

# ZWISCHEN TODESSEHNSUCHT UND DEKADENZ

## Der belgische Symbolismus

Ralph Gleis

»Die Einen nennen es *Décadence*, als ob es die letzte Flucht der Wünsche aus einer sterbenden Kultur und das Gefühl des Todes wäre. Die Anderen nennen es Symbolismus«, so fasste Hermann Bahr unterschiedliche Einschätzungen der neuen künstlerischen Avantgarde in seinen 1894 erschienenen *Studien zur Kritik der Moderne* zusammen.<sup>1</sup> Mit den Kategorien Todessehnsucht und Dekadenz scheint folglich eine neue künstlerische Entwicklung am Ende des 19. Jahrhunderts umrissen zu sein, die auf die Herausforderungen der Moderne reagierte.

Eine Welt im Umbruch – dies war die fundamentale Erfahrung der Menschen des *Fin de Siècle*. Nie zuvor – so glaubte man – hatten sich die grundlegenden Kategorien in Wirtschaft, Technik und Wissenschaft, in Gesellschaft und Kultur so rasch und so wesentlich verändert. Die Suche nach einer adäquaten Ausdrucksform für das damit verbundene Lebensgefühl des rapiden Wandels bestimmte viele Tendenzen der künstlerischen Moderne. Während die einen dem Fortschritt huldigten und sich ganz auf das Gegenwärtige verlegten, empfanden andere diese Entwicklung als Krise in einer ambivalenten Situation zwischen Drang zum Neuen und Abschiedsschmerz vom Alten.

Mit der Auflösung traditioneller Bindungen ging eine starke Verunsicherung der Menschen einher. Nicht selten sah sich das Individuum einer völlig neuen Realität gegenüber und ihr ausgesetzt. Am Ende des Jahrhunderts war der mit der Industrialisierung verknüpfte Fortschrittsoptimismus gebrochen, die proklamierte und erwartete totale Beherrschbarkeit der Natur

durch Wissenschaft und Technik als Illusion entlarvt und somit eine breite Front gegen Materialismus und Positivismus entstanden. Die Entschleierung der äußeren Geheimnisse der Welt und der Verlust des inneren Zaubers durch Verwissenschaftlichung und Rationalisierung hatte sich gegen metaphysische Erklärungsansätze gewendet und transzendente Fixpunkte wegfallen lassen,<sup>2</sup> radikal zu Ende gedacht in dem von Friedrich Nietzsche geprägten Satz »Gott ist tot.«<sup>3</sup> In einem Reflex auf diese Sinnkrise wurden zahlreiche Versuche einer neuen Weltdeutung unternommen, welche nicht selten in einer neuen Art der Spiritualität mündeten. Das Rätselhafte, Mystische und Okkulte entfaltete größte Anziehungskraft, wobei der Kunst eine neue Bedeutung und besondere Rolle zukam. Im Symbolismus wurde die Welt der Erscheinungen nun – auch unter Aufnahme der Philosophie von Arthur Schopenhauer<sup>4</sup> – als Symbol einer tieferen Wirklichkeit und die Kunst als Mittlerin zwischen den verschiedenen Ebenen gedeutet. In einem künstlerischen Eskapismus entstanden individuelle fantastische Traumwelten als Gegenbilder zur realen Welt. Die zeitgenössische Kritik attestierte: »Nur fort, um jeden Preis fort aus der deutlichen Wirklichkeit, ins Dunkle, Fremde und Versteckte – das ist heute die eingestandene Losung für zahlreiche Künstler.«<sup>5</sup>

Das ausgehende 19. Jahrhundert war ein typisches Zeitalter des Übergangs und der Dekadenz. Die Erosion der alten Traditionen und gesellschaftlichen Konventionen durch Industrialisierung und soziale Konflikte führte in den Augen vieler zur Frag-



Abb. 1 Fernand Khnopff  
*Liebkosungen* (Detail), 1896, Öl auf Leinwand, 50 × 150 cm,  
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

mentierung der Gesellschaft wie des Individuums selbst und rief Ängste vor den Herausforderungen der Zukunft hervor. In einer Rundumschau wurde nach Orientierung gesucht, wobei sich nostalgische Blicke in die Vergangenheit richteten und zugleich eine Vision für die Zukunft ersehnt wurde. Wie ein Motto für das *Fin de Siècle* wählte sich einer der größten belgischen Symbolisten, Fernand Khnopff, die Inschrift »Passé – Futur« über dem Eingang seiner Villa in Brüssel.<sup>6</sup> Auch seine Kunst versteht die Gegenwart als transitorischen Moment, als Mischung aus wehmütiger Vergangenheitserfahrung und banger Zukunftserwartung. Der Verlust überkommener Gewissheiten einer bislang als festgefügt erfahrenen Welt wurde von den einen als Niedergang und sittlicher Verfall beschrieben, von den anderen aber als Befreiung von der Last der Tradition und der Normen angesehen, vor allem im Künstlerischen. Dies evozierte zugleich ein letztes Aufbäumen, Sinnenfreude und Überschwang vor dem vermeintlichen Kollaps. Der Reiz des Tanzes auf dem Vulkan, die *apocalypse joyeuse*<sup>7</sup> wurden zu Leitbildern – die Krise erhob die Symbolisten zum Kult. Das Gefühl, einer versinkenden Welt, der letz-

ten Generation in einer langen Abfolge von Vergangenheiten anzugehören, und der gleichzeitige Aufbruch zu Neuem fanden so in einer ästhetischen Übersteigerung des schaurig Schönen ihre Sublimierung. Der lustvolle Blick in den Abgrund einer übersättigten Gesellschaft, die sich zugleich in der Krise wähnte, der morbide Reiz zwischen Thanatos und Eros: Das sind Themenfelder in der Kunst, die Ende des 19. Jahrhunderts insbesondere im Symbolismus ihren Ausdruck fanden.

### Brüssel im Aufbruch der Avantgarden

Der Symbolismus bildete sich als internationale Kunstströmung mit mehreren Zentren aus, von denen Paris und Brüssel die ersten und wohl einflussreichsten waren. In Belgien fielen die Anfänge des Symbolismus mit den secessionistischen Bestrebungen der 1883 gegründeten Gruppe *Les XX* (*Les Vingt*) und ihren ab 1884 jährlich abgehaltenen Ausstellungen zusammen. Im selben Jahr erschien in Paris Joris-Karl Huysmans' *À rebours*,<sup>8</sup> der Schlüsselroman der Dekadenzliteratur, der in zahlreichen Textpassagen zugleich die Beschreibungen der wesentlichen

Abb. 2 Paul Gauguin  
Die Vision nach der Predigt (Der Kampf Jakobs mit dem Engel), 1888, Öl auf  
Leinwand, 74,4 × 93,1 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh



Ausdrucksformen des Symbolismus in Literatur, Musik und bildender Kunst enthält. Maler wie Gustave Moreau und Odilon Redon sind darin ebenso zentral wie die Literatur von Charles Baudelaire bis Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé und Jules Barbey d'Aurevilly. Dass Huysmans hiermit der Analyse und den Versuchen der theoretischen Fassung dieser Zeitströmung vorgegriffen hat, verwundert kaum, war er doch schon vor seiner schriftstellerischen Arbeit als Kunstkritiker bekannt. Es sollte allerdings Jean Moréas mit seinem 1886 im Pariser *Figaro* erschienenen Artikel »Le Symbolisme«<sup>9</sup> vorbehalten sein, eine erste programmatische Definition des Symbolismus vorzulegen. Während diese im Wesentlichen auf Literatur bezogen war, übertrug der Belgier Émile Verhaeren sie 1887 in einem Artikel zu Fernand Khnopff auf die Malerei.<sup>10</sup>

Schon in jener Zeit der ersten Formierung des Symbolismus fällt der enge Austausch zwischen den Kunstmetropolen Paris und Brüssel auf. Diese Bande verstärkte sich durch die Literatur als Grundlage der neuen Strömung, denn oft wurden Schriftsteller wie Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck und Verhaeren aufgrund ihrer Frankophonie nicht als Belgier identifiziert, waren aber für die internationale Verbreitung des Symbolismus von enormer Bedeutung.<sup>11</sup> Gleichwohl erklärte Ende des Jahrhunderts die Zeitschrift *Die Kunst für Alle* anlässlich einer Ausstellung in der Berliner Kunsthandlung Gurlitt: »Die eigentliche Heimat des Symbolismus in Dichtung und Malerei ist Belgien.«<sup>12</sup>

Belgien erlebte im 19. Jahrhundert als erstes industrialisiertes Land auf dem europäischen Kontinent und als Kolonialmacht in Zentralafrika erheblichen wirtschaftlichen Aufschwung und Wohlstand. Die soziale Realität in Belgien war jedoch von extremen Gegensätzen geprägt, zwischen den proletarischen Kohlerevieren der Wallonie und den ärmlich bäuerlichen Gegenden Flanderns einerseits und den eleganten, mondänen Städten wie Brüssel, Gent oder Antwerpen andererseits.<sup>13</sup> Der Aufstieg Brüssels zur europäischen Kunstmetropole verdankte sich vor allem seinen vielschichtigen intensiven Verbindungen zu den Nachbarländern Frankreich, England, Deutschland und den Niederlanden.<sup>14</sup> Darüber hinaus waren die Liberalität und die aufgeschlossene Haltung gegenüber dem Neuen ausschlaggebend.<sup>15</sup>

In Brüssel gründete sich in den letzten beiden Dekaden des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl verschiedener Künstlergruppen und -vereinigungen, deren gemeinsames Bestreben die Etablierung künstlerischer Avantgarden war.<sup>16</sup> Ein vibrierendes Umfeld von gattungsübergreifenden und interdisziplinären Versuchsanordnungen ließ eine große Pluralität der Ausdrucksmöglichkeiten und -formen zu und erlaubte es Künstlern, ihren individuellen Stil zu entwickeln sowie eine neuartige, von ihnen selbst organisierte Plattform zur Vermarktung ihrer Werke zu finden. Die wichtigste Gruppe in diesem Kontext war *Les XX* mit ihrem Salon für zeitgenössische belgische und internationale Kunst, die als protosezessionistischer Zusammenschluss jedweder neuen Kunst offen stand und weit über die Landesgrenzen hinaus

die kommende Kunstentwicklung beeinflusste.<sup>17</sup> Die jeweils 20 Mitglieder, zumeist Belgier wie Khnopff, James Ensor, Félicien Rops oder Théo Van Rysselberghe, aber auch Auguste Rodin und Jan Toorop, luden zu jeder Ausstellung weitere Kollegen aus Europa ein. Unter diesen befanden sich so unterschiedliche Künstler wie Camille Pissarro, Paul Cézanne, Georges Seurat, Paul Gauguin (Abb. 2), Walter Crane oder James McNeill Whistler. Der finanzstarke Markt Brüssel war als Ausstellungsort für die internationalen Teilnehmer durchaus lukrativ. Bereits arrivierte Maler wie Claude Monet, Auguste Renoir und andere Impressionisten beteiligten sich häufig und gern, Redon, »der in Paris als Außenseiter gilt, avanciert in den Brüsseler Literaturkreisen zu einem der gefragtesten Illustratoren der Avantgarde«,<sup>18</sup> und Vincent van Gogh gelang es 1890, kurz vor seinem

Tod, eines seiner Werke bei *Les XX* zu verkaufen (S. 45, Abb. 1).<sup>19</sup> 1894 setzte *La Libre Esthétique* die Bemühungen von *Les XX* fort und steigerte die Internationalität noch. So wurde Brüssel im Fin de Siècle zu einem bedeutenden Knotenpunkt der europäischen Kunstentwicklung und Treffpunkt der Symbolisten.

Von dort gingen umgekehrt viele Impulse aus. Als beispielhaft für die wechselseitigen Inspirationen kann das Werk Khnopffs gelten, der gleichsam das Bindeglied auf der Achse London – Paris – Brüssel – Wien war. Er beeindruckte mit seiner eleganten Extravaganz die *Wiener Secession* und beeinflusste unter anderem Gustav Klimt, der wiederum gemeinsam mit dem Architekten Josef Hoffmann in Brüssel durch das Palais Stoclet (1905–1911) seine Wirkung entfaltete. Die Präraffaeliten Dante Gabriel Rossetti und Edward Burne-Jones, von denen Khnopff



Abb. 3 Xavier Mellery  
Der Herbst, um 1890, Mischtechnik auf Papier  
auf Karton, 92 × 59 cm, Musées royaux des  
Beaux-Arts de Belgique, Brüssel

große Anregungen empfing, lehnten zwar die Beteiligung an den Ausstellungen von *Les XX* ab,<sup>20</sup> aber Khnopff war es ein Anliegen, die Bekanntheit dieser Künstler auch in Belgien zu steigern.<sup>21</sup> Er selbst zeigte seine Arbeiten bereits ab 1886 in London, stand im engen Austausch mit Burne-Jones (S. 128)<sup>22</sup> und berichtete umgekehrt ab 1895 als regulärer Korrespondent der englischen Zeitschrift *The Studio* aus Brüssel. Sein plastisches Werk orientierte sich an dem des Engländers George Frampton, etwa dessen 1894 auf der ersten Ausstellung von *La Libre Esthétique* präsentierte *Mysteriarchin* (S. 166 und 167). In Paris avancierte Khnopff, dem der Ruf als »Obermystiker von Brüssel«<sup>23</sup> voraus-

eilte, zum künstlerischen Ideal von Joséphin Péladan (S. 273). Bei dem einflussreichen, zwischen 1892 und 1897 in Paris ausgerichteten okkultistisch-esoterischen *Salon de la Rose + Croix* des selbst ernannten »Sâr« Péladan fällt die Beteiligung insbesondere aus dem frankophonen Ausland auf, aus der Schweiz beispielsweise mit Ferdinand Hodler oder Carlos Schwabe und vor allem von belgischen Künstlern wie George Minne, Émile Fabry, Jean Delville und Khnopff. Gerade Delville identifizierte sich mit dem Mystizismus der synkretistischen Weltanschauungssekte Péladans. Der »Sâr« erklärte die Künstler zu Priestern eines elitären Kultus des Schönen, der bisweilen allerdings zur dekadenten Übersteigerung bis hin zum Satanismus ausuferte. Nicht alle Künstler aber waren aus großer Überzeugung bei der Sache, vielen ging es schlicht um den Zugang zum Pariser Kunstmarkt und um internationale Anerkennung.<sup>24</sup>

Auch der Kulturtransfer mit dem deutschsprachigen Raum war sehr intensiv.<sup>25</sup> Unter anderem waren Hodler, Hans Thoma, Fritz von Uhde, Max Liebermann, Dora Hitz, Käthe Kollwitz und Max Klinger auf den Ausstellungen in Brüssel präsent. Letzterer hatte schon 1877 bei einem mehrmonatigen Aufenthalt dort Anregungen bei dem älteren Rops sowie durch Werke von Antoine Wiertz gefunden. Umgekehrt waren die Belgier auf deutschen Ausstellungen stark vertreten, gipfelnd in der großen Überblickschau *Ausstellung Belgischer Kunst* in der *Berliner Secession* 1908.<sup>26</sup> Diese vereinte auch Werke der bedeutendsten Symbolisten, von William Degouve de Nuncques, Eugène Laermans und Rops über

Abb. 4 Giovanni Segantini  
Die bösen Mütter, 1896/97, Pastell auf  
Karton, 40 × 74 cm, Kunsthaus Zürich



Abb. 5 Jan Toorop  
Zwei Frauen, 1893, Mischtechnik auf Papier,  
24,5 × 37,5 cm, Privatsammlung



Delville, Khnopff und Fabry bis hin zu Léon Frédéric, Ensor und Henri Evenepoel. Außerdem waren Bildhauer wie Paul Dubois, Victor Rousseau und Charles van der Stappen vertreten.<sup>27</sup>

Wie eng der Austausch der symbolistischen Künstler durch Ausstellungsbeteiligungen, illustrierte Bücher und eigene Reisen gewesen sein mag,<sup>28</sup> zeigen viele sich geradezu aufdrängende assoziative Verwandtschaften und formale Bezüge. Wenngleich nicht immer persönliche Beziehungen nachzuweisen sind, haben die heute weniger bekannten belgischen Künstler häufig »Brüder im Geiste« in anderen europäischen Ländern, in denen sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts in vielfältigen Formen symbolistische Tendenzen erkennen lassen. So denkt man bei mancher erotisch-abgründigen Grafik von Rops unweigerlich auch an den ihm nachfolgenden Klinger, an Aubrey Beardsley oder Alfred Kubin. Bei Léon Spilliaerts hohläugigen Porträts fallen einem Edvard Munch (S. 286 und 287) und Ludwig von Hofmann ein, bei

Xavier Mellerys lautlosen Interieurs verbindet sich die Vorstellung sogleich mit denen Vilhelm Hammershøis (S. 208 und 209), während seine allegorischen Arbeiten daneben motivische Assoziationen zu Giovanni Segantini und Toorop aufrufen (Abb. 3–5). Degouve de Nuncques' Landschaften zeigen eine spannende Nähe zum Werk von Whistler (S. 194, 168 f.). Frédéric erinnert uns an Bildschöpfungen Arnold Böcklins, sein Realismus verweist aber auch auf Jules Bastien-Lepage. Ensor scheint aufgrund seiner künstlerischen Exzentriz ungeeignet für Vergleiche zu sein und weit ins 20. Jahrhundert vorauszuweisen, eine Parallele findet sich aber in den fantastischen Visionen Kubins (Abb. 6). So ließe sich die Reihe noch weit fortführen.

#### Alternative Wege in die Moderne

Bei den Ausstellungen von *Les XX* und *La Libre Esthétique* trafen in Brüssel alle Trends der aktuellen Kunstentwicklung seit den



Abb. 6 Alfred Kubin  
Trauermarsch, um 1910, Mischtechnik auf Papier,  
24,5 × 37,5 cm, Leopold Privatsammlung

1880er-Jahren aufeinander. Hier können die Impressionisten und Neoimpressionisten einerseits und die symbolistisch Inspirierten andererseits als zwei wesentliche Gruppen benannt werden, die sich parallel entwickelten. Dass verschiedene Strömungen moderner Kunst nebeneinander existierten, war nicht ungewöhnlich im 19. Jahrhundert, vielmehr ist es geradezu ein Signum dieses Zeitalters. Die Moderne nicht als Singular, sondern im Sinne von zeitgleichen Möglichkeiten zu begreifen ist jedoch keine heutige Entdeckung. Kunstkritiker und Schriftsteller wie Huysmans oder Baudelaire haben Edgar Degas und die Impressionisten als Maler des modernen Lebens bewundert und zugleich die Symbolisten als Entdecker der Traumwelten. Das Festhalten des flüchtigen Sinesindrucks von Licht und Farben im Alltäglichen erscheint als ein grundverschiedener Ansatz gegenüber jenem der weltabgewandten Suche nach dem Extraordinären und Rätselhaften, den-

noch sind die beiden Strömungen der Moderne nicht als ihre jeweilige Antithese zu verstehen.<sup>29</sup> Es gab im Gegenteil durchaus einige Berührungspunkte zwischen Impressionismus und Symbolismus, etwa in der innovativen Verwendung der Pastelltechnik oder im Begriff der *décadence*. Hierin konnte die beobachtete Fragmentierung der Welt je nach Standpunkt bewertet und künstlerisch interpretiert werden.<sup>30</sup> Beispiele für diese Nähe sind Rodin als Bildhauer in seiner eigenen Kategorie, dessen Arbeiten in Teilen sowohl dem Impressionismus als auch dem Symbolismus zugerechnet werden könnten, oder auch Van Rysselberghe und Klimt, die in ihre Kunst impressionistische Stilmerkmale integriert haben. Was den Symbolismus deutlich von den anderen Avantgarden der Zeit absetzt, ist das spezielle Interesse an den inneren, seelischen Vorgängen des Menschen sowie dem Ausdruck von Gefühlen und Gedanken als Ziel ihrer Kunst. Diese Grundidee

teilten auch Künstler wie Gauguin, der 1889 und 1891 bei *Les XX* vertreten war. Sein Bestreben wird in einem Brief mit Ratschlägen an seinen Freund Émile Schuffenecker deutlich: »Malen Sie nicht zu viel nach der Natur. Das Kunstwerk ist eine Abstraktion. Ziehen Sie es aus der Natur heraus, indem Sie vor ihr nachsinnen und träumen.«<sup>31</sup>

#### Künstlerische Exkursionen ins Seelenleben

Der Symbolismus hegte eine Vorliebe für die Themen im Grenzbereich zwischen Traum und Realität, zwischen Unbewusstem und Bewusstem. Hier suchte man bei den Künstlern der sogenannten schwarzen Romantik<sup>32</sup> Anschluss, die das Unheilvolle und Unheimliche zum Gegenstand ihrer Malerei gemacht hatten, also bei jenen Meistern wie Francisco de Goya mit seinen sinistren *Caprichos*, bei Johann Heinrich Füssli mit seinem erotisch-spukhaften *Nachtmahr* (Abb. 7) oder Eugène Delacroix mit

seinem obszön-morbiden *Sardanapal*.<sup>33</sup> Davon überzeugt, dass das Geheimnis der Welt im eigenen Ich liege, drängte sich zugleich die Angst vor den dort lauenden Ungeheuern der Fantasie auf.<sup>34</sup> Zu diesen düsteren Träumen traten nun die Erkenntnisse aus den wissenschaftlichen Erkundungen der menschlichen Psyche hinzu. Sigmund Freud ging davon aus, »daß Träume deutbar seien, das heißt einen verborgenen Sinn hätten«.<sup>35</sup> Seine 1899 veröffentlichte *Traumdeutung* vereinigte und verwissenschaftlichte zahlreiche der im 19. Jahrhundert vorhandenen Überlegungen und entwickelte auch kulturgeschichtlich enormen Einfluss. Nach Freud ist das Unbewusste der Bereich der verdrängten, vom Bewusstsein nicht zugelassenen Inhalte und Triebe, von dem auch emotionale Störungen ausgehen können. Er untersuchte »die krankheitsbildende Macht der Verdrängung und die Ursprünge des moralischen Kontrollsystems, die Anatomie von Angst und Wahn, die Spannung zwischen Vernunft

Abb. 7 Johann Heinrich Füssli  
Der Nachtmahr, 1790/91, Öl auf Leinwand,  
76,5 × 63,6 cm, Frankfurter Goethe-Haus –  
Freies Deutsches Hochstift





Abb. 8 Caravaggio  
Narziss, um 1600, Öl auf Leinwand, 113,3 × 95 cm,  
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rom

und Sexualität, zwischen Lebens- und Todestrieb«. <sup>36</sup> Als Ergebnis wurden die Triebe als Motor menschlichen Handelns erkannt. Freud diagnostizierte eine Trias aus unbewusst trieb- und wunschgesteuertem Es, dem an der Realität abgeglichenen, bewusst handelnden Ich und der kontrollierenden moralischen Instanz des Über-Ichs. Diese Aufteilung des Subjekts fügte sich in das allgemeine Bild einer fragmentierten Welt. Neben der Entthronung des Menschen durch Charles Darwins Abstammungstheorie Mitte des 19. Jahrhunderts war das wohl die zweite große Enttäuschungserfahrung der Moderne. Der Mensch, ein von sich selbst entfremdetes Wesen: So lautete gegen Ende des Jahrhunderts Freuds Befund.

Sich mit den Abgründen der menschlichen Psyche und den daraus erklärten Nervenleiden zu beschäftigen gehörte zu den zentralen Themen der Zeit und insbesondere der symbolistischen Kunst. Die Lust der Symbolisten an der Erkundung verborgener Spuren und Zeichen, ihre besondere Nähe zum Geheimnisvollen und Versteckten fanden bei Freud Bestätigung, aber auch Deutung. <sup>37</sup> Freuds Lehrer, der Pariser Nervenarzt Jean-Martin Charcot, widmete sich unter anderem der Modeerkrankung Hysterie, die er mit Hypnose zu behandeln versuchte. Es ist kein Zufall, dass Hypnos, der Gott des Schlafs, in Gemälden von Knopff eine zentrale Stellung einnimmt und in vielen seiner Werke vorkommt (S. 174–177). <sup>38</sup> Die zeitgenössi-

sche Kunstkritik verstand diese spezifische Vorliebe des Künstlers entsprechend zu deuten: »Er ist ein moderner Romantiker der eigenen Art. So sehen sie im Zeitalter der Hypnos aus.« <sup>39</sup> Der mit Schwingen besetzte Kopf verleiht dem Geist und der Fantasie Flügel. Er steht für den geheimnisvollen Bereich des Unbewussten, sei es die Trance als besonderer Seelenzustand, sei es der Schlaf als Bruder des Todes. Die hierin enthaltenen Assoziationsmöglichkeiten reizten die Imagination zahlreicher Künstler. Spilliaerts in Tusche ausgeführte somnambule Gestalten verweisen auf Alpträume und künden von wahnhaften Geisteszuständen, etwa seine schwindelerfüllte Vision *Vertigo* (S. 183). Hodler fand eine vieldeutige bildliche Übersetzung des Traumgeschehens. Sein Gemälde *Der Traum* (S. 184) stellt den Betrachter vor die Fragen: Welche der gezeigten und deutlich voneinander getrennten Welten ist die reale, welche die des Traums? Tagträumt das blumenpflückende Mädchen vom Jüngling oder ist es selbst eine Vision des Schlafenden? Das Spiel mit der Uneindeutigkeit, das Changieren zwischen möglichen Erklärungen kann als typisch symbolistisches Prinzip gelten. Es zeigt sich gleichermaßen in Ensors dämonischen Porträts, die im gemeinsamen Auftreten mit Masken von diesen nicht mehr unterschieden werden können (S. 292 f.), oder den diffusen Interieurs von Mellery, welche die Objekte auf ihr Eigenleben hinterfragen (S. 206). Die Motivation für die Auseinandersetzung mit dem Traum und dem erwachenden Unbewussten scheint letzten Endes die Introspektion in einer Mischung aus Faszination vom

Unbekannten und dem tiefen Erschauern vor dem Bösen in uns selbst zu sein.

#### Nervöse Romantik

In seiner »Psychologie der Dekadenz« (1904) ging auch der deutsche Nervenarzt und Philosoph Theodor Lipps bezeichnenderweise von seinen Beobachtungen der Hypnose aus. Er erkannte in der fortschreitenden Differenzierung der Gesellschaft die Ursache »der individuellen und der gesellschaftlichen Nervosität und Zersetzung«. <sup>40</sup> Diese gesteigerte Erregbarkeit stufte er als dekadent und pathologisch ein. Auf Kunst bezogen sprach er vom »Kultus des Hässlichen, des Angefaulten, des Perversen«, <sup>41</sup> der als Stilmittel verwendet werde »zum Reiz, zur Würze, zum Mittel die schlaffen Nerven [...] zu peitschen«. <sup>42</sup> Die von Lipps hier abwertend gemeinte Beschreibung hätte sich wohl ebenso in den zeitgenössischen Feuilletons finden können – allerdings positiv konnotiert. Denn Nervosität wurde vielfach als kreative Unruhe gedeutet. Es galt in Künstlerkreisen als geradezu schick, Nerven zu zeigen, wie es damals hieß. Hermann Bahr beispielsweise erklärte, das Ziel der dekadenten Künstler sei es, »modeller notre univers intérieur [unsere innere Welt zu gestalten]. Darin sind sie wie neue Romantiker«, und durch die krankhafte Introspektion entstünde eine »Romantik der Nerven«. <sup>43</sup>

Die Beschäftigung mit dem Seelenleben setzte häufig beim künstlerischen Ich an, etwa in der *Autopsychologischen Studie. Porträt des Künstlers* von Émile Motte (S. 282). Und Knopff



Abb. 9 Gustave Moreau  
Tanzende Salome (Tätowierte Salome), um 1874, Öl auf Leinwand,  
92 × 60 cm, Musée Gustave Moreau, Paris

betitelt sein Selbstbildnis vor großem Landschaftsausschnitt von 1881 bezeichnenderweise *Eine Krise*.<sup>44</sup> Sind in diesen Beispielen schon die Titel programmatisch, so erscheinen die obsessiv wiederholten Selbstbetrachtungen Spilliaerts wie Dokumentationen eines körperlichen Zerfalls, wobei die zunehmend gespenstisch wirkenden Momentaufnahmen in ihrer Expressivität eher das Innere nach außen kehren und damit auf den seelischen Zustand des Künstlers schließen lassen (S. 283–286). Als »das unrettbare Ich« bezeichnete Ernst Mach in einer Abhandlung von 1885 die in die Krise geratene und damit instabile Identität des Subjekts.<sup>45</sup> Diese Auflösung des Individuums scheint in Ensors Darstellung seiner selbst als skelettierter Maler im blauen Anzug einen äquivalenten künstlerischen Ausdruck gefunden zu haben (S. 280 f.).

#### Die Kunst als Seelenspiegel

Die Kunst des Fin de Siècle ist nicht zuletzt Ausdruck des gesteigerten Subjektivismus und der Ichbezogenheit, man denke nur an Oscar Wildes dekadent-snobistischen Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* (1891). Es verwundert daher kaum, dass gerade der Narziss eines der beliebtesten Motive dieser selbstverliebten Symbolisten war. Jenes Motiv der Selbstbespiegelung im stillen Wasser greift der *Jünglingsbrunnen* (S. 117) – eines der Hauptwerke George Minnes – auf und verbindet es mit der Idee vom zerrissenen Ich, das hier in Form des Knienden gleich fünffach auftritt. Durch die Zentrierung auf die Mitte, und damit wiederum auf die Reflexion seiner selbst, ist der Brunnen ein Inbegriff der Introspektion. Der fragile Schönling, wie ihn die Bildhauerin Juliette Samuel-Blum in Marmor gebannt hat (S. 303), orientiert sich in der Haltung an dem berühmten *Narziss* Caravaggios (Abb. 8). Noch offenkundiger hat Frédéric den großen Barockmeister rezipiert, seinen *Narziss* allerdings in himmlische Sphären über dem Regenbogen versetzt (S. 302). Damit führte ihn seine Introspektion gleichsam zu einer neuen Sicht auf die Welt.

Der Spiegel oder die Wasseroberfläche verdoppelt immer auch die Realität und suggeriert die Grenze zu einer anderen, geheimnisvollen Welt (S. 243). Darauf spielt ebenso Kubins fantastischer Roman *Die andere Seite* (1909) an. Das Davor und Dahinter, das Jenseitige ließen das Spiegelbild zum Lieblingsmotiv der Symbolisten werden, sei es im Innenraum (S. 212) oder als Gewässer in den zahlreichen Darstellungen einsamer Landschaften

(S. 191) und versinkender Städte (S. 195). Die meditative und kontemplative Kraft der dunklen Fläche mag diese Vorliebe noch verstärkt haben.<sup>46</sup> Möglicherweise finden die Mehrdeutigkeit und das Transitorische des Motivs ihre größte gedankliche Dichte in Böcklins berühmter *Toteninsel* (S. 144 f.), die inmitten der völlig unbewegten Wasserfläche liegt. Weniger die Naturwiedergabe als der symbolische Tiefgang sind in der Darstellung intendiert.

Schopenhauers philosophischer Ansatz, dass die Welt nur eine subjektive Vorstellung sei, spiegelt sich auch in der Landschaftsmalerei der Symbolisten. Selten geht es nur um die geschauten Natur, vielmehr steht die individuelle Gefühlswelt im Zentrum. Der Natur wird ein Echo auf die eigene Befindlichkeit abgelauscht, die Landschaft als Stellvertreter und Katalysator der Introspektion verstanden. Neben den maltechnischen Experimenten können die Landschaften so auch als Externalisierung der eigenen Gedanken- und Gefühlswelt im Moment des Entstehens gelten.<sup>47</sup>

Vergleichbar verweist die Verrätselung des Alltäglichen im Interieur auf das Prinzip des Symbolismus, das hinter jeder Erscheinung eine andere, unbekanntere Wirklichkeit vermutet oder erkennt. Die hierin angelegte künstliche Beunruhigung und Erregung der Nerven, wie es die Zeitgenossen nannten, war durchaus dem wohligen Schrecken des damals viel gelesenen Schauerromans verwandt, der aus einer sicheren Position die Möglichkeiten des Grauens auslotet. Maeterlincks Bühnen-

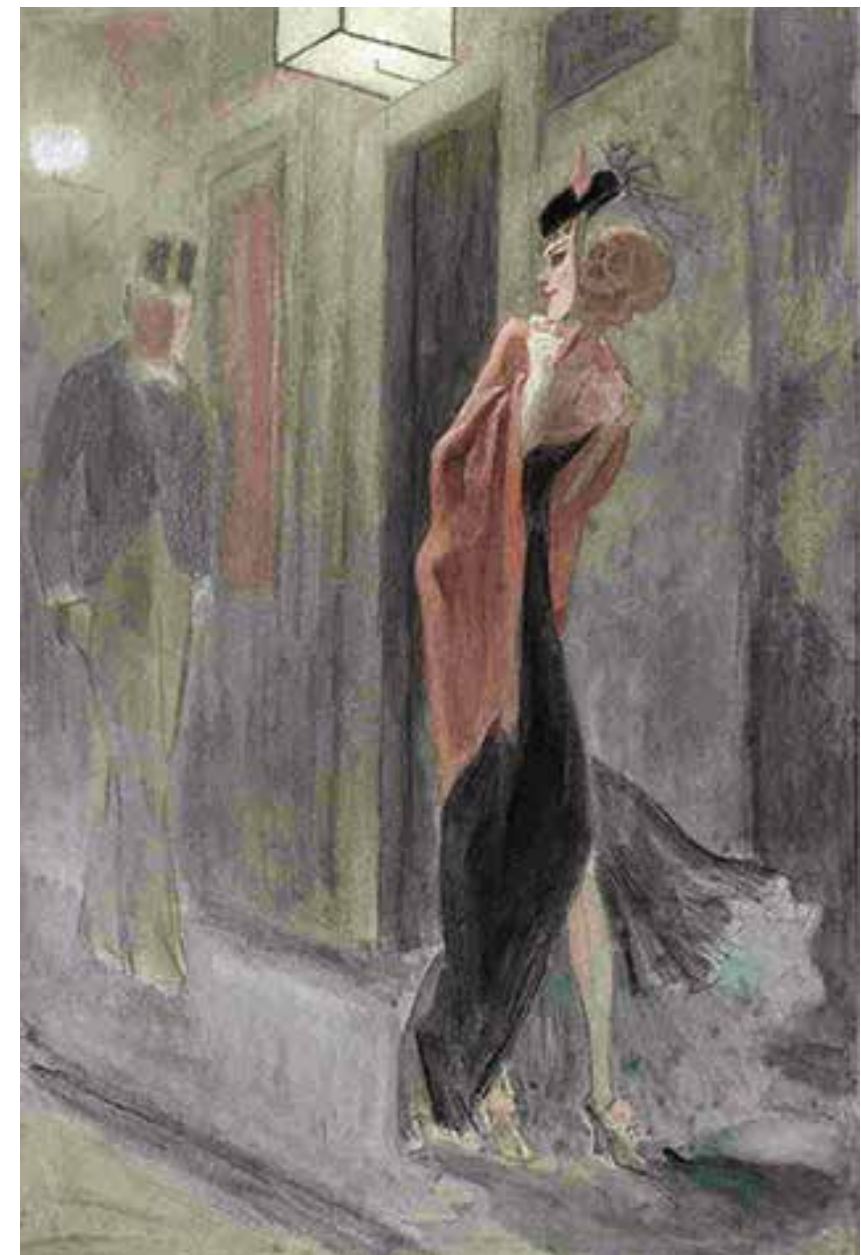


Abb. 10 Félicien Rops  
Menschliche Parodie, 1878/81, Bleistift und Kreide auf Papier,  
aquarelliert, 22,5 × 15,5 cm, Privatsammlung

werk *Interieur* (1895) handelt von zwei Männern, die vor einem Fenster stehen und durch dieses hindurchblickend ein Familienidyll beobachten, das sie durch ihre Nachricht vom Tod der Tochter zerstören werden. Das von außen betrachtete Innere verweist auf einen Seelenzustand. Der Betrachter des Geschehens wird zum Augenzeugen, zum Mitwisser des Intimsten. Umgekehrt kann für die Bilder von Mellery, Ensor oder Hammershøi gelten: »Das Interieur ist das Exterieur der Seele«.<sup>48</sup> Die Darstellungen korrespondieren mit dem Befremden über das Ich, das durch die Introspektion zum Objekt wird. Das Erschrecken vor dem vermeintlich Vertrauten hat eine Parallele im neurotischen Blick nach innen. Vor diesem Hintergrund versteht sich das Interieur als Sinnbild für den Verlust letzter Gewissheiten.

## Eros und Thanatos

Erst die Erkenntnis, dass das Bewusstsein nur die Oberfläche des Wesens darstelle, ermöglichte das Abtauchen ins Unbewusste als Sitz unterdrückter Triebe und dunkler Begierden. Die sinistre geistige Gemengelage aus den Ideen Freuds, Nietzsches und Schopenhauers brachte die bürgerliche Moralvorstellung ins Wanken und befeuerte die Künste. Rops kann als Paradebeispiel für die künstlerischen Tabuüberschreitungen gelten. Sein Œuvre widmet sich meist der dunklen Seite der menschlichen Natur, der Amoral und Subversion und wurde in seiner Entstehungszeit häufig als skandalös empfunden. Dies verwundert kaum, hält er doch der Gesellschaft mit ihren engen Normen und den zugleich insgeheim geduldeten Lastern und Ausschweifungen den Spiegel vor und enttarnt die darin angelegte Bigotterie (S. 256). Zu den künstlerischen Mitteln zählen bei ihm wie auch bei Ensor die Überzeichnung in der Satire, der schwarze Humor und das Absurde, zelebriert als Kult der Unvernunft. Schopenhauers vom irrationalen Prinzip ausgehende Weltdeutung und sein subjektiver Idealismus waren hier einmal mehr von großem Einfluss.

Immer wieder fungiert »die Frau« als Projektionsfläche der Begierden. Sie wird als sündiges und triebhaftes Wesen dargestellt, kulminierend in der verführerisch-bedrohlichen Figur der Femme fatale. Diese Ambivalenz aus sinnlicher Verlockung und Vernichtung spricht sich ganz in Franz von Stucks Personifikation der *Sünde* aus (S. 141), mit der aus der biblischen Eva eine sinnlich-mörderische Schönheit geworden ist. Als Sagengestalt Salome findet jenes Phänomen ausgehend von Moreau (Abb. 9) bei Khnopff und anderen Ausdruck. Die hintergründige Vermengung von Wollust und Grausamkeit zeigt sich insbesondere auch im Motiv der Medusa (S. 134 f.). »Dieser abgetrennte Frauenkopf mit den gläsernen Augen, diese grauisige, faszinierende Medusa wird zum Objekt düsterer Leidenschaften bei den Romantikern und Dekadenten des gesamten Jahrhunderts.«<sup>49</sup> Ein nicht minder gefährliches, männerverzehrendes Mischwesen ist die Sphinx, die von Moreau über Rops bis Khnopff häufig dargestellt worden ist (S. 120–125). Letzterer war 1894 schon derart mit dem Motiv assoziiert, dass Hugo von Hofmannsthal in einer Ausstellungsbesprechung das Fehlen der »phantastisch-spukhafte[n] Technik des Fernand Khnopff mit ihren unergründlichen sphynxhaften Frauen« beklagte.<sup>50</sup> Durch die in der griechischen Mythologie angelegte Rätselhaftigkeit der Sphinx wird das Verhängnisvolle und Ausweglose der Situation verstärkt. Die von einer schicksalhaften Gefangenschaft der Instinkte ausgehenden Darstellungen entspringen zumeist der männlichen Fantasie und reproduzieren das damalige Verhältnis der Geschlechter. In der Gestalt der Femme fatale kollidiert der Eros mit dem Todestrieb, wie ihn Freud beschreibt. Die große todbringende Versucherin hinter einer lockenden Maske, die unter anderem Rops in seiner *Menschlichen Parodie* (Abb. 10) vorführt, erinnert an die »Kathedralfigur der ›Frau Welt‹, deren Vorderseite unversehrt und wohlgefällig anmutet, indes ihr Rücken von Würmern und Kröten übersät

ist!«.<sup>51</sup> Eine makabre Liebes- und Todesthematik entfaltet sich hier zwischen Eros und Thanatos.

Es sind die großen existenziellen Fragen im Kreislauf des Lebens, aus denen die Motive des Symbolismus hervorgegangen sind. Das Morbide als eine der Hauptkategorien gerade des belgischen Symbolismus kennt viele Facetten, wobei der Tod durchaus mit einer gewissen erotischen Anziehungskraft behaftet sein kann. Rodenbachs Roman *Das tote Brügge* (1892) ist eine literarische Verarbeitung jener Todessehnsucht, die zahlreiche Künstler zu Bildern inspiriert hat (S. 244 f.). Der Protagonist erlebt die Stadt als schwermütiges Sinnbild für die verstorbene Gattin: »Ein Hauch des Todes wehte mich von den geschlossenen Häusern an, deren Scheiben wie im Tode gebrochene Augen starrten, von den Giebeln, deren getreppte Absätze das Wasser fast schwarz widerspiegelte [...]. Mehr denn je empfand er die Sehnsucht nach dem Grabe.«<sup>52</sup> Wenngleich das Sehnsuchtsland der todesfaszinierten Symbolisten das Jenseits zu sein scheint, bleibt das angestrebte höchste Ziel letztendlich doch der Zauber der Schönheit.

## Das Experiment Symbolismus

Ausgehend von der Betrachtung des Symbolismus in Belgien, der als Labor für dieses Experiment der Moderne stehen kann, erschließt sich die europäische Dimension der Kunstströmung. Wie unter dem Brennglas fokussiert sich der Blick auf eine fantastische, sinnensprengende und assoziationsreiche Kunst sowie die darin angelegten Möglichkeiten. Damit bietet die Ausstellung *Dekadenz und dunkle Träume. Der belgische Symbolismus* einen Beitrag zum Verständnis der Moderne als vielfältigem, heterogenem Prozess mit unterschiedlichen Spielarten. Neben dem bereits ausführlich wissenschaftlich bearbeiteten Impressionismus und seinen Nachfolgern des Postimpressionismus rückt der Symbolismus heute zu Recht wieder mehr in das Zentrum der kunsthistorischen Aufmerksamkeit. Er kann als Versuchsanordnung in der Entwicklung von Jugendstil, Expressionismus und Surrealismus betrachtet werden und bildet so einen der bedeutenden Ausgangspunkte für die Kunst im 20. Jahrhundert. Wesentlich ist die Vermittlerrolle im bewussten Rückgriff auf ältere Kunstepochen und deren Weiterentwicklung in eine Vision von Zukunft, die die Gegenwartserfahrung nicht ausspart. Die Wiederaufnahme und Umformung der Romantik mit einem Hang zum Irrationalismus, der in den späteren Surrealismus übergeht, und der Rückbezug auf die sogenannten flämischen Primitiven oder die altniederländische Malerei<sup>53</sup> leiten unter anderem über zu neuen »gotischen« Tendenzen des Expressionismus. Der Symbolismus ist ein radikalästhetisches Phänomen, das jedoch nicht allein als weltabgewandt und egozentrisch zu betrachten ist, sondern in seinem grundsätzlichen Zweifel ein durchaus gesellschaftlich wirksames, kritisches Potenzial enthält. So kann der Symbolismus trotz intensiver Verarbeitung historischer Vorbilder als komplementär zu den anderen progressiven Kunstströmungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und als alternative Moderne verstanden werden.

- Hermann Bahr, »Symbolisten«, in: ders., *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt am Main 1894, S. 26–32, hier S. 27.
- Max Weber sollte dies mit seiner »Entzauberung der Welt« im Rückblick analytisch darlegen: ders., *Wissenschaft als Beruf*, München 1919, S. 16.
- Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* [1882/87], § 125, in: ders., *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, München 1956, Bd. 2, S. 126–128.
- Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig 1819.
- Bahr 1894 (wie Anm. 1), S. 27.
- Dominique Morel, »Le ›Castel du Rêve‹«, in: *Fernand Khnopff. Le Maître de l'énigme*, Ausst.-Kat. Petit Palais. Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris 2018, S. 23 f., hier S. 23.
- Vienne 1880–1938. L'Apocalypse joyeuse*, hg. von Jean Clair, Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris 1986.
- Die erste deutsche Ausgabe erschien erst 13 Jahre später: *Gegen den Strich*, übers. von M. Capius, Berlin 1897.
- Jean Moréas, »Le Symbolisme«, in: *Le Figaro. Supplément littéraire*, 18.9.1886, S. 150 f.
- [Émile Verhaeren], »Un peintre symboliste« [Fernand Khnopff], in: *L'Art moderne* 7 (24.4.1887), S. 129–131.
- Patrick Laude, »Belgian Symbolism and Belgian Literary Identity«, in: Patrick McGuinness (Hg.), *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle. French and European Perspectives*, Exeter 2000, S. 194–208, hier S. 194.
- Dr. R., »Kunstaussstellung bei Gurlitt. Ausstellungen und Sammlungen. – Vermischte Nachrichten«, in: *Die Kunst für Alle* 9 (1893/94), S. 156.
- Zur gesellschaftlichen Situation in Belgien vgl. den Text von Michel Draguet im vorliegenden Katalog, S. 56–65.
- Vgl. Alexander Murphy und Carl Strikwerda, »Brussels and the Belgian Avant-Garde in Historical and Geographical Perspective«, in: *Les XX and the Belgian Avant-Garde. Prints, Drawings, and Books ca. 1890*, Ausst.-Kat. Spencer Museum of Art, University of Kansas, Lawrence, Kansas/Museum voor Schone Kunsten, Gent/Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, Massachusetts/Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, Kansas 1992, S. 18–27, hier S. 24 f.
- Das liberale Brüssel war zu jener Zeit der europäische Ort, an dem politische Flüchtlinge und Dissiden-
- ten aller Art von Karl Marx bis Auguste Rodin zusammentrafen, vgl. Murphy/Strikwerda 1992 (wie Anm. 14), S. 25.
- Vgl. dazu den Text von Jane Block im vorliegenden Katalog, S. 44–53.
- Les XX* kann als Inspiration für die *Vereinigung der XI* in Berlin, dem Vorgänger der dortigen *Secession*, gelten.
- Michel Draguet, »Brüssel. Drehscheibe des Symbolismus in Europa«, in: *Kuss der Sphinx. Symbolismus in Belgien*, Ausst.-Kat. BA-CA Kunstforum Wien, Ostfildern 2007, S. 11–30, hier S. 16.
- Dietrich Schubert, »Vincent van Goghs Gemälde in der Ausstellung bei Les Vingt in Brüssel im Januar 1890«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, 55 (2004), S. 195–209.
- Draguet 2007 (wie Anm. 18), S. 17.
- Burne-Jones und Rossetti stellten 1890 auf Anregung von Khnopff in der Brüsseler Galerie Dumont zumindest Fotografien ihrer Werke aus, vgl. Mary Anne Stevens, »Der Symbolismus – ein französisches Monopol?«, in: *Der Symbolismus in England 1860–1910*, hg. von Andrew Wilton und Robert Upstone, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1998, S. 47–64, hier S. 56. Vgl. auch den Text von Hans Körner im vorliegenden Katalog, S. 34–41.
- 1894 tauschte er Zeichnungen mit Burne-Jones, vgl. Stevens 1998 (wie Anm. 21), S. 58.
- Ludwig Hevesi, »Fernand Khnopff. Ausstellung der Secession« [24.4.1898], in: ders., *Acht Jahre Secession (März 1897 – Juni 1905). Kritik – Polemik – Chronik*, hg. von Otto Breicha, Wien 1906 (Reprint Klagenfurt 1984), S. 30–35, hier S. 30.
- Valentina Anker, *Der Schweizer Symbolismus und seine Verflechtungen mit der europäischen Kunst*, Bern 2009, S. 53.
- Vgl. dazu den Text von Inga Rossi-Schrumpf im vorliegenden Katalog, S. 80–88.
- Ausstellung Belgischer Kunst, unter dem Protektorat der Belgischen Regierung veranstaltet durch die Gesellschaften Art Contemporain, Antwerpen, und Société Royale des Beaux-Arts, Brüssel*, Ausst.-Kat. Berliner Secession, Berlin 1908.
- Zur belgischen Skulptur im Symbolismus vgl. den Text von Yvette Deseve im vorliegenden Katalog, S. 92–99.
- Zum Kulturtransfer in der symbolistischen Literatur und Buchkunst vgl. den Text von Maja Brodrecht im vorliegenden Katalog, S. 102–111.
- Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago/London 1984, S. 7 f., 39–52.
- Markus Fellinger, »Dekadenz und Zersetzung als formale Konzepte in der Kunst des Symbolismus«, in: *Dekadenz. Positionen des österreichischen Symbolismus*, Ausst.-Kat. Belvedere, Wien 2013, S. 10–27, hier S. 18 f.
- Brief vom 14.8.1888, in: Paul Gauguin, *Briefe*, übers. von Hermann Thiemke, hg. von Maurice Maingué, Berlin (West) 1960, S. 79 f., hier S. 79. Gauguins Gemälde *Die Vision nach der Predigt* inspirierte Albert Aurier zu seinem Artikel »Le Symbolisme en peinture, Paul Gauguin«, in: *Mercur de France* 2 (1891), S. 155–165.
- Mario Praz hat diesen Begriff entscheidend geprägt und bereits mit dem Symbolismus verknüpft: ders., *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik* [1930], übers. von Lisa Rüdiger, München 1963.
- Francisco de Goya, *Los Caprichos* (hier besonders von Bedeutung Blatt 43: *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*), 1799; Eugène Delacroix, *Der Tod des Sardanapal*, 1827, Musée du Louvre, Paris.
- Diese Angst drückte Christina Rossetti in ihrem Gedicht »Who shall deliver me?« insbesondere in dem Vers »I lock my door upon myself« aus, das Khnopff zu gleichnamigem Rätselbild veranlasste (S. 130 f.). Das Gedicht wurde zuerst abgedruckt in: *The Argosy* 1 (1866), Mittsommer, S. 288.
- Harald Leupold-Löwenthal, »Sigmund Freud, Die Traumdeutung, Wien 1900«, in: *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*, Ausst.-Kat. Historisches Museum Wien, Wien 1985, S. 242–248, hier S. 243.
- Peter-André Alt, »Sigmund Freud und die Psychoanalyse. Aus dem Souterrain der Psyche«, in: *Der Tagesspiegel*, 9.10.2013, S. 24.
- Ebd.
- Michel Draguet, *Fernand Khnopff*, Brüssel 2018, S. 119–144.
- Hevesi 1906 (wie Anm. 23), S. 32.
- Theodor Lipps, »Zur Psychologie der Dekadenz«, in: *Deutschland. Monatszeitschrift für die gesamte Kultur* 2 (1904), Januar, Nr. 16, Heft 4, S. 397–422, hier S. 420.
- Ebd., S. 414.
- Ebd., S. 415.
- Hermann Bahr, »Die Décadence«, in: Bahr 1894 (wie Anm. 1), S. 19–26, hier S. 20.
- Jeffery W. Howe, »Fernand Khnopff's Landscapes. Nature as Mirror«, in: *Nature's Mirror. Reality and Symbol in Belgian Landscape*,