



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

**Max Klinger als Poet**

**Avenarius, Ferdinand**

**München, [1921]**

Der Poet Im Griffelkünstler

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

## DER POET IM GRIFFELKÜNSTLER

**K**lingers Theorie ist der Schatten seines Schaffens. Und das erste, was an diesem Schaffen seit seiner Reife sofort ins Auge fiel, war seine freie Selbständigkeit.

Die Studie Prof. Singers über die Instrumentation der Klingerschen Griffelkunst (vgl. S. 19) bringt Beweise Klingerscher Selbständigkeit für ihr Gebiet. Klingers zeichnerische Formgebung erbringt weitere, und in den späteren Werken immer mehr. Was etwa doch von Nach- und Anempfundenem in den frühesten Werken noch wachsen sollte, wird schnell ausgerottet: auch der Griffelkünstler Klinger ist aus eigenen Gnaden. Da wird kein antikes, mittelalterliches oder modernes Schema für Schönheit noch für Charakteristik vom Vordermann mit übernommen; das, was in jedem einzelnen Falle der „Idee“ des Vorwurfs am besten entspricht, gilt allein als „Ideal“. Zur Probe auf seine Zulässigkeit wird nur die Natur gefragt, wie sie sich dem äußeren oder dem inneren Auge, dem Wachenden oder dem Träumenden zeigt. Von der Wirklichkeitsbeobachtung Klingers reden meisterliche Studienzeichnungen, — es ist nur eine Folge der außerordentlichen Stärke inneren Schauens bei ihm, wenn das in den Studien Dargestellte im fertigen Bilde umgestaltet erscheint. Und nicht eine Folge mangelhaften Könnens sind viele der bei Klinger gerügten Zeichenfehler, sondern sie sind „Mängel einer Tugend“, eines Dranges, der hier über der Hauptsache Nebensächliches vernachlässigt und dort nach neuen Möglichkeiten sucht.

Was die Schönheitsauffassung in Klingers Griffelkunst anbelangt, so spricht seine landschaftliche Schönheit überzeugend wohl zu jedem gebildeten Auge. Nicht so unmittelbar zu allen redet seine Auffassung der körperlichen Menschenschönheit, als deren glühender Bewunderer er sich doch mit den Ausführungen über das Nackte in „Malerei und Zeichnung“ erweist. Denn: es fehlt seinen Gestalten die Hübschheit. Nicht einmal bei Klingers Kindern kann einer sagen: „Nein, wie reizend!“ Seine Schönheit ist herb und ist die Schönheit der Kraft.

Die Ursprünglichkeit der Klingerschen Phantasie fällt schon beim Ornamentalen auf. Schon nach ihrem linearen Schwunge und nach der Eigenartigkeit im Gestalten von Zierformen gemessen steht Klingers Ornamentik sehr hoch. Doch bleibt er schon hier selten stehn bei dem, was allein dem körperlichen Auge wohlgefällig ist, dem seelischen aber nichts zu sagen hat. Man denke an seine Umrahmungen und Leisten zu „Amor und Psyche“ oder an die Ornamentik bei den „Rettungen“, um sich der in ihrer Originalität höchst mannigfaltigen Arten zu erinnern, wie Klinger das Ornament mit dem Hauptbilde in Beziehung setzt, um dessen Stimmung weiterklingen zu lassen, oder um über sein Thema mit dem Stifte zu phantasieren. Rahmen, die nichts tun als begrenzen, sind

seine Umrahmungen nie, unbequemer wäre die Frage, ob sie nicht manchmal zu vorlaut sind. Doch wird man auf solche Gedanken wohl vor Gemälden, doch nicht vor Griffelkunstblättern kommen.

Man kann das Klingersche Ornament, das sich durch alle Zwischenformen bis zum Bild im Bilde entwickelt, gewiß mit gutem Rechte geistreich nennen, auch wenn man mit diesem Worte im besondern die Fülle und Leichtflüssigkeit gedanklich faßbarer Beziehungen bezeichnet. Je mehr aber Klinger bildmäßig Landschaft, Tier und Menschen behandelt, desto mehr wird die Freude an einem Geistreichtum, dem man zusieht, noch übertroffen von der am Vollgehalt eines hochbedeutenden Ichs, das miterlebt.

Das tritt schon bei seinen Illustrationen zutage. Die Aufgabe einer wirklich künstlerischen Illustration ist ja nicht, aus einem Gedicht diejenigen „Situationen“ herauszugreifen und zu behandeln, die Vorwürfe zu den nettesten „Bildern“ geben, sondern das: den eigentlichen Kern, die eigentliche Seele der Dichtungen voll zu umfassen und dann mit zeichnerischen Mitteln Vorstellungen und Stimmungen zu erstreben, wie der Poet sie erzeugt hat und wie sie nunmehr die Wirkung des Poeten von der bildenden Kunst hat ergänzen, bereichern, verstärken, vertiefen können. Ein Beispiel aus der Brahms-Phantasie, „Am Sonntagmorgen zierlich angetan“. Ein schlechter Illustrator hätte vielleicht diese zwei Bilder vorgeführt: „sie“, die „zierlich angetan“ am Sonntagmorgen mit einem andern Manne geht, und „ihn“, der einsam „die Hände wund ringt“ oder doch wenigstens weint. Klinger führt uns mit genialer Intuition mitten ins tiefste Ethos der Sache. Noch wundersamer vielleicht (um ganz in der Nähe zu bleiben): bei der Allmersschen Feldeinsamkeit. Der Liegende im Gras ist Illustration üblicher Art. Die beiden schlanken Leisten nehmen genau dasselbe Thema, das hier gleichsam umgestaltet am Boden liegt, auf und gestalten es phantastisch. Genau dasselbe Thema!

Man hat die Phantasie, die hierzu fähig war, „krankhaft“ genannt. Die alte Erscheinung, daß man gern als minderwertig bezeichnet, was als unverständlich befremdet. Wo ist „Pathologisches“ in dieser Kunst? Man hat auch von „Ideenflucht“ gesprochen, weil man diesen Ideen nicht folgen konnte. So kühn und so reich Klingers Anschauungen, eine klare Idee hält jegliches Einzelwerk und jeglichen Zyklus straff zusammen, sie hebt das Wesentliche hervor, sie drängt das Nebensächliche zurück, sie ordnet, während beim kranken Menschen sowohl als auch bei der kranken Kunst die Geburten der Phantasie das Bewußtsein verwirren. Der Irre, der Hysterische hält für Wirklichkeit, was sein waches Träumen ihm zeigt, und wird in seinem Denken und Handeln Diener dieses Träumens. Nirgendwo hat Klinger den Spruch vergessen, der die Geister, die er beschwört, nach ihrem Dienste entläßt. Wäre schließlich seine Phantasietätigkeit, wie auch behauptet worden ist, mit der bekannten „reizbaren Schwäche“ der Neuropathiker verwandt, so würde sie irgendwo

aufgelesene und wenig verarbeitete Erinnerungsbilder kombinieren zu künstlerischen Phrasen. Wo käme in Klingers Kunst je eine Phrase vor?

Nein, es ist das Schaffen nicht nur einer gesunden, sondern einer ganz bewunderungswürdig gesunden, aber freilich weit übernormalen organischen Kraft, was aus diesen Gebilden wirkt. Klingers Seher-Phantasie hat nicht ihresgleichen in der gesamten deutschen Bildnerei. Wo fänden wir z. B. eine Darstellung des Todes von einer Dämonie, wie des winkenden Reiters im „Schicksalslied“? Wo eine ähnlich überzeugende Umsetzung eines aus verwickelten Vorbedingungen erwachsenen Seelenzustandes in eine einfache, klare Anschauung, wie auf „Und doch!“ oder, ganz anderer Art, auf dem Blatte aus „Einer Liebe“, das das Erwachen aus dem Leidenschaftsrausche mit Traumsymbolik schildert? Aber nicht nur für das Düstere, Schwere, Erschütternde, wir sind genug Beweisen dafür begegnet, daß diesem Hirne der Quell auch zum Vergeistigen des Leichten mit Sprudelperlen schäumt.

Ihm dienen dann auch außer der eigentlichen Formgebung alle Mittel. So das Mehr oder Minder im Durchführen der Zeichnung, um die größere oder geringere Wichtigkeit anzudeuten. Die Hauptanschauung, bei der der Geist lange verweilt, wird etwa voll ausgerundet, der unser Bewußtsein flüchtig streifende Nebengedanke durch Umriß oder Ton gleichsam nur berührt. Ferner das Kolorit. Man denke an Klingers Himmel und an sein Meer, die bei ihm Träger der Lichtmittel zur Erreichung von seelischen Wirkungen sind. Dann die Bewegungsgefühle, die er uns durch seine Linien und Flächen mitteilt, ohne daß uns die, wenn wir nicht besonders aufmerken, bewußt würde. Ich meine nicht nur Wirkungen, wie die der „Schaukel“ aus den Intermezzi, auf der die Elfe schwebt. Das Durcheinanderkämpfen aller Hauptlinien auf dem Titanenkampf, das Aufsteigen aller auf dem Blatt von der Befreiung des Prometheus mögen als zwei sehr einfache Beispiele für eine Erscheinung der Klingerschen Kunst dienen, die sich an anderen viel verwickelter, aber mit vollem Gelingen zeigt.

Klingers Komponieren von Stimmung zu Stimmung über Akkorde und Dissonanzen hin bis zur Auflösung im Schlußsatze erinnert uns an die Tonkunst. Die Art, wie in der „Brahms-Phantasie“ durch Bilder von den kleineren Liedern zum Schicksalslied übergeleitet und wie überhaupt in diesem ganzen Werke das Mannigfaltige in Beziehung zueinander gesetzt ist, mahnt an musikalisches Schaffen. Daran erinnert bei Klinger des weitern die Vorliebe für Unklares, Dämmerndes, Anregendes, Vieldeutiges. Doch ergibt es sich im Grunde schon aus dem Wesen der Griffelkunst. Das Unbestimmte regt ja zu phantastischem Hineinsehen stärker an, als das Bestimmte, und so muß sich ein Griffelkünstler, je kräftiger seine innern Vorstellungen nach Betätigung drängen, schon deshalb desto mehr zu all dem geführt sehen, was auch Klingers Lieblingsformungen entspricht. Noch eines läßt uns bei ihm an Tonkunst denken, das mit dem eben Erwähnten verwandt, aber nicht dasselbe ist:

die Benutzung auch verschwommener Assoziationen, die unterbewußt, ja unbewußt bleiben, für seine Wirkungen. Klinger hat gerade sie höchst künstlerisch benutzt.

Das führt uns auf sein Verhältnis zu Allegorie und Symbolik, spielt es doch gerade recht wesentlich mit. „Mit der Luft verbindet sich (bei der Zeichnung im Gegensatze zur Malerei) eher der Begriff der Freiheit mit dem Meere der Gewalt, und der Mensch ist nicht so von ihren individuellen Formen eingeschlossene Person, als das Wesen, das zu allen jenen äußeren Kräften in Beziehung und Abhängigkeit steht.“ Wenn wir einen solchen Satz aus Klingers Feder lesen, so weist schon er auf die starke Fähigkeit dieser Persönlichkeit hin, sinnbildlich zu sehn. Läßt sich für eine unmittelbare Absicht irgendeine alte Allegorie durchaus Erfolgsgewiß verwenden, so nimmt er sie unbekümmert. Wo aber die Allegorien im mindesten nicht gut mit dem Stimmungswerte zusammenträfen, den er braucht, werden sie frischweg durch Neuschöpfungen ersetzt. Klingers Begabung ist da auffallend mit der Spittellers verwandt. Beide ziehen vor solchen Aufgaben das nach Zeit und Raum Allernächste wie Allerfernste heran, schlagen auch aus Dingen, die uns bisher sehr nüchtern erschienen sind, poetische Funken und erhellen nun oft zum Verblüffen scharf, was sie beleuchten sollen. Es wäre zu viel behauptet, wollte man für alle derartigen Neubildungen eine Herkunft aus der Reflexion bestreiten. Es ist auch nicht zu leugnen, daß ein Erdenrestchen abstrakter Nüchternheit da und dort einmal haften blieb. Aber bei weitem in den meisten Fällen wird das Begriffliche sofort ausgeläutert im Phantasiefieber, und aus ihm ersteigt, was hohle Allegorie gewesen, als gefüllte Gestalt. Doch hat das Symbolische bei Klinger in den allermeisten Fällen mit der Reflexion überhaupt nichts zu tun. Vischer erzählt einmal von einem Freund, dessen Neigung zwischen zwei Schwestern geschwankt habe, die ihn beide liebten. „In dieser Zeit träumte ihm, er finde einen Rosenstock, den eine der Schwestern ihm geschenkt habe, verwelkt; er erschrickt, und in diesem Augenblicke sieht er die andere aus einer dunkeln Ecke des Zimmers hervorspringen und jubelnd in die Hände klatschen.“ Von solcher Art der Symbolik ist das meiste bei Klinger: den Urgründen eben wie im Traume entstiegen, gefunden, ohne gesucht zu sein. Traumähnlich ist es erschaut, oft traumhaft ist seine Wirkung, wie die der besten und echtsten reinen Kunst ja so häufig. Und man muß wenigstens unter Klingers ernsten Werken die Blätter beinahe suchen, die Symbolik in diesem Sinne nicht zeigten. Das Widmungsblatt an Böcklin zu „Einer Liebe“, „An die Schönheit“, „Und doch!“, „Mutter und Kind“, „Elend“ — man greife nur die allerbekanntesten heraus: nicht die Angabe, daß sie sämtlich Symbolisches enthielten, würde hier entsprechen, nein: sie sind Symbole.

Das eigentliche Material der seelischen Kunst, die Stimmungen sind bei Klinger, wie wir gesehen haben, der allerverschiedensten Art.

Wir finden ihrer selbst von jener Gattung von Komik, für die der Name „Ulke“ gut genug ist. Man müßte Bierzeitungen vergleichen, um für Klingers Auslassungen nach der Seite des Derbkomischen hin die Grenze zu finden. Die Illustrationen zu den „Blüten aus dem Treibhause der deutschen Lyrik“, die „Rettungen Ovidischer Opfer“, der „Handschuh“, einige der „radierten Skizzen“ und Blätter aus den „Intermezzi“ bringen dann für Witz und Satire, für Scherz, Narretei und Humor in allen Mischungen Beispiele. In der Wirkung der steifen Schilfstengel auf edel schönem Hintergrund einer Radierung zu „Narziß und Echo“ könnte man sogar versucht sein, eine vielleicht neue Art von Humor, „landschaftlichem Humor“, zu suchen. Klinger dürfte denen, die in seinen ernsten Werken die Anmut, die Grazie vermissen, mit dem Hinweis auf seine heiteren sagen: nun werdet ihr wohl glauben können, daß ich auf den düstern Bildern jenes Leichte vermied, weil es mir nicht am Platze schien, nicht weil ich seiner nicht fähig wäre. Treiben doch auf jenen Blättern nicht nur die derben Schalke aller Art ihr Wesen, sondern auch alle holden Geister des feinen Liebreizes. Zwischen ihnen freilich auch ihre Halbgeschwister, die Dämonen des grausigen Humors, die ja besonders bei den Totentänzen in germanischen Landen stets mit aufspielen.

Sie leiten uns zu den düstern Gebilden Klingers über. Unseres Meisters höchste Kunstbauten, Dome der Griffelkunst, bleiben seine tragischen. Sie sind nicht bloß „Folgen“, sie sind auch als Komposition kunstvoll mit Leben sich füllende und sich steigernde Organismen. Seine großen Zyklen „Eine Liebe“, „Ein Leben“ sind Dramen mit Expositionen, Verzögerungen, Zwischenspielen (die ausnahmslos beleuchten), mit Entwicklung und Abschluß, und selbst die alte Kette des Totentanzes schmolz er zu einer erzenen Tragödie des Menschentums um. Die Stimmung, die aus einem „Und doch!“ spricht, ist so typisch die Stimmung der tragischen Lösung, daß dieses Blatt an den Höchstpunkt jeder wahrhaft poetischen Tragödie gesetzt werden könnte.

Dabei arbeitet Klinger das Traurige, das Dunkle sowohl am Wege aber auch am Ziel seines Ganges mit einer vor ihm unerhörten Energie heraus. Jene alltägliche fürchterliche Kunst, die das Äugeln mit den kleineren Werten des Gefälligen und Schicklichen nicht lassen kann, auch wo sie vorgibt, allein auf ihre höchsten Ziele zu blicken, zerbrach er für sein Gebiet. Er kennt keine Vogel-Strauß-Kunst, noch kennt er eine Umschleierung, wo der Gedanke Nacktheit will, und wäre die Nacktheit häßlich oder erschreckend bis zum Entsetzlichen. Wundersam bezeichnend für das schwächlich Verlogene der Durchschnitts-Kunstabstrachtung zu Zeiten seines Beginns: daß man nicht gar selten vorwurfsvoll eben das an ihm sittlich anstößig finden konnte, was hervorgegangen war gerade aus seinem tiefen sittlichen und deshalb auch künstlerischen Ernst. Nirgends bei ihm eine Stelle, wo moralisch Verletzendes aus Freude daran gezeigt oder das Niedrige zum Edelgeborenen umgelogen würde. Doch

ein rücksichtsloses Umstoßen aller Konventionen, wo sich's um das Erzwingen reinigender Erschütterungen handelt, eine Unerbittlichkeit, die nichts erspart, die an nichts vorbeisehen läßt. Im ausgesprochensten Gegensatze zu den Dekadenten, mit denen man ihn wohl auch zuzusammengeworfen hat, kennt Klinger bei keinem ernstern Werke eine Herrschaft der subjektiven Laune. Seine bedeutendsten Schöpfungen sind unübertreffliche Beispiele dafür, daß sich auf den Gipfeln der Kunst Subjektivität und Objektivität vereinigen können. Aus jedem dieser Gebilde spricht mit voller Klarheit seine Persönlichkeit und spricht zugleich die unbedingte Hingebung dieser Persönlichkeit an die mit allem Verantwortlichkeitsgefühl des großen Menschen in den Tiefen erlebte Sache.



AUS DER BRAHMSPHANTASIE ZU „SEHNSUCHT“ VGL. S. 97  
ÜBER DEN TRAUMMÄSSIGEN VORGANG VGL. TEXT S. 92 OBEN