



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Max Klinger als Poet

Avenarius, Ferdinand

München, [1921]

Klingers Graphische Instrumentation

urn:nbn:de:hbz:466:1-43524

KLINGERS GRAPHISCHE INSTRUMENTATION

Klinger ist auf das Radieren durch äußere Umstände geleitet worden. Er hatte herrliche, fein durchgeführte Federzeichnungen geschaffen, die in Freundeskreisen von Hand zu Hand gingen. Jemand bedauerte einmal, daß diese schönen Sachen nicht einer größeren Anzahl von Menschen Freude bereiteten, und legte Klinger nahe, sie doch mittelst der Radierung zu vervielfältigen.

Die Vervielfältigung, technisch genommen, ist der Ausgangspunkt der Klingerschen Radierung. Er hatte zunächst nicht, wenn man so sagen will, mit der Nadel und dem Kupfer erfunden, sondern mit Feder, Tinte und Papier. Da er die in diesem Geist entstandenen Sachen faksimilieren wollte, bediente er sich der Hartgrundtechnik mit feiner Nadel und spitzem Strich.

Die meisten seiner frühen Radierungen waren landschaftlichen Charakters: daher brauchte er bald die Luftperspektive. Sie ist mittels des sogenannten „Deckens“ wunderbar zu erreichen, und so währte es gar nicht lange, bis der Meister der zarten, kapriziösen und feingeführten Linie auch die Luftperspektive wie kaum ein anderer beherrschte.

Aber Klinger ist von Anfang an Maler, oder, wie er es selbst in seiner theoretischen Arbeit andeutet, der Mann, der nach dem allseitigen Kunstwerk trachtet. Er ist nie so recht eigentlich in die Linie verliebt gewesen, daß er nicht von Anfang an die Sehnsucht nach dem Ton gespürt hätte. Man kann den Ton in der Radierung auf viele Weisen erzielen: daß Klinger sich schon ganz früh in dieser Hinsicht für die Aquatinta entschied, rührt, wenn ich mich nicht irre, von dem mächtigen Eindruck her, den alsbald gesehene Blätter Francisco Goyas auf ihn gemacht haben.

So sehen wir ihn, da er seine ersten sechs bis sieben Folgen geschaffen hatte, als einen Meister der ausgesprochen malerischen Radierung, der, rein technisch genommen, sich der Mittel des gemäldeproduzierenden Radierers bedient. Wenn er sich von diesem himmelweit unterscheidet, so ist das nur dank der geistigen Größe, die hinter seinem Werke steht, und dank seiner formalen Gestaltungskraft.

Der Meister des allseitigen Kunstwerks zog aber auch die Bildhauerei in das Bereich seines Schaffens herein, und das hatte zur Folge, daß sich die Technik seiner Radierung ganz wandelte. Der Tastsinn des Bildhauers steigert das Gefühl für das Dreidimensionale der Form weit über das Bedürfnis des Malers hinaus. Um eine Bildhauerzeichnung kann man gewissermaßen mit dem Finger herumfühlen: es kommt mir vor, als sollte man bei ihr von einer Hypertrophie der Form reden. Dieses fleißige Nachgehen der Form, dieses scharfe und genau eingestellte Arbeiten ist der Radierungstechnik nicht gegeben: von selbst neigt sie stets dem Malerischen, wenn man so will, Verschwommenen zu. Der Stichel aber, mit

seinem blanken, sauberen, festen Strich, mit seinem Glanz, der die Stofflichkeit ermöglicht, ist die gegebene „Waffe“ für den Bildhauer als Graphiker. Das haben gleichzeitig E. M. Geyger, Stauffer-Bern und Klinger erprobt.

Als „allseitiges“ Kunstwerk hatte Klinger sein Parisurteil mit dem plastischen Rahmen geschaffen. Dann hatte er radiert, gemalt und war nach Rom gegangen. Mit seiner Rückkehr nach Leipzig fing die Zeit der späteren Radierungsfolgen und zugleich die Zeit der großen Freiplastik, Salome, Cassandra usw., an. In die Form hatte sich Klinger so vertieft — im Gegensatz zur ehemaligen ausgesprochenen Neigung für das Malerische —, daß er nun viele alte Platten hervornahm, Stellen, die radiert gewesen, ausschliif und sie, insbesondere Akte, aufs neue mit dem Stichel hineinsetzte, um ihnen die festere, glänzendere Form zu geben.

Von jetzt ab spielt der Stichel — wenigstens auf eine Reihe von Jahren — die Hauptrolle in seiner Graphik. Das, was die Hauptblätter des zweiten Teils „Vom Tode“ zum Beispiel groß macht, ist Stichelarbeit.

Daneben macht sich der Gedanke des „allseitigen“ Kunstwerks auch in der Technik seiner Graphik bemerkbar. Wie er im Großen das wahre Kunstwerk in einem Zusammenhang von Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe erblickt, so will er im Kleinen, zur Zeit der Brahmsphantasie, alle graphischen Möglichkeiten zusammen in dem Dienst des einzelnen Blattes wissen. Viele Blätter aus dieser Zeit zeigen uns Ätzung, Stichelarbeit, Aquatinta und Schabkunst nebeneinander auf einer Platte, und bei manchen tritt sogar noch der farbige Steindruck hinzu.

Darüber läßt sich nun manches sagen, und zweifellos gibt es eine andere, eine entgegengesetzte Art, an die graphische Arbeit zu gehen, nämlich jene, die den Ausgangspunkt von der Einzeltechnik aus nimmt und diese stilrein zur Entfaltung ihrer höchsten und ganz besonderen Wirkung bringen will, während Klinger damals mit dem geistigen Auge sein Ziel sah und nun unbekümmert nach jedem Mittel griff, womit er dieses Ziel erreichen zu können glaubte. Vor allem ließ sich schlecht mit ihm rechten, weil sie zuvor es wiederum Klingerscher Geist und Klingersche formale Gestaltungskraft waren, die sich uns darboten, und diese hatten es leicht, uns mit sich fortzureißen.

Es ist aber doch bemerkenswert, daß der Meister von der überreichen Instrumentation der eben genannten Zeit wieder zurückgekommen ist. Rein technisch genommen, erinnern die Blätter des „Zelts“ wieder an die frühen Arbeiten, etwa aus der Zeit der Intermezzi. Sie weisen meist sachlich-ruhige Linienradierung, wenig Stichelarbeit und bescheiden nur als Folie auftretende Aquatinta auf.

Ich glaube, diese Einfachheit gereicht der Folge auch zum Vorteil. Zwischendurch staunt man gern das Gefunkel von Berlioz (ich bin vorsichtig und halte mich an die Toten) an: aber auf die Dauer gefällt einem Beethoven doch noch ganz anders.

HANS W. SINGER