Künstler ein ähnliches Frauenbild schufen.

In seiner „Malerei und Zeichnung“ (1891) beschrieb Klinger, dass er die japanische Darstellung wie beispielsweise der Vogelart wunderbar beweglich und zugleich ruhig wirkend fand.¹⁷⁹ Der von Klinger beschriebene „Reiz der Bewegung“ in der japanischen Kunst entsteht nach ihm durch den Verzicht auf Farbauftrag und auf die Modellierung.

„Der geringste Farbenzusatz, die einfachste Modellierung würde den lebhaften Eindruck, würde die Drastik der Bewegung sofort aufheben.“¹⁸⁰

Er betonte, dass das Gestaltungsmittel, die „Contour“, welche die Wirkung von „Rhythmus und Bewegung“ hervorruft, deren Meisterhaftigkeit der Japaner mit der der Vasenmalerei der Griechen und Römer, sowie der Etrusker zu vergleichen sei. Es seien „Contouren und Compositionen“, die die Vasenbilder „zu wunderbarstem Rhythmus und Liebreiz“ erheben,¹⁸¹ was demnach für die Dekorativität entscheidend sei.

Klingers Jugendwerke unter dem Einfluss des Japonismus beweisen diese Elemente. Die Zeichnungen, die kurz danach als Radierung umgesetzt wurden, gewinnen durch die experimentelle Komposition, an der Klinger einen ungewöhnlich „kühneren Rhythmus“ fand, ihren dekorativen Effekt. Dieser

¹⁷⁹ Klinger 1891, S. 30.

¹⁸⁰ Ebd. S. 30.

¹⁸¹ Ebd. S. 5.

Rhythmus der japanischen Gestaltung entsteht durch das Vermeiden einer symmetrischen Komposition und zentralen Perspektive. Klinger versuchte in den Zeichnungen die Hauptfiguren abseits der Bildfläche zu platzieren. Klinger schnitt die Bildobjekte häufig abrupt an Bildrand ab, ähnlich japanischer Holzschnitte. Von einem menschlichen Kopf ist nur ein Teil zu sehen oder der Körper erscheint längs halbiert wie in „Brahms Phantasie“ und „Amor schießt Psyche“.

Der fremde Einfluss erweiterte Klingers Stil. Seine Zeitgenossen blieben im Gegensatz zu Klinger motivisch verhaftet. Monet malte nach dem exotischen Kostüm, Manet bettete japanische Bilder als Hintergrund in das Porträt von Émile Zola ein oder van Gogh kopierte teilweise und auch ganz von japanischen Meisterwerken.

3.1.2 Die Zeitschrift *Shirakaba*

Durch den Artikel von Arikawa Haruo im Katalog zur Klingers Ausstellung in Tōkyō (1988)¹⁸² erfahren wir Klingers Wirkung am Anfang des 20. Jahrhunderts in Japan und unter dem Kreis *Shirakaba*.

Die Zeitschrift *Shirakaba* behandelte moderne Literatur und Kunst und erschien von 1910 bis 1923. Diese Publikation vermittelte den japanischen Lesern europäische Kunst und bevorzugte zunächst deutsche Künstler, die dem Jugendstil und Symbolismus zuzuordnen sind wie Franz von Stuck, Heinrich Vogeler und Ludwig Hofmann, aber sie wechselte später ihre Vorliebe zum französischen

¹⁸² Arikawa, Haruo. „Max Klinger und Japan“ (Japanisch), in: Kat. Max Klinger. Tokyo 1988, S. 33-47.

Impressionismus.

Die Zeitschrift organisierte auch Ausstellungen europäischer Kunst. Klingers Grafiken wurden ebenfalls ausgestellt.¹⁸³ Der Name Klinger erschien zwischen 1910 und 1915 in Japan, also ab dem Ende der *Meiji*- (1868-1912) bis zum Anfang der *Taishō*-Zeit (1912-1926).¹⁸⁴ Zumindest galt Klinger unter den jungen Künstlern, die sich als Schriftsteller und Maler um die Zeitschrift *Shirakaba* scharten, als der größte Maler der gegenwärtigen deutschen Kunst.

Es ist erstaunlich, dass die Japaner einen so frühzeitigen Zugang zu Klingers Kunst gefunden haben. Zur Einführung von Klingers Kunst in Japan diente die Monografie von Max Schmid „Klinger“ aus dem Jahr 1899 und das Buch von Hans Wolfgang Singer „Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke“, das in Berlin 1909 veröffentlicht wurde.

Klingers Werke übten beim *Shirakaba*-Kreis eine enorme Wirkung aus, so dass die Zeitschrift 1910 (Band 1, Nr. 9, Dez. 1910) in der Serie „Neuidealisten der deutschen Malerei“ einen sechzigseitigen Artikel über Max Klinger veröffentlichte. Darin wurde das Leben und das Werk von Max Klinger vorgestellt und Klingers Aufsatz „Malerei und Zeichnung“ übersetzt.¹⁸⁵

Der Redakteur der Zeitschrift Kojima Kikuo schickte Klinger diese Zeitschrift mit dem Artikel nach Deutschland. Klinger muss von der Aktion des unbekanntenen Japaners angenehm überrascht gewesen sein, er schrieb an den Redakteur zurück:

¹⁸³ Klingers Radierungsfolge „Intermezzi“ (Opus IV) wurde im Jahr 1911 und 1912 in Tokyo unter *Shirakaba* ausgestellt. Arikawa Haruo. „Max Klinger und Japan“, in: Ebd. S. 41.

¹⁸⁴ Besonders in den Jahren zwischen 1910 (Bd. 1, Nr. 1, 2, 6 und 8) und 1911 (Bd. 2, Nr. 3, 5 und Nr. 8) publizierte *Shirakaba* Berichte über Max Klinger.

¹⁸⁵ Arikawa 1988, S. 37.

Hochverehrter Herr!
Eben jetzt entdeckte ich,
dass Sie meine Schrift
Malerei und Zeichnung
in's japanische übertragen haben.
Sie glauben nicht
wie überraschend das
anmuthet. Haben
Sie Dank und Gruss.
Ihr erg. M. Klinger.¹⁸⁶

Die persönliche Postkarte Klingers trieb die vier Mitglieder der *Shirakaba*, Mushakōji Saneatsu (1885-1976), Shiga Naoya (1883-1971), Kojima Kikuo und Yanagi Sōetsu, in eine fast übertriebene „wahnsinnige Freude“.¹⁸⁷ Diese Hochstimmung trug dazu bei, dass 1911 die fünfte Serie der Zeitschrift (Bd. 2, Nr. 5, Mai 1911) ganz Max Klinger gewidmet wurde. Im redaktionellen Anhang wird seine Postkarte abgedruckt. Ihre Vorder- und Rückseite werden sorgfältig reproduziert. Auf dem Titelblatt ist das Widmungsbild „An Max Klinger“ (Abb. 62) von Kojima abgebildet.

Im Klinger-Sonderheft wird deutlich, welche Wirkung der Künstler in Japan unter den japanischen Künstlern verbreitete. Der Schriftsteller und Mitbegründer Mushakōji Saneatsu schrieb im Nachtrag, dass Klinger in Deutschland neben Goethe, Beethoven und Wagner zu den Bedeutendsten zu zählen sei. Im Hinblick auf die Kraft, die Erfahrung und die Individualität seiner Kunst sei er der Größte in Deutschland.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Arikawa 1988, S. 47.

¹⁸⁷ Ebd. S. 37.

¹⁸⁸ Ebd. S. 37.

Die japanische Zeitschrift pflegte den Personenkult und steigerte den Verehrungsgrad. Mushakōji bringt dies zum Ausdruck:

„Die *Shirakaba*-Freunde, welche den Menschen wichtiger nehmen als die technische Perfektion, schenken den Werken Klingers, in welchen sich diese große Persönlichkeit offenbart, größte Hochachtung. Es gibt wohl viele Menschen, die uns mehr bezaubern als Klinger. Aber es gibt wohl kaum jemanden, der uns mehr das Gefühl der Herzensstärke gibt.“¹⁸⁹

3.1.3 Kojima Kikuo

Wie groß die Beliebtheit von Klingers Kunst in Japan unter den Kennern war, drückt der Versuch einiger Bilder von Kojima Kikuo aus, die die Kunst des deutschen Künstlers nachahmten. Der Mitbegründer der *Shirakaba* und Maler Kojima Kikuo (1887-1950), der in den Gründungsjahren der Zeitschrift an der Universität Tōkyō Ästhetik studierte und später mit seinen Studien zu Leonardo da Vinci auch als bedeutender Kunsthistoriker internationalen Ruhm erwarb, zeichnete das Titelblatt „An Max Klinger“ (Abb. 62) zu der fünften Serie des 2. Bandes der Zeitschrift *Shirakaba* (1911).

In der Landschaft hebt sich aus dem Gras eine weiße Tafel, worauf der Titel des Blattes steht. Die Buchstaben sind nach dem Schrifttypus von Klinger gestaltet. Vor diesem Ehrenmal liegen Kleidung und Schuhe, die wahrscheinlich zu denen gehören, die im Hintergrund in einer winzigen Größe auf dem Berggipfel erscheinen. Einer von beiden ist als Klinger zu identifizieren, der sich in seinen eigenen Werken und in zeitgenössischen Werken häufig mit dem charakteristischen

¹⁸⁹ *Shirakaba*, Mai 1911, S. 107 f. Übersetzt v. W. Schamoni, in: Nachrichten 1980, S. 67.

Haar und Bart zeigt. Die beiden betrachten das Panorama vom Meer und Fuji-Berg. Der Berg fungiert als eine Anspielung auf das Japanbild in Europa. Klinger nahm das Motiv in seinem Werk „Dolce far niente“ und „Japanisches Hafengebäude“ auf. Kojima übernimmt wiederum das japanische Motiv in dem Widmungsblatt, denn es verbindet die beiden Künstler.

Die in Klingers Sinn geschaffene Zeichnung des Japaners lehnt sich motivisch an das Vorbild an: Klingers Werk „An die Schönheit“ (1890) zeigt Kleidung und Schuhe auf dem Gras im Vordergrund liegen. Dieses Blatt kannte Kojima und druckte es in der Zeitschrift *Shirakaba* (Bd. 1, Nr. 1, April 1910) ab. Die zwei nackten Figuren lagern ähnlich wie die in der Radierung Klingers „Mondnacht“ (1881) zum Zyklus „Intermezzi“ (Opus IV), für dessen Ausstellung im Jahr 1911 Kojima in Japan mitwirkte.

Der japanische Künstler nahm für seine andere Zeichnung „Die Birke“ (Abb. 63), die das Titelblatt aller Hefen des ersten Bandes 1910 verzierte, die „Wünsche“ (Abb. 64) von Klinger als Vorlage. Die Birke heißt im Japanischen *Shirakaba*. Das Titelblatt der ersten Ausgabe des Heftes schmückte der japanische Künstler mit dem Motiv, das den Titel des Heftes trägt und auf die Kunst Klinger hinweist. Damit brachte er die Verehrung für Klinger von dem *Shirakaba*-Kreis zum Ausdruck.

Kojima ersetzte den Blütenbaum des Blattes „Wünsche“ des Zyklus „Ein Handschuh“ durch die Birke. Der Baum des Japaners steht stilisiert in der Mitte des Bildes. Die Landschaft ist in der ähnlichen Komposition wie beim Vorbild ausgeführt, zeigt jedoch die Raumschichten schematisch, den Boden im Vordergrund, das Wasser in der Mitte und die Gebirge in der Ferne. Kojima gab das

eigene Kompositionsprinzip, das Klinger in seiner Kunst japonisierend ausübte, rezitierend wieder.

Dass Klinger dem japanischen Künstler imponierte und ihn beeinflusste, verdeutlicht die Zeichnung „Der Traum“ (Abb. 65) von Kojima. Die Zeichnung hat auch Klingers „Wünsche“ als Vorlage, diesmal erscheint die sitzende Figur präsent, die das Gesicht in den Händen verbirgt. Die weibliche Gestalt in der Ferne ist ebenso wie beim Vorbild präsent. Die kurvige Komposition, die typisch für die landschaftliche Darstellung der japanischen Holzschnitte ist, und von Klinger in anderen Blättern aufgenommen wurde, wird hier vom japanischen Künstler wiederum übernommen. Die ornamentale Umrahmung imitiert Kojima von Heinrich Vogeler¹⁹⁰, aber die gesamte Darstellung bezieht sich auf Klingers Werk.

In der Zeit zwischen 1910-1915 war Klinger in Japan sehr angesehen. Aber nach dieser Zeichnung Kojimas „Der Traum“ schließlich nimmt die Bewunderung für Klinger in Japan ab. Er verlor die Stellung zugunsten der französischen Postimpressionisten und Vincent van Gogh.

3.2 Der Japonismus in Deutschland

Der Begriff „*japonisme*“ wurde 1872 von Philippe Burty eingeführt und bezeichnete zunächst die Vorliebe für die künstlerischen Erzeugnisse Japans sowie deren Imitationen.¹⁹¹ Der Japonismus entwickelte sich aber über den Zeitgeschmack hinaus als eine Kunstkonzeption, die von europäischen Künstlern für deren

¹⁹⁰ Siehe die Anmerkung von Arikawa, in: Kat. Max Klinger. Tokyo 1988, S. 46, Anm. 36.

¹⁹¹ Philippe Burty veröffentlichte 1872 eine Artikelserie mit dem Titel „*Japonisme*“ in „*La Renaissance littéraire et artistique*“. Siehe Perucchi-Petri 1976, S. 15.

Integriert in ihre Werke aufgegriffen wurde.

Als wichtigste Inspirationsquelle diente die japanische Holzschnittkunst der *Ukiyo-e*.¹⁹² Sie inspirierte mit ihrer exotischen Motivwelt und stilistischen Frische, ihrer Linearität und Formvereinfachung sowie ihren leuchtenden Farben die europäischen Künstler.

Die Nachahmung der Vorbilder, auf denen häufig reizende, in wallenden Kimonos gekleidete Frauenfiguren zu sehen sind, beschränkte sich nicht nur auf motivische Übernahmen, sondern schloss auch insbesondere die Rezeption einzelner Stilelemente mit ein: dazu gehört beispielsweise der Bildaufbau einer Landschaft mit vom Rand extrem überschrittenen Objekten, mit auffälligem Kurven- oder Diagonalverlauf, hoch liegendem Horizont und nahsichtig wiedergegebenen Bildelementen, worin für Europa neuartige Sehgewohnheiten zum Ausdruck kamen. Zur Popularität des Japonismus im Westen trugen auch die mangas (Comicszeichnungen) bei, welche ihren Figuren durch drollige Mimik und spontane Gesten trotz ihrer körperlos-flächigen Erscheinung Lebhaftigkeit zu verleihen vermögen. Außerdem beeindruckten die ungewöhnlichen Hoch-, Fächer- und Wandschirmformate die europäischen Künstler.

Die Natur wird durch Ornamentalismus verfremdet und erhält neue

¹⁹² *Ukiyo-e*, *Ukiyo* heisst „fließende, flüchtige Welt“ und *e* bedeutet „Bild(er)“. Der Begriff „Bilder der fließenden Welt“ war die allgemeine Bezeichnung für die Gattung der japanischen Holzschnittkunst seit dem 17. Jahrhundert. Kurz nachdem sich die Einzelblattdrucke von den Buchillustrationen emanzipiert hatten, tauchte das Wort *Ukiyo-e* als Bezeichnung dieses neuen Genres auf. *Ukiyo* ist eigentlich ein buddhistischer Begriff mit der Bedeutung „Welt des Leidens“, der aber in der Edo-Zeit (1603-1868) in „Welt der Sinnenfreuden“ umgedeutet wurde. Die Themen der *Ukiyo-e* sind hauptsächlich Genre-Szenen des bürgerlichen Lebens und der Freuden- und Theater-Viertel, den damaligen „Kultur-Zentren“ der Bürger. Später entstehen auch Landschafts- sowie Blumen- und Vogel-Darstellungen. Dieser Begriff bezieht sich zwar meist auf Drucke, es gibt aber auch eine entsprechende Malerei.

Einblicksöffnungen und neue Sichtstraßen.¹⁹³ Die östliche Sehweise, die sich wiederum von der Chinoiserie des Rokoko unterscheidet, wurde als eine Antwort auf der Suche nach einer neuen Kunst in Europa erkannt. Sie brachte „eine Revolution im Sehen“¹⁹⁴.

Der Einfluss japanischer Kunst in Deutschland förderte die Überwindung der traditionellen, akademischen Historienmalerei und verhalf um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einer neuen Kunst zum Durchbruch, dem Jugendstil, in dessen Gestaltungsprinzipien ganz wesentlich japanische Stilelemente einfließen.

Der Japonismus in Deutschland ging durch die Jugendstilkünstler um 1900 hervor, wie Eckmann, Thiemann, Behrens und Obrist, während Künstler aus dem englischen Raum und französische Impressionisten bereits seit den 1860er Jahren den Ausdruck fernöstlicher Kunst auf ihre Werke übertrugen. Der frühe Japonismus wirkte besonders auf Édouard Manet, Claude Monet und Vincent van Gogh. Um die Jahrhundertwende verbreitet sich die Kunstkonzeption unter den Art Nouveau-, den Plakatenkünstlern, den Nabis und den Symbolisten, die den japanischen Einfluss im Jugendstil vermitteln.

Das Tor zur japanischen Kunst öffnete sich durch die Teilnahme Japans an den Weltausstellungen von London (1862), Paris (1867, 1878) und Wien (1873). Die Wirkung der Pariser Ausstellung war enorm, Manet, Zola, die Gebrüder Goncourt, Degas, Whistler gründeten eine Gesellschaft der Freunde Japans. Seit der Pariser Weltausstellung wurden die japanischen Farbholzschnitte in Europa

¹⁹³ Haasch 1997, S. 63.

¹⁹⁴ Edmond de Goncourt schrieb 1884 in seinem Tagebuch: „Et quand je disais que le japonisme était en train de révolutionner l’optique des peuples occidentaux.“. In: Journal des Goncourt. Paris 1892, S. 308.

verbreitet. Félix Bracquemond und James McNeill Whistler waren die ersten Künstler, die den japanischen Holzschnitt entdeckten und den Einfluß aufnahmen.¹⁹⁵

Zwischen den Weltausstellungen in Paris (1867 und 1878) erreichte der japanische Holzschnitt seinen Höhepunkt. Die Wiener Ausstellung erwies sich für die Beobachtung der künstlerischen Beziehungen Europas zu Asien so lehrreich wie kaum eine andere.

Es gab aber zu Anfang ablehnende Reaktionen auf die fremdartige Kunst. Ludwig Hevesi verweist in seinem Artikel über „Etwas Japan“, dass die Japaner eigentlich nur „die Affen der Chinesen“ seien, würden sie nur Äußeres ohne Inneres und Chinesisches und jetzt alles Europäische kopieren. Sie hätten auch keine Fähigkeit, Menschen in der Kunst zu individualisieren, weil sie keine Seele besäßen.¹⁹⁶ Es erwies sich aber bald als ein Vorurteil, nachdem ein genaues Japanbild vermittelt wurde.

Es mangelte zunächst in Deutschland an Museen und an Kunsthändlern und –sammlern, die echte Kunst einführten und damit durch die Exportwaren entstandene Vorurteile abbauen konnten.¹⁹⁷ Die Aufnahme von japanischer Kunst verzögerte sich einerseits aufgrund der verspäteten Handelsbeziehung¹⁹⁸ und

¹⁹⁵ Vgl. Berger 1980, S. 18f.

¹⁹⁶ Hevesi. „Etwas Japan“ (2. Februar 1900), in: Hevesi 1906, S. 223.

¹⁹⁷ Hinz 1982, S. 3. Und siehe die Bemerkung des Museumsmannes Alfred Lichtwark, der 1902 zur Biographie des J. Brinckamns rückblickend schrieb: „Aber Paris bot zu Anfang der Achziger Jahre mehr als den Markt. Es gab seit den sechziger Jahren schon eine ganze Reihe von Sammlern, die das Feinste vom Guten zu unterscheiden wussten...Und diese Sammler und Händler und ein in Paris lebender Japaner [der bekannte Japankunsthändler Tadamas Hayashi-Verf.] verfügten zusammen über ein ganz ansehnliches Wissen. All das fehlte in Deutschland.“ In: Lichtwark 1978, S. 6.

¹⁹⁸ Die japanischen Häfen wurden 1854 durch den amerikanischen Commodore Perry eröffnet und es folgten die Handelsverträge von Japan ab 1855 mit Russland, Großbritannien, der USA, Frankreich, den Niederlanden und Österreich-Ungarn. Deutschland nahm 1861 mit Japan offizielle Beziehungen

andererseits wegen einer fehlenden politisch, wirtschaftlich und kulturell konzentrierten Stadt wie Paris.

Die Museumsmänner bemühten sich um ein gerechtes Japanbild zu vermitteln. Justus Brinckmann in Hamburg, Woldemar von Seidlitz in Dresden und Peter Jessen und Otto Kümmel in Berlin. Adolf Fischer, der Japan Ende des 90er Jahre bereist hatte, publizierte Bücher aus seiner Leidenschaft für japanische Kunst „Bilder aus Japan“ (1897) und „Wandlungen im Kunstleben Japans“ (1900).

Die ostasiatische Kunstabteilung wurde im Jahr 1906 am Königlichen Museum Berlin gegründet. Im Münchener Ausstellungspark wurde 1909 die Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst“ gezeigt, die einen Einfluss auf den Künstlerkreis des „Blauen Reiters“ ausübte, beispielsweise malte Alexej Jawlensky „Dame mit Fächer“, deren Vorbild bei Hokusai zu finden ist.¹⁹⁹

Um die Jahrhundertwende blühte in Deutschland der Stil des Japonismus auf. Die Bestände aus Paris wanderten nach Deutschland und Amerika ab. Emil Orlik und Carl Thiemann setzten um 1900 in den Zeitschriften *Jugend* und *Pan* den Vielfarbenholzschnitt in Deutschland durch, wobei Orlik eine Reise nach Japan unternahm, um die Technik des Farbholzschnittes zu lernen.

Die Zeitschriften *Pan*, *Jugend*, *Insel* und *Simplizissimus* präsentierten japanische Kunst. Auch die Rezeption fernöstlicher Vorbilder von Whistler, Toulouse-Lautrec, Beardsley, Vallotton war zu sehen. Lebhaft, wenn auch kurz, verarbeiteten die Künstler der Münchener und Berliner Sezession, so wie Otto

durch die preßische Expedition auf, jedoch ohne aktive Maßnahme im Kunstbereich.

¹⁹⁹ Er malte außerdem unter dem Eindruck der japanischen Kunst Stilleben- und Landschaftsbilder. Siehe Fäthke 1983, S. 35-43.

Eckmann (1865-1902), Carl Thiemann (1881-1966) und Peter Behrens (1868-1940) im Jugendstil den Einfluss des Japonismus.

Zur Popularität der japanischen Kunst verhalf das Angebot des Kunstmarktes. Von 1860-1900 gelangten viele Holzschnitte und illustrierte Bücher nach Paris. Seit dem Ende der 1880er-Jahre wurden in großen Warenhäusern in Frankreich viele japanische Holzschnitte zu niedrigen Preisen verkauft. Dazu kamen Tausende von Rollbildern, Steinabreibungen, *Netsuke*²⁰⁰, kunstvoll gestaltete Schwertstichblätter, Färbeschablonen, bemalte Keramiken und unzählige Lackarbeiten, die alle in immer neuen Ausstellungen einem entzückten und beeindruckten Publikum zur Betrachtung und zum Kauf angeboten wurden.²⁰¹

Eine entscheidende Figur für den Japonismus war der Kunsthändler S. Bing, der in Paris in der *Rue de Provence* 22 ein Geschäft für ostasiatische Kunst eröffnet hatte. 1888 gab er in französischer, englischer und deutscher Sprache die Zeitschrift „*Le Japon Artistique*“ heraus und machte damit den Japonismus einem breiteren Publikum zugänglich. Außerdem hatte er stets in seinen Verkaufsräumen ein Angebot von mehreren tausend japanischen Holzschnitten.

Bekannt wurden die Künstler der *Ukiyo-e*-Holzschnitte in Paris bis hinzu ganz Europa: die Progressiven Hokusai (1760-1849), Hiroshige (1797-1859) und Kunisada (1786-1865), die Klassiker Kiyonaga (1752-1815) und Utamaro (um 1754-1806) und die Altmeister Moronobu (um 1618-1694) und Harunobu (1724-1770).²⁰²

²⁰⁰ *Netsuke*, japanischer Gürtelknopf aus Elfenbein, Holz oder Metall zum plastischen Kleinkunstwerk mannigfachster Art ausgebildet und bestimmt, das Inro (jap. Döschen) oder den Tabakbeutel zu tragen. Beliebtes Sammelobjekt.

²⁰¹ Haasch 1997, S. 67.

²⁰² Die entwicklungsgeschichtliche Gliederung stammt von der „Ausstellung in der *Ecole des Beaux-*

3.3 Das Dekorative in japanischer Kunst

Japanische Kunst sprach mit einer neuartigen Ästhetik an. Die Holzschnitte und Gebrauchsgegenstände aus Japan regten bei europäischen Künstlern besonders den Sinn für die ornamentale Gestaltung an.

Der Kunsthistoriker und Ästhetiker Jacob Falke (1825-1897) berichtete vom japanischen und chinesischen Kunstgewerbe, das in der Wiener Weltausstellung im Jahr 1873 zu sehen war. Für deren Charakter sei das „rein dekorative“ entscheidend. Er begründete dies damit, dass die frei behandelte Figurendarstellung und das Bizarre auffällig seien. „Das Bizarre“ bezieht sich hier mehr auf das Kompositorische als auf das Motivische. Es sei „das Launenhafte, Absonderliche, von Ordnung, Regel und Maß Abspringende“.²⁰³ Die unsymmetrische Komposition der ornamentalen Gestaltung wirkte auf dem Europäer fremdartig.

„Setzt der europäische Künstler sein Hauptornament mitten in das Centrum einer kreisrunden oder ovalen Platte, der Japaner setzt es seitwärts oder links, unten oder oben, in jedem Fall ausserhalb des Centrums.“²⁰⁴

Die ungebundene Komposition wirkte zwar fremd, aber außerordentlich lebendig. Daneben strahlte die flächige Form Dekorativität aus. Die stilisierten Motive, die auf Gewändern der Kurtisanen und Schauspielern in den Ukiyo-Bildern und auf Lack- und Metallarbeiten zu sehen waren, boten sich den Europäern als höchst interessante Gestaltungsmittel an. Die Ginko-, Bambus-Blätter, die zierlichen

Arts“, die Bing 1890 in Paris organisierte. Vgl. Berger 1980, S. 188.

²⁰³ Falke 1873, S. 199.

²⁰⁴ Ebd. S. 199.

Chrysanthenen, frischen Orchideen, Kirschblüten und die Wellengekräusel des Teiches besetzen die Gegenstände. Als Dekorationsgenie war der Maler und Kunsthandwerker Ogata Kōrin (1661-1716) erheblich, dessen Werke, hauptsächlich Lackarbeiten, auch in Europa bekannt waren. Lineare Arabeske der Welle und der Lilien schmückten die Fläche, die mit Goldstaub bestreut war.

Die Deformation der japanischen Tuschezeichnung ermöglicht eine momentane Aufnahme der Bewegung, wie in Hokusais *Manga*. Das Zuspitzen der Haltung und Verrenken der Gestalten sind ebenso notwendig für einen ornamentalen Charakter. Die Pinseltechnik, die durch Punkten und Tupfen und durch die Schwünge und die Lavierung das Bild rhythmisch gestaltete, bot eine signifikante Ästhetik. Die deformierten Menschen- und Tiergestalten in der verkürzten Distanz von Felsen-, Berggipfel- und Wasserfallansicht gewährten neben der leuchtenden Farbauffassung einen dekorativen Anblick.

Der japanische Innenraum erhielt einen dekorativen Effekt durch die Wandgliederung und durch die Muster der Wandschirme und der Schiebetüren. Die flächigen und ornamental geschwungenen Linien wurden sorgfältig dem Raum angepasst. Die japanische Raumdekoration, die Tuschemalerei, ebenso das Ornament, beließen die leere Fläche. Das Bewahren des unbefleckten Weißen ist eine traditionsreiche Praxis der Ästhetik der ostasiatischen Kunst.

Klinger erhöht den Effekt der Dekorativität seiner Jugendwerke durch die Charakteristika des japanischen Holzschnittes. Die asymmetrische Komposition und die plötzlich überschrittenen Objekte machen das Bild lebhaft, die leer belassene Fläche und zarte Linie stimmungshaft, und die stilisierende Linie erhebt den klaren optischen Eindruck, auch wenn Klinger nicht immer auf die Schattenbildung

verzichtet.

3.4 Klingers Rezeption in Form, Stil und Motiv

Die formale Annäherung Klingers an die japanische Kunst verdeutlichen seine Jugendwerke aus dem sogenannten Skizzenbuch (1874/77). Klinger muss durch *Ukiyo-e* mit der landschaftlichen Darstellung beeindruckt worden sein. Er gab den fremden Eindruck in einer Zeichnung wieder.

Auf dem „Japanischen Hafengebäude“ (Abb. 67) sind viele exotische Menschen zu sehen, die am Hafenmarkt ihren Beschäftigungen nachgehen. Das Kostüm der Frauen im Vordergrund links ist japanisch, Klinger versteht den Kimono zum Teil mit Mustern und eine Frau davon mit dem Attribut *wagasa* (Papierschirm). Dagegen sind die Männer, außer einigen Mönchfiguren, als chinesisch zu identifizieren, denn zum Beispiel der Mann im Vordergrund rechts trägt die Haarfrisur aus der Qing-Zeit (1644-1911): der Zopf sitzt in der Mitte des Schädels und das Haar um den Zopf ist abgeschoren, darauf sitzt die Kopfbedeckung. Der saloppe Drachenkopf am Dachvorsprung in der linken Bildseite und die chinesisch imitierten Schriften am Gebäude des rechten Bildrandes deuten allerdings kein bestimmtes Land an.

Wenn es Klinger um die genaue Wiedergabe der Motive ginge, hätte er keine Schwierigkeit gehabt, eine passende Vorlage zu finden, Ende der 1870er Jahre nach den Weltausstellungen war es leicht in Europa chinesische und japanische Kunst zu besichtigen. Aber Klinger ging es nicht um die exakte Wiedergabe des Gegenstandes, sondern ihm schien es vielmehr darum zu gehen, eine neue und

außergewöhnliche Bildlichkeit herzustellen.

Klinger versuchte in seinem japanischen Hafensbild das Anordnungsprinzip einer japanischen Landschaftsdarstellung nachzuahmen. Er teilt die Ansicht in Boden, Wasser und Berg, auch wenn die Proportion nicht dem Sinn entspricht. Die Landschaft in der Ferne ist aber typisch japanisch, die man aus den Holzschnitten kennt. Der japanische heilige Berg Fuji in der Kegelform ragt über das Meer, worin die Boote friedlich segeln (Abb. 68). Die japanischen Künstler lieferten eine große Anzahl von solchen Bildern nach Europa. Hokusai schuf die Serien „Hundert Ansichten von Fuji“ und „36 Ansichten von Fuji“.

Die letzte Serie gestaltete ebenfalls Hiroshige (Abb. 69). Ansichtsbilder von berühmten Orten gehen grundlegend aus der Bildstruktur mit drei Schichten hervor: der Vordergrund mit Erdfläche, mit Menschen und Pflanzen besetzt, das Mittelfeld mit dem Meer und der Hintergrund mit einem Hügel. Die Komposition ist für die japanische wasserreiche und gebirgige Landschaft signifikant.

„Dolce far niente“

Eine andere Zeichnung „Dolce far niente“ (Abb. 70) aus derselben Mappe, Skizzenbuch (1874/77), zeigt wieder das ähnliche Prinzip des Bildaufbaus. Die Landschaft ist in die drei Horizontalen eingeteilt, der vorderseitige Erdboden, die mittlere Wasserfläche und der hintergründige Berg. In der Nahaussicht präsentiert sich eine Mädchengestalt. Sie liegt in einer Hängematte, die an einem Blütenbaum befestigt ist. Die Figur trägt ein fremdländisches Gewand und legt ihre beiden Hände ruhig auf den Schoß, während die eine Hand eine Blüte und die andere ein

Bananenblatt hält. Sie schaut träumerisch vor sich hin und lässt sich in „süßem Nichtstun“ ergehen. Vor ihr platziert sich ein Panther, dessen Kopf dem Betrachter entgegen gedreht ist.

Im Hintergrund über dem Meer sieht man einen Berg, den weißer Schnee bedeckt. Die Form des Vulkans Fuji, die im gleichmäßigen Kegel durch die Fuji-Serien der japanischen Meister in Europa bekannt ist, wurde bei Klinger rezipiert. In Zusammenhang mit dem Berg erkennt man, dass Klinger eine Japanerin vor dem Fuji zu zeichnen beabsichtigte. Das Kostüm und die Haarfrisur sind zwar nicht typisch japanisch, jedoch ist anzunehmen, dass Klinger aus der Erinnerung heraus an japanischen Holzschnitten zeichnete.

Der Künstler wollte nicht genau eine Japanerin darstellen. Er interessierte sich offenbar nicht für die Mode, wie es die ersten französischen und englischen Japanbewunderer taten. Er setzte die Skizze, ohne den Kimono und die Haartracht Vorbildgerecht zu korrigieren, in die Radierung um, die mit anderen Blättern aus dem Skizzenbuch 1879 in Brüssel als „Radierte Skizzen“ (Opus I) erschien.

Vielmehr interessierte er sich für die stilistische Seite. In der Komposition regte den deutschen Künstler der typische Aufbau des Holzschnitts wie beispielsweise Hokusais an, der einen Baumzweig in der Nahsicht, oft extrem, vor der fernliegenden Landschaft an der Bildseite darstellte. Der Baumstamm durchquert die Bildfläche im Vordergrund. Die Komposition mit Baum mit krummen Ästen oder in Mehrzahl hebt eine rhythmische und ornamentale Wirkung hervor.²⁰⁵

²⁰⁵ Siehe Hokusais Hozschnitte, die die Komposition variieren, in: Kat. Hokusai, Tokyo 2005, Abb. 216, 286, 287, 296.

Zehn Jahre später malte auch ein anderer europäischer Künstler Bilder, von den traditionellen Kompositionen der ostasiatischen Landschaft angetan. Van Gogh nachahmte 1877 zwei Bilder Hiroshiges, „Die Brücke im Regen“ und „Die Pflaumenblüte“, wobei in dem ersten Bild die Landschaft sich in die verschiedenen Zonen teilt, Bodenfläche, Wasser- und fernes Berggebiet. In dem anderen Bild ist die Landschaft dargestellt, die durch den riesigen Pflaumenzweig im Vordergrund schaut. Die Bilder sind von dem holländischen Maler Vorbildergetreu übernommen worden.

Im Vergleich zu van Gogh versuchte Klinger aktiv die stilistischen Elemente in seine Werke zu integrieren und nutzte sie für seinen eigenen Stil. Die neuen Versuche verhalfen dazu, seinem Bild eine rätselhafte Stimmung zu verleihen und verstärkten die geheimnisvolle Bedeutung des Bildes.

Allgemein bietet Klingers Kunst eine offene Auslegungsmöglichkeit, wie auch bei der Zeichnung, und die exotischen Motive erweitern noch die Möglichkeit. Dafür erzielte Klinger lediglich die fremde Wirkung. Während der Berg Fuji als Sinnbild der göttlichen Natur Japans und das Bananenblatt als Attribut des Gelehrten Asiens gelten, wiederholen sich bei Klinger die Bildgegenstände, wie Raubtier und Lilie. Sie bekamen eine feste symbolische Bedeutung: der Panther verkörpert Sinnlichkeit, die Gefahr in sich verbirgt, und die Lilie, die auf der Zeichnung zwischen der Frau und dem Tier wächst, symbolisiert Unschuld.

Der französische Künstler James Tissot (1836-1902) radierte ein ähnliches Blatt wie Klinger. „The Hammock“ (Abb. 71) zeigt eine lesende Frau auf einer Hängematte. Der schon seit den 1860er Jahren für die exotischen Motive interessierte Künstler brachte auch hier einen japanischen Papierschirm (*wagasa*)

ins Bild, der im Vordergrund aufgefaltet auf der Wiese steht. Er bildete nochmals dieses Motiv unter dem Eindruck des japanischen Holzschnitts auf der Radierung „In the Sunlight“ (1881) ab.

Das elegante Objekt aus Bambus und Papier war bei vielen *Ukiyo-e*-Künstlern ein beliebtes Motiv (Abb. 72). Neben der Auswahl des exotischen Gegenstandes weist Tissots Arbeit offensichtlich auf eine Affinität in der Komposition und im Motiv mit Klingers „Dolce far niente“ hin. Die Bilder sind in drei Horizontalen geteilt: ganz oben der angeschnittene Baumast, darunter eine Frauengestalt mit exotischer Ausstattung, und die weiteren Objekte in unterer Bildzone.

Es ist bemerkenswert, dass die Beiden eine Frau in einer Mussestunde darstellten, die sich mit dem Motiv „Hängematte“ verbinden, und dies gerade mit japanischen Elementen vermischten. Zum Bildthema einer Müßigen in der exotischen Stimmung können die japanischen *Ukiyo*-Bilder veranlasst haben. Die dort abgebildete Frau war nicht die auf dem Feld arbeitende Bäuerin, sondern die schöne Kurtisane im Kimono mit langem Ärmel, schleppendem Saum und aufwendiger Haartracht. Solche Bilder deuten einen scheinbaren verschwenderischen Lebensstil an, der zu Vorurteilen führen kann oder gar missverstanden wird. Tatsächlich wurde Tissots Dame im Bild nachgesagt, dass sie mit ihrer enormen Fülle an Unterröcken und Strümpfen Trägheit und Arroganz ausstrahle.²⁰⁶

Aber diese Einschätzung sagt mehr über die Haltung der sich so kritisch

²⁰⁶ Matyjaszkiewicz 1984, S. 124.

äußernden Person aus als darüber, was die Dame auf dem Bild tatsächlich trägt. Der Japonismus beeinflusste anfangs eine Darstellung derartiger Lebenshaltung, die in der Mode repräsentativ war. Die *Ukiyo-e*-Holzschnitte haben in 1870er Jahren soviel in Europa erreicht, die die Kurtisanen darstellten, die sich unter der verstärkten Geldwirtschaft der Edo-Regierung vermehrten. Die anfänglichen Japananhänger projizierten den Einfluss aus den japanischen *Ukiyo*-Bildern meist auf ihre Frauendarstellung mit den kuriosen Motiven und in der seltsamen Haltung und Mode.

Wie kam es, dass die zwei Künstler aus verschiedener Welt eine ähnliche Bildidee hatten? Es ist möglich, dass der französische Meister Klingers Radierung gesehen hatte. Denn ein Jahr später nach der Erscheinung von „Radierten Skizzen“ (1879) in Brüssel wurde der „Hammock“ von Tissot gefertigt. Jedoch ist es schwer zu erklären, dass der große *japoniste* ein unscheinbares Werk vom noch unbekanntem jungen Klinger als Vorbild genommen hat. Es scheint sich eher um einen Zufall zu handeln, dass jeder so ein Werk in exotischer Auswirkung mit dem damals in Europa populären Gegenständen schaffen wollte.

Die Unterschiede beider Werke bezeugen es. Während Tissot naturalistisch darstellt, fasst Klinger im Umrissstil ein. Inhaltlich geht dieser tiefer und sucht eine symbolische Bedeutung herzustellen. Er schafft die unwirkliche, unerreichbare Welt durch das Weglassen des Details und durch die Kombination von den äußerst unpassenden Bildmotiven.

Tissot aber präsentiert das Bild, das motivisch neu erscheint, jedoch auf alltägliche Belanglosigkeit fußt: eine englische bürgerliche Frau liest in einem Garten, der gemütlich und zugleich pedantisch gestaltet ist. Der französische

Künstler, einer der bekanntesten *japonistes*, nahm nur passiv den japanischen Einfluss in seine Radierung auf, im Gegensatz zu Klinger, der sehr früh den formalen stilistischen Anstoß in sein Werk aufnahm.

Daraus folgt, dass Klinger das Wesentlichere von der japanischen Kunst als der Andere verstanden hat. Bei Tissot beschränkt sich der Japonismus lediglich auf einen dekorativen Stoff, wogegen bei dem jungen Klinger das fernöstliche Element nicht nur eine Dekoration ist, sondern zur wesentlichen Stimmung und somit zum Inhalt des Bildes beiträgt.

Noch ein Versuch zeigt Klingers Interesse für das Japanische. In der Zeichnung „Japanerin auf dem Spaziergang“ (Abb. 73) sieht man eine Frau am Ufer, die mit einem trüben Gesichtsausdruck in die Ferne schaut. Sie hat ein Gewand an, das Klinger als Kimono darstellt, auch wenn es nicht wie die traditionelle Tracht aussieht. Jedoch die gesamte Erscheinung entspricht einer japanischen Kleidung mit angedeutetem *Obi*, dem Gürtel um die Taille. Die zahlreichen Ukiyo-Bilder boten solche Frauenbildnisse (Abb. 74) an.

Bei der Zeichnung von Klinger ist die Wiedergabe einer augenscheinlichen Japanerin nebensächlich, sondern die Wirkung ist die Hauptsache, wie sie in der Landschaft, die Klinger darstellt, ankommt. Klinger führt lediglich das Motiv einer japanisch anmutenden Frau in seine gewöhnliche Bildauffassung ein und erwartet einen eigenartigen Effekt.

Die Modulierung des Körpers, Licht und Schatten in der Landschaft und deren perspektivische Darstellung verraten eine naturalistisch geschulte europäische Auffassung. Die Zeichnung ist daher im Vergleich zu den vorangegangenen Zeichnungen, die aus demselben „Skizzenbuch“ (1874/77) stammen, als früheres

Stadium im Japonismus zu vermuten, da sie noch keine fortgeschrittenen Stilelemente zeigt.

In anderen Zeichnungen arbeitete Klinger im Linienspiel wie aus dem japanischen Holzschnitt. In der Skizze „Frühlingsanfang“ (Abb. 75) sieht man eine weibliche Gestalt im Gras liegen. Sie besitzt keine Licht- und Schattenwirkung, als würde sie in der Luft schweben. Nicht nur sie, sondern auch die ganzen Bildgegenstände sind flächig dargestellt. Die Landschaft bietet eine auffällige Untersicht, jedoch keinen räumlichen Eindruck. Die Baumstämme sind ohne perspektivisches Größenverhältnis dargestellt, das Astwerk ornamental flächig und die Grasfläche ohne Raumtiefe. Die Zeichnung dient als Studie um die fernöstlichen Stilelemente, in der linearen Darstellungsweise und flächigen Komposition, auszuprobieren.

Klinger griff auch das hohe Format auf, in dem ein Baum, der angeschnitten leicht zur Seite versetzt dargestellt ist. Dies gilt als signifikantes Bildmotiv und Kompositionselement. In *Ukiyo-e* kommt der Anordnung von Motiven des Baums und der weiblichen Figur eine repräsentative Funktion zu, wie das Beispielsbild (Abb. 76) es zeigt.

Die Zeichnung „Evas Sündenfall“ (Abb. 77) erinnert an die Komposition eines hochformatigen Holzschnittes, in dem ein Baum seitlings über den Bildrand hinaus gewachsen ist. Daneben steht Eva nackt und pflückt die Frucht. Die Schlange windet sich, um den Baumstamm und an die Nackte schlingend, und überlistet sie. Links am Fuß Evas sitzt eine Katze, ein zunächst unpassendes Bildelement für das biblische Thema, das aber als ein teuflisches Wesen interpretiert werden kann. Wahrscheinlich bezieht sich Klinger auf die mittelalterliche

Vorstellung, in der Teufel als Tier beispielsweise als Katze erscheint.²⁰⁷

Klinger kombiniert die abendländische Vorstellung vom Bild mit den ostasiatischen Stilelementen. Das Hochformat, der Umrissstil, die leere Fläche und der überhöhte Horizont wurden von dem japanischen Holzschnitt übernommen.

Die ornamentale Gestaltung des Baumes wurde durch den japanischen Holzschnitt entdeckt. Die Zeichnung „Wünsche“ (Abb. 64) ist in einer zarten Linienführung eingefangen. Der Baum mit Knospen erhebt sich in das lange Bildformat, über einen jungen Mann, der dasitzend sein Gesicht in den Händen verbirgt. Später setzte Klinger die Skizze mit kleiner Veränderung in die Radierung für die Folge „Ein Handschuh“ um, die eine Geschichte des verliebten Mannes mit irrealen Traumdarstellungen verbindet.

Die Perspektive ist nur durch die Abstufung der schwarzen Farbe angedeutet. Die dunkelste Partie soll auf eine weit entfernte Waldzone hinweisen. Die verschiedenen Gebiete, die Wiese, das Wasser, der Wald und der Berg sind praktisch ohne Tiefenansicht in der Bildebene aufeinander gestapelt. Diese Technik erinnert an japanische Holzschnitte. Die Blüte im japanisierenden Gestaltungsmodus, in Umrissenlinien und in der flächig ornamentalen Aufführung, eignet sich für das extrem hohe Bildformat. Klinger benutzte häufig hohe und schmale Bildstreifen, die später als allgemeines Format in der zeitgenössischen Jugendstilgrafik gebräuchlich wurden.

Die Baumformen auf ostasiatischen Bildern haben die meisten Bewunderer im Westen gefunden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts griffen die Schule von *Barbizon* und die französischen Impressionisten Form und Darstellungsweise

²⁰⁷ Brockhaus 2006, S. 263.

von Baum nach den ostasiatischen Vorbildern auf.²⁰⁸ Vor allem wird die europäische Buchkunst von den arabeskenhaften Baumformen der ostasiatischen Vorbilder bestimmt. Stamm und Äste umranken als Zierleiste die Buchfläche.²⁰⁹

Zunehmend näherte sich Klinger an die formale Aspekte ostasiatischer Kunst an. Das Blatt „Amor Psyche schießend“ (Abb. 78) fällt durch die ungewöhnliche Überschneidung der Bildgegenstände auf. Die Figur einer Psyche links und die Flügel Amors rechts sind durch den Bildrand tief überschritten.

Der Künstler integrierte fernerhin die Gestaltungsmittel der japanischen Holzschnitte in den abendländischen Themenbereich. Christus kehrt zurück von seiner Bergpredigt (Abb. 79). In der mittleren Gruppe schreitet er seinen Jüngern voran. Auf dem Gipfel bleibt die Menge von den Worten Jesu getroffen. Vorne läuft eine Gruppe von den drei Schriftgelehrten, die nach dem Verrat trachten.

Klingers Komposition und Behandlung des Themas bricht mit der Tradition. Die vorderen Figuren scheinen von Unten aus aufgegriffen worden zu sein. Zumindest wird dieser Eindruck aus der Nähe vermittelt. Die gesamte Ansicht ist jedoch aus der Vogelperspektive dargestellt. Dies liegt daran, dass jede Figur der Gruppe um Jesus sich ohne Grössenverhältnis im Ganzen zeigt, also nicht von der unteren Seite gesehen, und die erste und letzte Gruppengestalt zeigen sich in derselben Bildebene, gegen die sichtgerechte Verkürzung. Die Gegenstände steigen vor dem Betrachter senkrecht auf, anstatt sich in die Tiefe zu erstrecken. Die Komposition, nach welcher die Nah- und Fernsicht jede für sich wie eine Kollage in derselben Bildebene zusammengefügt werden, ist aus der japanischen

²⁰⁸ Vgl. Wichmann 1980, S. 417, Anm. 1.

²⁰⁹ Siehe Beispiel von Felix Vallotton und Carl Tiemann, Ebd. S. 82f.

Landschaftsdarstellung bekannt. Klinger variierte das japanische Kompositionsprinzip. Er verzichtete aber nicht auf die Schattendarstellung der Figuren, anders als die japanischen Künstler, sodass sein Bild nicht gänzlich die Dreidimensionalität verliert.

Die Frühwerke der japanischen Meister Hokusai und Hiroshige, die noch keinen westlichen Einfluss zeigen, geben die Komposition für das Panorama der Landschaft am besten wieder. Das grafische Bild von Hokusai „Das Fischen am Kinu-Fluß“ (Abb. 80) verdeutlicht die kollagehaften Ansichten. Der Vordergrund mit den Figuren, das mittlere Feld und der gebirgige Hintergrund sind aus unterschiedlichen Blickwinkeln dargestellt und in der unterschiedlichen Verkürzung zusammengefügt dargestellt.

Neben dem kompositorischen Element besteht noch eine Analogie mit dem Figürlichen, zwar zwischen der gestrichelten Menschenfigur im Bild „Bergpredigt“ (Abb. 79), ebenso auf dem „japanischen Hafengebäude“ Klingers (Abb. 67) und der Manga-Figur Hokusais, die aus einigen Linien besteht und trotzdem wunderbar beweglich wirkt. Die kühne und unbefangene Kompositionsweise und die Deformation der Figuren der japanischen Kollegen sprachen nicht nur die Postimpressionisten an, sondern auch die Nabis-Künstler.

Klinger stellte ebenfalls einige Tierdarstellungen aus der ostasiatischen Kunst dar. Die Zeichnung „Tiger und Chinese“ (Abb. 81) zeigt einen Überfall eines Tigers auf den Menschen. Der Widerstand gegen das Raubtier scheint vergeblich. Der momentane Angriff wird mit den flüchtigen und spontanen Pinselstrichen lebendig aufgenommen. Das Motiv des Tigerfells, das man durch die Bildwerke aus dem Osten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufiger zu sehen bekam,

wurde von den Jugendstilkünstlern rezipiert. Das ornamental gestreifte Fell bot sich für den linearen Stil an.

In der nächsten Zeichnung greift Klinger wieder eines der beliebtesten Motive in der Malerei Ostasiens (Abb. 82) auf, den „Raben“ (Abb. 83). Die Vögel fliegen in einer einsamen Winterlandschaft, in der sich ein flaches Feld und ein Baum befinden. Die Darstellung überträgt Bewegung und zugleich Ruhe. Klinger bewunderte, wie bereits erwähnt, diese Eigenschaft bei den japanischen Bildern mit Vogeldarstellungen.²¹⁰ Der junge Klinger beherrscht noch nicht ganz die Technik wie der japanische Meister, der die Bewegung eines leichten und geschmeidigen Federviehs wiedergab, jedoch hat Klinger die Stimmung aus der ostasiatischen schwarzweißen Tuschemalerei wirkungsvoll übernommen.

In der chinesischen Mythologie finden wir den Raben als Tier der Sonne, zusammen mit seinem Gegenstück, dem Mondhasen. Die symbolische Bedeutung des Rabens oder der Krähen überliefert als Tod, Winter und Einsamkeit. Allgemein gelten sie als unglückbringendes Omen wie im Westen. Die Form des Raben in seiner schwarzen Silhouette eignet sich vorzüglich für die Buchgestaltung und als Gefäßdekor, sodass auch die europäischen Jugendbuchillustrationen wiederholt auf die ostasiatischen Anregungen zurückgegriffen haben.²¹¹

Auch bei landschaftlichen Darstellungen ist der ostasiatische Einfluss zu konstatieren. In der schwarzweißen Pinselzeichnung (Abb. 84) zeigt Klinger eine hügelige Landschaft mit einem Teich, der sich weiß angedeutet unter Bäumen befindet. Diese aus einem Grauton entwickelte Arbeit erinnert an die traditionellen

²¹⁰ Klinger 1891, S. 30.

²¹¹ Wichmann 1980, S. 94.

chinesischen traditionellen Tuschebilder. Sie ist nicht auf die elastische Pinselführung einer ineinander fließenden Kalligrafie hingewiesen, aber der trockene Pinselstrich mit sparsam aufgetragener Tinte, wie Klinger es hier tat, ist eine Technik der ostasiatischen Tuschemalerei, um ihr den unmittelbaren Ausdruck zu verleihen.

Die Malerei in Grautönen bezieht die Poesie in die Landschaftsbilder mit ein. Das Interesse für die Vorbilder wurde in Europa im späten 19. Jahrhundert bei den französischen Frühimpressionisten geweckt. Die Expressionisten übernahmen am Anfang des 20. Jahrhunderts die Technik des Kontrasts zwischen Schwarz und Weiß und die Formelemente aus der ostasiatischen Kunst in ihre Grafik.

Ein poetisch aufgeladenes Stimmungsbild gab Klinger auf der Zeichnung „Mondnacht“ (Abb. 85) wieder, wie bei einer Tuschemalerei, jedoch in einer europäischen Auffassung. Auf dem Bild ist eine elfenhafte Mädchengstalt in der Finsternis zu sehen, die auf einem Schilfrohr tanzt. Ihr kühnes Auf- und Abfedern auf dem schwankenden Halm wird durch das flatternde Haar angedeutet. Die schwerlose Elfe symbolisiert eine labile Triebhaftigkeit, deren Ausweg man nicht ahnen kann.²¹² Über die Figur erscheint der schmale Sichelmond, dessen Licht im Wasser reflektiert. Die Malfläche der Zeichnung ist bläulich grundiert, aber sie ruft eine ähnliche Wirkung wie eine chinesische grautönige Tuschemalerei hervor, welche eine lautlose stille Landschaft einer Fantasiewelt gleich darstellt.

Diese Federzeichnung diente als Vorlage zum Titelblatt (Abb. 86), dem ersten Blatt aus der Folge „Radierte Skizzen“. Die Radierung enthält die gleiche

²¹² Gleisberg, Dieter. Labile Balance, in: Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 299.

Komposition und stellt eine nackte Elfe dar, die Tamburin schlagend, auf dem Schilfrohr unter der Mondsichel tanzt. Über dem Horizont erscheint ein Schriftzug „Radierte Skizzen“. Der Mappentitel steigt wie die aufgehende Sonne hinter dem weiten Meer auf. Klinger will damit ausdrücken, dass mit seinen Radierungen eine neue Kunst am Horizont erscheint.²¹³ Die Mädchengestalt verkörpert einen Sieg dieser Kunst, jedoch ist die Gefahr vorhanden, von dem aus dem Dunkel auftauchenden Krokodil gefressen zu werden.

Die Darstellungsweise, dass die silhouettenhafte Pflanze und der Mond ohne perspektivische Bezugnahme direkt aneinander hängen, eingeschlossen ihrer dekorativen Wirkung findet sich in der japanischen Kunst. Außerdem wird eine stille Mondlandschaft in der ostasiatischen Tuschemalerei als ein beliebtes Thema aufgegriffen. Dabei ist der Mensch nicht als Herrscher, sondern als sich fügender Teil der Natur dargestellt, er steht mit der Natur im Einklang und stört ihre Ruhe nicht, sondern betrachtet und genießt sie, wie es der „Dichter Nakamaro in China“ (Abb. 87) tut.

Die andere Umgangsart der Europäer mit der Natur verdeutlicht Klingers Figur, die auf dem Schilfrohr tanzt und die, auf dem nächsten Bild „Bär und Elfe“ (Abb. 88), auf den Bambus steigt. Auf diese Weise wird ein grundsätzlich unterschiedliches Prinzip von Menschen- und Naturbild demonstriert. In westlichen Bildern benutzt der Mensch die Natur oftmals zweckmäßig und betrachtet sie bevorzugt von oben, während der Mensch in der ostasiatischen Kunst von unten darbietungsvoll hochschaut und sich ihr eher unterordnet.

²¹³ Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 299.

Diese Haltung gegenüber der Natur ist in Ostasien überall ähnlich, wobei die japanische Landschaftsmalerei in der Tokugawa-Zeit (od. Edo-Zeit, 1615-1867) diese Tradition der Darstellung mit dem Beginn der Periode des geschäftigen Stadtlebens nicht mehr weiterführte.

Klinger lernte von der atmosphärischen Tuschemalerei und verwendete die gestalterischen Elemente der japanischen Holzschnitte für sein eigenes Bild, jedoch blieb er grundsätzlich der europäischen Bildauffassung treu. Auf dem Blatt „Bär und Elfe“ (Abb. 88) sehen wir wieder das japanische Kompositionsprinzip in der abendländischen Auslegung. In der Astgabel eines blühenden Kirschbaumes hockt der Bär, der seine Last kaum tragen kann. Er schnuppert hinauf zu einer nackten Elfe, die mit der ausgestreckten Rechten an einen Zweig geklammert, hängt sie ebenso in einer Astgabel eines Bambus über dem zottigen Bären, an dessen Nase mit einer Gerte übermütig herum stachelnd. Dass sie mit ihren gekreuzten Beinen auf dem dünnen Rohr sitzt, wirkt kokett und zugleich riskant, vergleichbar mit dem „Titelblatt zu Radierten Skizzen“, denn ihre Haltung könnte den Schutz vor dem Lauern des Raubtieres auf Dauer nicht lange gewähren. Hinter der bizarren Szene vom spielenden Menschen und Tier erstreckt sich eine paradiesische Landschaft mit einer starken Kurve der Bucht.

Das Gestaltungsprinzip der japanischen Holzschnitte integrierte Klinger in die Bildumgebung seiner Fantasie. Die Kurvenlinie erinnert an die Szenen von Hokusai oder Hiroshige (Abb. 89), die die einbiegende Küste, Brücke oder geschlängelte Strasse darstellten, sodass es eine extrem weite Einblicksöffnung der japanischen Insellandschaft ermöglichte. Klinger probierte das kompositorische Mittel aus, in dem sich das Meer in die Bogenlinie im Hintergrund ausdehnt und die

pflanzlichen und figürlichen Gegenstände in der extremen Nahsicht erscheinen.²¹⁴

Diese fremden und deshalb frischen Gestaltungselemente benutzte Klinger, um den symbolischen Charakter seiner Bilder zu unterstreichen. Der Künstler integrierte die Motive von Kirschblüte und Bambus aus ostasiatischen Kunstgegenständen in seine symbolisch bedeutsame Kunst: der immergrüne Bambus signalisiert die Jugend, und der Bär steht für Männlichkeit. Klinger versinnbildlicht durch den Bambus, den die Elfe besteigt, die mit weiblicher Sinnlichkeit verbundene andauernde Jugendlichkeit, im unendlichen Kampf der beiden Geschlechter.²¹⁵

Die gegenüberstellende Darstellung einer weiblichen Figur zu einem Tier tritt bei Klinger häufig auf. Neben dem Bär nehmen das Krokodil, der Adler und der Löwe die Stellung ein. Die Zeichnung „Zwei Mädchen mit einem Löwen spielend (Siesta I)“ (Abb. 90) ist ebenso als sinnliches Spiel beider Geschlechter zu deuten. Sie ist flächig gestaltet und ausgeführt in zarten Linien, die an japanische Grafik erinnern. Zwei Mädchen lagern in einer flachen und leeren Landschaft, bis auf dem Rosenbusch am rechten Bildrand, dessen Überschneidung ebenfalls des japanischen Stils bewusst. Eines liebkost den Löwen, und das andere schaut diesen beiden zu, in ihrem Haar ist eine voll erblühte Rose, die Pracht des Busches erwidern.

Die Sinnlichkeit wird durch die japanisch angeregte Linie betont. Die Behandlung der Fläche, in Analogie zu japanischen Holzschnitten, und die

²¹⁴ M. J. Holloway erkannte, dass sich Klinger auch für die Komposition des Blattes „Nacht“ (1. Blatt von der Folge „Vom Tode I“, Opus XI) an die japanische Holzschnittkunst von Hokusai und Hiroshige lehnte. Holloway 1981, S. 3f.

²¹⁵ Siehe das wiederholende Thema Klingers um den Geschlechterkampf, beispielsweise die Marmorgruppe „Genie und Leidenschaft“ (1900), die Paul Kühn den „ewigen Kampf“ nennt. Kühn 1907, S. 473.

Gestaltung des nur andeutenden Hintergrundes verhelfen dem Bild zum ornamentalen und zugleich dem fantastischen Charakter, welcher ferner dem Jugendstil zuzuordnen ist.

3.5 Klinger, Schopenhauer und ostasiatisches Gedankengut

Klinger brachte auch den ostasiatisch beeinflussten Gedanken in einigen Bildern zum Ausdruck. Er scheint von der buddhistischen Lehre berührt worden zu sein, was vermutlich von dem Philosophen Schopenhauer ausgeht.

Arthur Schopenhauer (1788-1860) war von der buddhistischen Religionsphilosophie beeinflusst, die sich von Indien angefangen bis nach Ostasien verbreitete, und Klinger war der fleißige Leser seiner Schriften. „Parerga und Paralipomena“ gehörte für lange Zeit zu seinem „täglichen literarischen Futter“.²¹⁶ Klinger erwarb das Werk im Jahr 1884, begegnete seiner Lehre möglicherweise früher, ab 1878.²¹⁷ Der Künstler besaß damals das Hauptwerk des Philosophen Schopenhauer „Die Welt als Wille und Vorstellung“ sowie eine Briefsammlung.

Der Philosoph lehrte in seinem Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ (1818), nach welchen die ganze Welt dem menschlichen Willen unterliege. Der Wille stehe für das nichtrationale, unheile Weltwesen. Nach Ansicht des Philosophen fallen der Ursprung des Bösen, der Ursprung des Übels und der Ursprung der Welt im Willen zusammen. Erkennen verheißt Erlösung, Wollen

²¹⁶ Im Brief an Max Lehrs im Jahr 1914 schrieb Klinger rückblickend, in: Singer 1924, S. 205, Klinger setzte sich zwischen April und Mai im Jahr 1885 mit dem Werk Schopenhauers intensiv auseinander. Er notierte seine Gedanken über die Lektüre, siehe in: Heyne 1925, S. 43.

²¹⁷ Michalski 1986, S. 7.

dagegen Verdammnis. Zuletzt muss der Wille zum Leben verneint werden, es ist der Zustand des „Nichts“ und wird als „Nirwana der Buddhaisten“ bezeichnet.²¹⁸

Wie bei Schopenhauer das Ziel seiner Philosophie im Nichts, dem Nirwana, liegt, steht ebenso das Ziel des Buddhismus in der Erlösung. Das Nirwana ist die höchste geistige Erfahrung der Buddhisten, die durch das Loslassen von allen Leidenschaften und Begierden möglich ist. Der Kreislauf des Leidens muss bewältigt werden, um den Zustand des Nirwanas zu erreichen. Das Auslöschen von allen Wunschgebilden wird dafür vorausgesetzt. Ähnlich wie die buddhistische Lehre erklärt Schopenhauer, dem Leiden zu entkommen sei durch die „Verneinung des Willens“ möglich.

Schopenhauer fand den Zugang zur altindischen Philosophie 1814 durch das Buch *Oupnekhat*, die lateinische Übersetzung einer persischen Version der Upanischaden. Dieses Buch legte Schopenhauer nicht mehr aus der Hand. Im Jahr 1851 schrieb er in „Parerga und Paralipomena“ (1851) über die buddhistische Lehre:

„Es ist die belohnendeste und erhebendeste Lektüre, die [...] auf der Welt möglich ist: sie ist der Trost meines Lebens gewesen und wird der meines Sterbens seyn.“²¹⁹

Außerdem las der Philosoph damals aktuelle orientalistische Zeitschriften, zum Beispiel die damals bedeutenden *Asiatic Researches* (vol. 1-20, Calcutta 1788-1839), danach auch Reiseberichte aller Art.²²⁰

²¹⁸ Vgl. Spierling 1994, S. 43.

²¹⁹ Arthur Schopenhauer. *Parerga und Paralipomena*, Bd. II (Werke, Bd. V), hrsg. v. Lütkehaus 1994, S. 348.

²²⁰ Suneson 1989, S. 20.

Eine Stelle in „Parerga und Paralipomena“ weist darauf hin, wie die Welt mit dem Gedanken des buddhistischen Nirwana zu verstehen sei:

„Im Buddhismus entsteht sie [die Welt -Verf.] in Folge einer, nach langer Ruhe eintretenden, unerklärlichen Trübung in der Himmelsklarheit des, durch Buße erlangten, seeligen Zustandes Nirwana, also durch eine Art Fatalität, die aber doch im Grunde moralisch zu verstehen ist.“²²¹

Klinger inszenierte den Gedanken nach Schopenhauers Textbuch in bildkünstlerischer Weise, etwa in der Radierung „Ins Nichts zurück“ (Abb. 91) des Zyklus „Ein Leben“ (Opus VIII). Die Radierung zeigt eine weibliche Figur, die willen- und regungslos durch den Kosmos nach unten sinkt. Zwei auffangende riesige Arme einer männlichen Figur versinnbildlichen hier das Nirwana. Das „Urnichts“ personifizierte Klinger schon als geflügelter Jüngling.

In der Verneinung des Willens ist die ganze Erscheinung aufgehoben, das heißt, ihre Mannigfaltigkeit, ihre Formen, Raum und Zeit, auch ihre „letzte Grundform“: Subjekt und Objekt. „Kein Wille: keine Vorstellung, keine Welt“, so Schopenhauer, „nur die Erkenntnis ist geblieben; der Wille ist verschwunden“. Dies ist das „relative Nichts“ oder, wie die Buddhisten es nennen, das Nirwana. Dückers stellte fest, dass diese Darstellung christliches und wissenschaftliches Denken und Gedanken an die ostasiatische Religionsphilosophie ausdrückt.²²²

Von diesem Standpunkt aus zeichnete er auf dem ersten Blatt der Folge „Vom Tode. II“ (Opus XIII) einen Buddha nach seiner Vorstellung neben den verkörperten Weltansichten bzw. Weltreligionen durch Moses, Christus, Zeus und

²²¹ Ebd. S. 23.

²²² Vgl. Dückers 1976, S. 43f.

durch den Menschen, die die Felsen abstürzen, um „die allgemeine Vergänglichkeit“ im Sinne des Künstlers zu veranschaulichen.²²³

Hier verbildlicht Klinger, dass das Leben der Zeit zu unterwerfen ist. Außerdem stellt er mit dem Felsen wörtlich die Äußerung Schopenhauers dar: „gänzlichen Modifikation des Willens, welche zuletzt bis zum freiwilligen Tode geht ... durch Herabstürzen vom geheiligten Felsengipfel im Himalaja.“²²⁴

Der Inhalt der bereits erwähnten Zeichnung „Dolce far niente“ (Abb. 70) ist ebenso mit der ostasiatischen Philosophie zu deuten. Das „süße Nichtstun“ ist durch das Bewachen des Panthers verstärkt. Das Tier ist trotzdem Sinnbild ungestümer Triebe und bedroht durch seine bloße Nähe auch buddhistisches Sichselbst-Genügen.²²⁵

In diesem Zusammenhang offenbart sich die Darstellung „Dolce far niente“ als eine Lösung des ständig bedrohten Lebens, indem man nicht handelt. Schopenhauers Gedankengut ist dabei eingeflossen, denn der Philosoph glaubte ja ebenfalls daran eine bessere Sinndeutung im Buddhismus zu finden.²²⁶

Nach Schopenhauer ist der Wille im weitesten Sinne als Trieb zu verstehen. Er ist für das Leiden verantwortlich. Der Wille muss vernichtet werden, um die Erlösung zu erreichen. Das Nichtstun ist jedoch in der ostasiatischen Philosophie (Taoismus) keine Untätigkeit des Tuns, sondern eine Natur des Nicht-Tuns oder des Nicht-Handelns, im höheren Sinne ein „Tun des Nichttuns“.²²⁷

In der taoistischen *yin-yang*-Lehre heißt es auch, dass das Weibliche mit

²²³ Winkler 1984, S. 146.

²²⁴ Dückers 1976, S. 97.

²²⁵ Winkler 1984, S. 50.

²²⁶ Ebd. S. 50.

²²⁷ Vgl. Lee 1983, S. 78f.

dem Nichttun zusammenhänge. Das Männliche zeigt im Sein, Tun, Erzeugen. Demgegenüber werden die Werte Nichtsein, Nichtstun, Namenlosigkeit, Einfalt, dem Weiblichen zugeschrieben.²²⁸ Die Eigenschaften des weiblichen und männlichen Wesenselementes, die das Weltall konstituieren, sind nicht nach einem absoluten Wertsystem einzuordnen, sondern sie sind komplementär.

Inwieweit Klinger die ostasiatische und buddhistische Philosophie wirklich verstanden hat, muss dahin gestellt bleiben. es muss aber betont werden, dass Klinger in der Zeit, als von der Gedankenwelt der asiatischen Länder noch wenig bekannt war, sehr viel mehr wusste und nicht nur einem Trend folgte.

„Sakuntala“ und „Urvasi“

Klinger las die altindischen Dichtungen „Sakuntala“ und „Urvasi“ von Kalidasa und illustrierte sie. Dazu veranlasst wurde er aber nicht durch Schopenhauer. Aus einem Brief an seine Eltern geht hervor, dass er sie um das Zusenden der Bände bittet.²²⁹ Er las sie wahrscheinlich bevor er Schopenhauers Schriften studierte, in den Jahren 1875 und 1876. Kalidasas Dramen wurden schon in den 1830er Jahren von Hirzel und Höfer aus Sanskrit ins Deutsche übersetzt. Sie sind im Jahr 1861 von Edmund Lobedanz übersetzt in Leipzig erschienen.

„Sakuntala“ und „Urvasi“ sind zwei Dramen des Dichters Kalidasa, der als ein Hauptvertreter der indischen Sanskrit-Lyrik um das Jahr 400 n. Chr. wirkte. Die

²²⁸ Béky 1972, S. 184.

²²⁹ Brief an seine Eltern vom 6. 7. 1880: “Solltet Ihr zuhaus zwei Bücher von mir: 1. Sakuntala 2.Urvasi von Kalidasa übersetzt von Lodedanz, finden so habt die Güte, legt sie bei wenn die Costume kommen” Singer 1924, S. 34.

Dramen erzählen eine märchenhafte Liebesgeschichte, jeweils von einem König mit einer Halbgöttin, deren Name jeder Titel ist, die mit Leidenschaft verbunden aber glücklich endet.

Klinger zeichnete vielmehr nach seiner Fantasie. Die Frauenfiguren sind mit Pflanzen und Tieren in dekorativen Linien eingefasst. Die gesamte Gestaltung erinnert an die japanischen Holzschnitte. Die lineare und flächige Darstellung, das steile Hochformat, die asymmetrische Komposition und die überschnittenen Bildgegenstände darin zeigen es, was Klinger in der Zeit in der fernöstlichen Kunst lernte.

Die erste hochformatige Skizze (Abb. 92), die zusätzlich als „Japanische Phantasie“ betitelt war, erinnert jedoch an eine antikisierende Haltung, wie zum Beispiel bei der idealisierenden Schönheit, der theatralischen Gestik und Gebärde und bei dem Sinnbild des Schwans. Klinger verknüpfte die ästhetische Beigabe der Antike mit den stilistischen Elementen des Japonismus, sodass die Darstellung aufgelockert und modern erscheint. Klinger löste seine Bildlichkeit von jeglicher Historizität und brachte seine Auslegung der klassizistischen Kunstvorstellung in die karrikaturhafte Darstellung ein.

Die Illustration zeigt zwei Frauen, die Sakuntala und eine Dienerin. Ein Vogel schaut hoch auf die Menschen. Die Szene erinnert an das Gedicht, mit dem der in Sakuntala verliebte König Dusyanta singt:

So schmal die Wange, welk der Busen,/ blaß die Haut!/ Eingesunken die
Gestalt,/ zerbrechlich./ Das Mädchen ist beklagenswert/ im Griff der
Liebesgott,/ und doch ein schöner Anblick,/ eine Mādhavī-Ranke/ im

sengenden Wind.²³⁰

Schon bevor Klinger die blumige Sprache ins Bildnerische umsetzte, hat die Sanskrit-Literatur die deutsche Sprache beeinflusst.²³¹

In „Sakuntala“ ist die Analogie von Mädchen und Blumen hervorgehoben: Die Heldin und ihre Gefährtinnen werden mit Lotosblüten und Waldblumen verglichen. Sie sind Schwestern der Pflanzen, der König sieht in Sakuntalas Lippen ein „roter Schmelz der Knospe“, die Arme sind „zarte Zweigen“, ein „Vermählungsfest der Pflanzen“ wird beschworen, Blumenschmuck und -kleidung, Blumenvergleiche finden sich immer wieder.²³²

Klinger gab den Eindruck auf dem nächsten Illustrationsblatt zu Kalidasa (Abb. 94) wieder, auf dem die zarte weibliche Figur, die von den Vögeln getragen in der Luft schwebend mit biegsamen Stengeln zusammen verbunden dargestellt ist. In den anderen Blättern (Abb. 93 und Abb. 95) wurde ebenso die Szene von den Nymphen, deren Schönheit Kalidasa feiert, von Klinger in der makellos schönen Linie wiedergegeben. Die pflanzliche Biegung und die menschliche Körperlichkeit sind aneinander abgestimmt.

Der indischen Dichtung begegnet Klinger mit den japanischen Gestaltungsmitteln, denn er glaubte, die Feinheit der dichterischen Sprache kann in der Wirkung der schwarzweißen Umrisslinie und der vereinfachten Formen vom

²³⁰ Übersetzt von Trutmann 2004, S. 70.

²³¹ Mertens schreibt, dass Kalidasas Dichtung besonders die deutschen Romantiker beeinflusst hat. Goethe z. B. schrieb in der indischen Anregung seine Verse 1791:
Was will man denn vergnüglicher wissen! / Sacontala, Nala, die muß man küssen,
Und Mega-Duhta, den Wolkengesandten, / Wer schickt ihn nicht gern zu Seelenverwandten.
Und Richard Wagner, dem sei die Sanskrit-Literatur der Anlaß für einige Motive in seinem Werk „Parsifal“ gewesen. Siehe Mertens 2006, in: TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. No. 16/2006.

²³² Beispiele siehe Trutmann 2004, S. 45.

japanischen Holzschnitt am besten veranschaulicht werden.

3.6 „Japanerin“

Im Jahr 1912 zeichnete Klinger mehrere Porträts von einer Japanerin. Drei sitzende und eine stehende. Die Skizze der stehenden Figur (Abb. 96) ist flüchtig aufgegriffen. Sie hat Kostüm mit langgezogenem Ärmel und Rocksäum und zeigt ihren Körper im Profil, ihre Hände sind unter den Stoff versteckt, ihren Kopf dreht sie zum Betrachter. Trotz des knappen Gesichtsdetails vermittelt diese Gestalt eine skeptische, misstrauisch abweisende Physiognomie durch die zusammengezogene Kopfhaltung und das schräge Blicken.

Klinger zeigte die japanische Anregung in seiner Kunst nicht im modischen Geschmack oder in der Nachahmung, sondern integrierte sie stets in seinem eigenen Stil. Nach 1900 übernahm Klinger aber den japonisierenden Stil selten, bis auf wenige Elemente im Zyklus „Zelt“. Klinger interessierte sich später mehr für den Menschen an sich. Er beobachtete wie dieser sich bewegt und wie er sich verhält, und versuchte das Innere aufzugreifen. Die äußere Erscheinung im exotischen Stoff des Kimonos sprach Klinger nie an, anders als zum Beispiel der französische Impressionist Monet, der seine Frau im Kimono mit dem Titel „Die Japanerin“ („La Japonaise“, Abb. 97) malte, oder wie van Gogh, der das japanische Bild von Kesai Eisen unter dem gleichen Titel „Die Kurtisane“ („Oiran“) abmalte.

Für die charakteristische Gebärde seiner Figur hatte Klinger vermutlich ein lebendes Modell. Der japanische Kunsthistoriker Arikawa Haruo bemerkte in Katalogbeitrag zu Klingers Ausstellung in Tōkyō 1988, dass der Künstler sich am

Aussehen der zur damaligen Zeit in Europa berühmten japanischen Schauspielerin Hanako orientiert habe.²³³

Auguste Rodin schuf bereits 1907/8 mehrere expressionistische Porträts, die sich auf dieses Modell beziehen. Er fertigte eine Büste und eine Zeichnung (Abb. 98) an. Da Klinger den französischen Meister bewunderte, liegt es nahe, dass er sich von Rodin für die Motivwahl anregen ließ. Es ist auch möglich, dass die Figur selbst die Gattin des japanischen Botschafters Tanahashi ist. Denn die Zeichnung stammte aus derselben Zeit, als die drei Porträtzeichnungen von der „Japanerin“ entstanden, die Klinger wahrscheinlich im Auftrag von ihrem Ehemann schuf.

Im Jahr 1911 lernte Klinger den schon seit Jahren in Deutschland lebenden Japaner kennen. Er stellte sich brieflich als Shintoist vor und bat Klinger um Abzüge von Radierungen. Der Künstler war auch in Japan bekannt, sodass der japanische Beamte ihn mit dem Porträt seiner Gattin beauftragte.

Klinger stellte die „Japanerin“ (Abb. 99) im zeitgenössischen Kimono dar. Das Gesicht der Frau Tanahashi wurde in der Farbenzeichnung sehr realistisch ausgeführt, wobei die Hände nicht zu Ende gebracht wurden. Das Lächeln einer Japanerin, das am Mundwinkel und an den Augenpartien angedeutet wird. Klingers Beobachtungsgabe äußert sich in der präzisen Darstellung des Kopfes.

Bei der zweiten Zeichnung (Abb. 100) zeigt sie sich in einer traditionellen Sitzhaltung. Sie kniet und legt ihre Hände zusammen auf ihren Schoß. Die Gesichtszüge sind detailliert dargestellt, jeder kleine Schlagschatten ist erfasst. Der

²³³ Hanako, eigentlicher Name Ota Hisa, kam bereits 1901 nach Europa, ging mit der Theatergruppe in Deutschland und Österreich von 1912 bis 1921 auf Tournee. In: Kat. Max Klinger. Tokyo 1988, S. 41-45.

ruhige Gesichtsausdruck und die Haltung der Hände, die bescheiden auf ihrem Schoß liegen, entsprechen der Etikette einer angesehenen Frau eines japanischen Diplomaten.

Die weitere Zeichnung (Abb. 101) präsentiert ein Porträt im Detail des Kopfes. Das Gesicht ist in Dreiviertelansicht sorgfältig gezeichnet. Die plastische Wirkung spiegelt sich im Lichtreflex wieder, wobei die Kleidung nur aus einigen Strichen besteht. Die Japanerin schaut vor sich hin, ist in sich gekehrt, und verharrt still. In der realistischen Kopfstudie sieht man, dass Klinger ohne jeglichen japonisierenden Stil arbeitete. Er schien das Innere interessiert aufzunehmen und zu veranschaulichen. Hinter dem scheuen und mädchenhaften Eindruck erhält die Frau doch einen charakterfesten Gesichtszug.

Der Japaner Tanahashi teilte Klinger seinen Eindruck von den Porträtzeichnungen seiner Gattin mit. So schrieb er am 14. März 1913 aus Berlin an Klinger:

„Hochverehrter Meister!

Meine Frau wird nicht jünger, schöner wird sie auch nicht. Halten Sie das fest, was ich heute liebe. Ich bitte Sie! Erstens werden bald die Zeichen des frühen Alters unserer Frauen zum Vorschein kommen, zweitens werde ich keinen Menschen mehr finden, der unserer Frauen Eigenart, die herbe Süße der Persimone mehr erfasst als Sie. Ich bitte Sie vielmehr, bestimmen Sie uns eine Zeit! Der Tod ist scheußlich, geben Sie meiner Frau das ewige Leben.

Ihr aufrichtig dankbarer Tanahashi Hanzo.“²³⁴

Die Art und Weise, wie Klinger sich um die Wiedergabe des Charakters bemühte, überzeugte auch den Ehemann, denn er erkannte die „herbe Süße der Persimone“. Der Brief scheint den Künstler beeindruckt und motiviert zu haben, da er

²³⁴ Brief im Stadtarchiv Naumberg, in: Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 365.

unmittelbar danach eine Skulptur nach diesem Modell schuf.

Im Herbst desselben Jahres stellte er auf der Leipziger Ausstellung das „Porträt einer Japanerin“ (Abb. 102) der Öffentlichkeit vor. Die Halbaktfigur ist aus Marmor gearbeitet. Über die mädchenhafte Brust und die kleine Schulter ragt der Kopf. Sie schaut anmutig und zugleich geheimnisvoll in die unbekannte Ferne hinüber. Die innere Stimme der Japanerin versucht Klinger zu enträtseln und in das Material Marmor zu transferieren. Mit poetischen Worten begegnet Egbert Delpy der Figur:

„Zwei zarte Arme verlieren sich in diese weißen Tiefen, aber die köstlich junge Brust lebt und leuchtet frei und darüber erhebt sich auf schlanken Halse ein wundervoll stiller, feiner Rassekopf, der aus fernen, fremden Welten kommt und mit seltsam in sich gekehrtem seitlichen Blick bei sanfter Neigung auf Worte zu hören scheint, die aus dieser selben fernen Welt kommen.“²³⁵

Anhand der Nacktheit erklärte Arikawa Haruo im Tōkyōer Katalog, dass es schwer zu verstehen sei, wie eine japanische verheiratete Frau, als angesehene Gattin eines Botschaftsangehörigen, sich entblösst vor einen fremden Mann stellen und ihre unverhüllten Brüste der Öffentlichkeit zeigen könnte.²³⁶

Der Auftraggeber scheint jedoch davon überzeugt gewesen zu sein, wie es im oben erwähnten Brief von Tanahashi zu den Porträtzeichnungen zu lesen war, Klinger könnte seiner Frau „das ewige Leben“ geben, und das Werk sollte schöpferisch frei gestaltet werden, ohne Konsequenzen fürchten zu müssen, da er gegen die Konvention verstoßen hat. Tanahashi übernahm die Marmorbüste

²³⁵ Egbert Delpy am 3. Okt. 1913, In: Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 365.

²³⁶ Kat. Max Klinger. Tokyo 1988, S. 43.

zunächst in seine Villa in Dahlem, die er eigens gekauft hatte, „um ‘die Japanerin’ besser unterbringen zu können“, die er jedoch vor seiner Rückkehr nach Japan dem Leipziger Sammler Paul von Bleichert überließ.²³⁷

Der Japonismus hat sich in Deutschland im Lauf der Zeit weiterentwickelt. Nachdem Klinger in seinen Jugendwerken mit gestalterischen Elementen aus japanischen Holzschnitten experimentiert hatte, folgten ihm um die Jahrhundertwende die Künstler der Münchener und Berliner Sezession, wie Otto Eckmann, Peter Behrens und Carl Tiemann. Sie übernahmen die fremde Anregung als hauptsächliches Gestaltungsprinzip ihrer Kunst. Die Expressionisten entdeckten Anfang des 20. Jahrhunderts in den japanischen Holzschnitten sowie in *Manga* die günstige Wirkung für ihre Grafik und Malerei.²³⁸

Klingers Porträtzeichnungen und Büste „Japanerin“, die in der Zeit der deutschen Japanbegeisterung entstanden, präsentieren sich jedoch ohne japanischen Einfluss. Der Japonismus, den Klinger früher in der beachtlichen Dekorativität für das stilistische und formale Experiment verwendete, verwandelte sich später in eine Kunst, die sich nicht mehr von den Anregungen von außen ableiten ließ. Vielmehr bestimmte er selbst seine Kunst, wie bei der „Japanerin“. Er schmückte das Porträt nicht, sondern brachte das Wesen der abzubildenden Person hervor.

Längst wurde der Japonismus bei Klinger seit seiner Jugendzeit allmählich in einige seiner Arbeiten auf subtile Weise integriert und verschmolzen zu seinem eigenen Stil. Der Japonismus bestimmte die ornamentalen Züge und den modernen

²³⁷ Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 365.

²³⁸ Die japanischen Einflüsse auf die Künstler der „Brücke“ und „Blauen Reiter“ siehe Berger 1980, S. 303-313, und noch die Beispiele an Alexej Jawlensky siehe Fäthke 1983, S. 35-43.

Charakter der Kunst Klingers und verhalf ihm einen Bruch mit der traditionellen Verbindlichkeit herbeizuführen.

4. Die ornamentale Symbolik

Auf der ästhetischen Konzeptionsbasis der Antike und des Japonismus entwickelte sich Klingers Kunst in der Spätphase zunehmend in eine formenreiche Kunst mit symbolisch beladenen Motiven.

Anders als die frühen grafischen Werke, deren ornamentaler Charakter oft durch die geometrisch, figural und vegetabil stilisierten Motive bestimmt wurde, weisen die späten Arbeiten keine solchen Ornamente auf. Jedoch wirken sie trotz der naturalistischen Darstellungsweise dekorativ, indem sie die reiche Stofflichkeit hinzufügen.

Die Werke nach 1883 schildern gesellschaftliche Probleme wie Armut, Ehebruch und Prostitution. Ferner veranschaulichen sie menschheitliche Grundgedanken an Glück und Vergänglichkeit in Liebe und Leben sowie Elend und Tod.

4.1 Die Blüte

Das erste Blatt des Zyklus „Dramen“ (Opus IX) „In flagranti“ (Abb. 103) zeigt sich in einer Formfülle. Wir sehen eine Villa, die mit üppigen Barockornamenten geschmückt ist, in steinernen Fratzen, Putten, Festons, Kartuschen und mit chinesischen Vasen, die mit Schlangen umwunden auf der Balustrade stehen. Die prächtige Kastanienblüte füllt die linke Hälfte des Bildes. Auf dem Boden liegt ein Mann im Frack, den der Ehemann am Fenster gerade mit dem noch rauchenden Gewehr niedergeschossen hat. Die Frau springt entsetzt zur Seite, mit beiden Händen den Kopf fassend, als ihr Liebhaber zu Boden fällt.

Die ornamentalen Motive, deren reiche Stofflichkeit im Mondlicht glänzt, schmücken den Schauplatz und geben dem Bild zugleich einen starken dramatischen Akzent. Es wird die Geschichte einer Ehe aus einer hohen Gesellschaft geschildert, die in Luxus lebt aber mit Ehebruch endet. Die prachtvolle Fassade des gründerzeitlichen wohlhabenen Hauses betonte Klinger mit der überladenen Dekoration an der Architektur.

Wie scharf Klinger durch die dekorierenden Elemente die Fassade des glänzenden Bürgertums betont, zeigt der Vergleich mit den folgenden Blättern, die den widersprüchlichen sozialen Missstand des modernen Großstadtlebens schildern. Einerseits stellen sie die Rückseite der glanzvollen Großstadt dar, wie Armut sowie Selbstmord, und andererseits die sozialistische Revolution der Arbeiterklasse. Das zweite Blatt weist, im Gegensatz zum ersten, auf die karge Umgebung hin, die Kulisse von Berlin. Auf diesem Radierblatt verzichtet Klinger bewusst auf jegliches Motiv, mit dem man das Bild auslegen kann, sodass die bloße Tatsache hervorgehoben wird.

Mit den schmückenden Motiven macht der Künstler den Charakter des Radierungszyklus „Dramen“ deutlich, indem sie auf dem Blatt „In flagranti“ den zeitgenössischen Lebensstil des Bürgertums reflektieren und eine symbolische Bedeutung für Trug und Schein des Kapitalismus erhalten.

Klinger gestaltete später einen anderen Zyklus als Anschluss der Folge „Dramen“ und nannte diesen „Eine Liebe“ (Opus X). Der Zyklus stellt ein konfliktreiches Liebesleben dar. In dem doppelseitigen gründerzeitlichen Moralaspekt bezieht er sich auf den vorigen Zyklus.

Die Liebesgeschichte fängt mit dem Folgenblatt „Erste Begegnung“ (Abb.

104) an. Das Bild zeichnet sich ähnlich wie „In flagranti“ durch eine enorme Üppigkeit aus. In der Mitte des Parks auf einer Kutsche sitzt eine Frau, die nachdenklich eine Rose in ihrer Hand betrachtet, die der Mann im Hintergrund überreicht haben mag. Zwischen dem dichten Laubwerk steht der Mann mit seinem Blick auf die Frau geheftet. Die vollen Blätter der Bäume und Büsche und Blüten verstärken die Spannung der ersten Begegnung des Paares. Außerdem erschließt das Motiv der Rose und des Blütenbaumes der Bedeutung von Verliebtheit.²³⁹

Auf dem nächsten Blatt „Am Thor“ (Abb. 105) sieht man dieselbe dichte Blüte der Kastanien, die die Parkanlage füllt. Der Mann küsst sich tief niederbeugend die Hand der begehrten Frau. Heller Sonnenschein wirft flimmernde Laubschatten. Die innere Aufregung des Mannes bei der Begegnung wird durch den auf dem Boden gefallenen Hut ausgedrückt.

Das eiserne Parktor ist mit Blumenranken und fliegenden Drachen prachtvoll gestaltet. Klinger gestaltete die Formenfülle wie bei dem vorigen Blatt für eine Stimmung bei dieser Begegnung, die ein erwartungsvoller und zugleich ein vergänglicher Moment ist. Die innere Regung beschreibt Kühn mit den Worten:

„Die Flüchtigkeit dieser ersten Begegnung, das Emporfluten der Liebe, besonders in dieser bebenden, scheuen, halb gewährenden, halb sich zur Flucht wendenden Mädchengestalt mit den weiten staunenden Augen, aus denen zugleich Liebe und Angst sprechen, dieses verstohlene, dieses glückliche Erhaschen eines heiß ersehnten Moments, der so gefährvoll, so bang und doch so unendlich süß ist, das ist von unsagbarer Schönheit.“²⁴⁰

Die Pracht der Blüten und Blätter, das kurzlebige Glück, kann schnell vergehen und

²³⁹ Dückers 1976, S. 135.

²⁴⁰ Kühn 1907, S. 147.

sich in Leid verwandeln. In dieser Deutung ist die Gestaltung des Blütenbaumes auf dem Radierungsblatt „Glück“ (Abb. 106) zu verstehen. Der Mann und die Frau finden in dem leidenschaftlichen Liebesakt ihr Glück. Über dem Paar durch die Öffnung hinaus sieht man die Blüten, die in der nächtlichen Landschaft schön leuchten. Die Darstellung erinnert an Hölderlins Gedicht „Mein Eigentum“:

Einst war ichs, doch wie Rosen, vergänglich war
Das fromme Leben, ach! Und es mahnen noch,
die blühend mir geblieben sind, die
Holden Gestirne zu oft mich dessen.²⁴¹

Klinger gestaltet das pflanzliche Element zu jenen Radierungsblättern bewusst, das im symbolischen Sinn das Thema der Folge wesentlich verdeutlicht: Es verbildlicht die kurzlebige Leidenschaft, die Unbeständigkeit des Glanzes und die Flüchtigkeit des Sinnengenusses.

Weitere Blätter zeigen, dass das Liebesglück der Frau zur Schwangerschaft führt, die offenbar aus der unehelichen Beziehung resultiert, sodass sie in der Öffentlichkeit eine „Schande“ (9. Folgenblatt) ist. Der Zyklus schließt mit der Darstellung, dass der Tod das Kind wegnimmt, entweder durch die gewollte Abtreibung oder durch den suizidalen Versuch der Frau.

Die dekorativen Elemente und die prächtigen Blüten, die am Tor, den Park und das Gebäude verzieren, ergänzen den gesamten Inhalt der Radierfolge, indem sie die Üppigkeit der höchsten Lebensform einerseits und andererseits die Vergänglichkeit ausdrücken.

²⁴¹ 1. Strophe aus dem Gedicht Hölderlins „Mein Eigentum“, entstanden 1799, in: Bennholdt-Thomsen 1967, S. 70.

4.2 „Verführung“

Die Folge „Ein Leben“ (Opus VIII) ist durch den Roman von Klingers norwegischen Freund Christian Krohg „Albertine“ inspiriert. Die Protagonistin verfällt im Umgang mit der schlechten Gesellschaft zum Lustobjekt, wird zur Prostitution getrieben und beendet selbst das Leben.²⁴²

Das erste Radierblatt „Praefacio“ (Abb. 107) zeigt Ausgangspunkt der christlichen Sichtweise. Auf dem paradiesischen Garten steht der Baum der Erkenntnis, an dem die nackte Eva sich lehnt. Der Schriftzug lautet: „Ihr werdet mitnichten des Todes sterben, Sondern eure Augen werden aufgethan! 1. Mose III.,4.5.“ Damit deutet der Künstler die sündhafte Begierde als Sujet an, die wie durch die Urmutter Eva durch eine Frau hervorgeht und zum Schicksal führt. Klinger stellt aber in seiner Folge die Frau aus der Sicht des Opfers dar. Sie gerät durch ihre weiblichen Reize von einer scheinheiligen Gesellschaft ausgenutzt, in die Prostitution und wird ausgestoßen. Unter dem Gesichtspunkt, dass sich für ein Frauenschicksal sozialkritische Stimmen erheben, nimmt die Folge einen Bezug auf die vorigen Folge „Dramen“ und „Liebe“.

Klinger hat die Frage der Prostitution als einer der ersten deutschen Künstler dargestellt, indem er die Vorurteile einer bürgerlichen Scheinmoral an den Pranger stellte.²⁴³ Er beschuldigte nicht die Frau als Einzelwesen, sondern er versuchte die Prostitution unter gesellschaftlich zusammenhängenden Problemen zu

²⁴² Der Roman „Albertine“ wurde von Christian Krohg (1852-1925) geschrieben, norwegischer Maler und Schriftsteller. Klinger lernte ihn in seiner frühen Karlsruher Zeit in der Kunstakademie kennen. Die beide teilten später nicht nur die Berliner Atelierwohnung sondern auch eine sozialkritische Ansicht. Vgl. Birnie Danzker 1996, S. 16 und S. 110.

²⁴³ Boetzkes 1984, S. 280.

betrachten. Er schaute kritisch auf das verlogene Bürgertum. Jedoch richtet er seinen Blick resigniert auf das leidvolle Leben hin, das im religiösen Kontext zu betrachten ist, wie die letzten Blättern „Leide!“ und „Christus und Sünderinnen“ dokumentieren.

Das 4. Folgenblatt „Verführung“ ist das formale Hauptwerk als das inhaltliche für die Folge „Ein Leben“. In „Verführung“ (Abb. 108) gestaltet Klinger eine erotische Szene in einer dynamischen Kraft, die den Betrachter ins Bild lenkt. Wir sehen ein nacktes Paar auf Riesenfischen in die Tiefe des Meeres sausen, das sich leidenschaftlich umarmt und küsst. Über sie fallen Steine herab, aber sie achten nicht, denn der Mann und die Frau sind „in diesem Ozean der Wollust“ versunken.²⁴⁴

Auf dem Meeresgrund sitzt eine riesige glitschige Schnecke mit ihren Fühlern, die zu diesem Paar gerichtet sind. Wegen des ekelregenden Schleims gilt sie als Symbol der Verderbtheit, die die abgrundtiefe Sinnenslust bringen wird. Die Schnecke kann aber auch als ein Sinnbild für die weiblichen Genitalen gedeutet werden, während der Fisch als phallisches Symbol gilt.²⁴⁵

Dem Radierblatt „Verführung“ ist eine Studie vorangegangen. Die Zeichnung „Meeresritt“ (Abb. 109) ist in eine fließende Umrisslinie ausgeführt und greift den ungestümen Moment in Unmittelbarkeit auf. Demgegenüber ist das ausgeführte Radierblatt bedacht dargestellt: die Fische und die Schnecke sind durch Aquatinta getönt, sodass Glanz und eine haptische Wirkung entstehen.

²⁴⁴ Kühn 1906, S. 132.

²⁴⁵ Im erotisierenden Kontext des Blattes „Verführung“ ist der Fisch als Sinnbild phallischer Kraft zu sehen. Außerdem sind Fische auf Grund ihrer starken Vermehrung und als „Früchte des Meeres“ im allgemeinen Fruchtbarkeitssymbol. Siehe auch Wenn 2006, S. 100.

Durch die sorgfältige Ausarbeitung des Details wurde die momentane und dynamische Ausdruckskraft der Skizze etwas gedämpft. Stärker war auch die erotische Intensität auf der Skizze durch die Haltung des Paares: Die Figuren sind vielmehr aneinander verschlungen dargestellt. Das rechte Bein der Frau ist über dem Arm des Mannes erhoben, während ihr Linkes mit dem rechten Bein des Mannes gekreuzt ist, an dessen Oberschenkel die Hände der Beiden sich treffen, wo sein entblößter Genitalbereich zu sehen ist, der aber auf der Radierung verschleiert wird.

Die Freizügigkeit der Darstellung erfuhr eine Ablehnung, sodass Klinger die Version der Zeichnung für das Radierblatt ändern musste. Obwohl Klinger sich vornahm, seine eigentliche gestalterische Idee abzuschwächen, forderte er in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“ ein künstlerisch gerechtes Urteil für eine Darstellung von Nackten. Seiner Ansicht nach ist „das Studium und die Darstellung des Nackten sind das A und das O jeden Stils“, und warnte das Publikum vor „eine(r) falsche(n) Empfindlichkeit (...) beim nackten Körper - dem Schönsten, was wir überhaupt uns vorstellen können“.²⁴⁶

In der nackten Körperlichkeit sieht Klinger den ästhetischen Gipfel. Zuwider dem ungehörigen Verschleiern des darstellenden Körperteils beteuerte er:

„Der Schurz, der widerwärtig künstliche Lappen, oder gar das unglaubliche Feigenblatt, mit dem wir unsere (...) Körper bedecken müssen, zerreißen die Einheit.“²⁴⁷

Klinger versuchte in seiner künstlerischen Einwirkung zu allererst „die schöne

²⁴⁶ Klinger 1891, S. 41f.

²⁴⁷ Ebd. S. 44.

gesunde Sinnlichkeit“ zu erzielen. Denn „die Sinnlichkeit ist ein Grundpfeiler allen künstlerischen Wesens.“²⁴⁸

Mit dem Appell an die ästhetisch gestalterische Sinnlichkeit schuf Klinger eine wichtige Voraussetzung für den kommenden Stil. Die Kunst um die Jahrhundertwende pflegte eine solche sinnenreizende fantasiereiche Thematik auszuüben. Sie stilisierte die Sinnlichkeit in einem linear fließenden Bewegungsmodus wie in Menschenhaar und in Meereswogen, in Kurven und Schwüngen der Natur sowie in Menschenkörper. Klingers Jugendstil erreichte den Höhepunkt in den Jahren 1881-84 mit der Darstellung „Verführung“, kurz vor dem Blühen des Jugendstils in Deutschland.

4.3 Die Maske

Ein symbolisch bedeutendes Motiv, die Maske, taucht in Klingers Werk häufig auf. Im Rahmen des Blattes „Auf den Schienen“ (Abb. 116) der Folge „Vom Tode I“, auf dem Widmungsblatt zu Menzel (Abb. 54) und auf den Türflügeln der Villa Albers in Berlin-Steglitz²⁴⁹ erscheinen Masken, die mit ihren Gesichtsausdrücken die Stimmung intensivieren.

Die Maske in den Blättern der Folge „Brahmsphantasie“ ist ebenso ein bedeutungsvolles Attribut, das die Botschaft des Künstlers trägt. Zu dem Zyklus „Brahmsphantasie“ (Opus XII) gehören insgesamt 41 Radierungen, Stiche und Lithografien. Die Blätter bestehen aus 20 Vollbildern und 21 langformatigen Leisten,

²⁴⁸ Brief von Klinger an Hummel im Jahr 1901, in : Singer S. 145f.

²⁴⁹ Die Masken auf dem Türflügelpaar, das Klinger 1883/ 85 für die Villa Albers in Berlin- Steglitz gestaltete, ist abgebildet, in: Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 237.

die die Seite von Noten verzieren. Klinger schuf den einen Teil des Zyklus zu Kompositionen von Brahms und den anderen Teil angeregt vom Text des Schicksalsliedes von Hölderlin (1770-1843)²⁵⁰.

Auf dem ersten Blatt „Accorde“ (Abb. 110) öffnet sich das Panorama der gewaltigen Natur. Rechts vor der weiten Meerlandschaft erscheint ein hölzerner Bau, wie eine Terrasse gebaut, auf dem ein Mann Klavier spielt. Hinter ihm sitzt eine Frau mit den ausbreiteten Armen. Sie ist in das Musikspiel versunken. Im Wasser schwimmen zwei Nixen, von denen eine mit der Hand die Saiten der riesigen Harfe berührt.

Die Harfe, die eine Nixe mit großer Anstrengung hält, ist mit einer Maske verziert und bis zur geflügelten Amoretten in einer sorgfältigen Plastizität bearbeitet. Der Kopf mit dunklen Augen und aufgerissenem Mund erinnert an die antike Maske, die die fantastische Stimmung für Brahmsmusik unterstützt.

Mit dem singend wirkenden Ausdruck hebt der Kopf für das Folgeblatt der Brahmsfantasie eine musikalische Wirkung hervor. Es wurde bereits dokumentiert, dass selbst der Komponist die gelungene Umsetzung der Klänge ins Bildnerische anerkannte.²⁵¹

In der Ferne erscheint die gebirgige Landschaft in Wolken verhüllt. An der Bucht stehen zwei griechische Tempel. Dorthin segelt ein Boot über Meereswogen.

²⁵⁰ Kühn 1907, S. 192.

²⁵¹ Brahms schrieb an Klinger: „Ich sehe die Musik, die schönen Worten dazu- und nun tragen mich ganz unvermerkt Ihre herrlichen Zeichnungen weiter; sie ansehend ist es, als ob die Musik in's Unendlich weiter töne und Alles auspräche, was ich hätte sagen mögen...“ Brahms Dankesbrief an Klinger 1893, zit. n. Brachmann 1999, S. 41. Und ein Jahr später schrieb er an Clara Schumann: Mir ist eine ganz ungemein große Freude geworden durch eine „Brahmsphantasie“ des Malers Max Klinger... es sind nicht Illustrationen im gewöhnlichen Sinne, sondern eine ganz herrliche, wundervolle Fantasien über meine Texte.“ Brahms an Clara Schumann 1894, Litzmann 1927, S. 538f.

Ein imaginäres Bild des Musikers, der selbst der Segler ist. Von der Seite, wo musiziert wird, geht es zu der Seite über, in der die Antike als Ideal der Kunst symbolisch dargestellt ist.

Das Saiteninstrument erscheint auf dem Bild wie ein Hauptmotiv und deutet mit der Maske und mit dem Meer den dionysischen Kult an. Die Harfe tritt auf dem weiteren Folgenblatt erneut auf. Im Raum der „Evokation“ (Abb. 111) ist die wogende See wie im vorigen Blatt zu sehen. Durch eine Balustrade begrenzt zeigt sich die Terasse, auf der der Künstler sitzt und seine Hände zum Spielen des Klaviers erhebt. Er sieht nach der nackten Frau, die ihr Gewand und eine Gesichtsmaske vor sich hinwirft und die Arme ausbreitet. Die Frau könnte als eine Muse, eine Appassionata, verstanden werden,²⁵² die den Musiker inspiriert. Eine Frau, oft stehend, mit Maske ist in dem antiken Kontext als Muse oder generell als Personifikation des Theaters zu interpretieren.²⁵³

Zwischen dem Pianisten und der Muse steht die mächtige Harfe. Sie steht für die göttliche Musik. Die Maske am Instrumentenrahmen vermittelt dem Betrachter den Klang der Natur, sie ist eine „Verkörperung der tönenden Naturseele“.²⁵⁴ Eine göttlich gewaltige Urkraft, die mit der griechisch nachgeahmten Maske zum Ausdruck gebracht wird, geht auf an den Himmel bei den kämpfenden Giganten über, die sich empor ringen und die Felsblöcke schleudern.

Die Harfenmaske kann als Maske der Tragödie gesehen werden, die auf

²⁵² Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 292.

²⁵³ Diese allegorische Darstellung verbreitet sich seit Rafael. Leuschner 1997, S. 99.

²⁵⁴ Kühn 1907, S. 207.

den schicksalhaften Aspekt des Künstlertums hinweist.²⁵⁵ Künstler bei Klinger tritt als leidfähiges höheres Individuum auf, wie in „Der befreite Prometheus“ der Folge „Brahmsphantasie“, und „Künstler (Genie)“ der Folge „Vom Tode II“.

Im Gegensatz dazu ist die Maske der Muse als Komödienmaske anzunehmen, die seit 5. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland als Bestandteil der Dionysosfeiern (neben den Tragödien trilogien) gilt.²⁵⁶ Der Akt der Muse der Komödie *Thalia*, die das Maskenkostüm wirft, deutet, dass Komödie der Tragik des leidenden Genies Brahms zu unterwerfen ist. Die Geste der Frau kann man allerdings vielfältig deuten. Eberhard Roters sieht darin, dass sie die Larve (Maske) nieder wirft, einen Akt spontaner Befreiung vom Zwang gesellschaftlich gebotener Zurückhaltung, eine Entpuppung, eine „Ent-Larbung“.²⁵⁷

Eine äußere Anregung mögen Klinger die Riesenmaske der pompejanischen Wandmalerei und der antiken Plastik gegeben haben.²⁵⁸ Durch die Maskendarstellung bringt Klinger die „Brahmsphantasie“ mit der Antike in Verbindung, damit dem Zyklus auf jedem Fall ein verherrlichender Ausdruck verliehen wird. Der monumentale und feierliche Charakter wird dadurch betont. Die Maske ist ein Bildelement, das den Gehalt der Musik Brahms eindringlich macht. Das ornamentale Werk ist daher nicht nur Dekoration, sondern steht direkt für den Inhalt des Bildes und somit in enger Beziehung zur Sinnform, zum Symbol.

²⁵⁵ Vgl. Dückers 1976, S. 77.

²⁵⁶ Siehe unter „Komödie“ in: Brockhaus, 12. Bd. S. 224.

²⁵⁷ Roters, Eberhard. „Evokation- Die Sublimierung des Elementaren“. In: Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 26f.

²⁵⁸ Kühn 1907, S. 198.

4.4 Der Tod

Im Zyklus „Vom Tode. Erster Teil“ (Opus XI) zeigt Klinger, dass der Tod den Menschen plötzlich oder allmählich ertappt, ohne Alters- und Rangunterschied. Klinger gestaltete für die meisten Blätter den Rahmen, der eine inhaltlich erweiternde als schmückende Aufgabe hat.

Das traditionsreiche Thema des *Memento-mori*-Gedanken ist eines der ältesten innerhalb der bildenden Kunst, und der personifizierte Tod war seit dem Mittelalter in der Kunst dargestellt.²⁵⁹ Klinger befasste sich auch früh mit dem Thema. In der Radierungsfolge „Vom Tode I“ stellte Klinger den personifizierten Tod im Rahmenwerk und ergänzte damit die Todesgeschichte des Hauptbildes.

Das Blatt „Chaussee“ (Abb. 112) zeigt eine Landschaft mit einer Baumallee. Ein Toter liegt auf dem Boden, der vom Blitz erschlagen wurde. Der dunkel radierte Rahmen zeigt einen schlangenartigen Blitz, den der Tod auf der rechten Leiste schickt. Das hässliche Bildmotiv steht in einem Kontrast zur schönen stillen Landschaft nach dem Gewitter. Dem statischen Hauptbild gibt der Rahmen mit der schwingenden Linienbewegung des Blitzes und mit dem flatternden Faltenwurf einen belebten Rhythmus.

Das nächste Blatt „Kind“ (Abb. 113) präsentiert im Mittelbild eine Wiesenlandschaft in Abenddämmerung. Im Vordergrund sitzt auf einer Bank eine Frau, die eingeschlafen ist. Neben ihr steht ein Kinderwagen, aber er ist leer. Aus ihm hängt nur die Decke heraus. Auf dem Boden ist ein Wiesenpfad zu sehen, der

²⁵⁹ Um das Jahr 1000 nach Chr. begannen die personifizierten Todesdarstellungen in der bildenden Kunst. Vgl. Wessely 1876, S. 12.

mit einer weißen Gestalt endet und in den Schatten des Waldes weiterführen wird. Sie nimmt das Kind mit zum Eingang des Todes. Der Himmel ist noch hell vom übrig gebliebenen Sonnenlicht, die Landschaft ist aber schon dunkel.

Dieser unerwartete Tod eines Kindes erinnert an das Bild von Daniel Chodowiecki (1726-1801). Er radierte 12 Blätter zum „Totentanz“ (1791).²⁶⁰ Davon das eine Bild „Kind“ zeigt den Vorgang in einem Schlafzimmer, in dem die Mutter beim Wiegen mit ihrem Fuß an der Kinderwiege eingeschlafen ist, während der Tod das Kind nimmt und davon fliegt.

Die gleiche Thematik nimmt bei Klinger eine andere Note durch die Rahmgestaltung. Zu den Seitenleisten stehen die weiblichen Gestalten, die ihre Hände über die Brust kreuzen. Unten in der Querleiste strahlt eine Sonne und davor wachsen Gräser und Mohnpflanzen. In der Mitte der oberen Leiste flattert ein weißer Schmetterling zwischen den Pflanzenranken. Der Tod kann unerwartet kommen. Das Thema betont das Paradox vom Tod durch das Rahmenbild, das die heitere Umgebung ornamental gestaltet.

Der Tod kann auch Herrscher überfallen. „Herodes“ (Abb. 114) liegt vor seinem Thron. Das erstarrte Gesicht, die verkrampften Hände und Beine zeugen vom plötzlichen Tod des Mannes. Einige Menschengruppen in der weiten Arena zeigen keine Aufregung über den Vorfall. In der linken Leiste taucht eine Figur aus dem Dunkel auf, die eine Lanze in der Hand hält und verschmitzt auf den Toten schaut. Er scheint nach der Königskrone zu trachten, die in der unteren Leiste liegt.

Die Rahmung dient hier als erweiterte Bildfläche, wodurch der Inhalt des

²⁶⁰ Abgebildet, in: Geismeyer, Willi. Daniel Chodowiecki. Leipzig 1993, S. 207.

Hauptbildes deutlich wird. Das Werk „Landmann“ (Abb. 115) zeigt ebenfalls einen Rahmen mit dieser Funktion. Im Innenbild weitet sich eine hügelige Ackerlandschaft. Im Vordergrund steht ein Gespann mit Ackergäulen vor einem Pflug. Der Bauer ist aber nicht beim Pflügen, sondern liegt auf dem Boden. Er wurde vom Pferd getreten. Das deutet das hoch gehobene Bein des Pferdes an. Aus der unteren Rahmenleiste greift die Hand des Todes nach dem verunglückten Landmann und zieht ihn ins Grab ein. Hier wird die Trennung zwischen dem Hauptbild und dem Rahmen aufgehoben.

Der Tod ist auch „Auf den Schienen“ (Abb. 116). Als Skelett liegt er quer darauf und wartet auf den Zug. Die Finger im Mund haltend mit höhnischem Gesichtsausdruck versucht er sein Werk zu vollbringen, nämlich eine Entgleisung. Die fortschreitende Technik hatte seinen Preis. In ungeahnter Masse erlebte man Katastrophen durch Zugunfälle. Das Zugunglück ist ein neuer Typus des Todes, des Einzel- wie auch des Massentodes im 19. Jahrhundert.²⁶¹

Über die kommende Katastrophe gibt der Rahmen durch die Gestaltung Auskunft: die schlangenartig verbogene Schiene erscheint, deren Ende eine Flamme wird. Auf der linken und rechten Rahmseite befinden sich Masken und Fratzen, die durch ihren „dämonenhaften“ Ausdruck als tote Geister gekennzeichnet werden. Durch die ornamentale Anordnung von Fragmenten, die aus der Komplexität des schrecklichen Geschehens herausgelöst worden sind, ist nämlich eine Darstellungsweise gewählt worden, die das Grauensvolle der Katastrophe nicht mehr zum Ausdruck bringt, sondern die Form des Todes ästhetisch verschleiert.²⁶²

²⁶¹ Vgl. Weinhold 1956, S. 118.

²⁶² Jörn. Rüdiger. Untersuchungen zu den Opera „Vom Tode I“ und „Vom Tode II“, in: Kat. Max Klinger. Bielefeld 1976, S. 61.

Klinger erzählt das Thema *Tod* nüchtern. Die „arme Familie“ (Abb. 45) zeigt einen toten Mann, der auf dem Krankenstuhl ruht, und eine Mutter mit dem abgemagerten Kind im Arm, sie schaut durch die schräge Öffnung des engen Dachzimmers hinaus. Das kalte Licht flutet in die trostlose Szene. Der Tod steht der Frau im Rahmen gegenüber, als ob er die Gedanken der Frau lesen würde. Der Tod wäre ein Trost, eine einzige Aussicht für das elende Leben. Er hebt seine knochige Hand, als würde er die Lebenden streicheln. In der unteren Leiste gräbt der Tod als Totengräber bereits ein Grab.²⁶³

Im Rahmen des Bildes stellt Klinger den Tod dar, der Ruhe oder einen friedlichen Schlaf nach den Ermüdungen und Plagen des Tages bringen könnte. Nach dem Spruch: „Der Tod ist besser als die Bitterkeit des Lebens und die unheilbare Krankheit“²⁶⁴

Die erlösende Macht des Todes, die dieses Blatt andeutet, wird im Schlussblatt „Der Tod als Heiland“ (Abb. 117) deutlich. In einer Wüstenlandschaft tritt der Tod vor die Menschen. In einer Hand hält er einen Palmenzweig und die andere Hand erhob er zum Segensgruß. Die Menschen rennen aber verängstigt weg. Nur ein Mensch kniet würdevoll vor ihm nieder. Der alte Mann streckt ihm seine dünnen Hände entgegen und empfängt den Tod. Unten in der Predella, ähnlich wie in einem Sarkophag, befindet sich ein männlicher Leichnam.

In der Querleiste steht: „WIR FLIEHEN DIE FORM DES TODES, NICHT DEN TOD; DENN UNSER HOECHSTEN WUENSCHEN ZIEL IST:

²⁶³ Hierbei bezieht sich Klinger vermutlich auf mittelalterliche Darstellung des Todes als Totengräber. Der Tod als Totengräber oft mit Haue, Schaufel und Sarg ist die typisch französische Todesikonographie. Siehe Helmut Rosenfeld. Der mittelalterliche Totentanz und seine Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. In: Kühnel 1982, S. 457f.

²⁶⁴ Ecclesiasticus XXX, 17, zit. n. Weber 1923, S. 128.

TOD.“ Die Todesansicht, die er als seinen „Eigenwuchs“²⁶⁵ angab, entwickelte Klinger wahrscheinlich unter dem Einfluß von Schopenhauer, der den Tod als Erlösung sah. Der Philosoph schrieb in den „Parerga“, dass jeder „im tiefsten Innern“ vielmehr den Tod herbei wünschen würde, als „diese so unaussprechlich lumpige, zeitliche, individuelle, mit lauter Misere“ zu beschäftigen. Die Individualität mit dem Tode los zu werden sei deshalb „kein Verlust, vielmehr Gewinn“. So Schopenhauer, der Mensch hat „höchstens den Augenblick des Uebergangs zu fürchten,“ aber nicht den Tod.²⁶⁶

Dieses Bild „Der Tod als Heiland“ (Abb. 117) ist mit der ornamentalen Rahmung umgeben, während die architektonisch plastische Wirkung durch die Predella stark betont wird. Im Rahmenbild zeigt der Tod, anders als der Inhalt des Mittelbildes, die hässliche Seite seiner Verderbtheit. Links unten in der Umrahmung liegt ein Mensch, auf dem sich ein riesiger Krebs festkrallt.

Diese Szene erinnert an das frühe Blatt Klingers „Alpdruck“ (1878), auf dem der Riesenkrebs ein schlafendes Mädchen niederdrückt. Klinger verwendet das Motiv auch auf dem Blatt „Siesta I“ aus den „Radierten Skizzen“, auf dem zwei Krebse nach dem Verzehren eines Geschöpfes ausruhen.

In der Umrahmung, neben dem Krebs, erscheint der Tod als monströses Wesen, das eine Frau packen will, die sich dagegen wehrt. In den beiden unteren Ecken der Umrahmung ist jeweils ein Herz zu sehen, aus dem Arterien und Venen entspringen. Dieses Element hat Klinger vor zehn Jahren auf dem Blatt „Pyramus und Thisbe“ der Folge „Rettungen Ovidischer Opfer“ geschaffen, bei dem zwei

²⁶⁵ Im Brief an Max Lehrs 1914, in: Singer 1924, S. 205.

²⁶⁶ Schopenhauer. Parerga und Paralipomena. Gesamtausgabe, Bd. V, S. 284, S. 293, S. 277.

Herzen an einer Mauer durch Venen verbunden sind. Dieses Motiv, das Herzleid und Schmerz beinhalten soll, erscheint hier formal als ein Schmuckelement für den Rahmen.

Auf dem linken Herz ist der Tod als Affe dargestellt, der nach einem Mann jagt, der ihm entflieht. Die Figuren sind durch Blumenranken verbunden. Auf den Dornenranken sitzen einige Raben, die auf eine Leiche warten. Rechts fliegt eine nackte Mädchengestalt. Sie flieht vor dem Monster, das Amor durch eine Schlinge um den Hals zieht. Darunter steht eine nackte Frau, die vom Tod ergriffen wird und sich ihm entwindet. Der Tod wird im Rahmenbild als Monster, Affe und Krebs in der symbolischen Bedeutung für die Verderbtheit und die Hässlichkeit dargestellt.

Die Umrahmung mit der Predella verleiht dem Bild einen monumentalen Charakter, und erweckt sogar einen feierlichen Eindruck. Durch den ornamentalen Rahmen grenzt Klinger Gedanken an den Tod von Sentimentalität und Fürchterlichkeit ab. Die Umrahmung hebt das Bewusstsein von der dargestellten Bildwirklichkeit ab. Auf diese Weise wird Distanz zwischen Betrachter und Bild geschaffen. Der Künstler verdeutlicht durch die Rahmgestaltung seine Todesauffassung, dass der Tod nicht zu fürchten ist.

Der Zyklus „Vom Tode. II“ (Opus XIII) erschien im Jahr 1898 im Anschluss an die Folge „Vom Tode.I“. Während sich die erste Folge mit dem individuellen Sterben befasst, zeigt die zweite das Thema *Tod*, hervorgerufen durch Krieg und Pest. Sie schildern das Leid des Genies und die Kurzlebigkeit des Menschen in Ruhm und Schönheit.

Während das Dekorative in der ersten Folge durch den Rahmen in der Darstellung des Todes hervorgeht, präsentiert sich der Charakter in der zweiten

Folge durch schmückende Motive, die im Gegensatz zum Tod für Reichtum und Schönheit des Lebens stehen. Die Blätter sind reichlich mit Kostümen wie mit Bauelementen geschmückt.

Klinger thematisiert die Vergänglichkeit des menschlichen Seins und Tuns. Er veranschaulicht die Idee des ewigen Lebens als Höhepunkt dieses Zyklus in dem Blatt „Mutter und Kind“ (Abb. 118). Der Künstler symbolisiert die junge Mutter als Tod des Individuums, während das Weiterleben durch das Kind veranschaulicht wird. Auf dem Sarkophag liegt eine tote Frau. Ihr jugendliches Haupt schmücken Margueriten. Auf ihrer Brust hockt ein nacktes Kind, den Blick auf den Betrachter gerichtet. Im Mittelpunkt steht ein Architekturbogen mit je zwei gewundenen Säulen rechts und links, die in römischen Renaissance- und Barockkirchen verwendet werden. Dahinter erstrecken sich Bäume, die den dichten Wald bilden. Zwischen diesen Baumriesen sprießt ein zartes Bäumchen empor, welches das Fortleben versinnbildlicht.

Das Radierblatt, das den wichtigsten Inhalt unter den Folgeblättern trägt, gestaltete Klinger auch formal ornamental. Die prachtvoll gestaltete Form der Säulen verleiht dem Bild eine erhabene Atmosphäre. Insgesamt wirkt der Bildaufbau dekorativ. Die horizontale Linie, die der Körper der Leichen und der Sarkophag sowie die Vertikale der Säulen erzeugen ein abgeschlossenes, einheitliches Bild.

Klinger entwarf auch für das Werk „Elend“ (Abb. 119) das dekorative Kapitell, das die Macht symbolisiert. Es zeigt eine Menge von Sklaven, die auf dem Boden ins Joch gespannt nebeneinander gedrängt sitzen. Sie fürchten die Peitsche des Treibers zur Zwangsarbeit. Hinter dieser Menge steht ein Kapitell, das die

Menschen ziehen. Das architektonische Element ist reichlich geschmückt mit Akanthusblättern, Rankenwerk, sorgfältig gearbeiteten Widderköpfen in den vier Ecken und mit einem Medaillon eines Seitenkopfes von dem Herrscher. Das Bauwerk gilt als bildhaftes Gleichnis für Macht und Gewalt, das die Menschen ins Elend treibt.

Das Schmuckelement, das nicht nur an architektonischen Teilen, sondern auch an Figuren der Folgeblättern „Herrscher“ und „Versuchung“ zu sehen ist, steht als Sinnbild für den irdischen Glanz und zugleich für dessen Vergänglichkeit. An den modischen Accessoires wie Haarschmuck, Armreif, Gürtel, den Mustern auf dem Gewand kann man den Sinn des Künstlers für Jugendstilornamente ablesen.

4.5 Genie (Künstler)

Die letzte Auswahl „Genie (Künstler)“ (Abb. 120) ist als ein erklärendes Werk für Klingers Kunstanschauung zu verstehen. Das schwarz gekleidete Künstlergenie schreitet neben einer jungen Frau, deren Kleid mit einem floralen Muster versehen ist, während eine jämmerliche, gefesselte Gestalt hinten zurückgelassen steht. Der Künstler befindet sich zwischen der elenden Realität, welcher der alten Figur gleicht, und dem utopischen Ideal, das die Muse verkörpert. Die idealisierende Gestalt nimmt die Gesichtszüge der Figur aus dem Blatt „Die Schönheit (Aphrodite)“, das dem Zyklus „Brahmsphantasie“ angehört und eine sinnliche, das antike Schönheitsideal verkörpernde Figur darstellt, auf.

Die Radierung „Genie (Künstler)“ zeigt die konfliktträchtige Ansicht des

Künstlers. Als Schaffender *will* er mit dem Kunstideal gehen, jedoch *kann* er die alltägliche Realität im Leben nicht übersehen, wohin er dementsprechend seinen Kopf wendet. Eine Passage in „Malerei und Zeichnung“ liest sich geradezu wie eine Beschreibung dieses Bildes:

„Neben der Bewunderung, der Anbetung dieser prachtvollen, großschreitenden Welt wohnen die Resignationen, der arme Trost, der ganze Jammer der lächerlichen Kleinheit des kläglichen Geschöpfes im ewigen Kampf zwischen Wollen und Können.“²⁶⁷

Aus dieser ideellen Schilderung heraus kann die Radierung als eine programmatische Äußerung für die konkrete Vorstellung des Künstlers zum ästhetischen Schaffen verstanden werden. Klinger drückt seinen Gedanken zur gestalterischen Darstellungsweise aus.

Er bezieht sich einerseits auf den historisierenden Naturalismus, mit dem Klinger die problematischen Themen wie Tod, soziale Not und leidvolles Leben schonungslos beschreibt, und andererseits bekennt er sich zum Jugendstil, durch dessen sinnliches Streben die bittere kapitalistische Welt versüßt und somit die Schwere des Lebens erträglich wird.

Der Künstler schreitet in eine neue Ära, die die jugendliche Kunst eröffnet, und verabschiedet sich von der Epoche des Historismus, die hinter der Zeit zurückbleibt. In der Radierung schreitet die neue Kunst, personifizierende jugendliche Gestalt auf der blumigen Wiese einher, während die andere Figur, welche die alte Tradition verkörpert, ihre schleppenden Schritte nach ihrem langen

²⁶⁷ Klinger 1891, S. 20.

Weg durch den dunklen Wald endet.

Begleitet wird der Künstler von der Göttin der Kunst, die erwartungsvoll auf das Höhere schauend in das neue Jahrhundert hinüber schreitet, um das ästhetische Ideal der Kunst des fortschreitenden Zeitalters zu verleihen.

VI. Zusammenfassung

Wie die Arbeit gezeigt hat, eignet sich eine formal-ästhetisch begründete Betrachtung für Klingers Werk und dessen Bewertung. Nicht nur wegen der sinnlich wahrnehmbaren Ornamente in seiner Kunst, sondern auch, weil sich darauf Klingers Kunstanschauung gründet, welche ihrerseits den deutschen Idealismus der Ästhetik reflektiert.

Max Klinger findet einen neuen Weg, um die gedankliche und gestalterische Diskrepanz zwischen Ideal und Realität zu überwinden. Das Ideal sucht Klinger in seiner dekorativen Kunst, welche eine neue Forderung der Zeit erfüllt. Dabei gelingt es Klinger, einerseits das Ornamentale als sein persönliches Gestaltungsmittel zu vollenden, andererseits es als Zeitform darzustellen.

Klinger orientiert sich an Kunstkonzepten der Antike, nämlich dem griechischen Vasenstil bzw. der Flächenaufteilung pompejanischer Wandmalereien, um ein zentrales Bild auf ornamentale Weise hervorzuheben. Er gestaltet die Blätter der Radierungszyklen, die „Rettungen Ovidischer Opfer“ und „Amor und Psyche“ mit Sockel- und Frieszone, mit Seitenleisten und Umrahmung. Die dekorativen Formen, mit scharfen Linien konturiert, füllen die Fläche und lassen sich häufig als Kommentar zum Haupt- oder Innenbild lesen oder als dessen Ergänzung gelten.

Klinger modifizierte die bei Ovid erzählte Geschichte durch die Ornamente, sodass die mythischen Figuren vor der Metamorphose, d.h. ihrer Verwandlung, gerettet werden. In der Geschichte von Narziss zeigt die Darstellung in der Dekorationsfläche, anders als der Ovidische Text, Narziss, der von Amors Pfeil

nicht getroffen wird, weil ein Vogel dazwischentritt, - mit dem Ergebnis, dass er sich auch nicht in sich verliebt und daher nicht in die Blume, die seinen Namen trägt, verwandelt wird. Auf einem anderen Blatt derselben Episode fügt Klinger in einer sockelartigen Fläche eine Dekoration ein, die durch die erotisierenden Pflanzenmotive Vermählung von Narziss und Echo andeutet, während das Hauptbild eine neutrale Landschaft zeigt, worin jedoch nach genauem Hinsehen die Kleidungsstücke des Paares im Gras zu finden sind. Diese diskret ausgeführte Schilderung von Klingers Version ergänzt die Dekoration inhaltlich.

Mit Hilfe der ornamentalen Gestaltung können die antiken Themen ironisch interpretiert werden. Klinger erhebt in dem Zyklus „Rettungen Ovidischer Opfer“ den Anspruch, als Künstler mit dem berühmten antiken römischen Dichter sich anlegen zu können. So verhilft die dekorative Form seinen Grafiken zu einer weiteren, inhaltlichen Aussage und wird darüber auch zum Bildinhalt.

Die Arabeske in den Umrahmungen zum Werk „Amor und Psyche“ ist hauptsächlich ästhetischer Natur. Indem sie das Innenbild schmückt, erweckt sie den Eindruck des Kostbaren und erzeugt eine mythische, altertümliche und fantastische Stimmung, die zum unverzichtbaren Bestandteil der Darstellung der alten Erzählung wird. Im Rahmenwerk lässt er seine rege Fantasiekraft und individuelle Auslegung wirksam werden. Die klassisch-akademische Darstellungsweise der Antike hinter sich lassend fügt der Künstler dem Bild seine persönliche expressive Note bei.

Neben der Antike sind als zweites Motivrepertoire, dessen sich Klinger bedient, die Stilelemente japanischer Holzschnittkunst zu nennen, welche in ihrer

Formvereinfachung, Linienklarheit, Flächigkeit und Asymmetrie ornamentale Potenzialität enthalten. Um die Komposition dynamischer zu gestalten, experimentiert Klinger mit vom Rand überschrittenen Objekten oder scharfem Kurvenverlauf bei Landschaftsszenen. Über diese formalen Anleihen hinaus übernimmt Klinger auch Bildformate und Motive aus Ostasiatischer Kunst: er bedient sich oft des hohen japanischen Hängerolle-Formats, zeichnet einen japanischen Hafen, den Fuji-Berg und fertigte mehrere Porträts von Japanerinnen an. Das Spätwerk „Japanerin“, das die Ehefrau des japanischen Botschafters porträtiert, zeigt nunmehr das verinnerlichte Japankonzept, das nicht mehr der äußeren Form bedarf, sondern zum wesentlichen Bestandteil seiner Kunst geworden ist.

Nach meinen Untersuchungen ist Klinger der Erste, der in Deutschland die Konzeption japanischer Kunst rezipiert, und dabei nicht nur einzelne Motive übernommen, sondern diese stilistisch bearbeitet hat. Klinger findet etwa zeitgleich mit den französischen Impressionisten, die sozusagen die erste Phase des Japonismus in den 1870er und 1880er Jahren vertreten, in der japanischen Kunst eine Inspirationsquelle. Klinger besaß auch selbst japanische Kunstbücher und Holzschnitte, er kam jedoch früher in Kontakt mit dieser Kunst vermutlich durch die Weltausstellung in Wien (1873) und in Paris (1878) und durch die Bilder französischer Künstler.

In Japan wurde Klinger schon zu seinen Lebzeiten bekannt. Japanische Schriftsteller und Künstler der Zeitschrift Shirakaba verehrten ihn. Im Jahr 1910 kontaktierten sie ihn sogar. Die Kunstzeitschrift Shirakaba stellte Klinger und sein Werk mehrmals vor und übersetzte Klingers Aufsatz „Malerei und Zeichnung“ ins Japanische. In einem Beitrag stellte ein Autor Klinger sogar in eine Reihe mit

Goethe, Beethoven und Wagner und zählte ihn zu den größten Deutschen.

Klingers Leistung liegt darin, dass er mit dem Japonismus den Weg für den Jugendstil bereitet hat, wobei sein Ansatz nicht sofort von anderen Künstlern aufgenommen wurde. Während die Nachimpressionisten in Frankreich den Japonismus nach der ersten Generation weiterentwickelten, haben sich die Künstler in Deutschland erst spät, um 1900 und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, diesem Einfluss geöffnet. Eine breite Rezeption setzt ein und – was schon längst beobachtet wurde – Jugendstilkünstler wie Otto Eckmann, Carl Tiemann oder Peter Behrens beziehen japanischen Stilelemente in ihre Entwürfe mit ein.

Klingers Arabeske unterstützt mitunter sogar die surrealistische Anmutung mancher seiner Bilder: in dem Radierungszyklus „Ein Handschuh“ begleitet das Rankenwerk den riesigen Handschuh, der wie im Traum und Halluzination auftaucht und die dunkle Seite der Menschenseele symbolisiert. Die Arabeske betont den irrationalen Gehalt des Bildes und wird mit ihrer grotesken Form zum Inhalt des psychoanalytisch deutbaren Phänomens.

Das Ornamentale ist zwar einerseits Klingers ganz persönliches Gestaltungsmittel, aber andererseits und mehr noch kennzeichnet es die Kunst der Zeit, des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Klinger antwortet mit seiner dekorativen Kunst auf die Suche nach einem neuen Stil. Mit der Kunstform reagiert er auf die Bedürfnisse des industriellen Zeitalters, um der Überfülle des Materials und den neuen Lebensumständen gerecht zu werden.

Daher ist es nicht verwunderlich, dass Klinger nicht nur buch künstlerisch tätig ist, z.B. indem er die Illustrationen zu dem Märchenbuch „Amor und

Psyche“ liefert, sondern auch Tafelaufsätze, Ofenkacheln, Fächer und Handschuhkasten-Deckel entwirft. Das schmiedeiserne Gitter, das auf der Radierung „Tor“ des Zyklus „Eine Liebe“ zu sehen ist, auf dem Blumenranken und fliegende Drachen fantasievoll ineinander verschlungen sind, bezeugt Klingers erfinderischen Sinn fürs Ornament.

Am Ende des 19. Jahrhunderts scheint die Grenze zwischen der hohen Kunst und dem Handwerk zu schwinden. Türklinke, Stuhl, Wandgemälde, Krawatte, Zigarettedose und die Blume im Knopfloch erscheint alles gleich wichtig und wert, ästhetischer Gestaltung unterworfen zu werden.

Durch seine ornamentale Absicht Klingers ist auch der Geisteshaltung der Zeit näher zu kommen. Zwiespalt und Gegensätzlichkeit werden in der Gründerzeit stärker als bisher empfunden, tiefe Klüfte tun sich auf zwischen arm und reich, zwischen den glitzernden Fassaden der Großstadt und der Tristesse der Mietkasernen und Hinterhöfe, zwischen der Freude an der durch Eisenbahn gewonnenen Mobilität und dem Erschrecken über den Massentod infolge eines Zugunglücks. Klinger greift diese Themen in seinen Radierungsfolgen wie „Eine Liebe“, „Ein Leben“ und „Der Tod“ auf. Er gibt die Bilder zwar realistisch wieder, aber versieht sie mit dem Rahmen und auch mit vielen Gegenständen im Bild selbst, wie Blüten, Schmuckteilen, Masken, Modeaccessoires und architektonischen Elementen.

Mit dem schmückenden Motiv wird die Botschaft des jeweiligen Zyklus verdeutlicht, indem das Motiv die Üppigkeit und zugleich Vergänglichkeit der Liebe sowie des Lebens verstärkt und das Elend des Todes und die gesellschaftlichen Missstände dramatisiert.

Klinger legt mit seinem Ornament die Diskrepanzen seiner Zeit offen, gleichzeitig aber auch den Widerspruch der Kunst des 19. Jahrhunderts, in welcher Altes und Neues, Tradition und Modernität, Abendländisches und Exotisches verschmilzt, aber auch gegeneinander strebt.

Die Verbindung der so disparaten antiken und japanischen Kunstwelten verleiht seiner Kunst ihre Originalität. Letzten Endes versucht Klinger deren Gegensätzlichkeit durch die Steigerung ins Dekorative zu überwinden.

Mit der neuen Ideen an der ornamentalen Gestaltung näherte er Kunst und Handwerk einander an und hob die Schwere und den Ballast der traditionellen Historienmalerei auf. Kein anderer Künstler zeigt deutlicher als Klinger die Problematik des Idealismus in der Moderne auf und macht expliziter den Widerspruch zwischen klassizistischer Idealität und zeitgemäßem Realismus in seiner Kunst sinnfällig.

Durch den ihm eigenen Einsatz des Ornaments in seiner Kunst fand Klinger ein modernes, dem 20. Jahrhundert angemessenes Ausdrucksmittel. Indem er seine ästhetischen Maßstäbe mit den Herausforderungen des industriellen Zeitalters harmonisierte, gelang es ihm, die Krise des Idealismus zu überwinden.

VII. Literaturverzeichnis

Ausstellungs- und Bestandskataloge

Adolf Loos 1870-1933, Raumplan-Wohnungsbau. Ausstellung der Akademie der Künste Berlin 1984

Alfred Kubin. Gedächtnisausstellung 1877-1959, München 1964

Arthur Schopenhauer. Ausstellung 100. Todestag Arthur Schopenhauers. Frankfurt am Main 1960

Bild und Buch. Das Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen. Ausstellung Kunsthalle Bremen 1979

Der künstlerische Impuls. Wuppertal im Aufbruch. Kunsthalle Barmen 1997

Die druckgraphischen Techniken II. *Der Kupferstich*. Das Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen. Ausstellung Kunsthalle Bremen 1975

Edward Burne- Jones und William Morris. Amor und Psyche. Clemens-Selz Museum Neuss 1999

Ein Blick auf Amor und Psyche um 1800. Kunsthhaus Zürich 1994

Europäischer Jugendstil. Kunsthalle Bremen 1965

Gründerzeit - Adolf Loos. Jahrhundertwende: Rückblick und Ausblick im Spiegel der Wiener Architektur. Stadt Karlsruhe - Städtische Galerie (Hg.). Karlsruhe 1987

Hofmannsthal, Hugo von. Internationale Kunstausstellung 1894, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I, Frankfurt 1956, S. 181f. In: Boetzeks 1984, S. 96.

Hokusai. Tokyo National Museum 2005

James Jacques Joseph Tissot. Museum of Art, Rhode Island 1968

James Tissot. 1836-1902. Musee des Beaux-Arts de Besançon 1985

Le Japonisme. Editions de la Réunion des musées nationaux. Paris 1988

Ludwig Richter und sein Kreis. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1984

Max Klinger 1857-1920. Museum der Bildenden Künste zu Leipzig 1970

Max Klinger. Original-Druckgraphik aus dem Besitz des Oldenburger Stadtmuseums / Städtische Kunstsammlungen Oldenburg 1975

Max Klinger. Kunsthalle Bielefeld 1976

Max Klinger; die graphischen Zyklen. Museum Villa Stuck. München 1980

Max Klinger 1857-1920. Malerei-Graphik-Plastik. Künstlerhaus Wien 1981-82

Max Klinger 1857 – 1920. Malerei – Graphik – Plastik. Künstlerhaus Wien 1981

Max Klinger. Tōkyō 1988

Max Klinger 1857-1920. Städtische Galerie Frankfurt am Main 1992

Max Klinger 1857-1920. Handschuh. Traum und künstlerische Wirklichkeit. Städtische Galerie Frankfurt am Main 1992

Max Klinger. Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig 1995

Max Klinger. Spiel mir das Lied von Liebe und Tod. Städtische Galerie in der Reithalle Schloß Neuhaus in Paderborn 1999

Max Klinger. Die druckgraphische Folgen. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2007

Max Klinger in Chemnitz. Kunstsammlungen Chemnitz 2007

Mensch und Tod. Totentanzsammlung der Universität Düsseldorf 1979

Moritz von Schwind - Meister der Spätromantik. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
1996

Runge in seiner Zeit. Hamburger Kunsthalle 1978

Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende. Haus der Kunst München
1964

Weltkulturen und moderne Kunst. Die Begegnung der europäischen Kunst und
Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro- und Indo-
Amerika. Organisationskomitee für die Spiele der XX. Olympiade. München 1972

Monografien

Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1, hrsg.
v. Karlheinz Barck. Stuttgart: Weimar 2000

Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3, hrsg.
v. Karlheinz Barck. Stuttgart: Weimar 2001

Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 4, hrsg.
v. Karlheinz Barck. Stuttgart: Weimar 2002

Altmann, Walter. Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage. Berlin 1902

Amanshauser, Hildegund. Untersuchungen zu den Schriften von Adolf Loos.
Diss. Wien 1985

Ariès, Philippe. Studien zur Geschichte des Todes im Abendland. Wien 1976

Aslin, Elizabeth. The Aesthetic Movements. Prelude to Art Nouveau. London 1969

Avenarius, Ferdinand. Klinger als Poet. Mit einem Briefe Max Klingers und einem Beitrage von Hans W. Singer. München 1917

Arikawa, Haruo. „Max Klinger und Japan“, in: Max Klinger. Tōkyō 1988, S. 33-47

Babendererde, Peter. Dekorative Graphik. Braunschweig 1975

Baird, Merrily C. Symbols of Japan. Thematic motifs in art and design. New York 2001

Baurmann, Roswitha. Schrift. In: Seling, Helmut (Hg.). Jugendstil: Der Weg ins 20. Jahrhundert. Heidelberg/München 1959, S. 169 - 214

Beck, Herbert (Hg.). Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. Berlin 1981

Beck, Herbert (Hg.). Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984

Béky, Gellért. Die Welt des Tao, München 1972

Bennholdt-Thomsen, Anke. Stern und Blume. Untersuchungen zur Sprachauffassung Hölderlins. Bonn 1967

Berger, Klaus. Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920, München 1980

Beutler, Ernst. John Flaxman's Zeichnungen zu Sagen des klassischen Altertums. Leipzig 1910

Beyer, Carl. Max Klinger. Das graphische Werk 1909-1919. San Francisco 1997

Biermann, Christian Walter. Max Klinger in seinem graphischen Werk. Diss. Dresden 1938

Birnie Danzker, Jo-Anne (Hg.). Max Klinger. Zeichnungen. Zustandsdrucke. Zyklen. München /New York 1996

Blochmann, Georg M. Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit. Münster 1991

Boardman, John. Athenian Black Figure Vases. London 1974

Boardman, John. Athenian Red Figure Vases. The archaic Period. London 1975

Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung 6. Bochum 1983

Boetzkes, Manfred. Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk. Mainz am Rhein 1984.

Brachmann, Jan. „Ins Ungewisse hinauf...“ Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation. Kassel 1999

Braghetti, Giovanna Adele. Anakreon. Edition und Kommentar. Diss. Freiburg 1994

Bredt, Ernst W. Das Neureuther- Album. München 1918

Breicha, Otto. Alfred Kubin – Weltgeflecht. München 1978

Brieger-Wasservogel, Lothar. Max Klinger. Leipzig 1902

Brieger-Wasservogel, Lothar. Schopenhauer. Band 5 und 6. Stuttgart 1906

Briesemeister, Dietrich. Bilder des Todes. Unterschneidheim 1970

Bunyan, Anita / Koopmann, Helmut. Kulturkritik, Erinnerungskunst und Utopie nach 1848. Bielefeld 2003

Busch, Werner / Beyrodt, Wolfgang (Hg.). Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Band 1, Kunsttheorie und Malerei Kunstwissenschaft. Stuttgart 1982

Busch, Werner. Die notwendige Arabeske. Berlin 1985

Calza, Gian Carlo. Hokusai Paintings. Venice 1994

Christoffel, Ulrich. Bonaventura Genelli. Berlin 1922

Croissant, Doris. Klaus Berger: Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920 (Rezension). In: Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung 6. Bochum 1983, S. 383-391

Curtius, Ludwig. Die Wandmalerei Pompejis. Leipzig 1929

Debes, Dietmar. Das Ornament. Ein Schriftenverzeichnis. Leipzig 1956

Denis, Maurice. Théories, 1890- 1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. Paris 1913

Deri, Max. Die Malerei im 19. Jahrhundert. Berlin 1920

Dittmann, Lorenzo. Stil, Symbol, Struktur. Aachen 1967

Drude, Christian. Historismus als Montage, Kombinationsverfahren im graphischen Werk Klingers. Mainz am Rhein 2005

Dückers, Alexander. Max Klinger. Berlin 1976

Eberhard, Wolfram. Lexikon chinesischer Symbole. Geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen. Köln 1983.

Eberthäuser, Heidi (Hg.). Adolf von Menzel. Das graphische Werk Erster Band. München 1976

Eschebach, Hans. Pompeji. Erlebte antike Welt. Leipzig 1978

Eschmann, Karl. Jugendstil. Göttingen 1990

Eyssen, Jürgen. Buchkunst in Deutschland: vom Jugendstil zum Malerbuch.

Hannover 1980

Fäthke, Bernd. Alexej Jawlensky. Zeichnung – Graphik – Dokumente. Wiesbaden 1983

Falke, Jacob. Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873. Wien 1873

Franke, Ursula / Paetzold, Heinz (Hg.). Ornament und Geschichte. Bonn 1996

Friedrich, Annegret. Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende. Marburg 1997

Gallwitz, Klaus. Max Klinger - Ein Handschuh. Frankfurt 1992

Garton, Robin. Max Klinger – prints and drawing from the collection of Georg Hirzel. Wiltshire 1993

Geismeyer, Willi. Die Malerei der deutschen Romantik. Dresden 1984

Geismeyer, Willi. Daniel Chodowiecki. Leipzig 1993

Gerhardus, Maly und Dietfried. Symbolismus und Jugendstil. Freiburg/ Basel/ Wien 1977

Glaser, Katia. Die Funktion des Ornamentalen, kommunikationstheoretische Überlegungen zum Ornament als Zeitform. Schliengen 2002

Gleisberg, Dieter. Meisterzeichnungen. Leipzig 1990

Gleisberg, Dieter. Max Klinger. Leipzig 1992

Gleisberg, Dieter. „Ich muss mir stets ein kleines Monument errichten“. Max Klinger in seinen Selbstdarstellungen, in: Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 13-25

Gleisberg, Dieter. „Es war ihr Stolz, ihre Bewunderung“. In: Birnie Danzker, Jo-

Anne (Hg.). Max Klinger. Zeichnungen. Zustandsdrucke. Zyklen. München /New York 1996, S. 15-30

Glockner, Hermann. Die Ästhetische Sphäre. Studien zur systematischen Grundlegung und Ausgestaltung der philosophischen Ästhetik. Bonn 1966

Gombrich, Ernst H. Ornament und Kunst: Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Stuttgart 1982

Graevenitz, Gerhart von. Das Ornament des Blicks. Stuttgart 1994

Grautoff, Otto. Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland. Leipzig 1901

Grivel, Marianne. Hiroshige. Un Impressionniste Japonais. Paris 1984

Grondin, Jean. Hans-Georg Gadamer. In: Nida-Rümelin, Julian / Betzler, Monika (Hg.). Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike und bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1998, S. 294-302

Guratzsch, Herwig. Max Klinger. Leipzig 1995

Haasch, Günther. Japan-Deutschland. Wechselbeziehungen III. Berlin 1997

Hamann, Richard / Hermand, Jost. Gründerzeit. München 1971

Hamann, Richard / Hermand, Jost. Naturalismus. München 1972

Hamann, Richard / Hermand, Jost. Stilkunst um 1900. München 1973

Hamann, Richard / Hermand, Jost. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Band 1, Gründerzeit. Frankfurt am Main 1977

Hamann, Richard / Hermand, Jost. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Band 2, Naturalismus. Frankfurt am Main 1977

Harald, Olbrich (Hg.). Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Leipzig 1993

Hartleb, Renate. Max Klinger. Berlin 1985

Hausenstein, Wilhelm. Die bildende Kunst der Gegenwart. Stuttgart 1914

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Vorlesungen über die Ästhetik I und II (Werke 13 und 14). Frankfurt am Main 1970

Hempel, Rose. Meisterwerke des japanischen Farbholzschnitts. München/New York 1997

Hertel, Christiane. Studien zu Max Klingers graphischem Zyklus „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs“ (1878-1881). Frankfurt am Main/Bern/New York 1987

Hetzer, Theodor. Das Ornamentale und die Gestalt. Stuttgart 1987

Hermann, Jost. Jugendstil. Darmstadt 1971

Hevesi, Ludwig. Acht Jahre Sezession (märz 1897- Juni 1905). Wien 1906

Heyne, Hildegard. Max Klinger im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst. Leitfaden zum Verständnis Klinger'scher Werke. Leipzig 1907

Heyne, Hildegard. Max Klinger. Gedanken und Bilder aus der Werkstatt des werdenden Meisters. Leipzig 1925

Hinz, Petra. Der Japonismus in Graphik, Zeichnung und Malerei in den deutschsprachigen Ländern um 1900. Diss. München 1982

Hocke, Gustav René. Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Hamburg 1957

Hoffmann, Josef. Josef Hoffmann (1870-1956). Ornament zwischen Hoffnung und

Verbrechen. Wien 1987

Hoffmann, Klaus. Neue Ornamentik, die ornamentale Kunst im 20. Jahrhundert. Köln 1970

Hofmannsthal, Hugo von. Internationale Kunstausstellung 1894, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I, Frankfurt 1956

Hofstätter, Hans H. Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Köln 1963

Hofstätter, Hans H. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln 1965

Holloway, Memory Jockisch. Max Klinger. Love, Death and the Beyond. Melbourne 1981

Hübscher, Anneliese. Betrachtungen zu den beiden zentralen Problemkomplexen Tod und Liebe in der Graphik Max Klingers – in Verbindung mit seinen Theorien über Graphik. Diss. Halle 1969

Hübscher, Anneliese. Max Klinger. Malerei und Zeichnung, Tagebuchaufzeichnungen und Briefe. Leipzig 1985

Hübscher, Arthur. Arthur Schopenhauer. Sämtliche Werke, Bd. 6. Leipzig 1938

Irmischer, Günter. Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900). Darmstadt 1984

Jachmann, Reinhold. Amor und Psyche. München 1880

Jakubowski-Tiessen, Manfred (Hg.). Religion zwischen Kunst und Politik. Göttingen 2004

Jankovics, József (Hg.). Der Mythos von Amor und Psyche in der europäischen Renaissance. Budapest 2002

Jansen, Hans Helmut (Hg.). Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst.

Darmstadt 1989

Jensen, Jens Christian. Philipp Otto Runge. Leben und Werk. Köln 1977

Jensen, Jens Christian. Klinger und Munch - Weltanschauung und Psyche in Bilderzyklen der Jahrhundertwende. Kiel 1978

Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire 1878-1884. Paris 1892

Jörn. Rüdiger. Untersuchungen zu den Opera „Vom Tode I“ und Vom Tode II“, in: Kat. Max Klinger. Bielefeld 1976, S. 55-63

Kalidasa. Dramen of Kalidasa. Delhi 1966

Kanitz, Felix. Leitfaden der Ornamentik. Leipzig 1913

Keisch, Claude. Göttin, Passantin, Stiele. Max Klingers Amphitrite. Berlin 2003

Kemp, Wolfgang (Hg.). Gesammelte Aufsätze. Berlin 1995

Kirsten, Gustav. Die Welt Max Klingers. Berlin 1917

Kliche, Dieter. Ästhetik, in: Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1, hrsg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart: Weimar 2000, S. 317-342

Klinger, Max. Malerei und Zeichnung. Leipzig 1891

Kobayashi, Tadashi. Ukiyo-e. An Introduction to Japanese Woodblock Prints. Tokyo/ New York /London 1992

Koella, Rudolf. Alfred Kubin. Basel 1986

Koszinowski, Ingrid. Rahmungen, in: Kat. Max Klinger. Bielefeld 1976, S. 243-248

Koopmann, Helmut. Kulturkritik, Erinnerungskunst und Utopie nach 1848.

Bielefeld 2003

Kreiner, Josef. Deutschland-Japan. Historische Kontakte. Bonn 1984

Kritter, Ulrich von. China und Japan in Buchkunst und Graphik. Vergangenheit und Gegenwart. Mainz 1985

Kroll, Frank-Lothar. Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Hildesheim 1987

Kroll, Frank-Lothar / Raulet, Gérard. Ornament. In: Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 4, hrsg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart: Weimar 2002, S. 656-683

Kubawara, Setsuko. Emil Orlik und Japan. Diss. Frankfurt am Main/Haag/ Herchen 1987

Kühn, Christian. Das Schöne, das Wahre und das Richtige. Adolf Loos und das Haus Müller in Prag. Braunschweig/ Wiesbaden 1989

Kühn, Paul. „Das Leipziger Kupferstichkabinett und die Sammlung Klingerscher Handzeichnungen“ in: Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt 2 (1898), S. 425-438

Kühn, Paul. Max Klinger. Leipzig 1907

Kühnel, Jürgen (Hg.). Mittelalter- Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions 'Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts'. Göppingen 1982

Lammel, Gisold. Deutsche Malerei des Klassizismus. Leipzig 1986

Lane, Richard. Ukiyo-e Holzschnitte. Künstler und Werke. Zürich 1978

Lane, Richard. Hokusai. Life and Work. London 1989

Lange-Pütz, B. Sabine. Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland. Diss. Essen 1987

Langer, Alfred. Jugendstil und Buchkunst. Leipzig 1994

Lee, Ahn-Hee. Die Verneinung des Willens bei Schopenhauer im Vergleich mit der ostasiatischen Philosophie. Diss. Würzburg 1984

Le Rider, Jacques / Raulet Gérard (Hg.). Verabschiedung der (Post-) Moderne? Tübingen 1987

Leuschner, Eckhard. Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert. Diss. Frankfurt am Main 1997

Lichtwark, Alfred. Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance nach einem sachlichen Inhalt. Berlin 1888

Lichtwark, Alfred. Justus Brinkmann in seiner Zeit. Hamburg 1978

Lietzmann, Walther. Mathematik und bildende Kunst. Breslau 1931

Litzmann, Berthold (Hg.). Clara Schumann, Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896. Bd. 2, Leipzig 1927

Loubier, Hans. Die neue deutsche Buchkunst. Stuttgart 1921

Lütkehaus, Ludger (Hg.). Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Zürich 1994

Mathieu, Stella Wega. Max Klinger. Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt 1976

Matyjaszkiewicz, Krystyna. James Tissot. London 1984

Max Klinger. Original-Druckgraphik aus dem Besitz des Oldenburger Stadtmuseums. Oldenburg 1975

Max Klinger. Werke aus dem Besitz des Museums der bildenden Künste Leipzig und des Nationalmuseums für Westliche Kunst. Tokyo 1988

Mayer-Pasinski, Karin. Max Klingers Brahms-Phantasie. Diss. Frankfurt am Main 1982

Mehnert, Karl-Heinz. Zum Frühwerk von Max Klinger. Das Skizzenbuch der Jahre 1874-1877. Ein Beitrag zum 125. Geburtstag des Künstlers. In: information. Museum der bildenden Künste Leipzig 5, 1982, Heft 1, S. 9-11

Mehnert, Karl-Heinz (Hg.). Max Klinger. Plastische Meisterwerke. Leipzig 1998

Meier-Graefe, Julius. Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. II. Stuttgart 1904

Meier-Graefe, Julius. Geschichten neben der Kunst. Berlin 1933

Meier-Graefe, Julius. Max Klinger, in: Ganymed 2. Bd., München 1920, S. 130-35

Meissner, Franz Hermann. „Max Klinger“, in: Die Kunst unserer Zeit, VI (1895), S. 1-20

Meissner, Franz Hermann. Max Klinger. Radierungen, Zeichnungen, Bilder und Skulpturen. München 1914

Mertens, Volker. Sakontala....muß man küssen. Indien, das Mittelalter, die Romantik und Richard Wagner. In: TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. No. 16/2006

Meurer, Thomas. Die Eisenbahn in der deutschen Kunst. Diss. Bonn 1989

Meyer, Franz Sales. Handbuch der Ornamentik. München 1983

Michalski, Martin. Max Klinger. Künstlerische Entwicklung und Wandel weltanschaulicher Gehalte in den Jahren 1878-1910. Diss. Augsburg 1986

Mitsch, Erwin. Alfred Kubin. 100 Meisterwerke aus dem Besitz der graphischen Sammlung Albertina. Salzburg 1989

Moritz, Karl Philiip. Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Berlin 1793

Mundt, Barbara. Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil. München 1981

Münz, Ludwig / Künstler, Gustav. Der Architekt Adolf Loos. Wien und München 1964

Nachrichten. Zeitschrift für Kultur und Geschichte Ost- und Südasiens, 127-128. Hamburg 1980

Nahser, Siegm. „Faszination Japan“. Japanischer Holzschnitt und europäische Graphik 1870-1914. Staatliche Museen zu Berlin 1984

Neidhardt, Hans Joachim. Ludwig Richters Holzschnitte, in: Ludwig Richter und sein Kreis. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1984, S. 35-40

Neidhardt, Hans Joachim. Ludwig Richter. Leipzig 1991

Nida-Rümelin, Julian / Betzler, Monika (Hg.). Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike und bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1998

Oesterle, Günter. „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente“. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske. In: Beck, Herbert (Hg.). Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984, S. 119-139

Opel, Adolf (Hg.). Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos. Wien 1988

Ottillinger, Eva B. Adolf Loos. Salzburg und Wien 1994

Paetzold, Heinz. Ästhetik des deutschen Idealismus. Wiesbaden 1983

Parnass Sonderheft 13/97. Kopf oder Maske. Wien

Pastor, Willy. Max Klinger. Berlin 1918

Pender, Wilhelm. Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte. Berlin 1926

Pendleton Streicher, Elizabeth. „Zwischen Klingers Ruhm und seiner Leistung“. Max Klingers Kunst im Spiegel der Kritik, 1877-1920. In: Birnie Danzker, Jo-Anne (Hg.). Max Klinger. Zeichnungen. Zustandsdrucke. Zyklen. München /New York 1996, S. 45-55

Penzler, Johannes (Hg.). Die Reden Kaiser Wilhelms II. Bd. 3: 1901 - Ende 1905. Leipzig o.J.

Peters, Hans Albert. Symbolismus in Europa. Baden 1976

Peplow, Ronnie M. Adolf Loos: Die Verwerfung des wilden Ornaments, in: Franke, Ursula / Paetzold, Heinz (Hg.). Ornament und Geschichte. Bonn 1996

Perucchi-Petri, Ursula. Die Nabis und Japan. Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis. München 1976

Pfabigan, Alfred (Hg.). Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. Wien 1985

Plietzsch, Eduard. Max Klinger – Werke der Griffelkunst, Burg b. M. 1943

Pochat, Götz. Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986

Polheim, Karl Konrad. Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. Paderborn 1966

Pommeranz-Liedtke, Gerhard. Der graphische Zyklus von Max Klinger bis zur Gegenwart. Berlin 1956

Poulsen, Frederik. Die dekorative Kunst des Altertums. Leipzig 1914

Raulet, Gérard. Ideal, in: Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3, hrsg.v. Karlheinz Barck. Stuttgart: Weimar 2001, S. 86-118

Raulet, Gérard. Ornament, in: Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 4, hrsg. v. Karlheinz Barck. Stuttgart: Weimar 2002, S. 656-683

Rief, Hans-Herman. Heinrich Vogeler. Das graphische Werk. Bremen 1974

Riegl, Alois. Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893

Riegl, Alois. Spätromische Kunstindustrie. Darmstadt 1927

Riegl, Alois. Gesammelte Aufsätze. Wien 1928

Roland, Bertold. Max Klinger. Druckgraphiken. Mainz 1990

Rosenfeld, Helmut. Der mittelalterliche Totentanz und seine Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert, in: Kühnel, Jürgen (Hg.). Mittelalter- Rezeption II. Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions 'Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts'. Göppingen 1982, S. 455-472

Roters, Eberhard. Weltanschauung der Gründerzeit, in: Kat. Max Klinger. Bielefeld 1976, S. 47-54

Roters, Eberhard. Evokation - Die Sublimierung des Elementaren. In: Kat. Max Klinger. Frankfurt am Main 1992, S. 26-37

Rukschcio, Burkhard / Schachtel, Roland. Adolf Loos. Leben und Werk. Salzburg /Wien 1982

- Rykwert, Joseph. Ornament ist kein Verbrechen. Architektur als Kunst. Köln 1983
- Schamoni, Wolfgang. Buch und Literatur. Japan 1905-1931. Heidelberg 1990
- Scheffler, Karl. Deutsche Maler und Zeichner im Neunzehnten Jahrhundert. Leipzig 1919
- Scheffler, Karl. Das Phänomen der Kunst. Grundsätzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert. München 1952
- Schellenberg, Carl. Alfred Lichtwark. Briefe an seine Familie 1875-1913. Hamburg 1972
- Schick, Karen. Surreale Welten. Meisterwerke aus einer Privatsammlung; Piranesi, Goya, Redon, Klinger, Kubin, Ernst, Dali, Magritte, Klee, Bellmer, Wols, Dubuffet. Milano 2000
- Schumacher, Fritz. Das "Dekorative" in Klingers Schaffen, in: Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1897/98, S. 290-293
- Schmid, Max. Klinger. Bielefeld/ Leipzig 1906
- Schmidt-Künsemüller, Friedrich Adolf. William Morris und die neuere Buchkunst. Wiesbaden 1955
- Schmutzler, Robert. Art Nouveau. Jugendstil. Stuttgart 1977
- Schneider, Carola. Pathos und Ironie. Studien zur Graphik und Malerei Max Klingers. Diss. Stuttgart 1996
- Schneider, Sabine. Zwischen Klassizismus und Autonomieästhetik der Moderne. Die Ornamentdebatte um 1800 und die Autonomisierung des Ornaments, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte. 63 Band, Berlin 2000, S. 339-357
- Sedlmayr, Hans. Die Quintessenz der Lehren Riegls, in: Gesammelte Aufsätze, hrsg. v. Wolfgang Kemp. Berlin 1995, S. 6-34

Seling, Helmut (Hg.). Jugendstil: Der Weg ins 20. Jahrhundert. Heidelberg/
München 1959

Servaes, Franz. Max Klinger. In: Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien
Band 4, Berlin 1902

Shono-Sladek, Masako. „Heiteres Treiben in der vergänglichen Welt“. Japanische
Holzschnitte des 17. bis 19. Jahrhunderts. Köln 1991

Simon, Hans-Ulrich. Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender
Kunst. Stuttgart 1976

Singer, Hans Wolfgang. Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke.
Wissenschaftliches Verzeichnis. Berlin 1909

Singer, Hans Wolfgang. Zeichnungen von Max Klinger. Leipzig 1912

Singer, Hans Wolfgang (Hg.). Briefe von Max Klinger aus den Jahren 1874 bis
1919. Leipzig 1924

Spalt, Johannes. Die frühe österreichische Moderne: Wagner, Olbrich, Hoffmann,
Frank, Loos, in: Kat. Adolf Loos. Berlin 1984, S. 111-122

Spielerling, Volker. Arthur Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis.
Zürich 1994

Stadler, Wolf (Hg.). Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst; in 12
Bänden. Erlangen 1989

Steinmetz, Christel. Amor und Psyche. Studien zur Auffassung des Mythos in der
bildenden Kunst um 1880. Diss. Köln 1989

Stevens, Mary Anne. Emile Bernard 1868-1941. Amsterdam 1990

Streicher, Elizabeth Pendleton. Max Klinger's Paraphrase on the finding of a glove.

Diss. New York 1990

Suneson, Carl. Richard Wagner und die indische Geisteswelt. Leiden/ New York/ København/ Köln 1989

Tauber, Henry. Max Klingers Exlibriswerk. Wiesbaden 1989

Thümmler, Sabine. Die Entwicklung des vegetabilen Ornaments in Deutschland vor dem Jugendstil. Dis. Bonn 1988

Traeger, Jörg. Philipp Otto Runge und sein Werk. München 1975

TRANS. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. No. 16/2006

Trutmann, Albertine. Sakuntala. Drama in sieben Akten. Zürich 2004

Urban, Regina. Dekorationsmalerei in Franken von der Gründerzeit bis zum 2. Weltkrieg. Stadtarchiv Bamberg 1999

Vogel, Julius. Otto Greiner. Leipzig 1925

Weber, Frederick Parkes. Des Todes Bild. Berlin 1923

Weiermair, Peter. Pastelle und Zeichnungen des belgischen Symbolismus. Frankfurt am Main 1988

Weinhold, Renate. Die Eisenbahn als Motiv der Malerei. Eine Studie zur Bildinhaltskunde des 19. und 20. Jahrhunderts. Diss. Leipzig 1956

Weisberg, Gabriel P. Art Nouveau Bing. New York 1986

Weisser, Michael. Ornament und Illustration um 1900. Frankfurt 1980

Wenn, Anja. Max Klingers Grafikzyklus „Ein Leben“. Weimar 2006

Wentworth, Michael. James Tissot. New York 1984

Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm. Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock. Berlin 1975

Wessely, J. E. Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst. Leipzig 1876

Wichmann, Siegfried. Japonismus, Ostasien-Europa. Begegnung in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Herrsching 1980

Winckelmann, J. Joachim. Kleine Schriften und Briefe, hrsg. v. Wilhelm Senff, Weimar 1960

Windholz, Angela (Hg.). Mir tanzt Florenz auch im Kopfe rum. Die Villa Romana in den Briefen von Max Klinger an den Verleger Georg Hirzel. Kunsthistorisches Institut Florenz 2005

Winkler, Gerhard. Max Klinger. Leipzig 1984

Winkler, Walter. Psychologie der modernen Kunst. Tübingen 1949

Wolff, Hellmuth Christian. Max Klingers Verhältnis zur Musik, in: Boetzkes 1984, S. 81-90

Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1897/98