

Alfred Weidinger für die Stadt Leipzig (Hrsg.); Klinger (Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig, 6. März bis 16. August, und Bundeskunsthalle Bonn, 16. Oktober 2020 bis 31. Januar 2021); München: Hirmer 2020; 312 S., 299 farb. Abb.; ISBN 978-3-7774-3533-6; € 45



Conny Dietrich; „Gebt mir eine Wand“. Max Klingers öffentliche Wandmalereiprojekte. Ein Beitrag zur Monumentalmalerei im deutschen Kaiserreich. Mit einem Katalog der Vorarbeiten (Skizzen, Studien, Kartonfragmente) (Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag: Kunstgeschichte, Band 13); Baden-Baden: Tectum 2020; 802 S., zahlr. Abb.; ISBN 978-3-8288-4394-3; € 148



Jubiläen dienen nicht allein der Erinnerung und dem Resümee, sie eignen sich, erneut über Bekanntes nachzudenken und sie bieten eine Ziellinie, um Versäumtes nachzuholen. Der 150. Geburtstag von Max Klinger im Jahr 2007 hatte eine ganze Reihe von Ausstellungen mit unterschiedlich gewichtigen Katalogen zur Folge und in seinem Vorfeld waren auch wissenschaftliche Arbeiten wie die von Christian Drude, *Historismus als Montage. Kombinationsverfahren im graphischen Werk Max Klingers*,¹ und Anja Wenn, *Max Klingers Grafikzyklus „Ein Leben“*,² publiziert worden, die neue Perspektiven für das Werk dieses Künstlers fanden, der zu seiner Zeit als einer der bedeutendsten in Deutschland angesehen wurde. Neben der Präsentation von Sammlungsbeständen wie zum Beispiel dem der Kunsthalle Karlsruhe war der Fokus der Ausstellung 2007 in seiner Geburtsstadt Leipzig auf das Nachleben des Künstlers gelegt worden.³ 2020 war nun des 100. Todestages Klingers zu gedenken, der nicht ganz so viele Ausstellungen und Publika-

1 Christian Drude, *Historismus als Montage. Kombinationsverfahren im graphischen Werk Max Klingers* (Diss., Universität zu Köln, 2001), Mainz 2005.

2 Anja Wenn, *Max Klingers Grafikzyklus „Ein Leben“* (Diss., Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 2004), Weimar 2006.

3 Max Klinger. *Die druckgraphischen Folgen*, hrsg. von Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg 2007; *Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen*, hrsg. von Hans-Werner Schmidt und Hubertus Gaßner, Ausst.-Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig und Hamburger Kunsthalle, Bielefeld 2007.

tionen veranlasste wie das vorangegangene Jubiläum. Aber einige Ausstellungen griffen diesen Termin auf und die in jeder Hinsicht gewichtige wissenschaftliche Arbeit erschien.⁴

Als erstes eröffnete die vom Rezensenten verantwortete Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München *Max Klinger. Zeit und andere Zyklen* in der Pinakothek der Moderne in München. Was verbindet München mit Klinger? Ein kurzer, für seine künstlerische Entwicklung wichtiger Aufenthalt in den Jahren 1880/81, während dem er vier Radierungszyklen abschloss: *Eva und die Zukunft*, *Opus III*, *Intermezzi*, *Opus IV*, *Amor und Psyche*, *Opus V* und *Ein Handschuh*, *Opus VI*. Später bewunderten junge Künstlerinnen und Künstler wie Käthe Kollwitz und Alfred Kubin Klingers Grafik im Münchner Kabinett. Vor allem aber macht die Klinger-Sammlung des Leipziger Kunsthändlers Carl Otto Beyer im Münchner Bestand diesen zu dem umfangreichsten neben der in Leipzig. Beyers Sohn Walther war zusammen mit seiner jüdischen Frau ins schwedische Exil geflohen und schenkte 1957 die Grafiken aus dem Nachlass seines Vaters nach München, wohin sich dieser auf Grund der kriegsbedingten Zerstörung seines Leipziger Geschäftes zurückgezogen hatte. Zum Ausgleich für Kriegsverluste in der Münchner Klinger-Sammlung beließ die Bundesrepublik Deutschland 1967 die Chemnitzer Sammlung Vogel, die für Adolf Hitlers Museumsprojekt in Linz erworben und nach Kriegsende im Central Collecting Point gelandet war, als Leihgaben in München. Die Industriellen Hermann Vogel und sein Sohn Hans zählten zu den engagiertesten Sammlerinnen und Sammlern zu Lebzeiten Klingers und werden noch als Initiatoren eines seiner großen Wandbilder anzusprechen sein. Diese Zusammenhänge legte die Ausstellung dar und stellte den selten gezeigten, letzten Grafikzyklus von Klinger, *Zeit* (1915–1917), in ihr Zentrum, auch weil es in der Sammlung eine Vorzugsedition aus dem Besitz von Carl Otto Beyer mit zahlreichen Probe- und Zustandsdrucken gibt. Zur Ausstellung erschien kein Katalog und kaum jemand konnte sie sehen, wurde sie doch drei Wochen nach Eröffnung wegen der Covid-19-Krise wieder geschlossen. In Leipzig gelang es, die Ausstellung, die ebenfalls von einer krisenbedingten Schließung betroffen war, im Sommer zugänglich zu machen, zudem war sie anschließend im Herbst 2020 und Frühjahr 2021 in

4 Über die hier besprochenen Publikationen hinaus erschienen anlässlich des 100. Todestages Klingers *Wahlverwandtschaften. Künstler um Max Klinger. Sammlung Bodo Pientka*, hrsg. von Museumsverein Naumburg e.V., bearbeitet von Richard Hüttel, Ausst.-Kat. Galerie im Schösschen, Naumburg (Saale), Naumburg Saale 2020. Zu den Ausstellungen *Liebe, Traum und Tod. Max Klingers druckgrafische Folgen* in der Galerie Stihl, Waiblingen vom 1. Februar bis 26. April 2020, *Liebe am Abgrund – Trilogie II Edvard Munch, Max Klinger und das Drama der Geschlechter* im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln vom 19. Juni bis 20. September 2020, *Max Klinger – Griffelkunst. Radierte Träume* in der Galerie im Schösschen, Naumburg (Saale) vom 25. Juli bis 27. September 2020, *Träume und Alpträume* in der Städtischen Galerie im Alten Rathaus, Wittlich vom 11. Oktober 2020 bis 7. Februar 2021, und der von der Kunststiftung Sachsen-Anhalt und der Villa Romana initiierten und im Naumburger Dom von 12. September bis 31. Oktober 2020 gezeigten Ausstellung mit zeitgenössischen Künstlern *Druck und Hingabe: eine Widmung an Max Klinger* erschienen keine Kataloge.

inhaltlich stark veränderter Form noch kurz in der Bundeskunsthalle Bonn unter dem Titel *Max Klinger und Europa* zu sehen.⁵

Auch in Leipzig bildete der Zyklus *Das Zelt* (Abb. 1) eines der Zentren der Ausstellung. Er wird in der Klinger-Literatur eher stiefmütterlich behandelt, da er als altersschwacher Ausklang eines druckgrafischen Werks gesehen wird, das ansonsten zu den bedeutendsten und folgenschwersten in der Kunstgeschichte zählt. Tatsächlich schuf Klinger die meisten seiner Grafikfolgen bereits vor Vollendung seines 37. Lebensjahres. Jeannette Stoschek, Leiterin der grafischen Sammlung im Museum der bildenden Künste, geht auf die widersprüchliche Rezeption des Werkes ein. Die Bilder wurden als technisch einfach, die Geschichte als einerseits gewaltsam konstruiert und andererseits als simples Märchen hingestellt, während Klinger doch für seine komplexen Mythenklitterungen bekannt war. Kritisiert wurde, dass er „mit einer gewissen Alters-Lascivität [sic!] das Erotische in den entsprechenden Blättern herausgearbeitet“ (114) habe. Diese zeitgenössischen Einschätzungen und der Umfang des Zyklus führten wohl dazu, dass er nur selten gezeigt wurde. Mit 46 Blatt ist es die umfangreichste und zugleich die einzige ganz in sich geschlossene Grafikfolge von Klinger. Leider ist der selten reproduzierte Zyklus im Katalog nicht vollständig abgebildet und eine intensivere Auseinandersetzung mit den technischen Feinheiten dieser Radierungen steht weiterhin aus.

In Leipzig hing *Das Zelt* in noch dichterem Abstand als in München. Das entspricht den Vorgaben des Künstlers und wenn man die Drucke einmal auf diese Art an der Wand betrachten kann, dann wird aus dem Zyklus eine Art Film in film stills oder eine Art Graphic Novel avant la lettre. Leider ist nicht überliefert, ob Klinger jemals in das um 1910 virulente neue Kino gegangen ist, aber die Grafiken wirken wie seine Antwort auf die neuen Medien. Darüber kann auch Jeannette Stoschek im Leipziger Katalog nur spekulieren. Ihr Beitrag mit dem Titel *Max Klingers letzter Grafikzyklus ‚Zelt‘. Versuch einer Deutung* (113–138) ist der gewichtigste in dieser Publikation. Stoschek stellt das späte Werk in den Zusammenhang der Darstellung von Nacktheit bei Klinger und bespricht die Zusammenarbeit mit den beiden wichtigsten Frauen in seinem Leben, seiner Geliebten und der Mutter seiner einzigen Tochter, Elsa Asenijeff, sowie seines Modells, späten Ehefrau und Alleinerbin Gertrude Bock. Asenijeff wurde in den letzten Jahren als hochintelligente und für die ‚Frauenfrage‘, wie es damals hieß, engagierte geistige Partnerin des Künstlers wiederentdeckt, wohingegen man sie früher als ‚Muse‘ abtat. Das gemeinsame Werk *Epithalamios*, mit Heliogravüren nach Zeichnungen Klingers illustrierte Texte Asenijeffs, bleibt eines der Desiderate der Klinger-Forschung. Friederike Berger und Sithara Weeratunga weisen in einem kurzen Essay *Von Ghost Artists und Genies – Ein Plädoyer zur Erforschung kongenialer Künstlerpaare und -netzwerke* (139–143) darauf hin, dass das Thema Künstlerpaare noch ein fruchtbares Feld für weitere Forschungen ist. Stoschek geht das bislang peinlich umtänzelt Thema der späten Liebe des sechzigjährigen Künst-

5 Der Rezensent hat nur die Leipziger Ausstellung gesehen. Der Katalog zur Ausstellung in Leipzig wurde für die Ausstellung in Bonn übernommen.

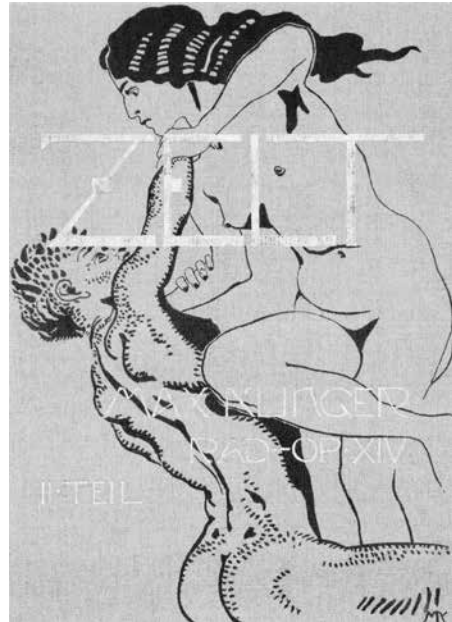


Abb. 1: Max Klinger, *Mappendeckel zu Zelt*, 1916, MdbK (Ausst.-Kat. Leipzig/Bonn 2020, 137)

lers zu dem zunächst noch minderjährigen Modell Gertrude Bock unbefangen an. Gerade *Das Zelt* belegt doch eine erotisch basierte Revitalisierung eines Künstlers, der sich in seinen Großaufträgen verfangen und aufgearbeitet hatte. Sie identifiziert das Begehren als Grundkonstante in Klingers Kunst, die sich in seiner Begeisterung für die Nacktheit frei von allen Konventionen seiner prüden Zeitgenossen als menschlicher Urzustand manifestiert. Gerade *Das Zelt* zeigt, dass für Klinger Begehren und Trieb nicht allein den männlichen Blick generiert. Wobei es noch zu diskutieren wäre, ob die homoerotische Nebenhandlung einer Königin in einem Frauenreich, von der die Protagonistin in der von Klinger selbst erfundenen Geschichte begehrt wird, doch nur ein Stereotyp männlicher Pornografie sein könnte. Entgegen der Kritik vom schwachen Alterswerk zog Klinger hier, wie Stoschek betont, noch einmal alle Register seiner Kunst in Bilderfindung, Erzählung und technisch. (113–138) Mit seinen letzten Radierungen, *Erotische Blätter*, schuf der gesundheitlich angeschlagene Künstler, den man aus heutiger Sicht absurderweise mit seinen 62 Jahren als Greis titulieren muss, eine finale Bilderfolge zu seinem Lebensthema von Eros und Thanatos. Ein Zusammenhang, der bei Stoschek erstmals und Augen öffnend hergestellt wird. Ihre Ausführungen zu Klingers sozusagen erotisiertem Freundes- und Sammlerkreis werden sicher noch weitere Untersuchungen nach sich ziehen.

Eine kleine Publikation des Klinger-Hauses in Großjena, *Das Grab im Weinberg. Max Klingers letzte Ruhestätte*, bietet die Hauptautorin Conny Dietrich die Gelegenheit, die späte Zweisamkeit von Klinger und Bock ebenfalls intensiver und vorbehaltlos auszuleuchten. 1903 hatte Klinger in Großjena bei Naumburg einen Weinberg

mit Haus erworben, der sein Refugium von der Leipziger Gesellschaft wurde. Die ungewöhnliche Entscheidung des Künstlers, im eigenen Garten bestattet zu werden und das Grab mit der selbstgeschaffenen, 1908 in drei Exemplaren in Bronze gegossenen Skulptur *Athlet* – bezeichnenderweise das Fragment einer Gruppe mit einer kämpfenden Frau – zu schmücken, wird in seiner Entstehung hier erstmals genau vorgestellt. Ina Gayk gibt zur Herkunft dieser Idee in der Publikation einen Exkurs zu Auguste Rodins Grabmal in Meudon und seiner Bestattung, die vielleicht mehr eine Parallele als ein Vorbild für Klinger war. (46f.) Auch die Feierlichkeiten und Ansprachen anlässlich des Todes Klingers sowie die weitere Entwicklung zur Grabstätte der früh verstorbenen Ehefrau werden hier erstmals umfassend dokumentiert. Käthe Kollwitz hatte an Klingers Grab im Namen des von Klinger mitbegründeten Deutschen Künstlerbundes eine eindrucksvolle Ansprache gehalten, in der sie für sich und ihre Generation den Dank für seine künstlerischen Anregungen aussprach. In der Leipziger Ausstellung wurden dem Grafiker Klinger Zeichnungen und Druckgrafik Kollwitz' gegenübergestellt. Im Katalog legte Susanne Petri, wissenschaftliche Mitarbeiterin des Museums, dieses bereits vielfach behandelte Kapitel der Rezeption anschaulich unter dem Titel *Käthe Kollwitz & Max Klinger – Eine dokumentarische Bestandsaufnahme* dar. (207–228) Der Katalog *Klinger* dokumentiert weitgehend den Parcours der Ausstellung durch das gesamte Leipziger Haus. Dieser orientierte sich an den wichtigsten biografischen Stationen Klingers, Paris und Rom, wo er über Jahre hinweg gearbeitet hatte, sowie Wien, wo er seine größten Ausstellungstriumphe feiern konnte. Den Auftakt der Ausstellung bildete ein Saal mit einer eindrucksvollen Phalanx von Zeichnungen Auguste Rodins, der in der Zeichnung eine ganz andere Freiheit als Klinger entwickelt hatte. Dennoch begegneten sich diese beiden Künstler gerade in Rodins Hauptmetier, der Skulptur, auf Augenhöhe und Klinger leistete Wesentliches für die Rezeption des Franzosen in Deutschland. Der Beitrag von Jan Nicolaisen (15–30) über Klinger in Frankreich und sein Verhältnis zur französischen Kunst rekurriert weitgehend auf die grundlegende Dissertation von Ina Gayk, *Max Klinger als Bildhauer. Unter Berücksichtigung des zeitgenössischen französischen Kunstgeschehens*.⁶ Die römische Zeit Klingers wird in zwei Beiträgen von Conny Dietrich dargestellt. Während Dietrichs zweiter Beitrag über die Zusammenarbeit Klingers mit Athleten als Modellen (197–206) auf frühere Publikationen der Autorin zurückgeht,⁷ bietet ihr Hauptbeitrag (31–42) zu den Jahren in Rom einen fakten-

6 Ina Gayk, *Max Klinger als Bildhauer. Unter Berücksichtigung des zeitgenössischen französischen Kunstgeschehens* (Diss., Technische Universität Berlin, 2009), Hamburg 2011.

7 Ihre Beiträge in: *Max Klinger in Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Werke in den Kunstsammlungen Chemnitz*, hrsg. von Ingrid Mössinger, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, Leipzig 2007; und unter anderem: dies., „Antizipierte Wandbilder. Max Klingers Monumentalgemälde ‚Das Urteil des Paris‘, ‚Die Kreuzigung Christi‘ und ‚Christus im Olymp‘“, in: *Max Klinger. Wege zur Neubewertung* (Schriften des Freundeskreises Max Klinger 1), hrsg. von Pavla Langer, Zita A. Pataki und Thomas Pöpper, Leipzig 2008, S. 36–51; dies., „Max Klingers frühes Streben zum großen Format. Zur Teilnahme des Künstlers an zwei Wandbildwettbewerben in den Jahren 1878 und 1879“, in: *Max Klinger – ... schon der leiseste Zwang nimmt mir die Luft* (Schriften des Freundeskreises Max Klinger 4), hrsg. von Hans-Werner Schmidt und Jeannette Stoschek, Berlin/München 2015, S. 8–27.

reichen Einblick in eine Schaffenszeit, die bislang vor allem als Vorbereitungszeit der großen Themen und Werkkomplexe der folgenden Jahrzehnte angesehen wurde. In Ausstellung und Katalog wurden verschollene und im Zweiten Weltkrieg zerstörte Werke von Klinger aus der Zeit berücksichtigt, was das Bild seiner künstlerischen Entwicklung wesentlich bereichert und der Strategie von Dietrich entspricht, auf die noch zurückzukommen ist.

Marcus Andrew Hurttig beschäftigt sich mit Klingers Verbindungen zu Wien. (43–53) Da der Auftritt von Klingers *Beethoven*-Skulptur in der Wiener Secession 1902 ein Höhepunkt in der Geschichte dieser Institution war, gibt es hier natürlich Vorstudien aus Wien,⁸ auf die er aufbauen konnte. Schon vor dieser Secession-Ausstellung wie auch danach war Klinger in Wien präsent, was Hurttig anhand der Rezeption Klingers nachzeichnet. In der Leipziger Ausstellung bildete die *Beethoven*-Skulptur vor allem für die auswärtigen Besucherinnen und Besucher einen Höhepunkt, ist sie doch seit der Eröffnung des Neubaus ein fester Bestandteil der Sammlung. Die Kombination der Zeichnungen Klingers mit Werken von Gustav Klimt in der Ausstellung zeigte – wie bei den Zeichnungen Rodins – vor allem einen Zeitstil, in den sich Klingers Kunst bei aller Außergewöhnlichkeit durchaus einfügt, und weniger eine künstlerische Rezeption.

Die Leipziger Ausstellung und vor allem ihr Katalog wurden weitgehend aus den hauseigenen Ressourcen geschöpft. Neben den Beiträgen Dietrichs ist nur der Essay des Leipziger Musikers und Musikwissenschaftlers Max Pommerer über die Bedeutung der Musik in Klingers Werk ein externer Beitrag. (185–196) Da die Ausstellung anschließend in Beethovens Geburtsstadt Bonn und im Jahr des 250. Geburtstags des Komponisten gezeigt wurde, durfte dieser Aspekt nicht fehlen. Pommerer fasst das weite Feld der Begeisterung des Künstlers für die Musik und das Musikalische – insbesondere Rhythmus, Zeit und Bewegung – anhand der schriftlichen Zeugnisse Klingers prägnant zusammen. Dass in der Leipziger Ausstellung verschollene Werke, das Frühwerk zweier Entwürfe für einen Wandbildwettbewerb und das begehbbare Modell der Wandbildentwürfe für das Treppenhaus des Leipziger Museums der Ausstellung eine neue Gewichtung des Gesamtwerkes gaben, ist sicherlich das wesentliche Verdienst der umfangreichen Forschungsarbeit, die Conny Dietrich nach fast zwanzigjähriger Arbeit im Jahr 2020 nun vorlegen konnte. Der Raum, in dem Fragmente einer Ausstattung der Berliner Villa Albers gezeigt wurden, setzte einen weiteren Akzent, der mit dem begehbbaren Modell der Entwürfe für das Treppenhaus des im Krieg zerstörten Leipziger Museums einen letzten Höhepunkt fand. In diesem Raum wurden zudem, thematisch etwas unpassend, die zwei wenig beachteten frühen Wettbewerbsentwürfen für Wandbilder gezeigt. Doch insgesamt waren damit die Klammern des Buches von Dietrich in der Ausstellung physisch nachvollziehbar.

8 Zum Beispiel: Stefan Lehner, „Die Beethoven-Ausstellung 1902. Eine Dokumentation“, in: *Gustav Klimt, Josef Hoffmann. Pioniere der Moderne*, hrsg. von Agnes Husslein-Arco, Ausst.-Kat. Belvedere Wien, München 2011, S. 50–115.

Dietrichs Publikation „*Gebt mir eine Wand*“. Max Klingers öffentliche Wandmalerei-Projekte. Ein Beitrag zur Monumentalmalerei im deutschen Kaiserreich gliedert sich in drei größere Teile. Einleitend wird Klingers Werdegang als Maler vorgestellt, was in dieser übersichtlichen Gründlichkeit erstaunlicherweise noch nicht gemacht wurde. (29–122) Die Autorin kann die frühe Auseinandersetzung Klingers mit dem Thema Wandbild in Zusammenhang mit seiner Freundschaft mit dem Studienkollegen Hermann Prell setzen, der 1878 einen Wettbewerb gewann, an dem sich Klinger ebenfalls beteiligt hatte, nur dass die beiden dabei entstandenen frühen Entwürfe Klingers bislang kaum zur Kenntnis genommen wurden. Die Entstehung dieser Entwürfe lässt sich nur indirekt, unter anderem aus den Quellen zu Prells Beteiligung, erschließen. Bemerkenswert ist dabei, dass Klinger schon beim ersten Gedanken über raumbezogene Malerei nicht nur ein Bild, sondern vor allem für die *Allegorie auf den deutsch-französischen Krieg* (Abb. 2) bereits eine Struktur aus mehreren Wandfeldern, die eine Skulptur umschließen, entwarf. Ob er sich diese Skulptur bereits plastisch ausgeführt vorstellte, muss dahingestellt bleiben. Bekannt sind seine darauffolgenden, langwierigen Arbeiten für die Villa des jungen Juristen Julius Albers in Berlin, deren Entstehungsgeschichte anhand bislang nicht publizierter Briefe nachgezeichnet wird. Damit wird deutlich, mit welcher Intensität sich der junge Klinger diesem Auftrag gewidmet hat und wie wichtig ihm von Beginn an die Wirkung seiner Malerei im Raum war. Dieses Raumkunstwerk, für dessen plastische Ausstattung Klinger den in Rom lebenden Arthur Volkmann gewinnen konnte, wurde kurz nach der Vollendung 1884 aufgelöst, weil das Haus wegen Schwammbildung abgerissen werden musste. Seither war dieser Werkkomplex meist nur eine bedauernde Randbemerkung wert.

Ein Kapitel (72–84) ist Klingers theoretischer Schrift *Malerei und Zeichnung*⁹ gewidmet, in der er auch Aspekte seiner Auffassung von Wandmalerei entwickelte. Die Ideensammlung begann bereits 1883 in Paris, aber publiziert hat er den Text erst anlässlich seiner großen Ausstellung 1891 in München. Er wurde intensiv rezipiert und kann als Schlüsseltext für die deutsche Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts gelten. Umso bedauerlicher ist es, dass der Text und seine Entstehungsgeschichte bislang nicht kritisch ediert werden konnten.¹⁰

Es kann vor diesem Hintergrund das Ziel der drei berühmten, monumentalen, zwischen 1887 und 1897 entstandenen Gemälde *Das Urteil des Paris*, *Die Kreuzigung* und *Christus im Olymp*, erst wirklich verstanden werden, denn diese stellen sozusagen Wandbilder dar. Die plastische Ausführung der Rahmenstrukturen bei *Urteil* und *Olymp* musste immer befremdlich wirken, hatte Klinger diese Bilder doch trotz ihrer monumentalen Formate für Ausstellungen gemalt und in mehreren Ausstellungen gezeigt. Sein malerischer Impetus zielte, wie nun eindeutig klar wird, von Beginn an

9 Max Klinger, *Malerei und Zeichnung*, Leipzig 1891.

10 Die Autorin hat hierfür jedoch gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Felix Billeter bereits ein Konzept erarbeitet, dass sie gemeinsam bei der Tagung *Quellen edieren für die Kunstgeschichte. Texte des 19. und 20. Jahrhunderts* am 27. und 28. September 2019 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München vorstellten.



Abb. 2: Max Klinger, *Allegorie auf den deutsch-französischen Krieg 1870/71, Entwurf für ein Wandbild im großen Saal des Schlosses Schönfließ bei Berlin, 1878* (Dietrich 2020, 658)

auf die Form des wandfüllenden Monumentalgemäldes und auf die Malerei als Raumkunst. Dietrich nennt sie daher treffend „antizipierte Wandbilder“ (84).

Im zweiten Teil des Buches (123–377) werden die drei großen Wandbildprojekte Klingers jeweils in ihrer Entstehung vorgestellt. Zeitlich steht die Ausmalung des Treppenhauses im neugestalteten Leipziger Kunstmuseum am Anfang. Dietrich kann belegen, dass Klinger, der sich schon lange einen großen öffentlichen Auftrag in seiner Heimat – was nicht allein Leipzig oder Sachsen hätte sein müssen – gewünscht hatte, sehr geschickt das Konkurrenzangebot einer Professur in Wien einsetzte. Um den Künstler zu halten, wurde ihm 1896 angeboten, das Treppenhaus im neuen Erweiterungsbau des Kunstmuseums auszumalen. Die Stadt errichtete ihm hinter dem neuen GRASSI Museum sogar eigens ein Atelier in der Größe des Treppenhausinnenraums, damit er ungestört unter den identischen Raumbedingungen wie im Museum arbeiten konnte. Trotz dieser idealen Voraussetzungen kam Klinger jedoch nie über das Entwurfsstadium hinaus. Dass das Projekt seitens der Museumsleitung und der Stadt immer wieder in Frage gestellt wurde, kam dem Künstler nicht ungelegen, erlaubte es ihm doch, sich seinen immer arbeitsintensiveren aktuellen Werken, wie den großen Skulpturen, zuwenden zu können. Letztlich entstand in diesem Atelier nur das Monumentalbild für die Universitätsaula.

Da sich die großen Projekte Klingers im Laufe ihrer jahrelangen Bearbeitung inhaltlich immer wieder veränderten, lässt sich aus dem Entwurf zu den Treppenhausbildern nur ansatzweise erschließen, was letztlich an der Wand zu sehen gewesen wäre. Klinger schwebte eine Kombination der vier Tages- und Nachtzeiten mit der ‚Passion des modernen Menschen‘ vor, mit der er – sehr nach unseren heutigen Tagen klingend – ein „Leben im Einklang mit der Natur“ und ein neues „Verhältnis zu Körper und Leib sowie zur Liebe und Sexualität als den Antriebskräften mensch-



Abb. 3: Max Klinger, *Die Blüte Griechenlands*, 1909, Wandbild in der Aula der Universität Leipzig (Kriegsverlust), nach einer farbigen Reproduktion, vertrieben vom Verlag E.A. Seemann, Leipzig (Dietrich 2020, 678)

licher Entwicklung“ dem Sündenfall und der Leibfeindlichkeit des Christentums gegenüberstellte (186). Im Zentrum der Gestaltung wäre die Skulptur einer schreitenden Muse gestanden, für die sich Klinger kein geringeres Werk als die *Nike von Samothrake* im Louvre als Vorbild nahm, die erst 1884 ihren prominenten Platz bekommen hatte. Doch Klinger veröffentlichte den Entwurf zu Lebzeiten nicht, auch weil er Sorge vor Plagiaten hatte.

Wichtiger wurde ihm nach 1900 das monumentale Gemälde in der Aula der Leipziger Universität, für das er die griechische Kultur in einer Ideallandschaft (Abb. 3) entwarf. Das figurenreiche Bild vor dem Panorama einer griechischen Küstenlandschaft mit einem nahegelegenen Hain stellte mit Homer und Aphrodite sowie mit Platon und Aristoteles in idealisierender Verklärung das Lehren und Lernen dar. Kurioserweise erschienen einige Leipziger Zeitgenossen unter den Dargestellten und Klinger zeigte sich selbst als Homer, seine Lebensgefährtin Ase-nijeff als eine der Musen. Ein längerer Griechenlandaufenthalt zusammen mit der Geliebten zur Vorbereitung des Bildes verleiht der großen Hommage an die Wurzeln der europäischen Bildung zugleich einen sehr biografischen Anstrich.

Das Bild konnte pünktlich zum 600-jährigen Jubiläum der Gründung der Universität, 1909, eingeweiht werden und erntete höchstes Lob. Es wurde als moderne Antwort auf das hergebrachte Historienbild verstanden und damit Klingers Intention voll und ganz erfasst, selbst wenn es Kritik an einzelnen Figuren gab. Klinger hatte sich das Programm des Bildes selbst zusammengestellt und Figuren, wie die Darstellung von Alexander dem Großen, wurden von den Archäologen der Universität aufgrund ihres mangelnden historischen Realismus heftig kritisiert. Vertraglich vereinbart worden war auf Klingers Vorschlag hin pauschal die Darstellung der antiken griechischen Kultur in einer Ideallandschaft. Darin unterschied es sich deutlich von einem seiner großen Vorbilder, dem 1889 vollendeten monumentalen Gemälde von Pierre Puvis de Chavannes im Auditorium Maximum der Sorbonne, dessen Figurenprogramm in enger Abstimmung mit der Universität entstanden war.



Abb. 4: Max Klinger, „Arbeit = Wohlstand = Schönheit“, 1918, Wandbild im Stadtverordnetensaal des Neuen Rathauses in Chemnitz (Dietrich 2020, 687)

Die klar strukturierte Gliederung des Buches lässt auch bei diesem bislang wenig beachteten Werk Klingers nichts zu wünschen übrig. Es wird die Entwicklung des Auftrages ebenso quellenreich und detailliert dargelegt wie die des allmählich gewachsenen Bildprogramms, dessen Stärken und Schwächen vorgestellt werden. Diese Untersuchung schließt mit der Rezeption und mit den wenigen selbstkritischen Äußerungen Klingers ab, der mit der Gesamtwirkung des Raumes, den er fertig vorgefunden und auf den er sich nicht gänzlich eingelassen hatte, nicht zufrieden war.

Das dritte Monumentalgemälde, *Arbeit – Wohlstand – Schönheit* (Abb. 4), schuf Klinger für den Stadtverordnetensaal des neuen, 1911 vollendeten Chemnitzer Rathauses, nachdem der Textilindustrielle Hermann Vogel die Finanzierung sichergestellt hatte. 2007, nach seiner Restaurierung (Abb. 5), waren das Gemälde und seine Entstehungsgeschichte Thema einer Ausstellung der Kunstsammlungen Chemnitz, deren Katalog bereits weitgehend von Conny Dietrich bestritten wurde.¹¹ Das Kapitel (309–377) der Publikation Dietrichs von 2020 ist die erweiterte Fassung dieser Rekonstruktion. Obwohl Planung und Ausführung des Saales im Jahr 1910 weitgehend abgeschlossen waren, konnte sich Klinger die Stirnwand des Saales problemlos als Ort für sein Bild aussuchen, so dass er es perfekt in die bereits ausgeführte Wandvertäfelung einpassen konnte. Schon 1912 hatte er einen farbigen Karton vorbereitet, der in Fragmenten erhalten ist. Die Ausführung des 3,75 × 13,50 m großen Gemäldes zog sich dann aber hin, so dass es erst 1918 vor Ort installiert wurde. Unter dem von Klinger geprägten Motto *Arbeit – Wohlstand – Schönheit* sind neun, teils in Tücher gewandete, teils nackte tanzende Frauenfiguren dargestellt, die auf Grund ihrer Frisuren doch eher zeitgenössisch denn wie antike Musen wirken. Sie werden von zwei Frauen und fünf Männern beobachtet. Dass es sich bei den Tanzenden dennoch um Musen handelt, wird nur angedeutet und die Identifikation als einzelne griechische Gottheiten wie Demeter und Hephaistos muss – typisch für Klinger – spekulativ bleiben.

¹¹ Dietrich 2007 (s. Anm. 7).



Abb. 5: Der Stadtverordnetensaal des Neuen Rathauses in Chemnitz mit Klingers Wandbild „Arbeit = Wohlstand = Schönheit“ nach Restaurierung des Saals, 2011 (Dietrich 2020, 688)

Hinter der schmalen Vordergrundbühne breitet sich ein zeitgenössisches Hafenpanorama als Hinweis auf Arbeit und Wohlstand aus. Die Kombination dieser beiden Ebenen wurde von der Kritik nicht nur positiv aufgenommen. Dietrich resümiert: „So individuell und neuartig die Bildaussage in ihrer Konsequenz ist, so konventionell ist das Figurenprogramm des Gemäldes. Zwar war die Darstellung von Musen und Göttern ungewöhnlich für einen Stadtverordnetensaal des Kaiserreichs. Sie hatte jedoch ihr Vorbild und damit Legitimation in den höfischen Festsaaldekorationen des Barock, sollte doch auch der Chemnitzer Saal für Festveranstaltungen genutzt werden.“ (373) Zwei Monate vor Ende des Ersten Weltkriegs eingeweiht, zeigt das Bild auch, dass Klinger aus seiner Zeit gefallen war. Oder positiv formuliert: Das Rathausbild steht am Ende einer ikonografischen Entwicklung, die um 1900 noch einmal vehement aufgeblüht war.

Warum waren diese Wandbilder bislang kein eigenständiges Thema in der Klinger-Forschung? Die Treppenhausgestaltung wurde in ihrer zentralen Bedeutung für Klingers Karriere bislang nicht ernstgenommen, weil sie nicht zur Ausführung kam. Das Bild in der Aula geriet nach seiner Zerstörung während des Zweiten Weltkrieges völlig in Vergessenheit, obwohl es in zeitgenössischen Farbaufnahmen bestens dokumentiert ist. Das Chemnitzer Rathausbild ist erst seit seiner Restaurierung wieder in die Literatur eingeführt. Aber auf Ausstellungen kann es natürlich nicht gezeigt werden. Dietrichs Publikation zeigt, dass die Wandbilder nicht nur die *Opi magni* des Künstlers waren, sondern einen Schlüssel zum Verständnis seiner

Malerei bilden. Außerdem ist der Wille zum Raumkunstwerk mit dreidimensionalen Elementen und freien Skulpturen ein wesentliches Scharnier zum Werk des Bildhauers Klinger. Seine Verwendung von Farbe und unterschiedlichen Gesteinsarten erklärt sich erst durch die Raumkunst, selbst wenn es andere Kunstschaffende in dieser Zeit gibt, die mit polyolithen Skulpturen gearbeitet haben. Da die Erforschung der Entstehungsgeschichte, Auftragslage und Rezeption der drei Wandbilder immens aufwendig war, muss es auch nicht verwundern, dass sich lange Zeit niemand an diese Arbeit gewagt hat. Als Nebenertrag der genauen Erforschung der Genese der Wandbilder erstellte Dietrich einen Katalog aller Studien, die ihr zu diesen Projekten bekannt wurden. Da es noch kein Verzeichnis der Zeichnungen Klingers gibt, ist er ein Vorgeschmack darauf, wie erhellend ein solcher Gesamtkatalog sein könnte, wobei es fraglich ist, ob ein Gesamtkatalog jemals in dieser Genauigkeit geleistet werden könnte.

Im dritten Teil der Publikation (379–497) stellt Dietrich Klingers Projekte in den zeitlichen Rahmen der zahlreichen Wandbilder für Museen, Universitäten und Rathäuser, die in den Jahrzehnten der Jahrhundertwende in Deutschland realisiert wurden. Dabei wird die wichtige Rolle der Finanzierung und des Kundengeschmacks im Metier dieser Auftragskunst entsprechend ihrer Bedeutung berücksichtigt. Die Autorin kann zeigen, dass es eine Ausnahme war, wie sehr sich Klinger die Themen und Kompositionen seiner öffentlichen Bilder selbst zurechtlegen konnte. Für ihr Resümee kann sie insgesamt auf den grundlegenden Arbeiten von Monika Wagner und Thorsten Marr aufbauen,¹² doch ist das Thema des öffentlichen Wandbildes seither kaum noch behandelt worden. Nur einige zeitlich weiterführende Untersuchungen sind seither erschienen.¹³ Umso wertvoller ist also die Arbeit Dietrichs, nach ihrer detailreichen Klinger-Forschung eine entsprechende Übersicht herzustellen. Sie zeigt nicht nur, dass Klinger in einem zeittypischen Spannungsfeld gearbeitet hat, sondern auch, dass das öffentliche Monumentalgemälde ein zentrales Thema der deutschen Kunst dieser Zeit war – und der europäischen, was jedoch in der Publikation Dietrichs nur angeschnitten werden kann.

Der Leipziger Katalog bietet mit seinen schönen und sinnfälligen Bildstrecken einen anregenden Augenschmaus, während das Layout recht aufgeplustert und gewöhnungsbedürftig daherkommt. Dietrichs vorbildlich ediertes und gedrucktes Buch weist weit über die Wandbilder hinaus und wird ein unübersehbarer Meilenstein in der Klinger-Forschung bleiben.

12 Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära* (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 9), Tübingen 1989; Thorsten Marr, *Vom Bildungsprogramm zum autonomen Kunstwerk. Studien zu Ausstattungen deutscher Kunstmuseen (1855–1904)* (Diss., Ludwigs-Maximilians-Universität München, 1994), München 1999.

13 Zum Beispiel: Ulla Merle, *„An der Heimat halte fest...“. Das Marburger Rathausbild als Selbstporträt der Kommune in der Weimarer Republik* (Marburger Stadtschriften zur Geschichte und Kultur 79), Marburg 2004 und jüngst: Friederike Schuler, *Im Dienste der Gemeinschaft. Figurative Wandmalerei in der Weimarer Republik* (Diss., Ludwigs-Maximilians-Universität München, 2013), Marburg 2017.

Das Jubiläumsjahr weitete also die Perspektive auf Max Klinger in zwei Aspekten. Die Ideen und Entdeckungen Conny Dietrichs liegen nun endlich gesammelt vor und geben der malerischen Arbeit die angemessene Bedeutung innerhalb des Gesamtœuvres. Dass die Autorin den Horizont ihrer Untersuchung über Klinger hinaus weitet, macht aus der Einzelstudie einen wertvollen Beitrag zum Verständnis der Malerei im öffentlichen Raum Deutschlands zur Jahrhundertwende. Das grafische ‚Spätwerk‘ – um diesen problematischen Begriff der Kunstwissenschaft bewusst anzuwenden –, der Zyklus *Das Zelt*, wurde 2020 in den Fokus genommen. Eine Gesamtausgabe mit Klingers Vorarbeit in Form von Skizzen und Probedrucken müsste diesen Faden aufgreifen. Und weitere Desiderate warten hoffentlich nicht erst auf die kommenden Jubiläen dieses Künstlers. Eine Gesamtausgabe seiner Briefe ist eine unverzichtbare Grundlage der weiteren Forschung. Der immense Reichtum an Primärquellen, aus denen Dietrich schöpft, zeigt dies eindringlich. Die langjährige Mitarbeiterin des Leipziger Museums, Renate Hartleb, hat in ihrem Ruhestand bereits ein großes Arbeitspensum geleistet, nur müsste es nun an die Edition des bislang Erfassten gehen. Da Klinger als Kunstpolitiker ebenso engagiert wie effektiv gewirkt hat, wäre dies über die Erforschung seiner eigenen Kunst hinaus wünschenswert. Man könnte sich die Edition der Briefe van Goghs als Vorbild nehmen, die in einer im Internet zugänglichen Fassung die Möglichkeit späterer Ergänzungen und Korrekturen offenhalten würde. Das Werkverzeichnis der Druckgrafik, das Carl Otto Beyer zeitlebens über den Stand einer ersten, bereits 1909 erschienen Ausgabe von Hans W. Singer hinaus aktuell gehalten hat, liegt als anmerknungsreiches Manuskript im Nachlass der Galerie Beyer in der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Ein Enkel Beyers, der in die USA ausgewanderte Martin G. Beyer, hat dieses Manuskript dankenswerterweise publiziert, aber es müsste kritisch ediert und ergänzt werden. Wie der Katalog in Dietrichs Arbeit zeigt, wären Werkverzeichnisse zu den Gemälden und Skulpturen ebenfalls wichtig für eine grundlegende Auseinandersetzung mit diesem Künstler, der wie wenige andere in der deutschen Kunst eine so intensive, internationale Rezeption gefunden hat. Da es heute keine Stiftung – wie etwa bei van Gogh – oder einen potenten Nachlass gibt, bleibt nur das Museum seiner Heimatstadt Leipzig, das die größte Sammlung seiner Werke bewahrt, als Ankerplatz für derartige Projekte. Doch ein Museum mit seiner – wie überall – knappen Personaldecke und den Verpflichtungen der Alltagsarbeit kann dergleichen Projekte kaum stemmen. Vielleicht würde die Kooperation mit einer Universität helfen oder vielleicht bräuchte es einen überregionalen Forschungsverbund, der über einen angemessenen Zeitraum eine gesicherte Finanzierung gewährleisten könnte. Klingers Kunst ist vielschichtig und fesselnd. Sie bietet vielerlei Weise Anlässe zum Träumen, aber eben auch zum Handeln.

ANDREAS STROBL
München