

# Das Kunstwerk des Monats

Januar 2017



Max Klinger (1857–1920)  
Amor, Tod und Jenseits, 1880/81  
Blatt 12 aus der Serie *Intermezzi*  
Radierung, 45,0 x 62,8 cm (Blatt)  
Inv.-Nr. C-1959 LM

„Es wird mir schwer werden Ihnen nach diesem Vor-  
ausgegangenen glaublich zu machen, daß mir die  
Radierung zum Hals heraushängt und doch ist es so.“  
Dies schrieb der Leipziger Max Klinger 1883 selbst-  
ironisch an seinen Auftraggeber Julius Albers. Der  
damals Sechszwanzigjährige befand sich in einer  
intensiven druckgrafischen Schaffensphase: Die  
Hälfte seiner 14 radierten Zyklen entstand zwischen  
1879 und 1883. Klinger war einer der ersten Künstler  
des ausklingenden 19. Jahrhunderts, der die Druck-  
grafik als integralen Bestandteil seines Œuvre sah.  
Das hohe Arbeitspensum und die nächtliche Stunde,  
in der er den Brief verfasste, werden ihn zu diesem  
Kommentar verleitet haben. 1881 veröffentlichte Klinger  
die aus zwölf Radierungen bestehende Serie *Intermezzi*,  
die er seinem Impulsgeber und Reproduktions-  
grafiker Hermann Sagert (1822–1889) widmete.  
Gleichsam setzte der hochmusikalische Klavierspieler  
Klinger dem Komponisten Robert Schumann (1810–1856)  
ein Denkmal, denn der Titel ist identisch mit dessen  
1832 entstandenen Klavierstücken. In einem Brief vom  
20. September 1880 charakterisierte Klinger die noch  
unvollendeten *Intermezzi* als zwölf „freie Kompositionen“.  
Inhaltlich gliedert sich die Serie in zwei Vorblätter,  
zwei Vier-Blatt-Folgen und zwei abschließende  
Blätter, die im weitesten Sinne Allegorien auf das  
Leben darstellen. Insbesondere die Vor- und  
abschließenden Blätter vermitteln den Eindruck von  
Einzelblättern, wobei die Arbeit *Bär und Elfe* (Abb. 1)  
den Auftakt bildet und *Amor, Tod und Jenseits* (Titel)  
als letztes Blatt das Ende des irdischen Lebens  
markiert. Beide Arbeiten sind einer Mappe zugehörig  
und befinden sich seit 1959 im Besitz des heutigen  
LWL-Museums für Kunst und Kultur in Münster. Sie  
müssen aus derselben Auflage stammen, da mit  
Ausnahme einiger angeblicher Nachdrucke aus dem  
Jahre 1941 nur diese eine bekannt ist. Die Auflagenhöhe  
ist nicht überliefert.

Im ersten Blatt der *Intermezzi*, *Bär und Elfe*, struk-  
turieren dünnes Bambusgeäst und ein Kirschbaum  
den Ausblick auf eine weitläufige Meeresbucht. Diese  
Landschaft erinnert mit ihrem Aufbau an Vorbilder aus  
Japan und lässt vermuten, dass Klinger hinsichtlich  
der Wiedergabe der Flora sowie der Betonung der  
Umrisslinie durch japanische Holzschnitte inspiriert  
wurde. Da sich Klinger bereits seit den 1870er Jah-  
ren intensiv mit japanischen Motiven ausein-  
setzte und einer der ersten deutschen Vertreter der  
in England und Frankreich bereits populären Japonis-  
mus-Bewegung war, liegt dieser Verdacht besonders  
nahe.

Auf einem der Bambusrohre schwingt eine nackte Elfe  
akrobatisch durch den Bildraum. Sie neigt sich ihrem  
Verfolger, einem schwerfälligen Bären, vorsichtig zu.

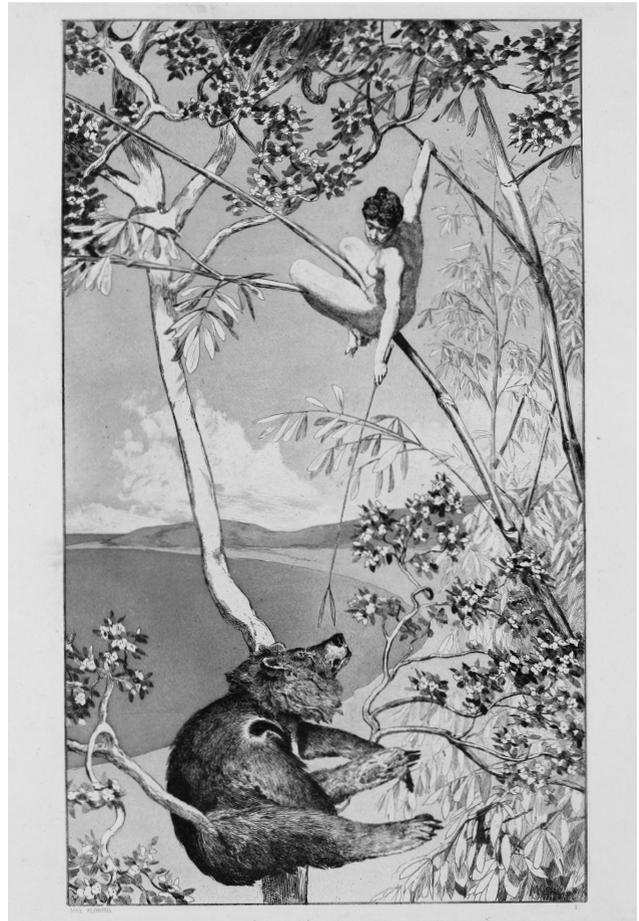


Abb. 1: Max Klinger, *Bär und Elfe*, 1880/81, Blatt 1 aus der  
Serie *Intermezzi*, Radierung, 62,2 x 45,0 cm (Blatt), Inv.-Nr.  
C-1955 LM

Dieser hat sich zwar bis zu dem Kirschbaum vorge-  
wagt, sitzt aber verzweifelt und unbeholfen im unteren  
Geäst fest. Die Elfe – ganz im Kontrast zum Bären ele-  
gant und beinahe schwerelos – neckt ihn aus sicherer  
Distanz, indem sie ihm mit einem langen Bambus-  
zweig die Nase zu kitzeln versucht. Der helle weibliche  
Körper gleicht in seiner Klarheit dem Bambus, die Äste  
des knorrigen Bambus hingegen entsprechen dem  
zottigen Fell des Bären, dessen nach oben gerichteter  
Blick die Sehnsucht nach der Schönheit verdeutlicht.  
Klinger konfrontiert in diesem Blatt die Souveränität  
der weiblichen Erotik mit dem männlichen Begehren.  
Die Kunsthistorikerin Anja Wenn macht deutlich, dass  
gerade dieses Begehren von Klinger häufig mit einer  
Symbolfigur illustriert wurde. Im Auftaktblatt der  
*Intermezzi* sei diese der Bär, eigentlich ein gefährliches  
Raubtier, das hier aber vielmehr „täppisch“, schwerfäl-  
lig und mit der Situation überfordert dargestellt werde.  
Er wird von der Weiblichkeit buchstäblich an der Nase  
herumgeführt. Im Gegensatz zu den grafischen Zy-  
klen späterer Expressionisten assoziiert Klinger weni-  
ger den Kampf zwischen den Geschlechtern, sondern  
fokussiert seine Darstellung auf den Konflikt zwischen  
menschlichem Begehren und gesellschaftlich-morali-  
scher Einschränkung.

Mit *Amor, Tod und Jenseits* finden die *Intermezzi* ein sehr eigentümliches Ende, das der Kunsthistoriker Werner Hofmann (1928–2013) als „metaphysisches Capriccio“ bezeichnet hat. Vor einer geradezu steril anmutenden Seelandschaft mit einer Pappelallee im Hintergrund fährt ein geisterhafter Zug vorüber. Pappelalleen hat Klinger häufig verwendet, die für ihn das Symbol des menschlichen Lebensweges sind, an dessen Ende der Tod wartet. Auf einem geflügelten Hochrad, das damals sehr modern war, steht ein kleiner Amorknabe, der seinen Bogen zum Schuss bereit macht. Wirft man einen genauen Blick auf seine grimmigen Gesichtszüge, so lässt sich Klinger selbst wiedererkennen. Hinter Amor sitzt der Tod als Knochenmann auf einem Sarg – seinem Reittier, das er mit der Sense antreibt. Der Sarg weist hölzerne Beine, einen halb geöffneten Deckel, in dem Nägel als spitze Zähne zu erahnen sind, und einen kleinen Trauerkranz als Auge auf, wodurch ihm die Züge eines Monsters verliehen sind. Hinter dem Gefährt treibt Klingers Personifikation des Jenseits den Zug an. Die schemenhaften Figuren, die wie unter einem Umhang gefangen zu sein scheinen, lassen nur ein amorphes Wesen erkennen, das, mit einem Kopfputz aus Federn geschmückt, wüst auf einem gehörnten Rind reitet. Obwohl dessen bulliger Kopf wie ein Rammbock wirkt, hat es laut Anja Wenn den Anschein, als ob es sich nicht galoppierend, sondern vielmehr lautlos, wie auf einer „Unzahl trippelnder Hände“ vorantastend, fortbewegt. Die Trias wird wahrscheinlich an Albrecht Dürers (1471–1521) *Ritter, Tod und Teufel* (Abb. 2) angelehnt sein, den Klinger in seiner Schrift *Malerei und Zeichnung* (1885) wiederholt besprochen hat. In Dürers Meisterstich kreuzt der berittene Tod den Weg des Ritters, rechts neben ihm eine phantastische Darstellung des Teufels. Noch sitzt der Ritter erhaben auf seinem Pferd, doch nur der Betrachter erfährt, dass er im nächsten Augenblick in den Tod reiten wird. Wie in Klingers Blatt werden Leben und Tod in einem dem Menschen physisch erfahrbaren, engen Raum wiedergegeben. Er greift Dürers Idee, dass für den Menschen der Tod und das Jenseits nicht fass- bzw. sichtbar sind, wieder auf. Doch laut Anja Wenn füllt Klinger dieses Vorbild mit neuem Inhalt: Liebe und Tod seien mit vereinten Kräften auf der Jagd nach Menschen – das Bild fasse zusammen, was Klinger in zahlreichen Kompositionen variiere. Doch ist diese Darstellung des Jenseits die einzige, die er je umgesetzt hat: Eine nicht greifbare, zu fürchtende Kreatur, die für den Menschen unergründlich bleibt.

Die Kunsthistorikerin Ulrike Hartmann (Kat. Berlin 2007) weist darauf hin, dass der Bildaufbau von *Amor, Tod und Jenseits* von einer Dynamik geprägt sei, die im Gegensatz zur dargestellten Reihenfolge stehe. Amor, der sich auf dem geflügelten Rad der

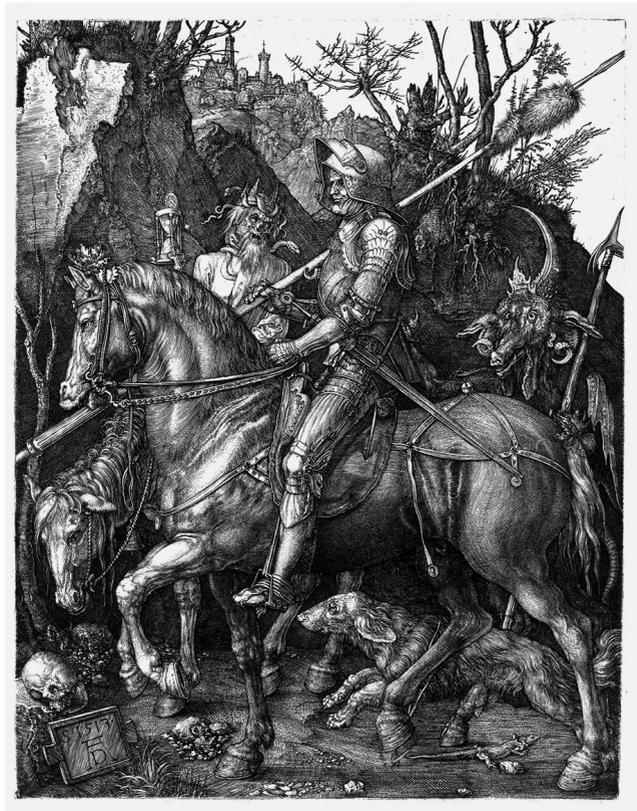


Abb. 2: Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, um 1513, Kupferstich, 25,0 x 19,0 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 31412

Zeit befinde, sei ernst und starr mit dem Spannen seines Bogens beschäftigt und scheine sich kaum zu bewegen. Der Todesmann hinter ihm treibe den Sarg mit seinen hölzernen Pferdebeinen zu schnellerem Galopp an. Die Jenseitsfigur erscheine mit ihrer verwischten Darstellungsform, dem flatternden Gewand und den zahlreichen umherfliegenden Handschuhen in größter Geschwindigkeit. Wer aus diesem Triumphzug als erster den Lebensweg eines Menschen kreuzen wird – man denke an Dürer –, sei nicht zu sehen.

Werner Hofmann vermutet, dass die Bildidee Klingers auf verschiedene Weltaneignungen anspielt, denen Künstler und Denker folgen. Sie bewegten sich physisch durch eine Erfahrungswelt und seien zugleich schreibend oder zeichnend mit deren Deutung befasst. Das kuriose Fahrzeug sei das über die Bildbühne rollende Lebensrad, dem sie nachjagten. Es scheine, dass das Jenseits im Diesseits der kahlen Pappellandschaft warte. Klinger mache die imaginäre Realität (Gestalt) und die empirische Welt (Landschaft) äquivalent, wobei er ihnen einen gemeinsamen Ereignisraum zuweise. „Wir sind aufgefordert, den Übergang von der anfänglichen Turbulenz in die überschaubare Baumreihe nachzuvollziehen“, so Hofmann. Es stelle sich die Frage, ob die „einfache Nachahmung der Natur“ gegenüber den Einfällen der „Manier“ das letzte Wort habe, oder ob die beiden

Modi gezielt einen Doppelakkord bildeten, der keine eindeutige, kohärente Antwort zulasse. Hans Wolfgang Singer (1867–1957), Autor des ersten druckgrafischen Werkverzeichnisses Klingers, vermutete, dass die im „Wettrennen dreier Plagen des Menschen“ aufgegriffenen Schreibwerkzeuge auf die Jenseitsvorstellungen hindeuteten, die lediglich auf dem Papier stünden. Das gehörnte Tier stelle den Ochsen dar, der an diese „papierne Vorstellung“ glaube. Doch sei wohl möglich, dass Klinger die Darstellung in ihrer Vieldeutigkeit und „Heterogenität des Gegenständlichen“ nicht nur spöttisch gemeint, sondern auf sich selbst bezogen habe – was vor allem durch die Wiedergabe seiner Gesichtszüge im Antlitz Amors deutlich werde. Das Federkiele und Tintenfass tragende Jenseits könne als Anspielung auf die im Ungestalteten liegenden schöpferischen Möglichkeiten gesehen werden. Die zugrunde liegende Vorstellung besage eine Verbindung zwischen der Liebe, dem Tod und der künstlerischen Kreativität, die nicht zu trennen seien. Die widerstrebendsten Gefühle folgten sich auf engstem Raum in schemenhaften Andeutungen. Bernhard von Waldkirch, Kurator am Kunsthaus Zürich, setzt die Vorstellung von Tod und Jenseits mit der darwinistischen Abstammungslehre in Zusammenhang. Durch das Gesetz der Umwandlung von

Materie in Energie nach den Lehren der Thermodynamik habe die Jenseitsvorstellung ihre allgemein verbindlichen – sowohl christlichen als auch humanistischen – Ideale eingebüßt. Das Ende allen Daseins wurde um die Jahrhundertwende als die Einkehr zu ewiger Ruhe verstanden. Klinger stand laut Waldkirch vermutlich fasziniert vor dem „formlosen Urgrund des Seins“. Unter das letzte Blatt der Serie *Vom Tode I* schrieb er: „Wir fliehen die Form des Todes, nicht den Tod.“

Hans Wolfgang Singer kommentierte die *Intermezzi* vernichtend als „Blätter, die keinen Gedankengang entwickeln“. Die Kunsthistorikerin Dagmar Preisling hingegen sieht einen formalen Zusammenhang zwischen den gegenläufigen Lebensformen, die in die Entstehung und das Vergehen des Lebens eingebettet seien. Der Titel *Intermezzi* könne im Sinne von „Zwischenspiel“ assoziativ auf das verweisen, was nicht zu sehen sei, sprich auf den Betrachter, „der zwischen den Vor- und Schlussblättern sowie den Viererfolgen Überlegungen zur eigenen Existenz als persönliches »Hauptwerk« einfügen und reflektieren kann“.

Patrick Kammann

## Literatur in Auswahl

Manfred Boetzkes u. a.: Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk (Ausstellungskatalog), Mainz 1984.

Jo-Anne Birnie Danzker u. Tilman Falk (Hrsg.): Max Klinger. Zeichnungen – Zustandsdrucke – Zyklen (Ausstellungskatalog), München/New York 1996.

Werner Hofmann: Klingers Doppelblicke, in: Hans-Werner Schmidt u. Hubertus Gaßner (Hrsg.): Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen (Ausstellungskatalog), Bielefeld/Leipzig 2007, S. 12–17.

Käthe Kollwitz Museum Köln u. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen (Hrsg.): Max Klinger. »Alle Register des Lebens«. Graphische Zyklen und Zeichnungen (Ausstellungskatalog), Berlin 2007.

Marsha Morton: Max Klinger and Wilhelmine Culture. On the Threshold of German Modernism, Farnham 2014.

Hans Wolfgang Singer: Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke. Wissenschaftliches Verzeichnis, Berlin 1909.

Bernhard von Waldkirch: Amor, Tod und Jenseits. Graphische Folgen von Max Klinger aus der Sammlung des Kunsthauses Zürich (Ausstellungskatalog), Zürich 1988.

Anja Wenn: Intermezzi. Opus IV, 1881, in: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Max Klinger – Die druckgraphischen Folgen (Ausstellungskatalog), Heidelberg 2007, S. 50–53.

Fotos: Titel: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Hanna Neander; Abb. 1: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Sabine Ahlbrand-Dornseif; Abb. 2: Jochen Sander (Hrsg.): Dürer. Kunst – Künstler – Kontext (Ausstellungskatalog), München 2013, S. 259

Druck: Druckerei Kettler GmbH, Bönen

© 2017 Landschaftsverband Westfalen-Lippe, LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster