



E I N P A T R I O T W A R N T V O R D E M K R I E G

Politische Bilder von Erich Klahn

EIN PATRIOT WARNT VOR DEM KRIEG

Politische Bilder von Erich Klahn – eine private Ikonographie der Weimarer Republik

Birgit Dalbajewa und Uwe Salzbrenner

Die Formensprache des Lübecker Künstlers Erich Klahn strebt nach Einfachheit und zeitloser Gültigkeit. Seinen Entwürfen für Glasfenster, Altäre und Teppiche sind, ebenso wie den sehr persönlich empfundenen Gemälden und Illustrationen, die Traditionslinien der abendländischen Kunst ein stets verpflichtender Rahmen. Der christlichen Kunst, die er in eine subjektiv empfundene Symbolik übersetzt, widmet er den zentralen Teil seines Schaffens. Keltisch-deutsche Mythologie und die Heldendichtung des Mittelalters sind ihm vertraut, ebenso wie der griechische Sagenkreis oder später der „Baal“ Bertolt Brechts. Allein seine Illustration zu Charles de Costers „Ulenspiegel“-Roman umfasst zuletzt 1312 Blätter¹. Klahn stellt sich einer Heilsgeschichte, die er sich malend neu anverwandelt², jedoch durchaus nicht allein dienend. Der Künstler borgt sich aus dem Vokabular der sakralen Kunst Elemente, die ihm Stimme verleihen, um bewegende Fragen seiner Zeit, der Zeit zwischen den Katastrophen der Weltkriege zu thematisieren. Neben seinen Werken zeugen auch die Briefe davon, wie empfindsam Klahn Anteil am Zeitgeschehen nimmt. So flicht er in seine Mitteilungen an die Webermeisterin Carlotta Brinckmann 1930/31 Sorgen um den Ausgang der Wahlen und die drohende Kriegsgefahr ebenso selbstverständlich ein, wie er in gleichem Passus technische Fragen der Teppichherstellung erörtert.³

Für die Lübecker Lutherkirche entwirft der 20-jährige Klahn 1921 ein Ehrenmal für die im Ersten Weltkrieg Gefallenen der Gemeinde. Der gelernte Glasgestalter führt eine Pietà-Gruppe aus, gerahmt von den Namen der Gefallenen. Ein solches Motiv des Gedenkens findet das Einverständnis der örtlichen Kritik: „Herb wuchtig und niederdeutsch in ihrer tieferlebten Innigkeit sind Klahns Figuren“ berichteten die „Vaterstädtischen Blätter“ am 8. Oktober 1922. Ob Klahn 1924 oder 1925, als anlässlich des 10-jährigen Jubiläums des Kriegsbeginns Gedächtnismale besonders zahlreich entstehen, einen Auftrag für die Lübecker Marienkirche erhielt, ist nicht verbürgt.⁴ In seinem Nachlass jedoch werden drei Entwurfszeichnungen für eine Gedenkkapelle mit zeitgenössischen Totentänzen verwahrt. In deren mittelalterlichen Vorbildern spielen halb Verweste oder Skelette den Vertretern verschiedener Stände und Berufe im Paarreigen zum Tanze; sie fordern die Lebenden auf, ihnen in das Reich der Toten zu folgen. Vor allem nach den großen Pest-Epidemien im 14. Jh. gemahnte dieses Motiv an ein gottgefälliges Leben und Buße vor dem Tod, dem alle Menschen gleich sind.



- 1 H. Repetzky, „Eine Welt zu beackern liegt vor mir...“. Erich Klahn. Eine Monografie, hg. vom Klahn-Freundeskreis e.V., Hannover 2001 (= Repetzky 2001), S. 79, 85, 109, 141.
- 2 W. Holler, Der Passionsaltar von Erich Klahn in Zella-Mehlis. Wege zu seinem Verständnis, in: Kunst und Natur, Inszenierte Natur im Garten vom späten 17. bis zum 19. Jahrhundert, Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten 2011, Bd. 15, Regensburg 2012, S. 116–129, hier S. 118.
- 3 E. Klahn an C. Brinckmann, Briefe vom 12. September 1930 u. 8. April 1932, wie alle zit. Briefe: Archiv der Klahn-Stiftung, Kloster Mariensee. Für die Transkription der Briefe sei Barbara Bosse-Klahn und Liese Klahn-Albrecht gedankt.
- 4 Womöglich sind Akten im Archiv der Hansestadt Lübeck im Zweiten Weltkrieg vernichtet worden. Zit. nach: Repetzky 2001, S. 59.

Erich Klahn greift in seinen Studien zugleich ein Motiv auf, das in der Kunstgeschichte seiner Heimatstadt von besonderer Bedeutung ist: Der um 1463 vermutlich von Bernt Notke geschaffene Totentanz der Lübecker Marienkirche⁵ besticht durch seine Wirklichkeitstreue in der Charakterisierung der Lebenden und durch den bewegten Rhythmus der mit Leichentüchern beschürzten Skelette. Die markanten Posen der mit hoch gerissenen Knien ungestüm tanzenden Tode greift Klahn in seiner Version ebenso wiedererkennbar auf wie ihre ausdrucksstarke Wendung hin zu den Sterbenden und das verblüffende Mienenspiel der Totenschädel. Zwei der drei bemaßten, also offenbar zur Umsetzung vorbereiteten Entwurfsskizzen zeigen moderne Waffenträger im Reigen mit dem Tod, der hier auch den Feind symbolisieren kann⁶: einen Piloten, einen Marinesoldaten und einen Angehörigen des kaiserlich-deutschen Heeres im Ersten Weltkrieg. Dem Fußsoldaten hat der Tod bereits die Gasmaske genommen, der Matrose sucht vergeblich das Trommeln des Todes zu unterbrechen.

In der frühesten Skizze sind die Figuren eingebunden in einen angedeuteten Landschaftsraum, womöglich das Schlachtfeld mit Granattrichtern. Im finalen Raumentwurf erscheint der Reigen in Fortsetzung der Seitenflügel eines Altars an den Wänden einer schmalen Kapelle. Entschieden abgesetzt und streng wie Stege in einem Glasbild zieht Klahn die Umrisse der verschmitzt tanzenden Skelette und spart Details wie Hermesflügel für den Tod des Fliegersoldaten nicht aus. Gleich einem Gekreuzigten hängt der zentral platzierte Feldgraue zwischen den vitalen Todesfiguren, deren angewinkelte Gebeine den leblos schweren Körper symmetrisch rahmen. Die Gesetze der Ornamentik, für Klahn selbstverständliche Kunstmittel, treffen auch in diesen Vorarbeiten auf eine realistische Darstellung der Physiognomie, die bis zur Überzeichnung geht. Klahn entfernt sich damit vom Kanon einer erhabenen Heldenehrung, wie sie von der Öffentlichkeit damals erwartet wird.⁷

Auf Basis der früheren Skizzen entwirft er 1932 für Carlotta Brinckmann einen Teppich mit dem Motiv des Totentanzes, dem zweimal das Christusmonogramm und der zitternde Horizont des Weltenbrandes hinzugefügt sind. Die Toten haben hier die Attribute der Krieger übernommen und spielen mit ihnen. Auffällig sind die erzählerischen Details am Rande: die Helme, Brillen, das Barett und die verlorene Kokarde, die der rechte Tod mit Stiefeln tritt. Klahns Deutung des Soldatentodes, aber auch seine Suche nach Wirkung verstärkt das Makabre der Darstellung. >>>

5 Vgl.: Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn), hg. v. H. Freytag, Weimar, Wien 1993.

6 M. Lurz, Kriegsdenkmal in Deutschland, Bd. 4 Weimarer Republik, Heidelberg 1985, S. 237.

7 Zur Interpretation des Todes des Soldaten als Selbstopfer fürs Vaterland, dem Erlösung gewiss ist, als ein Denkmuster der Kaiserzeit; vgl. Repetzky 2001, S. 62.





C



D



ABBILDUNGEN

- A „Totentanz“, Entwurf (1925), Tinte und Aquarell auf Papier, 18 x 28 cm, Klahn-Stiftung
- B „Totentanz“, Skizze (1924), Bleistift, Tinte und Aquarell auf Papier, 12,5 x 26 cm, Privatbesitz, (auch Umschlag im Ausschnitt)
- C „Totentanz“, Skizze (1924), Bleistift und Sepia auf Papier, 12 x 25 cm, Privatbesitz
- D „Totentanz“, Entwurf (1925), Bleistift und Aquarell auf Karton, 42 x 87,5 cm, Privatbesitz
- E „Totentanz“ (1932), Gobelin, Werkstatt Brinckmann, 183 x 280 cm, Bomann-Museum Celle
- F „Nahkampf an der Westfront“ (1930), Öl auf Holz, 150 x 150 cm, Privatbesitz
- G „Totentanz“, Entwurf (1925), Tinte und Aquarell auf Papier, 14 x 28 cm, Klahn-Stiftung
- H „Erreger der Massen“ (1933), Öl und Blattgold auf Holz, je 153 x 60 cm, Privatbesitz
v.l.: Ignaz von Loyola, Friedrich der Große, Erich Ludendorff, Wladimir Iljitsch Lenin, Walther Rathenau, Adolf Hitler
- J „Peer Gynt nach Ibsen“ (1935), Öl auf Holz, 175 x 78 cm, Privatbesitz
- K „Rückzug der napoleonischen Armee aus Russland“ (1938), Öl auf Holz, 150 x 150 cm, Privatbesitz



Vermutlich im eigenen Auftrag entsteht im Frühjahr 1930, womöglich schon früher, das Gemälde „Nahkampf an der Westfront“. Ein zeitgemäßes, durchaus auch zeitgemäß verspätetes Zurückholen der Bilder; Erich Maria Remarques Roman „Im Westen nichts Neues“ ist 1928 erschienen. Klahn setzt die brutalen Grabenkämpfe des Ersten Weltkrieges, die in Bedrängnis mit Spaten und Bajonett geführt werden, in die symbolisch-ornamentale Ordnung eines Höllensturzes. In der dicht komponierten Szene sind neben Gasmasken-Fratzen, vor Angst Entstellten und unwirklichen Erdgeistern in den oberen Ecken zwei Gesichter zu sehen, die politische Akteure seiner Zeit meinen dürften. Die Formen der gedrängten Körper, die im Graben steigen, fallen und sich umschlingen, werden im Klahn-schen „Nahkampf an der Westfront“ nicht bis ins Details konkret: Obgleich sie sich im locker suchenden, tupfenden Pinselduktus scheinbar auflösen, wird bei längerer Betrachtung die Logik der Zeichnung nachvollziehbar. Das Geschehen findet darin seine Verallgemeinerung. Ein Verweis auf Elemente der christlichen Ikonografie wie der mit dünnem Pinsel gezeichnete Stacheldraht, der ein Haupt im Bildzentrum krönt, ist der in erdigen Tönen kaum differenzierten und von roten Spuren durchtränkten Malerei abschließend hinzugefügt.

Zentrales Motiv bilden die im hellen Hautton leuchtenden, verzweifelt nach oben greifenden, klammernden Hände. Das Motiv der im Todeskampf gespreizten Hand verwendet zuvor Otto Dix in seinem Gemälde „Der Schützengraben“. Verwundete und zerfetzte Soldaten erscheinen dort im Bildgeviert nach vorn geholt, im dichten Über- und Nebeneinander. Ein Bild, das damals deutschlandweit für Aufsehen sorgte. Anders als Dix jedoch sucht Klahn nicht den Schock durch die penible Darstellung offener Wunden und hervorquellender Gedärme, der von Zeitgenossen als emotionale Kälte empfunden wird.



Der Denkmalsgedanke, wie ihn Klahn in den Entwürfen für die Totentanz-Kapelle 1924/25 verfolgt, ist noch in den 1920ern eine Feier des Nationalen und löst verspätet die Sehnsucht nach Ruhm ein, die Oswald Spengler für einen Ausdruck der nordischen Vorstellung von Unsterblichkeit hält.⁸ Freilich hat der Geschichtsphilosoph die entsprechenden Zeilen noch nicht geschrieben, als Klahn 1924 mit der Arbeit am Totentanz-Denkmal beginnt. Doch ist vorauszusetzen, dass dieser sich für Spenglers Ideen interessiert. Im Nachlass findet sich ein Exemplar von dessen Buch „Der Untergang des Abendlandes“, dessen erster Band 1918 erscheint und die Desillusionierung nach dem Weltkrieg als Erleuchtung vorführt: Die Katastrophe der deutschen Niederlage kann offenkundig im Vergleich mit dem Römischen Reich einer Deutung zugeführt werden.⁹

Klahns nicht verwirklichte Idee, nach Ende seines kurzen Studiums an der Kunstakademie München in das Freikorps Oberland einzutreten, spricht für jugendbewegten Patriotismus. Mit Spengler stimmt er in der Frage der Ablehnung des Parlamentarismus überein.¹⁰ Ebenso besitzt er Stapel von Ernst Niekischs Zeitschrift „Widerstand. Blätter für sozialistische und nationalrevolutionäre Politik“, die im Dezember 1934 verboten wird; möglicherweise hält er als Verteiler Kontakt zu dessen Kreis.¹¹

- 8 O. Spengler, Jahre der Entscheidung, München 1961, S. 205.
- 9 O. Spengler, Der Untergang des Abendlandes, München 1963, S. 44.
- 10 E. Klahn an C. Brinckmann, Brief vom 20. August 1930.
- 11 Zit. nach: Repetzky 2001, S. 101.



Dass sich die Hitler gegenüber kritischen Publizisten am rechten Rand der Weimarer Republik im Detail nicht einig waren,¹² wirft ein bezeichnendes Licht auf Klahns Gemäldeserie „Erreger der Massen“ aus dem Jahre 1933. Der Maler, dem die Menschen der Großstadt München fremd blieben,¹³ entwirft die Bildnisse des Ignatius von Loyola und Friedrichs des Großen, die von Erich Ludendorff, Rathenau, Lenin, Mussolini und Hitler. Schwarz vor rotem Grund, von unten gesehen, im schmalen Hochformat, wie wir es von historischen Herrscherbildnissen kennen, schreiten die „Führer“-Figuren nach vorn oder halten festen Stand. Den Aufsichtsrat, Schriftsteller und Politiker Walther Rathenau hat im ähnlichen Format und Blickwinkel 1907 auch Edvard Munch in einem allerdings ganz auf Werte der Malerei konzentrierten Porträt dargestellt. Klahns Pinselzüge formen dagegen nicht; die Flächen sind mit trocken verarbeiteter Farbe ausgetastet, auf eine Lebendigkeit der Gesichter hin modelliert, insbesondere in den Bildnissen von Lenin und Hitler. Klahn streift mit dem zugespitzten Kontrast des Schwarz vor Rot eher noch Mittel der Werbe- und Propagandagrafik, als dass er sich den Regeln einer akademisch kultivierten Peinture unterwirft. Die für Klahns Werk so bedeutsame, mit großem Gefühl verbundene Farbe Rot ist in der Ausmischung aus helleren Tönen bis zum glühenden Fahnenrot gesteigert, lesbar als die Farbe des Weltenbrands, der Märtyrer im Christentum¹⁴ und der Arbeiterbewegung. Die Reihen der Gefolgsmänner oder der sie vertretenden Fahnen, welche Schatten vorauswerfen, stärken die Suggestion der dunklen Führer. Allein Rathenau, mit leeren Händen aus Genua zurück¹⁵, hat niemanden hinter sich.

Auch in dieser Porträtserie wirkt offensichtlich die Lektüre von Spengler nach, der die Massen verachtet und charismatische Führer schätzt; zu diesen zählt er Hitler nicht. Aufschlussreich sind Verwerfungen der politischen Landschaft, die Klahn als Zeitgenosse wohlvertraut gewesen sein dürften: Der jüdische Industrielle Rathenau spricht sich 1918 für die Fortsetzung des Krieges aus, während General Ludendorff bereits um Waffenstillstand nachsucht und nach dem Sündenbock einer parlamentarischen Regierung verlangt, Stichwort „Dolchstoßlegende“. Es muss verdächtig erschienen sein, dass die Societas Jesu, der Jesuiten-Orden, ausgerechnet 1917 wieder zugelassen wird. Franz Kuglers Volksausgabe der Biografie Friedrichs des Großen, mit Bildern von Adolph Menzel, ist damals zudem in zahlreichen Haushalten präsent; zwischen 1920 und 1933 werden über den Preußenkönig und dessen Hof ein Dutzend Spielfilme gedreht, die den Monarchismus feiern.¹⁶ Klahn hält nichts von solcher Demagogie. Kennzeichnend stellt er in einem sich formal einreihenden Doppelbildnis den Politikerfiguren die Helden des Peer Gynt aus Ibsens Bühnenstück zur Seite, eines Prahlhanses und Herumtreibers, der im vierten Akt von den Insassen des Kairoer Irrenhauses zum Kaiser der Selbstsucht gekrönt wird.¹⁷ >>>

12 Spengler spricht sich für, Niekisch gegen Mussolini aus.

13 „diese toten und doch lebenden Maschinen“, zit. nach: Repetzky 2001, S. 32.

14 Vgl.: wie Anm.2, S. 124.

15 Auf der Weltwirtschaftskonferenz 1922 wurde die Nachverhandlung der Reparationen von den Alliierten ausgeschlossen.

16 A. Marquardt/H. Rathsack, Preußen im Film. Eine Retrospektive der Stiftung Deutsche Kinemathek, Reinbek 1981.

17 Kindlers Neues Literaturlexikon, München 1998, Bd. 8, S. 327.





Klahn ist mit diesen Bildern kein Gefolgsmann und hält sich die bedrohliche Gegenwart malend vom Leibe; sowohl die Gestapo vor als auch die Wohnungskommission nach dem Zweiten Weltkrieg deuten die Porträts in ihrem Sinne.¹⁸ Die Desillusionierung in Fragen der Nation und der Kultur hält an und schlägt sich in Briefen nieder: „Halten Sie mich wirklich für einen dämlichen Jungpatrioten – dass ich annehmen könnte, soundsoviel bornierte, stumpfsinnige Bürger hätten mit einmal ihr nationalrevolutionäres Herz schlagen hören.“¹⁹ Das christliche Vokabular dagegen ist dem Maler bereits so geläufig, dass es hintergründig frei eine eigene Sprache spricht.²⁰

„Ob es möglich sein wird, den Krieg zwischen Abendland und Osten zu vermeiden!? – Bald glaub ich nicht mehr daran!“ offenbart Klahn im April 1932 seine in der politischen Lage gründenden Sorgen.²¹ Entsprechend stellt er in einem Gobel den Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen dar und versucht, das ins Nationale gewandelte Sujet²² als Kriegsmahnung öffentlich zu zeigen.²³ Eine Beleidigung seines Vaterlandes sieht er im Young-Plan, der die deutschen Reparationszahlungen abschließend regeln soll: Im Teppichentwurf für den Hamburger Senat sind zwei Arbeiter in Ketten geschlagen, gezeißelt von einem Soldaten der Alliierten. Klahn will jetzt, der Anstrengung der Totentänze verwandt, nochmals öffentlich wirken. Die Werkstatt Brinckmann in Celle, zu der sich Klahn mit Carlotta Brinckmann zusammengeschlossen hat, wendet sich an die Deutsche Volkspartei und die Deutsche Demokratische Partei, in der Hoffnung, eine prominente Stelle für das Werk zu finden.²⁴

Ausstellen ohne öffentlichen Auftrag will Klahn freilich nicht. Bereits 1929 schreibt er: „Ich für mich rücke immer mehr von Ausstellungen und derlei ab.“²⁵ Er hält sich für zu schwerfällig, nicht für geschmeidig genug für den Kunstbetrieb.

18 Vgl.: Repetzky 2001, S. 104.

19 E. Klahn an C. Brinckmann, Brief vom 17. September 1930.

20 Im Gemälde „Pontius Pilatus“ (auch: „Ecce homo – Handwaschung des Pilatus“, 1931, Privatbesitz Bochum) versetzt Klahn möglicherweise Stalin, Lenin, Rathenau in einen biblischen Hintergrund, vgl. M. Luck von Claparède, in: Klahn. Sakrale Bilder (Aust.-kat. Kloster Mariensee 2004), S. 80 f.

21 E. Klahn an C. Brinckmann, Brief vom 11. April 1932.

22 Michael als Held Siegfried und Schutzpatron der Deutschen, wie Anm. 6, S. 229 f.

23 E. Klahn an C. Brinckmann, Brief vom 13. Januar 1930 [sic! 1931].

24 Briefe vom 6. Januar 1930 [sic! 1931].

25 E. Klahn an C. Brinckmann, Brief vom 20. Oktober 1929.



ERICH KLAHN

- 1901 Am 16. Mai in Oldenburg (Oldenburg) geboren, Kindheit und Jugend in Lübeck
- 1916–19 Besuch der privaten Malschule von Leo von Lütgendorff in Lübeck und Erlernen der Glasmalerei bei Carl Berkentien, erste Ölbilder entstehen
- 1920/21 Studium an der Kunstakademie in München bei Hermann Groeber und Hugo von Habermann
- 1922 Erster größerer Auftrag: Glasfenster der Luther-Gemeinde in Lübeck
- 1924 Studienreisen nach Italien, Spanien und in die Niederlande
- 1927 Tätigkeit als Kulissen- und Bühnenmaler am Stadttheater Lübeck
- 1928 Studienreise nach Italien
- 1929 Studienreise nach Flandern, Beginn der Zusammenarbeit mit der Teppich-Werkstatt von Carlotta Brinckmann in Celle mit dem „Maria-und-Elisabeth-Teppich“
- 1930 Vollendung des ersten Altars: „Thomas-Altar“ (Amelungsborn)
- 1935 Beginn der Illustrationen zum „Ulenspiegel“ von Charles de Coster
- 1939 „Passions-Altar“ für Zella-Mehlis
- 1940 Ausmusterung wegen eines Augenleidens
- 1943 Emanuel-Geibel-Preis der Stadt Lübeck
- 1946 „Kreuzweg“, 14 Kohlezeichnungen
- 1946–59 „Abendmahls-Altar“ (Abbehausen), „Auferstehungs-Altar“ (Zella-Mehlis), „Bergprediger-Altar“ (Celle), „Abendmahls-Altar“ (Bad Eilsen)
- 1951 Klahn verlässt Lübeck, arbeitet seitdem hauptsächlich in Celle
- 1953 Heirat mit Barbara Bosse, lebenslange Werkstattgemeinschaft (Bildteppiche im Klosterstich)
- 1954 Erste Emaille-Arbeiten
- 1968 Beginn der Arbeit an Ölgemäldeserien als Wand- und Deckenvertäfelungen
- 1977/78 Klahn beendet die „Ulenspiegel“-Illustrationen (1312 Aquarelle)
- 1978 Am 14. Oktober in Celle gestorben
- 1999 Gründung der Klahn-Stiftung
Seit 2001 beherbergt die Klosterkammer Hannover im Kloster Mariensee Sammlung und Archiv der Stiftung



© Klahn-Freundeskreis e.V. & Autoren, 2013 | c/o Försterkamp 12 | 31535 Neustadt/Mariensee

© für die Abbildungen: VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Reproduktionen: Andreas Lechtape, Ulrich Loeper, Sascha Piekert

www.klahn-freundeskreis.de

www.klahn-stiftung.de