

Annegret Friedrich

Max Klinger und Elsa Asenijeff: Geschlechterdifferenz als Programm¹

Dem Andenken an Ursula Baumgartl gewidmet²

Die Liebesbeziehung und Arbeitsgemeinschaft zwischen dem Graphiker, Maler und Bildhauer Max Klinger (1857-1920) und der Schriftstellerin Elsa Asenijeff (1868-1941), die sie von 1898 bis 1911 unterhielten, war für beide Seiten die dauerhafteste und intensivste Bindung ihres Lebens. Das Konzept der „freien Liebe“, um die Jahrhundertwende als Alternative zur Ehe heftig diskutiert³, scheint für ihr Verhältnis prägend gewesen zu sein: Sie heirateten auch nach der Geburt der Tochter nicht, behielten immer getrennte Wohnungen (wodurch ein fast täglicher Briefwechsel entstand), machten ausgedehnte Reisen zusammen und nahmen am gesellschaftlichen Leben Leipzigs teil, wobei Asenijeff die Rolle der Gastgeberin des großbürgerlichen Klinger-Haushaltes zukam. Es wäre ein außerordentlich lohnendes Unterfangen, den vielfältigen Bezügen und Querverweisen in beider Werk als Ausdruck einer „kreativen Partnerschaft“ und Infragestellung des immer noch beliebten Mythos vom einsam schaffenden Künstler-Genie nachzugehen.⁴

Hier soll nun eingehender untersucht werden, inwiefern das kulturelle Muster der „Femme Fatale“ konstitutiv für ihre Beziehung und ihre jeweiligen Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit wurde und welche Konsequenzen dies für beide mit sich brachte. Es stellt sich dabei – wie so oft, wenn es um die künstlerische Arbeit von Frauen geht – die brisante Frage nach dem Zusammenhang von „Kunst und Leben“, der zwar seit der Romantik als künstlerisches Programm eingefordert war, von Frauen aber aufgrund ihrer prekären Stellung innerhalb der symbolischen Ordnung neu aufgeworfen und thematisiert wurde und wird: „Wenn das Bild der Frau als scheinbar natürliches Hilfsmittel dazu dient, um Kunst hervorzubringen, erinnert sich die Frau an sich als künstliches Hilfsmittel, um jenseits von Natur und Kunst etwas anderes hervorzubringen.“⁵

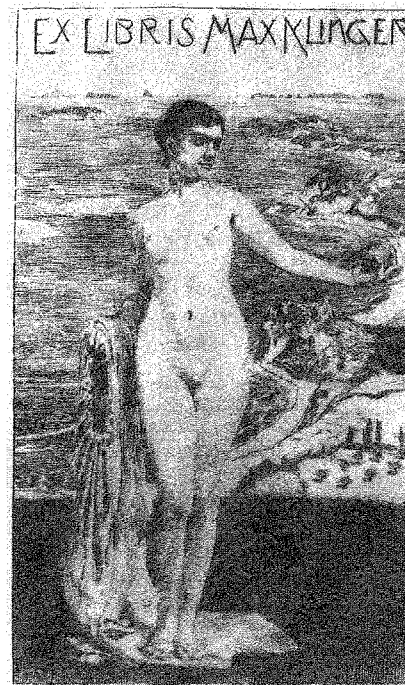
Die Frage wäre also, welche Verunsicherungen des Repräsentationssystems in Gang gesetzt werden durch die gleichzeitige „Funktion“ Asenijeffs als „Bild“ und als „Autor“. Zunächst ist zu konstatieren, daß Max Klinger, zu Lebzeiten ebenso kultisch gefeiert wie auch aus geschmacklichen Gründen umstritten, heute seinen festen Platz in der Kunstgeschichte erhalten hat⁶, während Elsa Asenijeffs umfangreiches literarisches Werk – in sich durchaus widersprüchlich, zwischen Kitsch und Kunst, Pathos und Polemik – nahezu vergessen ist.⁷

Kurz vor ihrer ersten Begegnung hatte Klinger für sich ein Exlibris (Abb. 1)⁸, um 1899 eines für Elsa Asenijeff (Abb. 2)⁹ angefertigt, deren Motivik für die Selbsteinschätzung und Selbstdarstellung der beiden – als „visuelle Visitenkarten“ gewissermaßen – aufschlußreich ist. Klingers eigenes Exlibris zeigt einen weiblichen Akt vor einer felsigen Meeresküste, in der Rechten eine Gewanddraperie haltend, in der ausgestreckten Linken einen Apfel präsentierend. Disparat zum klassischen Anspruch (Venus mit dem Schönheitspreis aus dem Parisurteil) muten die modisch-strenge Haartracht und die, wie es für Klingers Frauengestalten seinerzeit als charakteristisch galt, „männlich-herben“ Gesichtszüge der jungen Frau an, die sie eher als Zeitgenossin denn als antike Göttin erscheinen lassen. Beschriftet ist das Blatt oben mit „Max Klinger“, unten rechts ist als Motto angegeben: „LO SONO IO“ – „Das [oder auch: so] bin ich“.

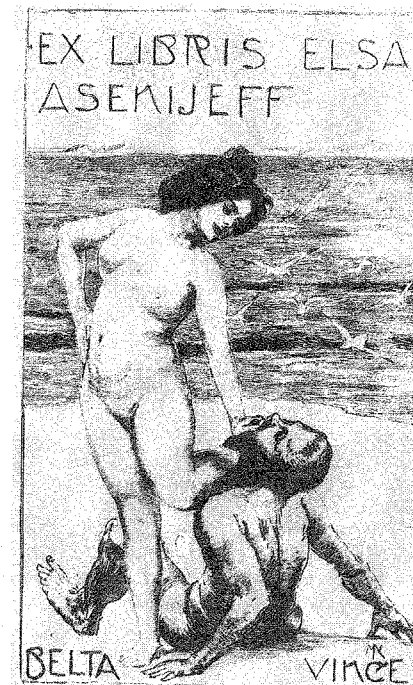
Diese erstaunliche Aussage ließ nun die damaligen Betrachter und Interpreten des Blattes keineswegs an der Geschlechtsidentität des Künstlers zweifeln: Der Frauenakt sei nämlich als „Symbol Klingerscher Kunst, seiner Phantasie über Schönheit, eine aphroditische Welt von heiterer, feiner Sinnenschönheit“¹⁰ zu verstehen. Trotz der demonstrativen Ich-Positionierung Klingers wird die Darstellung durchaus nicht als Porträt mißverstanden, sondern kann als Allegorie seiner Kunst betrachtet werden: Der weibliche Körper fungiert als Zeichen, steht „für etwas anderes“ ein.

Im Falle des Exlibris von Asenijeff wird es komplizierter. Zu sehen ist hier ebenfalls ein weiblicher Akt, eine füllige, kräftige Gestalt mit den Gesichtszügen und der charakteristischen, üppig-schweren Haartracht der Asenijeff. Im Begriff, in lässiger Haltung einen Mann, der ihr zu Füßen liegt, hinabzudrücken, indem sie ihn mit der Linken am Kinn gepackt hält und Knie und Unterschenkel auf seine Brust gesetzt hat, nimmt sie die Pose einer Jägerin mit ihrer Beute bzw. einer Siegerin mit dem Besiegten ein. Im Unterschied zu Klingers Devise ist im Motto keine unmittelbar persönliche Aussage gemacht: „BELTA VINCE“ – „Schönheit siegt“ – heißt der Wahlspruch der Künstlerin. Demnach ließe sich die Komposition durchaus *auch* als Allegorie, der siegreichen Venus im Klinger-Exlibris vergleichbar, auffassen. Den Zeitgenossen war hier aber keine derartige Lesart möglich. Sie identifizierten den Akt als Darstellung der Frau Asenijeff selbst – und ihrer skandalumwitterten Beziehung zu Max Klinger. Von daher versteht es sich auch, daß man dem Blatt keine so uneingeschränkte Bewunderung zollen mochte wie dem Exlibris des „Meisters“ selbst, erkannte man in ihm doch eine drastische Umsetzung des Themas „Geschlechterkampf“. Die Kommentare sprechen denn auch für sich:

„Der einzige Einwand, den man gegen das Blatt erheben kann, ist der, daß die Devise zu der Handlung nicht ganz zu stimmen scheint. Man würde erwarten, einen Mann zu sehen, der bewundernd vor dem schönen Weibe die Kniee gebeugt hat, und man erblickt einen, der durch die physische Kraft oder vielleicht auch die Macht der eigenen Sinnlichkeit zum willenlosen Sklaven geworden ist.“



1 Max Klinger: Exlibris Max Klinger. Um 1896.



2 Max Klinger: Exlibris Elsa Asenijeff. Um 1899.

„[...] die Lage des 'Besiegten' läßt den Gedanken aufkommen, daß gelegentlich die Schönheit auch Charaktereigenschaften überwindet und unterdrückt, deren Lahmlegung zu beklagen ist.“

„Die Macht der Frau über den Mann wird [...] sehr sinnfällig vor Augen geführt. Aber es erhebt sich die Frage, ob solche psychischen [sic!] Intimitäten auf ein Exlibris gehören, das voraussichtlich Hunderte von Leuten zu sehen bekommen.“

„Das Exlibris Asenijeff ist das freimütige Eingeständnis bedingungsloser Unterwerfung unter die sieghafte Weibeschönheit. Später hat Klinger freilich anders über dieses Thema gedacht [...]“

„Sollte sich das schöne nackte Weib, das den Fuß auf die Brust des darniederliegenden Mannes gesetzt hat, nicht auch auf die siegreiche Ruferin im Streit für die Frauenrechte deuten lassen?“¹¹

Alle diese Spekulationen sind deutlich mitgeprägt durch das „Wissen“ der Autoren um die „wirkliche“ Elsa Asenijeff und deren – reales oder phantasiertes – Liebesleben. Sie scheint den Herren nicht sehr sympathisch gewesen zu sein. Zugleich erhellen die unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen der beiden Exlibris die geschlechtsspezifische Konstruktion des Künstlers. Während es ihm nämlich unbenommen bleibt, „sich selbst“ beispielsweise als Frauenakt oder gar antike Schönheitsgöt-

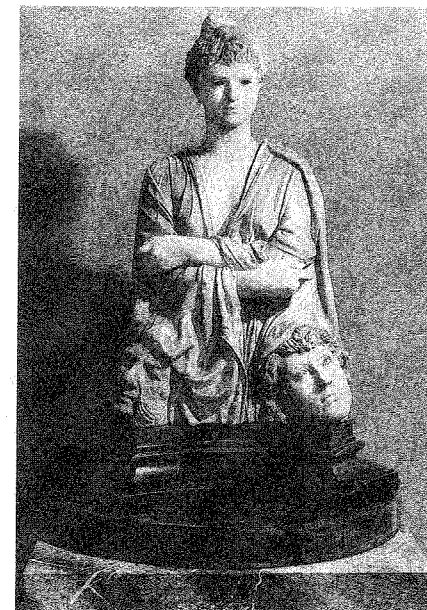
tin zu imaginieren, so greift es empfindlich die Vorstellung vom Künstler als Heros oder autonomen Subjekt an, wenn er, hierin offenbar dem Wunsch der Auftraggeberin entsprechend¹², sich selbst – wenn auch nur auf dem Papier – in die Rolle des körperlich/sexuell Unterlegenen begibt. Denn der Mann trägt die Züge von Max Klinger. Geschlechterideologisch korrekt erscheint es wiederum, daß er sich im eigenen Exlibris als einen – überdies phallisch aufgerichteten – Solitär inszeniert, die Gefährtin jedoch Teil eines – wenn auch in Machtkämpfe verstrickten – Paares bildet.

Wie verhält sich eine solche Bildphantasie nun zur Realität? Es ist nicht zu übersehen, daß Asenijeff auch im „richtigen“ Leben mit der Rolle der „Femme fatale“ gespielt hat. Die erste Begegnung mit Klinger muß einschlägig gewesen sein. Asenijeff, die seit 1897 an der Leipziger Universität als Gasthörerin studierte, soll, so wird es kolportiert, während einer Veranstaltung der Leipziger Literarischen Gesellschaft zu Ehren von Detlev von Liliencron 1898 einen recht dramatischen Auftritt inszeniert haben. Im Verlaufe des Abends habe Klinger „in seinem breiten, behäbigen Sächsisch“ die Geschichte von der „Entstehung seiner Salome, deren Modell ein kleines Pariser Mädels war, seinem Herzen sehr nahe und beinahe verderblich“, erzählt.¹³ Kurz darauf soll Asenijeff, die nicht nur durch ihr „bizarres“ Äußeres, sondern schon dadurch, daß sie ohne Begleitung erschienen war, als „fremdartig“ aufgefallen sei und die ihr Interesse an Klinger sehr offen gezeigt haben soll, den sie belästigenden Frank Wedekind plötzlich mit einem Dolch bedroht haben. Kein schlechter Einfall, mag man heute denken, den geistigen Vater der wohl prägnantesten Inkarnation einer „Femme fatale“, nämlich der „Pandora/Lulu“, mit seinem eigenen Geschöpf zu konfrontieren. Nachdem Wedekind ihr die Waffe entwendet hatte und nach dem ersten Schreck seine anzüglichen Späße damit trieb, habe sie ihm den Dolch entrissen, ihn angeekelt zu Boden geworfen und angeordnet, man möge ihn in Karbol legen, wohl um ihn zu desinfizieren.

Zwei unterschiedliche künstlerische Verfahren treffen in dieser Szene zusammen: Indem Klinger rückblickend und sozusagen aus „sicherer Distanz“ die Beziehung zu seinem damaligen Modell als erotische Gefährdung seiner selbst imaginiert, deren Überwindung erst das Kunstwerk hervorgebracht habe, so wiederholt er in der Erzählung noch einmal die Trennung, die „Absonderung“ der Frau bzw. des Werkes (Abb. 3)¹⁴ von sich selbst und bedient, im passenden gesellschaftlichen Ambiente eines Herrenabends, den – in seinem Fall noch weniger als sonst überzeugenden – Künstlermythos vom frei ausschweifenden Bohemien-Leben in – olàlà – Paris.¹⁵ Asenijeff dagegen verleiht sich die „Kultfigur“ Salome in der geschilderten Szene geradezu körperlich ein. Klingers von ihr sehr geschätzte Interpretation zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, daß Salome beunruhigenderweise gleich zwei männliche Opfer zugeordnet sind: Symmetrisch zum jugendlichen Haupt des Johannes ist der Kopf eines älteren Mannes – Herodes, des Vaters? – angebracht, wodurch sich ihr Einsatz auch als eine Intervention in die Vater-Sohn-Genealogie lesen läßt. Die Störung der Herrenrunde durch die Agitation der Asenijeff, von der nicht eindeutig entschieden werden kann, ob sie als auf Klinger abzielendes Kalkül, als eine mimetisch-theatralische Aneignung der Skulptur, als berechtigte Aggression gegen Zudringlichkeiten eines anderen oder als „hysterischer Anfall“¹⁶ zu bewerten sei, bringt vielleicht etwas ins Spiel, was nach Eva Meyer jenseits der Opposition von Natur und Kunst sich ereignen könnte.

Bekannt ist indessen, daß die aus Wien stammende, mit einem bulgarischen Diplomaten verheiratete Elsa Nestoroff geb. von Packeny (den Künstlernamen Asenijeff

3 Max Klinger: Die neue Salome. 1893.
Leipzig, Museum der bildenden Künste.



legte sie sich erst nach der Scheidung 1900 zu) den überzeugten Junggesellen und Hagestolz Klinger nach und nach zielstrebig und selbstbewußt „eroberte“. Eine solche, nicht nur in Liebesangelegenheiten aktive Frau konnte nach damaligen moralischen und medizinischen Kategorien bereits als „degeneriert“ oder „krank“ gelten.¹⁷ Elsa Asenijeff war den bürgerlichen Kreisen Leipzigs in der Tat nicht geheuer. In einem von einem schriftstellerisch dilettierenden Zeitgenossen verfaßten und privat aufgeführten Theaterstück mit dem Titel „Der Meister“ und dem beziehungsreichen Inhalt: „Untergang des Schöpfers im Manne durch ein hergelaufenes Weib“ wurde maliziös auf das Verhältnis Klinger-Asenijeff angespielt.¹⁸ Den Vorwurf des „Hergelaufenen“ mußte die aus angesehener Wiener Familie stammende Künstlerin – ihr Vater war Ministerialbeamter und Direktor der Südbahn, ihre Mutter angeblich eine seinerzeit bekannte Malerin und Bildhauerin¹⁹ – ihres exotischen Namens und extravaganten Betragens wegen des öfteren über sich ergehen lassen. Wohl im Hinblick auf sein Liebesverhältnis wurde Klinger in einem Leipziger Stadtführer als „Slawophile“ tituliert.²⁰ Es scheint, daß Asenijeff nur so lange gesellschaftlich toleriert war, wie ihr die Beziehung zu Max Klinger Schutz bot. Nach der Trennung – deren Gründe nicht bekannt sind – lebte sie zunehmend verarmt und äußerlich heruntergekommen und galt als geistig verwirrt. 1922 wurde sie in eine Heilanstalt eingewiesen, wo sie 1941 verstarb. Ihre Enkelin hält es für nicht unwahrscheinlich, daß sie im Rahmen der nationalsozialistischen Euthanasie-Programme ermordet wurde.

Zwei in Öl gemalte Porträts der Asenijeff als junger, schöner Frau (Abb. 4) befinden sich heute in Leipzig.²¹ In der Rolle der Sappho (oder Diotima?) wurde sie in Klingers Wandgemälde der Leipziger Universitätsaula verewigt.²² Der späte Graphik-



5 Max Klinger: Porträtbüste Elsa Asenijeff. Um 1900. München, Neue Pinakothek.

4 Max Klinger: Bildnis Elsa Asenijeff. Um 1903. Leipzig, Museum der bildenden Künste.

Zyklus „Zelt“ zeigt Asenijeff als despotische Herrin eines lesbischen Harems.²³ Größtes Aufsehen erregte jedoch die von Klinger um 1900 geschaffene Porträtbüste (Abb. 5)²⁴ die in der Klinger-Panegyrik gewöhnlich mit den Skulpturen der „Salome“ und der „Kassandra“ verglichen wurde, mit ihnen eine Trias überzeitlich gültiger, mythischer Weiblichkeitstypen bildend. Während ein Autor noch über die Diskrepanz zwischen dem in seinen Augen harmlosen Vorbild – der „charmanten klugen Wienerin“ – und dem von Klinger geschaffenen „dämonischen Weibstyp“ räsonierte²⁵, so verleitete sie einen anderen zur folgenden suggestiven Kompilation sämtlicher „Femme fatale“-Phantasien:

„[...] man kann der Asenijeff-Büste nicht als Porträtbüste im engeren Sinne beikommen; man darf sie nicht unter dem Gesichtspunkte der Porträtähnlichkeit betrachten, sondern muß in ihr eine besondere und seltene Art eines Frauentypus sehen, des Weibes, das das Satanische nur der Schönheit willen liebt. Ein 'Urphänomen' des Weibes offenbart sich hier wie in der Mona Lisa des Leonardo, eine zweite Salome vielleicht, fiebernd vor sinnlichen Begierden, aber auch getrieben von der Sehnsucht nach un-

erhörten Dingen, nach seltsamen versunkenen oder noch nicht gekannten Schönheiten mit ihren phantastischen Schauern und mystisch-erotischen Genüssen. Alle Mächte des Bösen sind in diesem Weibe entfesselt, das ein unersättlicher Satanismus treibt, alle Sensationen des Verbrecherischen zu schlürfen, um der Erkenntnis und der Schönheit willen; denn in der ganz großen Schamlosigkeit liegt die ganz große Freiheit und in dieser erst die höchste Schönheit. Die Evagier, gemischt aus Wollust und Erkenntnistrieb, zittert in diesem Gesicht. Ein wunderbarer Typus, zu dem das Prächtigt-Düstere, das Phantastisch-Bleiche dieser Büste vorzüglich paßt. Ein modernes Renaissanceweib wie Lukrezia Borgia.“²⁶

Die in polyliether Technik ausgeführte, eine entblößte Schulter zeigende und durch ihren ersten, abweisenden Blick aus irisierenden Opaläugen eher kühl wirkende Porträtskulptur vermag heute wohl kaum noch solch' wollüstige Schauer auszulösen. Daß jedoch Asenijeffs ganzer rechter Arm in einer schweren, amorphen Steinmasse, eine Gewanddraperie andeutend, verborgen ist, scheint bis jetzt noch niemanden beunruhigt zu haben: Warum versteckt die gefeierte Schriftstellerin – übrigens generationsgleich mit Lou Andreas-Salomé und Else Lasker-Schüler – ihre Rechte, die Schreibhand?

Den wortreichen Beschwörungen des „Urweiblichen“ der Asenijeff(-Büste) steht eine fast völlige Schweigsamkeit gegenüber, wenn es um die Möglichkeit einer künstlerischen Zusammenarbeit zwischen Klinger und Asenijeff geht. Ihr Text zu Klingers „Beethoven“-Monument etwa stellt eine bemerkenswert nüchterne, den Entstehungsprozeß detailliert nachvollziehende kunstwissenschaftliche Expertise dar.²⁷ Das gemeinsame Werk „Epithalamia“ (Hochzeitsgesänge) von 1907 wird in der Klinger-Literatur eher stiefmütterlich behandelt. Allen Kunstkritikern ist es wichtig zu beteuern, daß Klinger die in Feder gezeichneten Randleisten zum Text Asenijeffs schon lange vor ihrer Bekanntschaft entworfen hätte, (was m.E. nur für die wenigsten zutrifft), so daß der Anteil Asenijeffs zu einer gewissermaßen weiblich-einfühlsamen Nachdichtung degradiert werden kann. Die Autorin reflektiert in ihrem wohl autobiographisch zu verstehenden und die Geschichte ihrer Liebe zu Klinger paraphrasierenden Text das Verhältnis von Kunst und Weiblichkeit. Wie ein Vorgriff auf heutige Theorien zum „Bildstatus des Weiblichen“²⁸ lesen sich Passagen aus „Epithalamia“, etwa wenn ein Streit zwischen Venus und Hephaistos in den Rollen von Bildhauer und Modell den künstlerischen Prozeß als Zerstörung von Lust, Liebe, und Leben beschreibt.²⁹ Die Göttinnen Venus und Athena läßt Asenijeff ein geradezu feministisches Gespräch führen, in dem die derzeit und bis heute umstrittenen Strategien der Frauenbewegung – zwischen Differenztheorien und Gleichheitspolitik – erörtert werden. Die Männerwelt erfährt harsche Kritik, wenn zum Beispiel dem Schönheitsrichter Paris jegliche Kompetenz abgesprochen wird. Demgegenüber bedient sich Klinger in den Randzeichnungen eher konventioneller Bildmuster, um seine Beziehung zu Asenijeff zu charakterisieren. Daß er hierzu ausgerechnet den Mythos vom Parisurteil, in dem bekanntlich das männliche Privileg der „Objektwahl“ festgeschrieben erscheint, sowie die Entführung einer passiv ergebenen „schönen Helena“ einsetzt, wirkt reichlich sonderbar als Kompliment für eine so „Emanzipierte“.

Die Schriften der Asenijeff kreisen allesamt um die sogenannte „Frauenfrage“. Von weiblichem Selbstbewußtsein, Freiheitsdrang und einer euphorischen Aufbruchsstimmung spricht etwa das folgende Gedicht:

„Weibes-Entschluss

Hinweg aus jeder Sklavenkammer!
Ich will mir neue Höllen schaffen
Und neue Himmel sollen meiner Sucht entgleiten.
Vieltausend bunte Seligkeiten
Und Aengste mir zusammenraffen,
Und darüber Horizonte bauen,
Purpurn oder blau und ultraviolett...
Ueber Trümmer alter Kruzifixe
Und müder Götzen sollen meine Füße schreiten,
In tausend glitzernden Heiterkeiten
Will ich den alten Wahn verspotten!

Ekstatisch meine Arme breiten
nach unsrer sonnenreichen Welt,
Der Licht und Dunkel schwesterlich gesellt –

Männer!
Ihr könnt nicht alles geben.
Dürft uns nicht alles sein –!
Nicht nur das Weib in uns soll Schicksal halten,
Auch alles Menschlichste will sich entfalten –
Und jede ruft: Auch mein ist es! –
Das heisse Recht auf Leben!³⁰

Die zeitgenössischen, wissenschaftlich anerkannten Theorien zum „physiologischen Schwachsinn des Weibes“³¹, einer naturbedingten weiblichen Inferiorität, verkehrte Asenijeff kurz entschlossen in ihr Gegenteil: Die Frau sei dem Manne unendlich überlegen, weshalb sie etwa – vielleicht inspiriert von Klingers frühem Graphik-Zyklus „Eva und die Zukunft“³² – die Schöpfungsgeschichte folgendermaßen neu schrieb: „Es entstand nach alter Manneslegende zuerst Wasser, Licht und Erde, dann Pflanzen und Tier, nachher der Mann und als letzte Vollkommenheit das Weib. [...] Adam-Monopol aber war Rechthaber und Benamsender der Erde. [...] Seine höchste Ehre war Mord, Betrügen nannte er seine größte Klugheit. [...]“³³

Fast alle Texte Asenijeffs sind von einem veritablen Männerhaß durchdrungen, der mehr ist als eine bloße Umkehrung der herrschenden Misogynie oder eine modische Attitüde³⁴, sondern einen radikalen Angriff auf männliche Werte und eine patriarchal strukturierte Zivilisation unternimmt. Von daher bekämpfte Asenijeff innerhalb der Frauenbewegung auch entschieden alle Ansätze, die ihrer Meinung nach auf eine Imitation der Männer hinausliefen und dadurch eine Entwertung der „weiblichen Natur“ nach sich zögen. Frauen sollten nicht ihre „Individualität“ gegen „Gleichschaltung“ eintauschen. Die Polemik gegen die Frauenrechtleri, „Aufruhr der Weiber und das Dritte Geschlecht“ war denn auch – zweifelhafter Erfolg – ihre meistgelesene Schrift.³⁵

In ihrer demonstrativen Männerverachtung ließ Asenijeff allerdings eine einzige Ausnahme gelten: den Künstler, das Genie, ihrer Meinung nach ein Androgyn, ein

„Weibmann“, den sie nicht müde wird, in den hochgestimmtesten Tonlagen zu verherrlichen. Er ist „Der Eine“, „Der Einzige“, „Der Unbesiegbare“ etc. Die enthusiastische Wagner- und Nietzsche-Anhängerin hat wohl in Max Klinger ihren „Heros“ gefunden. Während sie jedoch ihm eine Überschreitung der Grenzen der Geschlechterpolarität zugestehen konnte, so verschrieb sie sich der Kultivierung einer „reinen Weiblichkeit“ und blieb damit für den eigenen Lebensentwurf einer streng dualistischen Geschlechterideologie verhaftet: „Femme Fatale“ ihrer selbst?

1 Der vorliegende Aufsatz ist die leicht veränderte Fassung eines Beitrages für den Katalog zur Ausstellung „Kampf der Geschlechter“ der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, 7.3.-7.5.1995. Hg. von Barbara Eschenburg, Köln 1995, der dort nicht übernommen werden konnte.

2 Ursula Baumgartl (1927-1987), Enkelin von Max Klinger und Elsa Asenijeff und engagierte Kämpferin für den Nachruhm ihrer beider Großeltern, die ich im Rahmen meiner Dissertation zum Parisurteil von Max Klinger (Drucklegung in Vorbereitung) kennenlernte, regte mich dazu an, mich näher mit dem Werk Elsa Asenijeffs zu befassen. Ich danke ihr für ihre Freundschaft, für wertvolle Gespräche und einen ausgedehnten Briefwechsel, ferner für das Überlassen von Manuskripten, Briefabschriften und entlegener Literatur. Ein herzlicher Dank gilt auch Doris Reitinger, die mir bereitwilligst ihr Asenijeff-Archiv zur Verfügung stellte, und schließlich ganz besonders Katrin Schmersahl für Diskussion und kritische Durchsicht des vorliegenden Aufsatzes.

3 Vgl. Iwan Bloch: Das Sexualleben unserer Zeit in seinen Beziehungen zur modernen Kultur. Berlin 1907.

4 Vgl. etwa Whitney Chadwick, Isabelle de Courtivron (Hrsg.): Significant Others. Creativity and intimate partnership. London 1993.

5 Eva Meyer: Distanz. Eine kalkulierte Reserve. In: Dies.: Architekturen. Basel, Frankfurt/M. 1986, S. 10.

6 Von den zahlreichen Ausstellungskata-

logen der letzten 20 Jahre seien genannt: Max Klinger 1857-1920. Wege zum Gesamtkunstwerk. Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum. Hg. von Manfred Boetzges u.a. Hildesheim 1984; Max Klinger 1857-1920. Hg. von Dieter Gleisberg. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut. Frankfurt 1992.

7 Veröffentlicht wurden folgende Werke: Ist das die Liebe? Sofia, Leipzig 1896; Sehnsucht. Leipzig 1898; Aufruhr der Weiber und das Dritte Geschlecht. Leipzig 1898; Unschuld. Leipzig 1901; Max Klingers Beethoven. Eine kunsttechnische Studie. Leipzig 1902; Tagebuchblätter einer Emancipierten. Leipzig 1902; Kuss der Maja. Leipzig 1903; Epithalamia. Mit Federzeichnungen von Max Klinger. Berlin 1907; Die neue Scheherazade. München 1913; Hohe Lied an den Unbekannten. München 1914; Trunkenheit. o.O. 1920; Aufschrei. Freie Rhythmen. Leipzig 1922. – Zur Person Elsa Asenijeff vgl.: Rita Jorek: Aufschrei (Elsa Asenijeff). In: Friederun Bodeit (Hg.): Ich muß mich ganz hingeben können. Frauen in Leipzig. Leipzig 1990, S. 175-190. – Symptomatisch für das völlige „Vergessen“ der Autorin ist, daß im bekannten Deutschen Literatur-Lexikon: Biographisch-bibliographisches Handbuch, begr. von Wilhelm Kosch, hg. von Heinz Rupp und Carl Ludwig Land, 3. völlig neu bearbeitete Auflage Bern 1968ff., ein Eintrag zu Asenijeff erstmals im Ergänzungsband 1994 erscheint.

8 Vgl. Henry Tauber: Max Klingers Exlibriswerk. Wiesbaden 1989, Nr. 9.

- 9 Ebenda, Nr. 11.
- 10 Paul Kühn: Max Klinger. Leipzig 1907, S. 239f.
- 11 Zitiert nach Tauber, a.a.O., S. 72f.
- 12 Daß die Anfertigung von Exlibris oftmals mit langwierigen Verhandlungen zwischen Künstler und Besteller verbunden war, in denen letzterer sehr präzise seine Vorstellungen angeben konnte, belegt die Korrespondenz: Max Klinger/Carl Schirren: Briefwechsel 1910-1920. Hg. von Carl Schirren. Hamburg 1988. – Ein speziell weibliches Interesse an dieser „marginalen“ Kunstform ist dokumentiert in Richard Braungart: Das Exlibris der Dame. München 1923. Es ist daher kaum daran zu zweifeln, daß Asenijeff die Darstellung mitbestimmt, zumindest aber nicht abgelehnt hat.
- 13 Berichtet wird dies von Kurt Martens: Schonungslose Lebenschronik 1870-1900. Wien 1921, S. 212f.
- 14 Max Klinger: Die neue Salome (1893). Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 25. Vgl. Ausst.-Kat. Klinger, Hildesheim, a.a.O., Nr. 1.
- 15 Zu Klingers Auseinandersetzung mit dem Künstlermythos in Emile Zolas „L'oeuvre“ vgl. die Ausführungen in meiner demnächst erscheinenden Diss.
- 16 Vgl. Marianne Schuller: Hysterie als Artefaktum. In: Dies.: In Unterschied. Frankfurt/M. 1990, S. 81-94.
- 17 Vgl. Katrin Schmersahl: Das Bild von Mann und Frau in der Medizin der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Ausstellungskatalog „Der Kampf der Geschlechter“, Städtische Galerie im Lenbachhaus München. Hg. von Barbara Eschenburg, Köln 1995.
- 18 Gustav Herrmann: Einer vom Brühl. Leipzig 1930, S. 209. Das Stück ist m.W. nicht veröffentlicht worden.
- 19 Nach Gisela Brinker-Gabler, Karola Ludwig, Angela Wöffen: Lexikon der deutschsprachigen Schriftstellerinnen 1800-1945. München 1986, S. 22.
- 20 Vgl. Tauber, a.a.O., S. 20. – Die rassistische Diffamierung Asenijeffs reichte noch viele Jahre weiter: Ihre mit Klinger

- gemeinsame, 1900 geborene Tochter Desirée Klinger, aufgewachsen in Frankreich, mußte 1935 einen „Ariernachweis“ für sich und ihre Mutter erbringen. Offenbar im Zuge von Erbstreitigkeiten – Klinger hatte kurz vor seinem Tode sein damaliges Modell Gertrud Bock geheiratet und es war eine Testamentsänderung veranlaßt worden, wodurch sein einziges Kind von einer sechs- bis siebenstelligen Erbschaft ausgeschlossen blieb – wurde Asenijeff von den Erben Klingers als „Jüdin“ bezeichnet. – Die Bemühungen Desirée Klingers sowie später ihrer beider Töchter um eine Anfechtung des Testaments und die Rehabilitierung Elsa Asenijeffs blieben erfolglos.
- 21 Max Klinger: Bildnis Elsa Asenijeff (um 1903), Inv. Nr. 2189; Elsa Asenijeff im Abendkleid (1903/04), Inv. Nr. 1280. Leipzig, Museum der Bildenden Künste.
- 22 Max Klinger: Die Blüte Griechenlands (1909). Im Krieg zerstört. Vgl. Ausst.-Kat. Klinger, Hildesheim, a.a.O., S. 64.
- 23 Max Klinger: Zelt. Opus XIV (1915). Vgl. Ausst.-Kat. Klinger, Hildesheim, a.a.O., Nr. 289-334. – Da nach dem Bruch mit Asenijeff entstanden, kann man die Darstellung möglicherweise als Kommentar Klingers zum Scheitern ihrer Beziehung lesen.
- 24 Max Klinger: Porträtbüste Elsa Asenijeff (1900). München, Neue Pinakothek. – Die Skulptur befand sich ursprünglich im Besitz Asenijeffs.
- 25 Franz Servaes: Max Klinger. (= Die Kunst, hg. von Richard Muther, Bd. 4). Berlin o.J. (1902), S. 8.
- 26 Kühn, Klinger, a.a.O., S. 398.
- 27 Elsa Asenijeff: Max Klingers Beethoven. Eine kunst-technische Studie. Leipzig 1902.
- 28 Vgl. Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1993.
- 29 Asenijeff: Epithalamia, a.a.O., S. 8. – Die Künstler-Modell-Beziehung ist in mehreren Erzählungen Asenijeffs thematisiert.

- 30 Asenijeff: Die neue Scheherazade. München 1913.
- 31 Paul Julius Möbius: Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes. Halle a.S. 1903.
- 32 Max Klinger: Eva und die Zukunft. 1880. Vgl. Ausst.-Kat. Klinger, Hildesheim, a.a.O., Nr. 113-118.
- 33 Asenijeff: Eva. In: Der Kuss der Maja. Traumfugen über das Leben, a.a.O., S. 102ff.
- 34 Ein „modernes Paar“ beschreibt sie in „Ist das die Liebe“ so: „Er Weiberfeind, sie Männerhasserin“. a.a.O., S. 130.
- 35 Asenijeff, Aufruhr der Weiber und das Dritte Geschlecht, a.a.O., erreichte drei

Auflagen. – Das Werk hat den antifeministischen Bestseller und Schlüsselroman der Münchener „Szene“, Ernst von Wolzogen: Das Dritte Geschlecht. München 1899, angeregt. Vgl. Ausst.-Kat. Hof-Atelier Elvira. 1887-1928. Ästhetik, Emanzen, Aristokraten. Hg. von Rudolf Herz und Brigitte Bruns. München 1985, S. 172.

Bildnachweise:
5: Ausst.-Kat. Klinger, Hildesheim, Abb. 335, Tf. XX.
1, 2, 3, 4: Gerhard Winkler: Max Klinger. Gütersloh 1984, Abb. 87, 88, 169, 230.