

MAX KLINGER

WERKE AUS DER SAMMLUNG
OPERE DALLA COLLEZIONE

SIEGFRIED UNTERBERGER

TAPPEINER VERLAG
TAPPEINER CASA EDITRICE

Max Klings „Galatea“

Conny Simone Dietrich / Siegfried Unterberger

Im Sommer 1906 präsentierte Max Klinger erstmals seine in Silber gegossene Figur der Nymphe Galatea auf der Dritten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Weimar. (Abb. I und II)

„Das entzückende, feingliedrige, in jedem Nerv lebendige Fi-gürchen sitzt auf einem spiegelnden Marmorblock. Ihrer Schönheit froh bewusst, hält sie sich keck und herausfordernd steif aufrecht, dem bewundernden Liebhaber jeden Bruchteil ihres Leibes zur Anbetung darbietend. Zwischen ihren Füßen steht liebkosend ein Amoretchen, schmiegt sich an das kühle Körperchen der holden Galathea und blickt schelmisch zu der Kleinen empor, die mit ermunterndem Lächeln uns anlockt.“¹

Mit diesen Worten beschrieb wenige Jahre später Max Schmid, ein Biograf des Künstlers, das Werk und verniedlichte damit wohl allzu sehr die in Haltung, Ausdruck und Technik außergewöhnliche Plastik. Der Symbolist Klinger schuf ein so aufwendiges Werk nicht nur als ‚keckes, lebendiges Figürchen‘. Weil man davon ausgehen darf, dass der in den Mythen des Altertums bewanderte und von humanistischer Bildung geprägte Künstler seiner Arbeit sehr wohl tiefere Überlegungen zugrunde legte, soll in der Folge versucht werden, Entstehungsprozess und Symbolik des Kunstwerkes in das Schaffen Klingers einzuordnen und seine wechselvolle Geschichte nachzuzeichnen.²

Die Galatea in Mythologie und Literatur

In der griechischen Mythologie ist Galatea eine der fünfzig Töchter des Meergottes Nereus und der Okeanide Doris. Die Meer-nymphen, auch Nereiden genannt, werden erstmals namentlich von Homer in der Ilias (18, 39–49) erwähnt. Neben Amphitrite und Thetis gehört Galatea zu den bekanntesten der Meernymphen. In einer in Sizilien verbreiteten Volkssage, die der Dichter Philoxenos von Kythera um 400 v. Chr. in die Literatur einführte, steht Galatea im Mittelpunkt des Geschehens. Sie wird zur Geliebten des Kyklopen Polyphem, der die schöne Meernymphe heiß umwirbt. Die Geschichte des koketten Mädchens, das den täppischen Tölpel anreizt, sich über ihn lustig macht und ihn auslacht, erfreute sich großer Beliebtheit. In der attischen Komödie verwendeten viele Dichter dieses Motiv in verschiedenen Abwandlungen, doch stets war Galatea die helle Bühnenfigur, die wirksam mit dem Wesen des Kyklopen kontrastierte, seine Zudringlichkeiten abwehrte oder versuchte, ihm die Anfangsgründe feinen Benehmens beizubringen.

In den Metamorphosen Ovids (13, 750–897) tritt mit der Gestalt des Acis, dem Sohn des Faunus, eine weitere Person in die

La “Galatea” di Max Klinger

Conny Simone Dietrich / Siegfried Unterberger

Nell'estate del 1906 Max Klinger presentò per la prima volta la sua scultura in argento della ninfa Galatea alla Terza Esposizione del Deutscher Künstlerbund di Weimar (Figg. I e II).

“L'incantevole e delicata figurina, viva in ogni sua fibra, siede su un lucido blocco di marmo. Felicemente consapevole della sua bellezza, sfrontata e provocante, si tiene dritta in un atteggiamento sostenuto, mostrando ogni frammento del proprio corpo ed offrendolo all'ammirazione e all'adorazione dell'intenditore. Fra i suoi piedi vi è un amoreto che la vezeggia, si stringe al fresco copricino della leggiadra Galatea e solleva lo sguardo malizioso verso la giovane che ci adesca con il suo invitante sorriso.”

Con queste parole, Max Schmid, biografo dell'artista, parlò dell'opera pochi anni più tardi, descrivendo in maniera troppo riduttiva quella che è una scultura straordinaria per atteggiamento, espressione e tecnica. Creando un'opera tanto dispendiosa, il simbolista Klinger non intendeva dar vita soltanto ad una “figurina viva e sfrontata”. Potendo presupporre che l'artista fondasse il proprio lavoro su riflessioni ben più profonde – egli era un esperto di miti classici e godeva di una formazione umanistica – qui di seguito si cercherà di inquadrare la genesi e il simbolismo di quest'opera nella produzione di Klinger e di ripercorrerne le alterne vicende.²

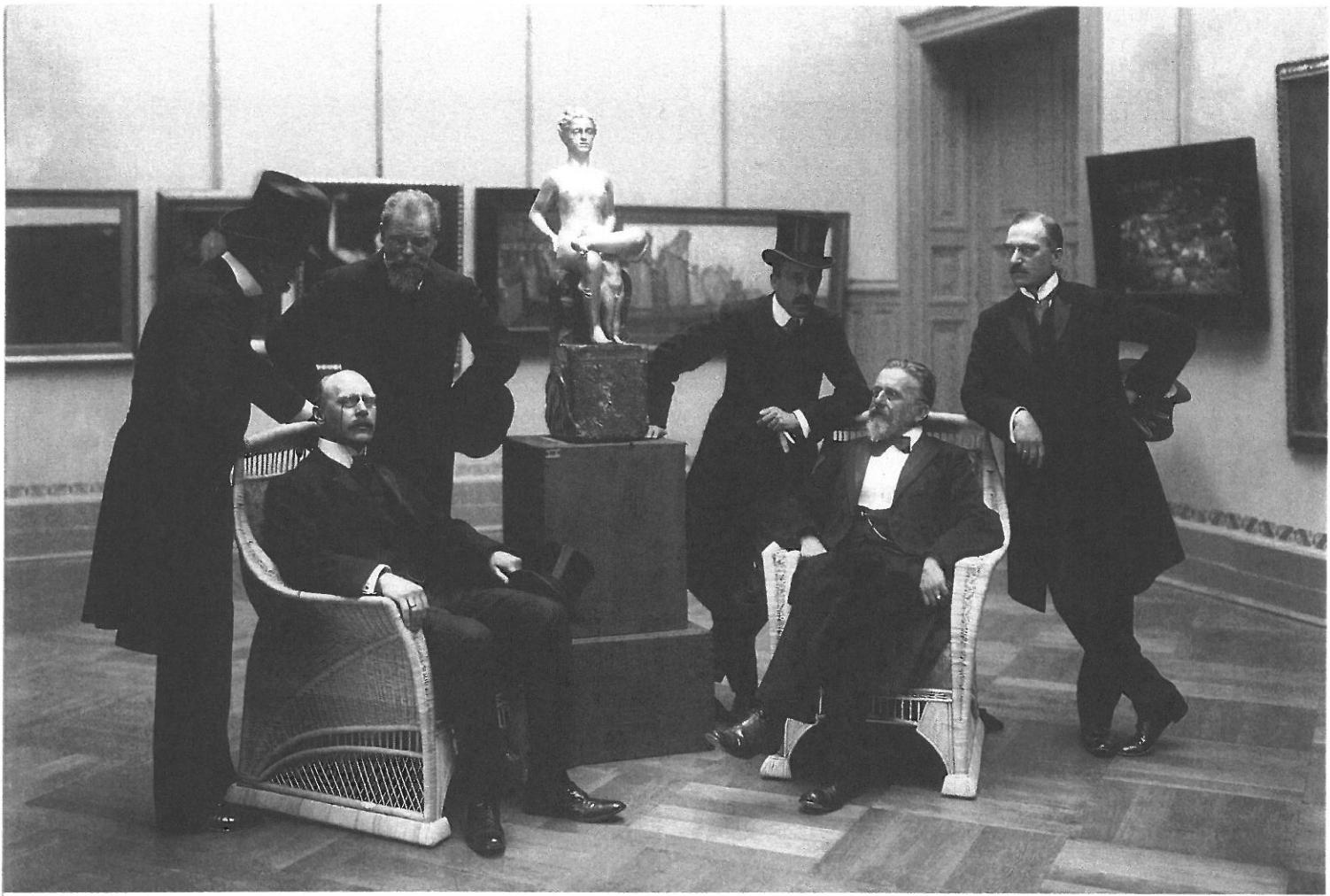
Galatea nella mitologia e nella letteratura

Nella mitologia greca, Galatea è una delle cinquanta figlie di Nereo, dio del mare, e dell'Oceanide Doride. Le ninfe del mare, chiamate anche Nereidi, vengono esplicitamente nominate per la prima volta da Omero nella “Iliade” (XVIII, 39–49). Accanto ad Anfitrite e a Teti, Galatea è una delle più note ninfe del mare. In una leggenda popolare diffusa in Sicilia, introdotta in letteratura intorno al 400 a.C. dal poeta Filoseno di Citera, Galatea viene posta al centro della vicenda. Di lei s'innamora il ciclope Polifemo, che corteggia con passione la bella ninfa del mare. La storia della fanciulla civettuola che allegra il goffo babbo, si prende gioco di lui e lo deride, godeva di grande popolarità. Nella commedia attica molti autori impiegarono questo motivo in diverse varianti, ma Galatea era sempre la vivace figura teatrale che contrastava efficacemente con la natura del ciclope, respingeva le sue insistenze oppure cercava di insegnargli i rudimenti delle buone maniere.

Nelle Metamorfosi di Ovidio (XIII, 750–897) un altro personaggio fa il suo ingresso nella leggenda: Acis, figlio di Fauno. Il giovane e bel pastore ottiene l'amore di Galatea. Tuttavia quest'ultima deve sottrarsi ai continui corteggiamenti di Polifemo, che cerca di sedurla

¹ Max Schmid: Max Klinger. Leipzig und Bielefeld, 4. Auflage 1913, S. 130.

² Max Schmid, "Max Klinger", Lipsia-Bielefeld, 1913, IV edizione, p. 130.



Sage ein. Nun gewinnt der junge und schöne Hirte die Liebe der Galatea. Diese muss sich jedoch dem ständigen Werben Polyphems entziehen, der sie mit seinem Flötenspiel zu locken versucht. Als der Kyklop eines Tages die beiden Liebenden in ihrem Versteck ertappt, entbrennt er in rasende Eifersucht und erschlägt den Nebenbuhler mit einem Felsbrocken. Galatea, die dem Anschlag nur knapp entkommt, verwandelt das unter dem Felsbrocken hervorquellende Blut des Geliebten in eine Quelle.

Vermittelt über Ovid hielt der Mythos von Polyphem, Acis und Galatea Einzug in die Literatur der Renaissance und des Barock. Die Geschichte traf besonders den Geschmack der gebildeten, neoplatonischer Liebesphilosophie nahestehenden Kreise. In der reinen und wahren Liebe Galateas zu Acis sah man den Sieg der höheren göttlichen gegen die niedere triebhafte Liebe veranschaulicht, die durch das blinde Begehrn des Kyklopen verkörpert wird. Die Sage lieferte den Ausgangsstoff für zahlreiche literarische Werke, so für eine Ekloge in Jacopo Sannazaros Schäferdichtung „Arcadia“

² Die „Galatea“ fand in der Klinger-Literatur bislang wenig Beachtung. Die wichtigsten Beiträge finden sich in folgenden Publikationen: Max Klinger. 1857-1920. Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Leipzig 1992, Kat.-Nr. 286 (Renate Hartleb); Max Klinger. Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig. Leipzig 1995, Kat.-Nr. A 32 (Claudia Klugmann); Andreas Prieber / Karl-Heinz Mehnert: Max Klinger. Plastische Meisterwerke. Leipzig 1998, S. 15-16, 78.

suonando il flauto. Quando un giorno il ciclope coglie di sorpresa i due amanti nel loro nascondiglio, egli s'accende di una gelosia furiosa e, con un macigno, colpisce a morte il rivale. Galatea, sfiorata dal lancio, trasforma in sorgente il sangue dell'amato che sgorga da sotto il macigno.

Per il tramite di Ovidio, il mito di Polifemo, Acis e Galatea fece il suo ingresso nella letteratura del Rinascimento e del Barocco. La storia incontrava particolarmente il gusto delle cerchie colte e sensibili alla filosofia neoplatonica dell'amore. Nell'amore vero e puro di Galatea per Acis si vedeva rappresentato il trionfo di un più elevato amore divino su quello vile e istintivo, simboleggiato dal cieco desiderio del ciclope. La leggenda alimentò numerose opere letterarie come un'egloga di Jacopo Sannazaro, contenuta nel suo poema pastorale dal titolo "Arcadia" (1504), oppure la famosa opera in versi ovvero la favola "Polifemo e Galatea" di Luis de Góngora (1612), momento culminante della poesia barocca europea. Come nel "La Galatea" di Miguel de Cervantes, romanzo pastorale del

² Nella bibliografia relativa a Klinger la "Galatea" è stata fino ad ora poco considerata. I contributi principali sono rintracciabili nelle seguenti pubblicazioni: "Max Klinger. 1857-1920", catalogo dell'esposizione alla Städtische Galerie presso lo Städelisches Kunstinstitut di Francoforte sul Meno e al Von der Heydt-Museum di Wuppertal, Lipsia 1992, cat. n. 286 (a cura di Renate Hartleb); "Max Klinger. Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig", Lipsia 1995, cat. n. A 32 (a cura di Claudia Klugmann); Andreas Prieber e Karl-Heinz Mehnert, "Max Klinger. Plastische Meisterwerke", Lipsia 1998, pp. 15-16, 78.

Abb. II
Klingers „Galatea“ auf der 3. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Großherzoglichen Museum, Weimar 1906.

Von links nach rechts:
Harry Graf Kessler,
Ludwig von Hofmann
(sitzend), Max Klinger,
Henry van de Velde,
Theodor Hagen
(sitzend), Hans Olde.
Nachweis:
Foto-Atelier Louis
Held, Weimar

Fig. II
La "Galatea" di Klinger alla Terza Esposizione del Deutscher Künstlerbund presso il Großherzogliches Museum, Weimar 1906. Da sinistra a destra: il conte Harry Kessler, Ludwig von Hofmann (seduto), Max Klinger, Henry van de Velde, Theodor Hagen (seduto), Hans Olde.
Ref. fotografica:
Laboratorio fotografico
Louis Held, Weimar

(1504) oder für die berühmte Versdichtung „Polyphem und Galatea“ von Don Luis de Góngora (1612), einem Höhepunkt europäischer Barockdichtung. Wie in Miguel de Cervantes Schäferroman „La Galatea“ von 1585 fand der Name der schönen Nymphe stereotyp für die Frauenfiguren der Hirtendichtungen Verwendung. Der Mythos wurde in über vierhundert Bühnenwerken, Gesangs- und Tanzstücken bearbeitet, unter denen Georg Friedrich Händels 1718 uraufgeführtes Oratorium „Acis und Galatea“ herausragt.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein trat Galatea bei der Mehrheit der Autoren als Symbol idealer Schönheit, Tugend und Keuschheit in Erscheinung. Fußend auf den antiken Dichtungen nahm sie die Rolle eines verspielten, koketten Mädchens ein, das sich jedoch aller erotischen und sexuellen Begehrlichkeit entzog. Mit diesen Eigenschaften bildete sie ein wirkungsvolles Pendant zur Liebesgöttin Aphrodite, die mit ihren zahlreichen Liebesabenteuern ausreichenden Stoff für entsprechend erotisch aufgeladene Darstellungen bot. Pédro Calderón de la Barca beispielsweise machte Mitte des 17. Jahrhunderts in einem Bühnenstück die schöne Galatea zur Gegenspielerin der Zauberin Kirke, welche die sündhafte Liebe verkörpert. Diese setzt das Meer in Flammen und hindert auf diese Weise Odysseus an seiner Weiterfahrt. Als Sinnbild der reinen Liebe eilt Galatea ihm in ihrem Muschelwagen zu Hilfe, löscht das Feuer und befreit ihn aus den Fängen Kirkes.

Eine Erweiterung ihrer Rolle erfuhr die Figur der Galatea am Ende des 18. Jahrhunderts durch Jean-Jacques Rousseau. Dieser griff eine Geschichte aus den Metamorphosen Ovids (10, 243–297) auf, in der sich der als Künstler tätige König von Zypern Pygmalion in die von ihm geschaffene Elfenbeinplastik so sehr verliebt, dass die Liebesgöttin Aphrodite ihm den Wunsch erfüllt, die Statue zum Leben zu erwecken. Rousseau gab in seinem Stück „Pygmalion, scène lyrique“ der namenlosen Statue den Namen Galatea. Auch dieser Stoff führte zu einer Reihe von Dichtungen in verschiedenen Ausformungen, wobei ein neuer Ansatz – nämlich Pygmalion nicht als bildenden Künstler, sondern als Bildung vermittelnden Lehrer zu verstehen, der sich in seine Schöpfung verliebt – seinen Höhepunkt bei George Bernard Shaw erfährt. Sein 1913 uraufgeführtes Theaterstück „Pygmalion“ wurde unter anderem zum Vorbild für das 1956 entstandene Musical „My Fair Lady“.

Die Galatea in der bildenden Kunst

Die älteste Darstellung der Sage von Polyphem und Galatea in der Malerei befand sich im Tablinum, dem Bildersaal der augusteischen Kaiserin Livia auf dem Palatin. Die schöne nackte Meerjungfrau und der ungehobelte Kyklop, dessen Begehren unerwidert

1585, il nome della bella ninfa venne adottato in maniera stereotipata per le figure femminili della poesia bucolica. Il mito venne trattato in più di quattrocento opere teatrali, pezzi per canto e danza, fra i quali spicca "Acis und Galatea" di Georg Friedrich Händel, oratorio eseguito per la prima volta nel 1718.

Fino al XIX secolo inoltrato, la Galatea fu presente nella maggior parte degli autori quale simbolo di bellezza ideale, di virtù e purezza. Fondandosi sulla poesia classica, essa assunse il ruolo di una fanciulla svagata e civettuola, che però sfuggiva a ogni brama erotica e sessuale. Con tali caratteristiche, essa costituiva un efficace pendant di Afrodite, la dea dell'amore, che con le sue numerose avventure amorose forniva argomenti a sufficienza per rappresentazioni dalla carica erotica. Pédro Calderón de la Barca, per esempio, inserì la bella Galatea in un suo pezzo teatrale verso la metà del XVII secolo, facendone l'antagonista della maga Circe, che incarna l'amore peccaminoso. Quest'ultima appicca il fuoco al mare impedendo così ad Odisseo di proseguire. Simbolo dell'amore puro, Galatea accorre in suo aiuto su una conchiglia che funge da carro, spegne quindi il fuoco e lo libera dalle grinfie di Circe.

Alla fine del XVIII secolo la figura di Galatea subì un ampliamento del proprio ruolo per opera di Jean-Jacques Rousseau. Quest'ultimo riprese una storia dalle "Metamorfosi" di Ovidio (X, 243–297), in cui Pigmalione, artista e re di Cipro, s'innamora a tal punto della scultura in avorio da lui eseguita che la dea dell'amore Afrodite realizza il suo desiderio, quello che la statua acquisti vita. Nel suo lavoro dal titolo "Pigmalion, scène lyrique", la statua senza nome viene chiamata Galatea da Rousseau. Anche questo materiale condusse ad una serie di composizioni di diversa configurazione, in cui un approccio nuovo giunge al suo momento più alto in George Bernard Shaw: Pigmalione non è più un artista figurativo, bensì un insegnante che trasmette cultura e buone maniere e s'innamora della propria creazione. Al suo Pigmalione, opera teatrale rappresentata per la prima volta nel 1913, è ispirato, fra l'altro, il musical "My Fair Lady" del 1956.

Galatea nell'arte figurativa

La più antica interpretazione pittorica della storia di Polifemo e Galatea si trovava nel Tablinum sul Palatino, la sala dei dipinti di Livia, imperatrice augustea. La bella ninfa e il rozzo ciclope, il cui desiderio non è corrisposto, era un motivo popolare impiegato per animare raffigurazioni marine e architetture di sfondo nella decorazione interna dell'antichità. Soltanto nei dipinti murali di Pompei ed Ercolano sono documentate all'incirca trenta varianti del tema. Inoltre, lo si rappresentava frequentemente anche su sarcofagi e

bleibt, war ein beliebtes Motiv zur Belebung von Meerdarstellungen und Hintergrundarchitekturen in der antiken Innenraumdekoration. Rund dreißig Variationen des Themas sind allein auf Wandmalereien in Pompeji und im Herkulaneum nachgewiesen. Daneben fand es auch auf Sarkophagen und Gemmen häufig Darstellung, wobei das Verhältnis der beiden Figuren zueinander in allen Aspekten durchgespielt wurde.

Vermittelt durch literarische Rezeption und verschiedene Illustrationen zu den Metamorphosen Ovids wurde der Mythos in der Renaissance aufgegriffen und blieb bis herauf ins 19. Jahrhundert ein beliebtes Motiv. Besonders bei der malerischen Ausgestaltung von Palästen griff man gern auf das Thema zurück. Raffael hat mit dem um 1514 datierten Fresko „Der Triumph der Galatea“ in der Villa Farnesina in Rom wohl die berühmteste Darstellung geschaffen. (Abb. III)

Das Gemälde wird durch ein benachbartes Fresko von Sebastiano del Piombo, das den einsam auf einem Felsen sitzenden Kyklopen Polyphem zeigt, ergänzt. Raffaels Werk, das nicht zuletzt durch seine Verbreitung in druckgrafischer Form unzählige Künstler beeinflusst hat, zeigt die Galatea auf einem Muschelwagen, der von zwei Delphinen gezogen wird. Sie ist umgeben von sich liebenden Tritonen- und Nereidenpaaren und mit Liebespfeilen zielen Amoretten, von deren Treiben sie sich jedoch völlig unberührt zeigt. Ihr Blick ist in die Ferne gerichtet und dem ganzen Geschehen entrückt schwiebt sie erhaben und einsam in ihrer Göttlichkeit. Vor dem Hintergrund der neoplatonischen Liebeslehre veranschaulichte Raffael in diesem Gemälde den Gegensatz von irdischer und himmlischer Liebe.

In der Nachfolge Raffaels und Sebastianos stehen die Fresken von Giulio Romano im Palazzo del Tè in Mantua (um 1530) und von



cammei, illustrando il rapporto fra le due figure in tutti i suoi aspetti.

Tramandato attraverso la ricezione letteraria e le diverse illustrazioni relative alle "Metamorfosi" di Ovidio, il mito venne ripreso nel Rinascimento e rimase un motivo molto amato fino al XIX secolo. A questo tema ci si riallacciava soprattutto nella decorazione pittrica esterna dei palazzi. Con "Il trionfo di Galatea" di Villa Farnesina a Roma, affresco risalente al 1514, Raffaello ha certo dato vita all'interpretazione più famosa di questo motivo (Fig. III). Al dipinto si accompagna il vicino affresco di Sebastiano del Piombo, in cui il ciclope Polifemo se ne sta seduto da solo su una roccia. L'opera di Raffaello – che ha influenzato innumerevoli artisti non da ultimo grazie alla sua diffusione per il tramite grafico – mostra Galatea su una conchiglia che funge da carro ed è trainata da due delfini. È circondata da coppie di amanti

– Tritoni e Nereidi – e da amoretti che puntano le loro frecce, ma le azioni di queste figure la lasciano del tutto indifferente. Essa guarda lontano, distante da tutto quello che accade; sublime e solitaria, sembra sospesa nel suo divino splendore. In questo quadro Raffaello illustra il contrasto fra amore terreno e amore divino sullo sfondo della filosofia neoplatonica dell'amore.

A Raffaello e Sebastiano si riallacciano gli affreschi di Giulio Romano a Palazzo Te a Mantova (1530 circa) e quelli di Annibale Carracci a Palazzo Farnese a Roma (1600 circa), oltre ad un dipinto risalente al 1590 ovvero "Acis e Galatea" di François Perrier. Nella prima metà del XVII secolo anche Nicolas Poussin si occupò ripetutamente di questo mito nella sua pittura e nella grafica. La tragica storia dell'amore non corrisposto di Polifemo per la bella ninfa era particolarmente amata per le rappresentazioni dell'idillio agreste

Abb. III
Raffael,
„Der Triumph
der Galatea“, 1514
Fresko, 295 x 225 cm,
Rom, Villa Farnesina.

Fig. III
Raffaello,
"Il trionfo di Galatea",
1514, affresco,
295 x 225 cm,
Roma, Villa Farnesina

Annibale Carracci im Palazzo Farnese in Rom (um 1600) sowie das um 1590 entstandene Gemälde „Acis und Galatea“ von François Perrier. Auch Nicolas Poussin beschäftigte sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrfach in Malerei und Grafik mit dem Mythos. Beliebt war die tragische Geschichte der unerwiderten Liebe Polyphems zur schönen Meerjungfrau besonders für Darstellungen der ländlichen Idylle in der Tradition der griechischen Baktrik. Claude Lorrain malte 1657 eine Küstenlandschaft mit Acis und Galatea. Der auf einem Fels sitzende Flöte spielende Polyphem hat das Liebespaar noch nicht entdeckt. Entsprechend ruhig und harmonisch ist die Stimmung auf dem Gemälde. In der Zeit des Rokoko steht dann verstärkt das sinnliche Moment der Liebesbeziehung zwischen Galatea und ihrem jungen Liebhaber Acis im Vordergrund. Johann Heinrich Tischbein d. Ä. stellte auf seinem 1758 geschaffenen Gemälde die beiden Liebenden in den Mittelpunkt des Geschehens. Die unterschwellige Erotik der Szene wird betont durch Polyphem, der gleich einem Voyeur hinter einem Baum stehend das Paar beobachtet.

Die Galatea in der Kunst des 19. Jahrhunderts

Im Verlauf des 18. und ganz besonders des 19. Jahrhunderts setzte – dem Interesse der Zeit gemäß – eine erotisch-sexuelle Umdeutung der Figur der Galatea ein. Dieser Wandel spiegelt sich unter anderem in der Neuinterpretation der Raffaelischen „Galatea“ wider, in der man nun die Verkörperung weiblicher Erotik und Sinnlichkeit erkennen wollte. Jakob Burckhardt sah 1855 im „Cicerone“ durch diese Frauengestalt „das Erwachen der Liebe in seiner vollen Majestät“ verkörpert und interpretierte: „Die Fürstin des Meeres ist lauter wonniger Sehnsucht“.³

Zu dieser Umwertung hatte auch Johann Wolfgang Goethe beigetragen. Bereits in seinem Text „Philostrats Gemälde“ hatte er sich mit der Darstellung der Sage von Galatea und Polyphem beschäftigt und Philostrats Beschreibung des Gemäldes „Der Kyklop“ in textnaher Paraphrase übersetzt. In Kenntnis des Raffaelischen Gemäldes ließ Goethe die Figur der Galatea dann zum Höhepunkt der „Klassischen Walpurgsnacht“ (Faust II) als Königin des Meeres auftreten. Er beschreibt den Triumphzug der Galatea, den die schönste der Nereiden mit ihrem liebestollen Gefolge über das Meer führt. Doch im Gegensatz zur Darstellung Raffaelis gibt sich Galatea am Ende ihres großen Auftritts gleich den Tritonen und Nereiden mit Wonne dem irdischen Liebesleben hin und wird damit zur Stellvertreterin Aphrodites.

nella tradizione della poesia bucolica greca. Nel 1657 Claude Lorrain dipinse un paesaggio costiero con Acis e Galatea. Seduto su una roccia, Polifemo suona il flauto; egli non ha ancora scoperto la coppia di amanti. L'atmosfera del quadro è quindi tranquilla e armonica. In epoca rococò si pose poi in primo piano il momento sensuale della relazione amorosa fra Galatea e il suo giovane amante Acis. In un dipinto del 1758, Johann Heinrich il Vecchio pone gli amanti al centro degli eventi rappresentati. Il lieve erotismo che si cela nella scena è sottolineato da Polifemo che, dietro un albero, osserva la coppia come un guardone.

Galatea nell'arte del XIX secolo

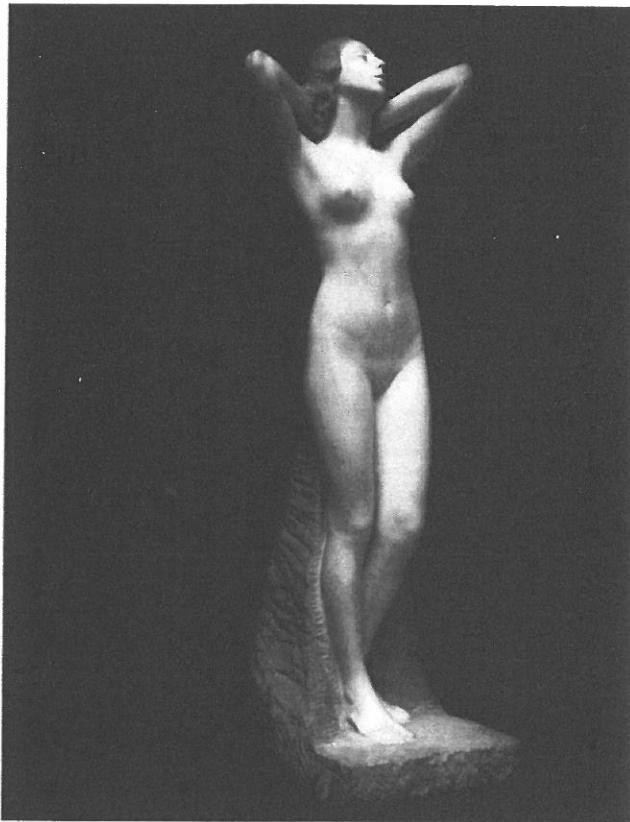
Nel corso del XVIII e, in maniera molto marcata, nel XIX secolo ebbe inizio una visione erotico-sessuale della figura di Galatea, in linea con la sensibilità del tempo. Tale mutamento si riflette, fra l'altro, nella diversa interpretazione della Galatea di Raffaello, in cui s'intendeva individuare la personificazione dell'erotismo e della sensualità femminili. Nel „Cicerone“ del 1855, Jakob Burckhardt vedeva incarnato in questa figura femminile „il risveglio dell'amore in tutta la sua maestà“ e così la interpretava: „La dea del mare è l'incarnazione deliziosa del piacere e del desiderio“³. Anche Johann Wolfgang Goethe aveva contribuito a tale rovesciamento di valori. Nel suo testo dal titolo „Philostrats Gemälde“ si era occupato della rappresentazione del mito di Galatea e Polifemo e, in una parafrasi aderente al testo di partenza, aveva tradotto la descrizione del dipinto Il ciclope, effettuata da Filostrato. Memore del dipinto raffaellesco, Goethe fa apparire la figura di Galatea nel momento culminante della „Klassische Walpurgsnacht“ (Faust II), presentandola come regina del mare. Egli descrive il corteo trionfale di Galatea, che conduce attraverso il mare la più bella fra le Nereidi insieme al suo seguito pazzo d'amore. Tuttavia, a differenza di quanto avviene nell'interpretazione di Raffaello, alla fine della sua maestosa entrata in scena Galatea si abbandona con gioia alla vita amorosa terrena come i Tritoni e le Nereidi, assumendo così il ruolo di Afrodite.

Verso la fine del XIX secolo, il mito di Galatea venne più volte ripreso dal simbolista Gustave Moreau, come in un dipinto esposto al Salon parigino nel 1880 e giunto ad un elevato grado di notorietà tramite la ricezione letteraria (Fig. V). Gli eventi rappresentati nel quadro – Galatea dormiente mentre Polifemo la osserva – vennero descritti dettagliatamente da Joris-Karl Huysmans nel suo romanzo pionieristico „À Rebours“, fra l'altro noto anche a Klinger per il tramite di Jules Laforgue. Nel 1888 Rodin riprese il

³ Jakob Burckhardt, „Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstdenkmäler Italiens“, vol. 2, *Gesammelte Werke* (vol. 9), Berlin 1959, p. 289. [N.d.T.: i passi tradotti sono tratti da Jakob Burckhardt, „Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia“, traduzione a cura di P. Mingazzini e F. Pfister, Firenze 1952].

³ Jakob Burckhardt: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstdenkmäler Italiens. Band 2 (Gesammelte Werke, Band 9), Berlin 1959, S. 289.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Galatea-Mythos mehrfach von dem Symbolisten Gustave Moreau aufgegriffen. Sein 1880 im Pariser Salon ausgestelltes Gemälde, das die von Polyphem beim Schlaf beobachtete Galatea zeigt, erlangte durch die literarische Rezeption hohen Bekanntheitsgrad. (Abb. V) Das Bildgeschehen wurde ausführlich von Joris-Karl Huysmans in seinem bahnbrechenden Roman „À Rebours“ geschildert, der unter anderem auch Klinger durch die Vermittlung Jules Laforgues bekannt war. Rodin nahm das Thema „Polyphem, Acis und Galatea“ 1888 in seine Konzeption zum Höllentor auf und schuf in der Folgezeit mehrere Bronzevarianten der Figuren. 1913 vollendete der Leip-

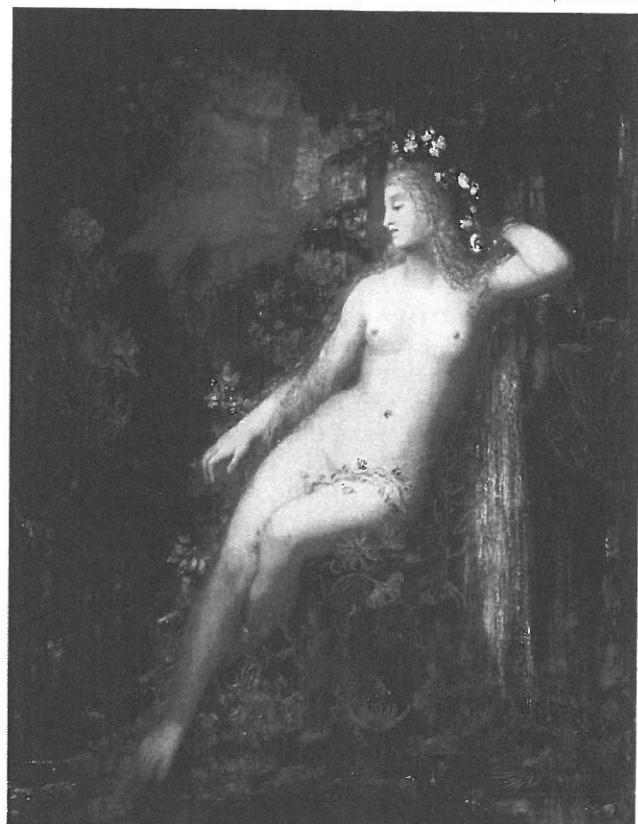


ziger Bildhauer Carl Seffner seine Marmorskulptur „Galatea“, die später ebenfalls in verkleinertem Format in Gips und Bronze kopiert wurde. (Abb. IV)

Die Gestalt der schönen Nereide bot neben der Liebesgöttin Aphrodite, der am häufigsten dargestellten mythologischen Frau-

tema di Polifemo, Acis e Galatea in una sua ideazione per le porte dell’Inferno e, successivamente, esegui parecchie varianti in bronzo di queste figure. Nel 1913 Carl Seffner, uno scultore di Lipsia, eseguì la sua "Galatea", scultura in marmo poi ripresa in gessi e bronzi di formato ridotto (Fig. IV).

Accanto ad Afrodite, dea dell’amore e personaggio femminile mitologico più frequentemente rappresentato, la figura della bella Nereide offriva la possibilità di aggiungere ulteriori accenti contenutistici al tema di femminilità ed erotismo. Nella figura di Galatea che disprezza colui che la ama, si fondeva talvolta il mito intorno alla statua risvegliata alla vita, dal quale si muoveva in particolar



modo l’assai diffusa idea che soltanto il desiderio maschile risveglia la sessualità femminile.⁴ Inoltre, la civetteria di Galatea si univa alla componente demoniaca della ninfa del mare che, con la sua bellezza e con l’attrazione sessuale, causa la rovina di due uomini in una volta sola. Polifemo soffre per l’amore non corrisposto da Galatea,

Abb. V
Gustave Moreau,
„Galatea“, 1878-80,
Öl auf Holz,
85,5 x 66 cm,
Paris, Musée d’Orsay

Fig. V
Gustave Moreau,
„Galatea“, 1878-80,
olio su tavola,
85,5 x 66 cm,
Parigi, Musée d’Orsay

Abb. IV
Carl Seffner,
„Galatea“, 1913, Laaser Marmor, Höhe 191 cm, ehemals Museum der bildenden Künste Leipzig (Kriegsverlust 1943). Nachweis: Museum der bildenden Künste Leipzig

Fig. IV
Carl Seffner,
„Galatea“, 1913,
marmo di Lasa,
altezza 191 cm, già
Lipsia, Museum der
bildenden Künste
(distrutta nel 1943).
Ref. fotografica:
Museum der bildenden
Künste di Lipsia

enfigur, die Möglichkeit, dem Thema Weiblichkeit und Erotik weitere inhaltliche Akzente hinzuzufügen. In der Figur der Galatea, die ihren Liebhaber verachtet, verschmolz zuweilen der Mythos um die zum Leben erweckte Statue, der insbesondere die weit verbreitete Vorstellung bediente, dass erst das männliche Begehrten die weibliche Sexualität erwecke.⁴ Daneben verband sich die Koketterie Galateas mit dem Dämonischen der Meernymphe, die durch ihre Schönheit und sexuelle Anziehung gleich zwei Männer ins Unglück treibt. Polyphem leidet aufgrund der von Galatea nicht erwidernten Liebe, Acis muss sterben, weil er durch sein Liebesverhältnis mit der schönen Meernymphe den Zorn des Kyklopen auf sich zog.

Das Motiv der schönen und begehrenswerten, machtvollen, überlegenen, auch Unheil bringenden Frau entsprach dem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in allen Bereichen der Kunst äußerst populären Thema der ‚Femme fatale‘. Auch Max Klinger hatte bereits zu Beginn der 1890er Jahr mit seiner ersten vollendeten Marmorskulptur, der „Salome“, einen eigenen Beitrag zu dieser Thematik geliefert. Seine mit sphingenhaftem Blick dargestellte Salome stellt triumphierend neben dem Haupt eines alten Mannes noch den Kopf eines jungen Schicksalsgenossen zur Schau.

Der Künstler Max Klinger

Wie die Werke der meisten Künstler jener Zeit war auch Klingers Kunst vornehmlich von Themen durchdrungen, die sich mit dem Schicksal von Mann und Frau, dem Kampf der beiden Geschlechter und der Rolle des Eros beschäftigten. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gewann diese Thematik in seinem Schaffen eine neue inhaltliche Dimension. Klinger, der zunächst vorrangig von der Philosophie Arthur Schopenhauers geprägt war, geriet zunehmend unter den Einfluss der Schriften Friedrich Nietzsches. Dies wirkte sich auch auf seine Einstellung gegenüber Weiblichkeit und körperlicher Liebe aus. Die Sexualität, die nach Schopenhauer allein der Erhaltung der Gattung dient, erschien nun immer häufiger in einem dionysischen Gewand. Seine Arbeiten wurden lebensbejahender und lustbetonter.

Zu diesem Wandel hatte ganz entscheidend Klingers Beziehung zu Elsa Asenijeff (1867–1941) beigetragen, die er 1898 in Leipzig kennenlernte. Die schöne und anziehende, emanzipierte und teilweise exzentrische Schriftstellerin war selbst eine begeisterte Anhängerin Nietzsches. Das offiziell nicht sanktionierte Verhältnis zwischen Klinger und Asenijeff, die bis um 1910/11 als Partnerin,

Acis deve morire perché ha attirato su di sé l'ira del ciclope a causa della sua relazione amorosa con la bella ninfa del mare.

Il motivo della donna bella e desiderabile, potente e superiore, anche portatrice di sventura, corrispondeva a quello della "femme fatale", tema molto popolare in tutti gli ambiti dell'arte a partire dalla metà del XIX secolo. Agli inizi degli anni Novanta, anche Max Klinger aveva già dato un proprio contributo sul tema con la "Salomé", la prima scultura compiuta da lui realizzata in marmo. Con il suo sguardo enigmatico, essa ostenta trionfante la testa di un vecchio ed anche quella di un suo giovane compagno di sventura.

L'artista Max Klinger

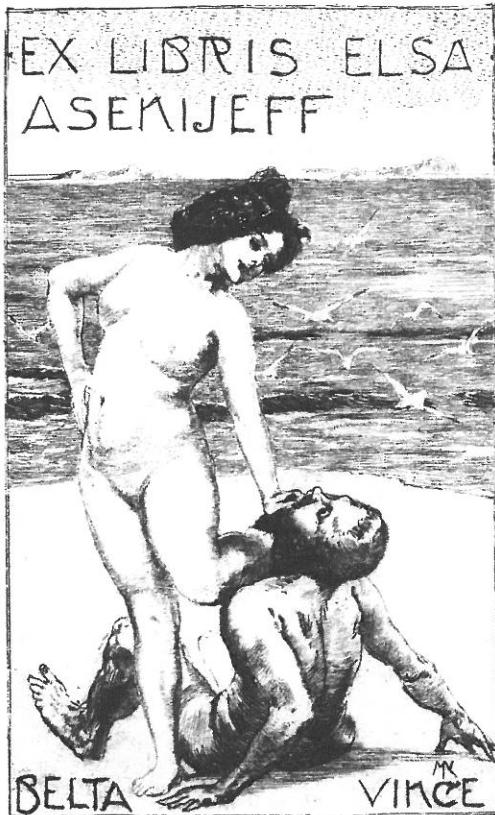
Come le opere della maggior parte degli artisti di quel tempo, anche l'arte di Klinger era particolarmente pervasa da temi che ruotavano intorno alla sorte di uomo e donna, alla lotta dei due sessi e al ruolo dell'eros. Verso la fine del XIX secolo tale tematica assunse una nuova dimensione nella sua opera. In un primo tempo influenzato soprattutto dalla filosofia di Arthur Schopenhauer, Klinger risentì poi sempre più della suggestione degli scritti di Friedrich Nietzsche. Ciò ebbe delle ripercussioni anche sul suo modo di percepire la femminilità e l'amore fisico. La sessualità, che per Schopenhauer serve soltanto alla conservazione della specie, compariva quindi sempre più con una veste dionisiaca. I suoi lavori assunsero un atteggiamento positivo verso la vita e un accento gioioso.

A questo mutamento aveva decisamente contribuito la sua relazione con Elsa Asenijeff (1867–1941), da lui conosciuta a Lipsia nel 1898. La bella e attraente scrittrice, emancipata e un po' eccentrica, era anch'essa un'entusiasta seguace di Nietzsche. Fino al 1910/11 fu sua compagna e musa, gli funse da modella e si occupò del governo della casa. Tuttavia, il rapporto fra Klinger e Asenijeff non sfociò in un legame ufficiale e, fin dall'inizio, fu contrassegnato da acesi conflitti personali. Documentato da numerose lettere di entrambi, che consentono di farci un quadro della situazione, esso oscillava continuamente tra profonda dedizione e gelosia, ammirazione e disprezzo reciproci.

Nelle sue opere Klinger si è più volte riferito alla situazione ambivalente di questo rapporto. L'ex libris per Elsa Asenijeff, da lui eseguito nel 1899, la presenta in un atteggiamento di trionfo: nuda, essa è posta sopra un uomo che giace supino a terra; il volto maschile col pizzetto ricorda quello dello stesso artista (Fig. VI). Con il titolo significativo di "Belta Vince", Klinger riprese il tema

⁴ Vgl.: Annegret Friedrich: *Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende*. Marburg 1997, S. 195.

⁴ Cfr. Annegret Friedrich, *"Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende"*, Marburgo 1997, p. 195.



della "femme fatale", parafrasandolo però con una punta un po' ironico-scherzosa. Intorno al 1900 affrontò nuovamente il motivo della lotta fra i due sessi ricorrendo al tema di "Genio e passione". Nel gruppo di figure in gesso andato distrutto e noto solo grazie ad alcune antiche fotografie, una donna e un uomo lottano fra loro ed emerge il chiaro sopravvento della figura femminile. Un analogo atteggiamento di fondo giunse ad espressione in "Il fiore della Grecia", dipinto murale eseguito nel 1909 nell'aula magna dell'Università di Lipsia e andato distrutto nel corso della Seconda guerra mondiale. Al centro del dipinto, appoggiata ad un albero, era rappresentata l'Asenijeff quale personificazione di una musa. Ai suoi piedi era inginocchiata una figura maschile, colta in un atteggiamento di venerazione. Nel bozzetto del 1906 la figura ha i capelli di un vistoso color rossiccio, cosa che fa presumere un'ulteriore e diretta allusione a se stesso da parte dell'artista.

La "Galatea" di Max Klinger

Come la maggior parte delle opere di Klinger, anche la "Galatea" non venne eseguita su commissione. Essa è il risultato di una libera creazione artistica, scaturito dall'immaginativa e dal pensiero personale di Klinger. Ecco che è dunque quasi impossibile chiarire dove risiedano esattamente le origini di questo lavoro. Un punto di riferimento per la genesi della figura è offerto da uno studio datato dicembre 1903, che mostra un nudo femminile seduto con il busto eretto, la cui concezione del corpo presenta forti paralleli con la "Galatea" (Fig. IX). Se in tale disegno si riconosce un lavoro preparatorio per la ninfa del mare, ecco che l'inizio dell'interesse di Klinger per tale motivo può essere collocato in questo periodo. Un altro lavoro preparatorio – di cui non si conosce però la data d'esecuzione – si trovava un tempo nel lascito dell'artista e può oggi essere individuato in una fotografia dell'atelier risalente al 1920 (Fig. VIII). Lo studio, a quanto pare un olio, mostra una donna nuda di profilo; come la ninfa, essa è seduta con il busto eretto, ma le sue gambe non presentano la caratteristica posizione assunta nella Galatea. Nel foglio è inoltre assente la figura del fanciullo.

I due studi rivelano che Klinger era inizialmente interessato al motivo della figura seduta e che, evidentemente, solo in un secondo tempo ad esso aggiunse la vistosa posizione delle gambe e la figura del fanciullo, elementi nuovi che conferiscono all'opera quello che è il suo significato simbolico. Ciò avvenne probabilmente soltanto con la creazione del modello in gesso, datato 1905 (Fig. IX). A quel tempo Klinger lavorava a un trionfo da tavola in argento commissionatogli dalla Camera di commercio di Lipsia. Terminata nell'ottobre di quell'anno, l'opera venne donata per l'inaugurazio-

Muse, Hauswirtschafterin und Modell des Künstlers in Erscheinung trat, stand von Anbeginn im Zeichen heftiger persönlicher Auseinandersetzungen. Die Beziehung, von der heute zahllose Briefe beider ein Bild vermitteln können, war von einem stetigen Wechsel zwischen tiefer Hingabe und Eifersucht, gegenseitiger Bewunderung und Verachtung geprägt.

In seinen Werken hat Klinger mehrfach auf die ambivalente Situation dieser Beziehung Bezug genommen. Das 1899 fertig gestellte Exlibris für Elsa Asenijeff zeigt sie in triumphierender Haltung nackt über einem rücklings am Boden liegenden Mann, dessen spitzbärtiges Gesicht an den Künstler selbst erinnert. (Abb. VI) Unter dem bezeichnenden Titel „Belta Vince“ griff Klinger das

Abb. VI
Exlibris Elsa
Asenijeff
von Max Klinger

Fig. VI
Max Klinger, Ex libris
Elsa Asenijeff

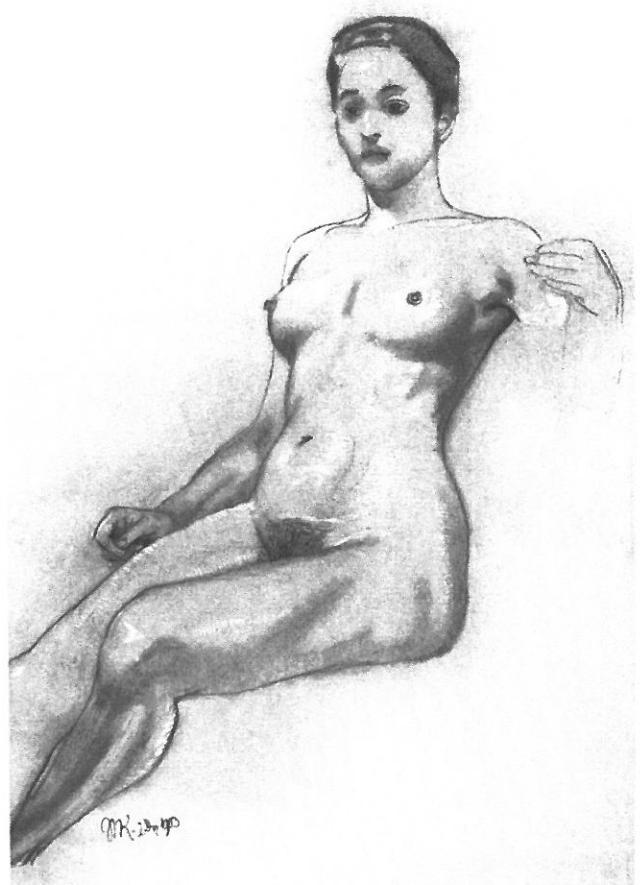


Abb. VIII
Blick in Klingers Atelier, 1920, rechts eine Vorstudie zur „Galatea“. Nachweis: Museum der bildenden Künste Leipzig

Thema der „Femme fatale“ wieder auf, paraphrasierte es hier jedoch in einem eher spielerisch-ironischen Unterton. Das Motiv des Zweikampfes behandelte er um 1900 unter dem Thema „Genie und Leidenschaft“ erneut. Die ehemals in Gips ausgeführte, heute zerstörte und nur anhand historischer Fotoaufnahmen überlieferte Gruppe zeigte eine Frau und einen Mann im Ringkampf miteinander, wobei die Frau deutlich die Oberhand gewonnen hatte. Eine vergleichbare Grundhaltung kam auf dem 1909 vollendeten und im Zweiten Weltkrieg zerstörten Wandgemälde der Leipziger Universitätsaula „Die Blüte Griechenlands“ zum Ausdruck. Auf der Mitte des Bildes, an einem Baum lehnend, war Asenijeff als Personifikation einer Muse dargestellt. Zu ihren Füßen kniete in anbetender Haltung eine männliche Gestalt. Auf dem Entwurf von 1906 trägt die Figur auffallend rötliches Haar, womit der Künstler möglicherweise ein weiteres Mal direkt auf sich selbst anspielt.

Die „Galatea“ von Max Klinger

Wie die meisten Werke Klingers wurde auch die „Galatea“ ohne einen Auftrag geschaffen. Sie ist ein Produkt freier künstleri-



ne del Neues Rathaus (nuovo municipio) della città. Poiché Klinger utilizzò lo stesso materiale, pare ovvio affermare che l'esecuzione della "Galatea" fu contemporanea. Secondo quanto afferma Pau Kühn, biografo di Klinger, il trionfo da tavola dall'altezza di 1,80 m era il primo lavoro in argento di Klinger (Fig. X).⁵ Esso mostra una ninfa del mare che, seduta, reca sopra la testa una poderosa cesta di vimini per raccogliere fiori e frutti. La concezione del corpo della figura femminile presenta una chiara analogia con la Galatea. Stimolato dal lavoro per il trionfo da tavola e affascinato dal materiale a lui nuovo, Klinger fece eseguire una statua d'argento anche per la Galatea presso la fonderia Noack e Brückner di Lipsia. Evidentemente, la Galatea fu terminata appena nel 1906. Nell'estate dello stesso anno venne esposta per la prima volta a Weimar (cfr. Fig II)

Come testimonia la fotografia, la statuetta in argento costituiva il momento centrale di una delle grandi sale d'esposizione. Klinger l'aveva collocata su due basamenti cubici sovrapposti, ottenendo così un'altezza considerevole che consentiva alla figura femminile di elevarsi distintamente al di sopra delle teste dei visitatori. A differenza degli organizzatori dell'esposizione, che per la fotografi-



Abb. VII
Max Klinger, Sitzender Frauenakt, 1903, Schwarze Kreide, 69 x 43 cm, Pinsel in Deckfarben, Staatliche Graphische Sammlung München. Nachweis: Staatliche Graphische Sammlung München.



Fig. VII
Max Klinger,
"Nudo femminile seduto", 1903,
gessetto nero,
69 x 43 cm,
colori coprenti stesi con
pennello, Monaco di
Baviera, Statale Gra-
phische Sammlung.
Ref. fotografica:
Statale Graphische
Sammlung di Monaco
di Baviera.

scher Schöpfung, das der ganz persönlichen Vorstellungs- und Gedankenwelt des Künstlers entsprang. So wird kaum zu klären sein, wo genau die Anfänge dieser Arbeit lagen. Einen Anhaltspunkt zur Entstehung der Figur bietet eine auf Dezember 1903 datierte Studie eines weiblichen aufrecht sitzenden Aktes, dessen Körperfassung starke Parallelen zur „Galatea“ aufweist. (Abb. 5) Erkennt man in dieser Zeichnung eine Vorarbeit zur Meernymphe, so ließe sich der Beginn der Beschäftigung Klingers mit dem Motiv in diese Zeit einordnen. Eine weitere Vorarbeit, deren Entstehungszeitpunkt allerdings unbekannt ist, befand sich ehemals im Nachlass des Künstlers und ist auf einem Atelierfoto aus dem Jahre 1920 zu erkennen. (Abb. VIII) Die anscheinend in Öl gearbeitete Studie zeigt eine nackte Frau im Profil, die eine der „Galatea“ ähnlich aufrechte Sitzhaltung, jedoch nicht deren markante Beinstellung einnimmt. Auch die Knabenfigur fehlt auf diesem Blatt.

Die beiden Studien deuten an, dass sich Klinger zunächst für das Sitzmotiv interessierte und offensichtlich erst später die auffallende Beinhaltung sowie die Knabenfigur als neue Elemente hinzufügte, die dem Werk ihren symbolischen Sinngehalt geben. Dies

si erano raccolti intorno all'oggetto apparentemente bendisposti, ecco che i critici d'arte ebbero una reazione piuttosto contenuta rispetto all'ultima opera di Klinger. Ancora una volta si era confusi e scettici di fronte a una creazione dell'artista, come evidenzia una recensione di Max Osborn: "Nelle dure linee di contorno, nell'insolita combinazione delle due figure c'è qualcosa che particolarmente avvince, che dell'intero gruppo fa uno strano simbolo di misteriose relazioni del mondo e dell'uomo; tuttavia, se si prescinde dal bel modellato della schiena della donna, la lavorazione scultorea è tanto rozza e primitiva da non consentire la convinzione che il tutto si sia chiuso all'artista come visione della forma".⁶ Ad altri autori non piaceva il rigido portamento del corpo della figura femminile, essi esprimevano la loro sorpresa di fronte all'insolito motivo oppure criticavano la scelta del materiale.

L'interpretazione della Galatea

Più volte esposta da Klinger come Galatea, la statuetta in argento non presenta degli attributi che consentano di individuarne con certezza l'identità di ninfa del mare, poiché ad essa non si

Abb. IX
Max Klinger, Gipsmodell der „Galatea“, um 1905, Gesamthöhe 87,5 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig. Nachweis: Museum der bildenden Künste Leipzig.

Fig. IX
Max Klinger,
modello in gesso della
"Galatea", 1905 circa,
altezza complessiva
87,5 cm,
Lipsia, Museum der
bildenden Künste.
Ref. fotografica:
Museum der bildenden
Künste di Lipsia

Abb. X
Max Klinger, Tafelaufsatz, 1905, Silberguß, Museum der bildenden Künste Leipzig. Nachweis: Museum der bildenden Künste Leipzig.

Fig. X
Max Klinger,
"Trionfo da tavola",
1905,
fusione in argento,
Lipsia, Museum der
bildenden Künste.
Ref. fotografica:
Museum der bildenden
Künste di Lipsia.

Abb. XIII
Max Klinger, AmphitriteFig. XIII
Max Klinger, "Anfitrite"

geschah wahrscheinlich erst mit der Herstellung des Gipsmodells, das auf 1905 datiert wird. (Abb. IX) In jenem Jahr arbeitete Klinger im Auftrag der Leipziger Handelskammer an einem silbernen Tafelaufsatz, der als Geschenk zur Einweihung des Neuen Rathauses der Stadt im Oktober vollendet war. Durch die Verwendung des gleichen Materials liegt es nahe, dass die Ausführung der „Galatea“ zeitgleich erfolgte. Nach Aussage des Klinger-Biografen Paul Kühn war der 1,80 Meter große Tafelaufsatz Klingers erste Silberarbeit.⁵ (Abb. X) Er zeigt eine sitzende Meernymphe, die über ihrem Kopf ein mächtiges Korbgeflecht zur Aufnahme von Blumen und Früchten trägt. Die nackte Frauengestalt weist in ihrer Körperauffassung eine deutliche Analogie zur „Galatea“ auf. Angeregt durch die Arbeit am Tafelaufsatz und fasziniert von dem für ihn neuen Material, ließ Klinger auch diese Figur durch die Leipziger Gießerei Noack und Brückner in Silberguss ausführen. Vollendet war die „Galatea“ offensichtlich erst 1906. In jenem Sommer wurde sie erstmals in Weimar ausgestellt. (vgl. Abb. II)

Wie die historische Fotoaufnahme zeigt, bildete die Silberstatuette den Mittelpunkt eines der großen Ausstellungsräume. Klinger hatte sie in beachtenswerter Höhe auf zwei übereinander gestellten kubischen Sockeln positioniert, wodurch sich die Frauenfigur deutlich über die Köpfe der Besucher hinweg erhob. Im Gegensatz zu den Organisatoren der Ausstellung, die sich für die Aufnahme scheinbar wohl gelaunt um das Objekt versammelt hatten, reagierte die Kunstkritik eher verhalten auf Klingers neuestes Werk. Wieder einmal stand man ratlos und skeptisch vor einer Schöpfung des Künstlers, wie eine Rezension von Max Osborn deutlich macht: „In den harten Linien des Umrisses, in der seltsamen Verbindung der beiden Gestalten steckt etwas, das eigentlich fesselt, das die ganze Gruppe zu einem merkwürdigen Symbol rätselhafter Beziehungen von Welt und Mensch macht; aber die bildhauerische Behandlung ist, wenn man von der schönen Modellierung des Frauenrückens absieht, so roh und primitiv, dass man nicht die Überzeugung gewinnt, das Ganze sei dem Künstler als Formvision aufgegangen.“⁶ Anderen Autoren missfiel die steife Körperhaltung der Frauenfigur, sie äußerten ihr Befremden gegenüber dem ungewöhnlichen Bewegungsmotiv oder bemängelten die Materialwahl.

Zur Deutung der „Galatea“

Der von Klinger mehrfach als „Galatea“ ausgestellten Silberstatuette sind keine Attribute beigegeben, die sie zweifelsfrei als diese Meernymphe zu erkennen geben, denn weder der Kyklop

accompagna né il ciclope Polifemo né il suo innamorato Acis. A Klinger non interessava dunque raccontare la tragica relazione amorosa, bensì rappresentare solamente la figura femminile. Con il busto eretto, quasi rigido, essa siede su un lucido trono di marmo. Il piede sinistro è posto sul ginocchio destro e le gambe racchiudono così la figura di un fanciullo nudo che ricorda un putto. Egli abbraccia dolcemente le gambe di Galatea e piega il capo all'indietro per guardarla. Indifferente, essa guarda dritto davanti a sé con sguardo fisso ed enigmatico. Tira indietro le braccia saldamente appoggiate al sedere, cosicché i seni sono marcatamente protesi in avanti. Soltanto il motivo del pesce, visibile sui due fianchi del trono marmoreo, rimanda all'elemento "acqua", spazio vitale delle ninfe.

In Klinger, l'acqua è un elemento che compare continuamente proprio in relazione alle raffigurazioni di nudi femminili di carattere simbolico-allegorico. In quanto origine della vita, essa è simbolo di femminilità e fertilità e rimanda alle forze (istintive) elementari della natura. Già nella "Anfitrite", terminata nel 1898, Klinger mise in primo piano la forza erotica del corpo femminile (Fig. XIII). L'artista gioca gioiosamente col motivo del vestirsivestirsi,



⁵ Paul Kühn: Max Klinger. Leipzig 1907, S. 441.

Polyphem noch ihr Liebhaber Acis sind ihr beigegeben. Es ging Klinger demnach nicht um die Schilderung der tragischen Liebesbeziehung, sondern allein um die Darstellung der Frauenfigur. Sie sitzt nackt, mit aufrechtem, fast steifem Oberkörper auf einem polierten Marmorthron. Ihr linker Fuß liegt auf dem rechten Knie und ihre Beine umschließen auf diese Weise die Figur eines nackten Knaben, der an einen Putto erinnert. Sanft umfasst er ihre Beine und neigt seinen Kopf nach hinten, um zu ihr aufzuschauen. Davon unberührt geht ihr sphingenhafter Blick starr geradeaus. Die Arme hat sie fest nach hinten auf das Gesäß gestützt, wodurch sich ihre Brüste betont nach vorn richten. Allein das an beiden Wangen des Marmorthrones sichtbare Fischmotiv verweist auf das Element des Wassers, den Lebensraum der Nymphen.

Das Element Wasser taucht bei Klinger gerade im Zusammenhang mit weiblichen allegorisch-symbolischen Aktdarstellungen immer wieder auf. Als Ursprung des Lebens steht es als Symbol für Weiblichkeit und Fruchtbarkeit und verweist auf die elementaren (Trieb-)Kräfte der Natur. Bereits bei der 1898 vollendeten „Amphitrite“ rückte Klinger die erotische Ausstrahlung des weiblichen Körpers in den Vordergrund der Darstellung. (Abb. XIII) Der Gegensatz zwischen dem nackten Oberkörper der Meernymphe, der mit dem eng anliegenden Gewand kontrastiert, das ihre Beine wie feucht umhüllt, spielt lustvoll mit dem Motiv des Be- und Entkleidens. Gleichzeitig werden die weiblichen Geschlechtsmerkmale besonders hervorgehoben. Das Fehlen der Arme betont die Brüste der Frauengestalt, eine tiefe Falte im Gewand gibt den Blick auf die weibliche Scham frei.

Bei der „Galatea“ steht der erotisch-sexuelle Aspekt noch stärker im Vordergrund. Auch hier sind die Brüste besonders akzentuiert. Das Motiv der sich zwischen den Beinen der Nymphe pikant tummelnden Gestalt des Knaben, der sehnuchtsvoll seinen Blick empor richtet, bot den in der Mehrzahl wohl männlichen Ausstellungsbesuchern die Möglichkeit, sich mit dem Knaben zu identifizieren. Die Tatsache, dass Klinger der „Galatea“ keine an Größe ebenbürtige Männerfigur hinzugesellte, vergrößert die Phantasie und den Reiz, der von der Figurengruppe ausgeht. Durch das kompositorische Ungleichgewicht wird die Überlegenheit der Frau manifestiert, wie sie Klinger nicht ohne Selbstironie in seinen Werken mehrfach thematisierte. Das Motiv des zwischen den Schenkeln eingeschlossenen Knaben unterstützt den Gedanken der Ohnmacht des Mannes und seiner sexuellen Unterwürfigkeit gegenüber dem weiblichen Geschlecht. Zugleich wird auf die Do-

⁶ Max Osborn: Der Deutsche Künstlerbund in Weimar. In: *Der Kunsthwart*. Bd. 20 (1906/07), 2. Oktoberheft 1906, S. 108.

creando un contrasto fra il busto nudo della ninfa del mare e l'attillata veste che le avvolge le gambe come inumidendole. Al contempo egli sottolinea i caratteri sessuali femminili. La posizione delle braccia accentua i seni della figura femminile, una profonda piega della veste lascia libera la vista sul pube.

Nella "Galatea" egli dà risalto ancor maggiore all'aspetto erotico-sessuale. Anche in essa i seni sono particolarmente accentuati. Il motivo del fanciullo che si muove audacemente fra le gambe della ninfa e che, pieno di desiderio, alza lo sguardo, offriva ai visitatori della mostra, per la maggior parte di sesso maschile, la possibilità di identificarsi col fanciullo. Il fatto che Klinger non abbia posto accanto alla Galatea una figura maschile eguale per dimensioni, intensifica la fantasia e il fascino emanato dal gruppo di figure. Nell'assenza di equilibrio a livello compositivo si manifesta la superiorità della donna, più volte tematizzata nelle opere di Klinger non senza una nota di autoironia. Il motivo del fanciullo racchiuso fra le gambe rafforza l'idea della debolezza dell'uomo e della sua sottomissione, a livello sessuale, nei confronti della donna. Al contempo si allude alla dominanza e al potere della donna che l'uomo venera con passione.

Con l'atteggiamento della donna seduta in modo rigido e artificioso, Klinger conferisce all'opera un carattere cultuale. La composizione ieratica – nella sua monografia di Klinger, Paul Kühn parla di rigidità sacrale – consente dei paralleli con le Madonne in trono oppure con le raffigurazioni di santi del medioevo. A ciò si aggiunge la collocazione della figura prevista da Klinger e documentata dalla fotografia di Weimar. Sovrastando le teste dei fruitori, la figura femminile si pone in una sfera sovraordinata e acquista carattere sacro. La sua inavvicinabilità, evocata anche dallo sguardo enigmatico, è accentuata dalla scelta del materiale. Da un lato, l'argento allude certo al nome di Galatea, che deriva dalla schiuma bianco latte delle onde marine; dall'altro, il fresco splendore del metallo rafforza l'affascinante gioco di attrazione e irraggiungibilità.

Con le sue caratteristiche, la Galatea si colloca entro la tradizione della "femme fatale", rappresentazione molto diffusa a partire dalla metà del XIX secolo. Per trattare tale tematica, Klinger trovò una formulazione nuova e assolutamente inconsueta – come evidenzia l'incomprensione di alcuni suoi contemporanei – una formulazione capace di stimolare sia la curiosità sia la fantasia sessuale dei fruitori. Sulla scorta del mito classico e della famosa interpretazione di Raffaello, Klinger creò una Galatea trionfante che, oltre a civettare apertamente con il suo fascino, incarna al contempo

⁶ Max Osborn, "Der Deutsche Künstlerbund in Weimar", in "Der Kunsthwart", vol. 20 (1906/07), 2. numero dell'ottobre 1906, p. 108.

minanz und Macht der Frau angespielt, die vom Mann hingebungsvoll verehrt wird.

Mit der unnatürlich steifen Sitzhaltung der Frau verleiht Klinger dem Werk Kultcharakter. Durch die hieratische Komposition – Paul Kühn sprach in seiner Klinger-Monografie von sakraler Starrheit – lassen sich Parallelen zu thronenden Madonnen- oder Heiligendarstellungen des Mittelalters nicht leugnen. Hinzu kommt die anhand des Weimarer Fotos dokumentierte, von Klinger vorgesehene Aufstellung der Figur. Über den Köpfen der Betrachter rückt die Frauengestalt in eine übergeordnete Sphäre und erhält sakralen Charakter. Ihre Unnahbarkeit, die auch der sphingenhafte Blick hervorruft, wird durch die Materialwahl verstärkt. Das Silber spielt zum einen wohl auf den Namen Galatea an, der sich vom milchweißen Schaum der Meeresswellen ableitet. Zum anderen aber unterstützt der kühle Glanz des Metalls das reizvolle Wechselspiel zwischen Anziehung und Unerreichbarkeit.

Mit ihren Eigenschaften steht die „Galatea“ in der Tradition der seit der Mitte des 19. Jahrhundert äußerst populären „Femme fatale“-Darstellungen. Für das Thema fand Klinger eine neue und – wie das Verständnis einiger Zeitgenossen deutlich macht – durchaus ungewöhnliche Bildformulierung, die sowohl die Schaulust als auch die sexuelle Fantasie der Betrachter anregen konnte. In Kenntnis des antiken Mythos und der berühmten Darstellung Raffaels schuf Klinger eine triumphierende Galatea, die nicht nur offen mit ihren Reizen kokettiert, sondern zugleich die physisch-irdische Liebe verkörpert. Daneben war er versucht, auch das geistig-intellektuelle Bedürfnis des kunstinteressierten Publikums zu bedienen. Mit der Wahl des Beinmotivs stellte er die „Galatea“ formal in die Tradition des antiken Typus des „Dornauszieher“ und der „Fußwaschenden“. Die Beziehung zwischen der Gestalt der Galatea und dem Knaben knüpft daneben an die klassischen Frau-Kind-Kompositionen an, insbesondere die zahlreichen Venus-Armor-Gruppen. Damit rückte Klinger seine Figur in eine feste Tradition künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten, die seine neue, ungewöhnliche Bildfindung legitimieren sollte.

Die weitere Geschichte der „Galatea“

Nach dem Ausstellungsdebüt in Weimar 1906 verblieb die „Galatea“ zunächst in Klingers Besitz. (Abb. XI) Alljährlich präsentierte er das Werk nun in verschiedenen Städten. Nach Weimar war sie 1907 auf der großen Ausstellung zu sehen, die der Leipziger Kunstverein zum 50. Geburtstag des Künstlers veranstaltete. Ein

l'amore fisico e terreno. Inoltre, egli era tentato di soddisfare anche le esigenze intellettuali e spirituali del pubblico interessato all'arte. A livello formale, scegliendo il motivo delle gambe, egli collocò la Galatea nella tradizione della tipologia classica dello "spinario" e della "lavanda dei piedi". La relazione tra la figura di Galatea e il fanciullo si riallaccia inoltre alle composizioni classiche con donna e bambino, in particolare, ai numerosi gruppi con Venere e Amore. In tal modo, Klinger immise la propria figura in una solida tradizione di possibilità artistico-espressive, destinata a legittimare la sua nuova ed insolita invenzione.

La successiva storia della Galatea

Dopo il debutto espositivo a Weimar nel 1906, la Galatea rimase dapprima di proprietà di Klinger (Fig. XI). Ogni anno egli presentò l'opera in diverse città. Dopo Weimar, essa fu esposta alla grande mostra del 1907, organizzata dal Kunstverein di Lipsia in occasione del cinquantesimo compleanno dell'artista. Un anno più tardi, la figura venne presentata all'ampia esposizione di Klinger presso il Kunstverein di Francoforte. Con il titolo di „Nereide“, fu quindi esposta per l'ultima volta – in quel periodo – in una personale di Klinger alla Secessione di Berlino nel 1909.

Nello stesso anno fu acquistata al prezzo di diecimila marchi dal libraio editore di Lipsia Gustav Kirstein (1870–1934). Dal 1899 in poi, Kirstein era comproprietario, insieme ad Artur Seemann, della nota casa di edizioni d'arte E. A. Seemann, la quale s'impegnava con successo ben al di là dei confini del proprio paese, e questo, soprattutto con una vasta offerta di pubblicazioni storico-artistiche.⁷ Grazie alle capacità di Kirstein e al suo impegno, la casa editrice subì una notevole modernizzazione in tutti i suoi ambiti. In particolare, l'utilizzo e lo sviluppo delle innovazioni tecniche nel campo della fotografia aumentarono considerevolmente la qualità della stampa in tricromia e, dal 1911, quella della produzione fotografica. Intorno al 1902 la casa editrice aveva acquisito i diritti fotografici delle opere di Klinger e, nel periodo successivo, mise in commercio una raccolta di centotrenta riproduzioni di lavori scultorei e anche trentatré illustrazioni a colori di dipinti dell'artista, che godevano di grande popolarità.

A rendere possibile l'acquisizione dei diritti fotografici fu certo soltanto il rapporto di fiducia fra Klinger e Kirstein. Dotato di sensibilità artistica, l'editore faceva parte della cerchia degli amici più stretti di Klinger e talvolta scrisse anche dei saggi sull'artista e sulla sua opera. Egli aveva creato una notevole collezione di opere d'arte

⁷ Zur Geschichte des Seemann-Verlags vgl.: Alfred Langer: *Kunstliteratur und Reproduktion. 125 Jahre Seemann Verlag im Dienste der Erforschung und Verbreitung der Kunst*. Leipzig 1983.

⁷ Sulla storia della casa editrice Seemann si veda Alfred Langer, „*Kunstliteratur und Reproduktion. 125 Jahre Seemann Verlag im Dienste der Erforschung und Verbreitung der Kunst*“, Lipsia 1983.



Jahr später wurde die Figur auf der umfangreichen Klinger-Ausstellung im Frankfurter Kunstverein gezeigt. 1909 war sie unter dem Titel „Nereide“ vorerst letztmalig auf Klingers Einzelausstellung in der Berliner Secession vertreten.

1909 wurde die „Galatea“ von dem Leipziger Verlagsbuchhändler Gustav Kirstein (1870–1934) zum Preis von 10.000 Mark erworben. Kirstein war seit 1899 neben Artur Seemann Teilhaber des renommierten Leipziger Kunstverlags E. A. Seemann, der vor allem mit einem breiten Angebot an kunstwissenschaftlichen Publikationen weit über die Landesgrenzen hinaus erfolgreich tätig war.⁷ Durch Kirsteins Fähigkeiten und sein Engagement erlebte der Verlag in allen Bereichen eine wesentliche Modernisierung. Insbesondere durch die Nutzung und Weiterentwicklung der

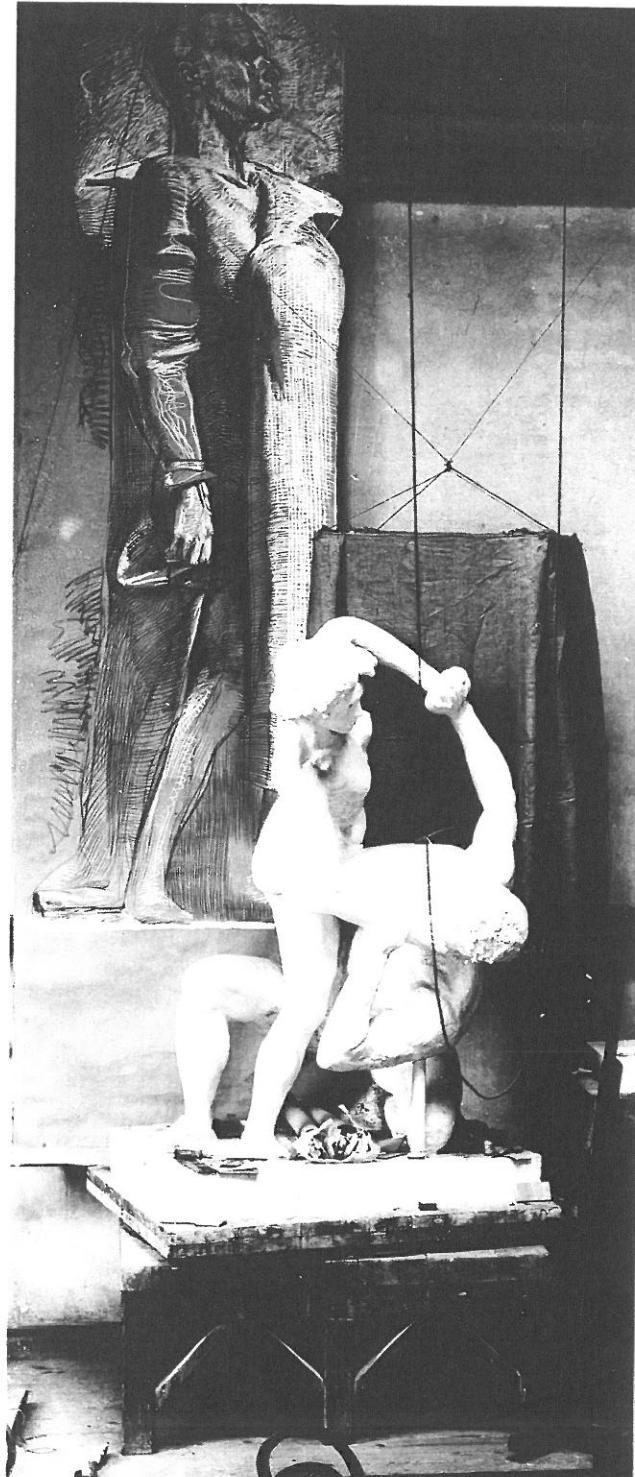


Abb. XI
Blick in Klingers Atelier mit dem Modell zum Hamburger Brahmsdenkmal, um 1906/07, im Hintergrund rechts die „Galatea“, Nachweis:
Museum der bildenden Künste Leipzig

Fig. XI
L'atelier di Klinger con il modello per il monumento a Brahms di Amburgo, 1906/07 circa, sullo sfondo a destra la „Galatea“. Ref. fotografica:
Museum der bildenden Künste di Lipsia.

Abb. XIV (Foto)
Max Klinger,
„Genie und Leidenschaft“, um 1900 circa, Gips (zerstört)

Fig. XIV
Max Klinger,
„Genio e passione“,
1900 circa, gesso
(distrutto)

technischen Neuerungen auf dem Gebiet der Fotografie wurde der Dreifarbenindruck, ab 1911 die Herstellung von Lichtbildern zu hoher Qualität gebracht. Um 1902 hatte der Verlag die Fotorechte an Klingsers Werken erworben und vertrieb in der Folgezeit eine Sammlung von 130 Reproduktionen nach plastischen Arbeiten sowie 33 farbige Wiedergaben nach Gemälden des Künstlers, die sich großer Beliebtheit erfreuten.

Der Erwerb der Fotorechte war sicherlich nur durch das vertrauliche Verhältnis zwischen Kirstein und Klinger möglich geworden. Der kunstsinnige Verleger gehörte zum engeren Freundeskreis des Künstlers und trat gelegentlich auch als Autor von Aufsätzen über Klinger und dessen Werk hervor. Er hatte eine beachtliche private Kunstsammlung aufgebaut, die neben Werken Klingsers unter anderem auch Arbeiten von Lovis Corinth, Georg Kolbe, Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Eduard Manet, Adolf Menzel und Hans Thoma umfasste. Besonders die Sammlung an Werken Klingsers mit zahlreichen frühen Zeichnungen und seltenen, teilweise Unikaten von Probe- und Zustandsdrucken war eine Rarität von hoher kunsthistorischer Bedeutung.

Mit der „Galatea“ erwarb Kirstein seine einzige plastische Arbeit Klingsers. Es ist nicht bekannt, in welchem räumlichen Zusammenhang die Silberstatuette ihre Aufstellung fand. Auch gibt es bislang keine Hinweise darauf, dass die schwer zu transportierende Figur während ihrer Zeit in der Sammlung Kirstein öffentlich ausgestellt wurde. Aus bisher unbekannten Gründen bemühte sich Gustav Kirstein Ende der 1920er Jahre um den Verkauf der „Galatea“.⁸ 1927 hatte er die Silberfigur zunächst als Leihgabe dem Museum der bildenden Künste Leipzig übergeben, wo sie in Gemeinschaft der anderen Werke des Künstlers im so genannten Klingsaal aufgestellt wurde. Im Sommer des Jahres beriet der Verwaltungsausschuss des Museums erstmals über den Erwerb der Figur, die Kirstein zum Preis von 6.000 Mark angeboten hatte. Trotz möglicher Ratenzahlung konnte sich Museumsdirektor Richard Graul mit seinen Ankaufsabsichten im Verwaltungsausschuss nicht durchsetzen. Es überwogen die Stimmen, die das Werk für künstlerisch minderwertig erachteten und einen Ankauf mit Rücksicht auf die knappen finanziellen Mittel ablehnten. Eine Schenkung des Werks, über die mit Kirstein anschließend verhandelt wurde, lehnte dieser jedoch ab. Ende 1928 signalisierte der Verwaltungsausschuss

che, oltre a dei lavori di Klinger, abbracciava anche quelli, fra gli altri, di Lovis Corinth, Georg Kolbe, Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Eduard Manet, Adolf Menzel e Hans Thoma. Ma era soprattutto la raccolta di opere di Klinger a costituire una rarità di grande valore storico-artistico: essa comprendeva numerosi disegni del periodo giovanile e pezzi rari, a volte unici, come le prove di stampa e quelle di controllo.

La "Galatea" fu l'unica acquisizione, da parte di Kirstein, di un lavoro scultoreo di Klinger. Non è noto il contesto spaziale in cui venne collocata la statuetta in argento, né si sa se la figura, difficile a trasportarsi, fosse esposta al pubblico nel periodo in cui faceva parte della collezione Kirstein. Per ragioni fino ad ora ignote, Gustav Kirstein cercò di vendere la "Galatea" alla fine degli anni Venti.⁸ Nel 1927 la figura d'argento fu data quale prestito al Museum der bildenden Künste di Lipsia, dove venne esposta nella cosiddetta Klingsaal insieme ad altre opere dell'artista.

Nell'estate dello stesso anno, la commissione amministrativa del Museo discusse per la prima volta l'acquisto della Galatea, offerta da Kirstein al prezzo di seimila marchi. Sebbene vi fosse la possibilità di un pagamento rateale, Richard Graul, direttore del Museo, non riuscì a far valere la sua volontà di acquistare l'opera nell'ambito della Commissione amministrativa. Erano in maggioranza coloro che ritenevano l'opera di scarso valore artistico e che ne respinsero l'acquisizione in considerazione degli esigui mezzi finanziari. Si negoziò infine una donazione dell'opera da parte di Kirstein, il quale però non acconsentì. Alla fine del 1928, la Commissione amministrativa espresse la propria disponibilità ad acquistare la figura al prezzo di tremila marchi. Tuttavia l'acquisizione non andò in porto a causa di un cambio di guardia alla direzione del Museo. Nel novembre del 1929, il nuovo direttore Werner Teupser si dichiarò chiaramente a sfavore di un acquisto della Galatea, da lui ritenuta uno "sbaglio" dell'artista.

La successiva sorte della "Galatea" è direttamente intrecciata con gli eventi politici poi verificatisi in Germania.⁹ Con l'avvento al potere dei nazionalsocialisti nel 1933 si acuirono le repressioni nei confronti della popolazione ebraica, repressioni cui era esposta anche la famiglia Kirstein. Già nel 1934 Gustav Kirstein morì probabilmente suicida. La moglie Clara riuscì a portare avanti gli affari del marito per alcuni anni, fino a quando anch'essa si tolse la vita nel

⁸ Zu diesen Vorgängen vgl.: Akten, die Protokolle des gemischten Verwaltungsausschusses für das städtische Museum der bildenden Künste enthaltend, Stadtarchiv Leipzig, Kap. 31 Nr. 45 Band 1, Bl. 213ff.

⁹ Vgl. hierzu: Eckhard Braun: Rückgabeverfahren des Museums der bildenden Künste Leipzig. In: Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligem jüdischen Besitz. Magdeburg 2001, bes. S. 218-228.

⁸ Su tali vicissitudini si vedano gli atti contenenti i protocolli della Commissione amministrativa mista per il Museum der bildenden Künste di Lipsia, archivio della città di Lipsia, cap. 31, n. 45, vol. 1, f. 213 sgg.

⁹ A questo proposito cfr. Eckhard Braun, "Rückgabeverfahren des Museums der bildenden Künste", in "Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligem jüdischen Besitz", Magdeburg 2001, in particolare pp. 218-228.



dann seine Bereitschaft, die Figur zum Preis von 3.000 Mark anzukaufen. Der Erwerb aber wurde offenbar durch den Leitungswechsel im Museum vereitelt. Im November 1929 sprach sich der neue Direktor Werner Teupser deutlich gegen den Ankauf der „Galatea“ aus, die er für einen „Fehlgriff“ des Künstlers hielt.

Das weitere Schicksal der „Galatea“ ist unmittelbar mit den folgenden politischen Ereignissen in Deutschland verwoben.⁹ Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 verschärften sich die Repressionen gegenüber der jüdischen Bevölkerung, denen auch die Familie Kirstein ausgesetzt war. Bereits 1934 schied Gustav Kirstein vermutlich durch Freitod aus dem Leben. Seine Frau Clara Kirstein konnte noch einige Jahre die Geschäfte ihres Mannes weiterführen, bis auch sie sich 1938 das Leben nahm. Kurz zuvor hatte sie Teile der Kunstsammlung ihres Mannes dem Leipziger Museum zum Verkauf angeboten, das an einem Erwerb der Arbeiten

1938. Poco tempo prima aveva offerto in vendita parti della collezione del marito al Museo di Lipsia, interessato ad un acquisto dei lavori a un prezzo corrente di mercato. Dopo la sua morte, la città di Lipsia acquistò tali opere. Il denaro versato su un conto vincolato non è però mai giunto agli eredi della famiglia Kirstein.

La Galatea, che ancora si trovava al Museo di Lipsia, non rientrava fra le opere acquistate (Fig. XII). Fino ad ora si pensava che la figura, dopo la morte di Clara Kirstein, fosse diventata di proprietà di Paul Geipel, medico di Dresda cui si ritiene fosse stata venduta. Nel 1958 Geipel donò la sua vasta collezione di oggetti d'arte al Museum der bildenden Künste di Lipsia. In base alla registrazione nell'inventario, la donazione fece tornare al Museo di Lipsia anche la statuetta in argento di Klinger. Tuttavia, notizie più recenti rivelano che la Galatea non ha mai lasciato il Museo, poiché la figura non compare nelle liste della donazione Geipel.¹⁰

Abb. XII
Blick in die Max Klinger-Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig 1937, rechts die „Galatea“. Nachweis: Museum der bildenden Künste Leipzig.

Fig. XII
Veduta dell'esposizione di Max Klinger al Museum der bildenden Künste di Lipsia, 1937, a destra la „Galatea“. Ref. fotografica: Museum der bildenden Künste di Lipsia.

zu marktüblichen Preisen interessiert war. Nach ihrem Tod kaufte die Stadt Leipzig diese Werke an. Das auf ein Sperrkonto eingezahlte Geld hat die Erben der Familie offenbar nie erreicht.

Die „Galatea“, die sich noch im Leipziger Museum befand, gehörte nicht zu den angekauften Werken. (Abb. XII) Bislang war man davon ausgegangen, dass die Figur nach dem Tod von Claire Kirstein über den Kunsthandel in den Besitz des Dresdner Arztes Paul Geipel gelangte. 1958 stiftete Geipel seine umfangreiche Kunstsammlung dem Museum der bildenden Künste Leipzig. Laut Eintragung im Inventarbuch kehrte mit dieser Schenkung auch Klingsers Silberstatuette wieder ins Leipziger Museum zurück. Neuere Erkenntnisse deuten jedoch darauf hin, dass die „Galatea“ das Museum gar nicht verlassen hat, denn in den Listen der Stiftung Geipel ist die Figur nicht verzeichnet.¹⁰

1998 hatte sich die Bundesrepublik Deutschland auf der Washingtoner Holocaust-Vermögenskonferenz zu den Grundsätzen über die Rückgabe NS-verfolgsbedingt entzogenen Kulturgutes bekannt. Auf Grundlage dieser Regelungen war zwei Jahre später zwischen der Stadt Leipzig und der Erbgemeinschaft Kirstein eine „Vereinbarung zur Regelung der Rückgabe von Kunstwerken aus dem Nachlaß Therese Clara Kirstein im Museum der bildenden Künste der Stadt Leipzig“ getroffen worden. Die Rückgabe der Sammlung Kirstein erfolgte im Januar 2001. Kurz darauf wurden die Kunstwerke bei Sotheby's London versteigert.

Nel 1998 la Repubblica Federale di Germania ha aderito ai principi sulla restituzione dei beni culturali sottratti a causa della persecuzione nazionalsocialista, principi sanciti nel corso della Conferenza dell'olocausto tenuta a Washington e avente per oggetto i beni patrimoniali. Due anni più tardi, sulla base di tali direttive, si è stipulato un accordo fra la città di Lipsia e la comunità degli eredi Kirstein “per regolare la restituzione di opere d’arte provenienti dal lascito Therese Clara Kirstein presso il Museum der bildenden Künste di Lipsia”. La restituzione della collezione Kirstein avvenne nel gennaio 2001. Poco tempo dopo, le opere d’arte vennero messe all’asta presso Sotheby’s a Londra.

¹⁰ Freundliche Auskunft von Claudia Klugmann, Museum der bildenden Künste Leipzig.

¹⁰ Informazione gentilmente concessa da Claudia Klugmann, Museum der bildenden Künste di Lipsia.