Zeitschrift: Stultifera navis : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles

Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft

Band: 7 (1950)

Heft: 1-2

Artikel: Bei der Arbeit an den Clavigo-Illustrationen

Autor: Böhmer, Gunter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-387642

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

bildung» des Dresdner Frauenarztes Fritz Weindler, 1908, oder R. Müllerheims reichbebilderte Abhandlung über «Die Wochenstube in der Kunst», 1904. Gerade Weindler hat später noch mancherlei hochinteressante Abhandlungen, in Zeitschriften verstreut, veröffentlicht, die gesammelt neu herauszubringen, ein dankbares Verlagsobjekt für einen Antiquar bilden dürfte. Auch unter Zahnärzten beginnt sich ein größeres Sammlerinteresse zu regen. Hier fehlt noch eine zusammenfassende Darstellung, die anzuregen oder selbst herauszugeben einen Antiquar wohl reizen sollte. Auch die reiche Literatur über Totentänze oder über Wundergeburten und Monstrositäten wird einen Arzt nicht unberührt lassen. Außer Eugen Holländers bekanntem Werk: «Wunder, Wundergeburt und Wundergestalten», in Einblattdrucken des 15.–18. Jahrhunderts, Stuttgart 1921, und L. Naß: «Curiosités médico-artistiques», Paris 1914, gibt es da neuerdings ein tiefschürfendes und ebenso reich illustriertes amerikanisches Werk von G. M. Gould und W. L. Pyle: «Anomalies and curiosities of medicine», New York 1937, während C. J. S. Thompson: «The Mystery and lore of monsters», London 1930, mehr vom folkloristischen Gesichtspunkt geschrieben ist.

Derart bieten sich dem geschickten Antiquar mancherlei Einwirkungs- und Angriffsmöglichkeiten. Wenn er sie ausnutzt, wird er nicht nur sein Geschäft, sondern auch seinen Kunden fördern und bereichern.

Gunter Böhmer / Bei der Arbeit an den Clavigo-Illustrationen[1]

Wenn ich manchmal weit hinter Mitternacht in der Stille meines Ateliers bei der Lampe sitze und meinen Arbeitstisch überblicke, so sehe ich außer dem Papierblatt unter meinen Händen und dem überfüllten Aschenbecher: das Tuschfläschchen, die von dicken Tuschkrusten verklebte Zeichenfeder und einen arg mitgenommenen Lavierpinsel, im Hintergrund aber neben einem bedrohlichen Briefhügel Berge von Büchern und Entwürfen. Und ich denke daran, welch lange Vorbereitungszeit die Clavigo-Illustrationen gebraucht haben und wie sie ohne Terminqual in vegetativer Ruhe wachsen konnten. Als vor drei Jahren zum ersten Mal der Plan einer Goethe-Ausgabe der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft auftauchte, da wurden außer dem «Clavigo» «Reineke Fuchs», «Stella», «Hermann und Dorothea», ja sogar das Märchen «Der neue Paris» aus «Dichtung und Wahrheit» in Betracht gezogen. Und jede dieser Dichtungen erstand vor mir, lesend und mit der Zeichenfeder notierend, als Bilderwelt und Buch, denn erst dann konnte ich ja das eine dem anderen vorziehen. «Clavigo» fesselte mich jedoch sofort am meisten, ich fühlte eine Art inneren Zwang zur Illustration, obwohl mir erst viel später der Grund dafür bewußt wurde. Es war denn auch ein glücklicher Moment für mich, als die Herausgabe beschlossen wurde, von da ab gehörte der Text zu meinem Leben. Ich trug die Personen innerlich mit mir herum, ich dachte an sie allmählich wie an vertraute Freunde und Bekannte, ich dachte an sie, wenn ich im Theater, im Kino, im Konzert saß, wenn ich im Spitalbett oder am Meeresstrand lag, ich begegnete ihnen im Gotthardzug, auf der Bahnhofstraße oder an der Riviera, ich wurde an sie erinnert, wenn ich einen Brief aus Madrid oder Frankfurt erhielt, und einmal lief mir sogar in unserem kleinen Tessinerdorf «leibhaftig» Clavigos Freund Carlos in den Weg, in der Person eines Schauspielers, der ihn einst auf der Reinhardt-Bühne mitreißend verkörpert hatte. Nach und nach fing ich auch an, diesen oder jenen Entwurf zu machen, worauf dann dieses allzu träumerische Spiel in ein bewußteres und aktiveres Stadium überging.

Ich übersah sehr bald die verschiedenen illustrativen Möglichkeiten, die offenstanden und fühlte deutlich, je intensiver ich mich unter verschiedensten Aspekten in die Dichtung vertiefte, daß doch letztlich nur eine einzige die mir und meiner Vorstellung entsprechende sein konnte, wobei die Entscheidung – oft allen Überlegungen zum Trotz – der Instinkt meist von selbst trifft. Theateratmosphäre anzudeuten, Bühnenbilder ins Buch zu transponieren, das schied für mich von vornherein aus. Die Personen des Spieles erschienen mir von Anfang an nicht allein als Theaterfiguren, sondern als höchst lebensvolle und typische Charaktere, außerdem widersprach für

[1] Zur Einführung in unsere Buchgabe 1949/50.

Studie zum
- C Carigo -

mein Gefühl eine räumlich-bildhafte Ausführlichkeit dem Temperament und der Idee der Dichtung. Mit dieser Einstellung fiel gleichzeitig die Möglichkeit dahin, den Text illustrierend zu begleiten, denn das hätte den sehr konzentrierten Ablauf des Geschehens zerrissen. Der fünfundzwanzigjährige Goethe hat den Clavigo in einer impulsiven Maiwoche hingeschrieben, und der Funke seiner unvergleichlichen künstlerischen Spontaneität springt gewiß auf jeden Illustrator über. Dabei wird jeder zeichnerisch-erzählende Ehrgeiz sogleich lächerlich und auch die vielfache Verwechslung und Vermischung des Spontanen mit dem Flüchtig-Skizzenhaften wird von selbst ausgeschieden. Dafür wuchs in meiner Vorstellung immer eindeutiger eine zwar dramatisch bewegte, zugleich aber verhaltene und einfache Form, die übrigens auch die äußere Verteilung bestimmte, indem ich nur die Akt-Anfänge durch ganzseitige Illustrationen zu markieren und eventuell hie und da eine kleinere Zeichnung einzustreuen beabsichtigte. Das vom Dichter auffallend locker behandelte Lokalkolorit bildlich zu erweitern, wäre mir ebenso widersinnig und unmöglich erschienen, wie die Gestalten der Dichtung lediglich als «Figurinen» zu behandeln, zumal für mich Geist und Haltung des Dichters weit bestimmender waren als das Zeitmilieu des Stückes an sich. Den in einer faszinierenden Sprache aufleuchtenden Gegensatz zwischen zeitlosen menschlichen Leidenschaften und immanenten Rokoko-Allüren empfand ich immer ausschließlicher als den eigentlichen Herzschlag der Dichtung und fühlte mich immer zwingender in dem bestätigt, was ich schon ursprünglich als meine Aufgabe geahnt hatte: Gebärde und Ausdruck innerlich bewegter Menschen bildhaft zu gestalten und damit – soweit als mir möglich – mehr den Stil, den Gehalt und nicht allein den Inhalt des Buches zu erfassen, mehr «schaubar» als «lesbar» zu illustrieren und die persönlichen Vorstellungen des Lesers nicht etwa festzulegen, sondern nur in gewisse Richtungen zu weisen.

Es kam der Zeitpunkt, über die technischen Möglichkeiten zu entscheiden. Mein Vorschlag farbiger Lithographien hatte Anklang gefunden, bedurfte aber einiger Modifizierungen, denn es galt, gewisse Grenzen einzuhalten und zugleich aufs Reichste auszufüllen. Dank der Großzügigkeit der Auftraggeber und dank der verständnisvollen Aufgeschlossenheit meines geschätzten Mitarbeiters waren die Papier- und Schrift-Wahl, der typographische Aufbau und Verteilungsplan bald klar. Auch stimmten wir darin überein, daß die Illustrationen in unauffälliger Weise den Satzspiegelformaten zu entsprechen hätten. Dagegen zwang mich das Problem der farbigen Illustration zur prinzipiellen und besonderen Stellungnahme.

Die farbige Lithographie ist das heikelste Gebiet der ohnehin heiklen Illustrationsfrage – heute. Denn einst: z. B. die herrlich kolorierten Holzschnittbücher des 14. und 15. Jahrhunderts! ... Die Farbigkeit unserer Zeit, die hauptsächlich durch Impressionismus, Fauvismus, vor allem aber durch einmalige Malerpersönlichkeiten wie Cézanne zu neuen Konsequenzen vorgedrungen ist und durch lebende, erfüllende Meister heute ebenso gegenwärtig ist wie die schon wieder gegensätzlich eingestellten Anschauungen nachdrängender Kräfte, – diese moderne Farbigkeit hat sich merkwürdigerweise der illustrierenden Originalgraphik und dem Buch im allgemeinen gegenüber zurückhaltender verhalten als die heute richtunggebende Malergraphik im engeren Sinn. Das ist um so erstaunlicher, als die moderne Farbigkeit in ihrer abstrakten Flächentendenz – zumindest in dekorativer Weise – prädestiniert scheint, den Gesetzen des Buches zu entsprechen. Gewiß, es gibt einige hervorragende, aber isolierte Spitzenleistungen: z. B. Rouaults farbige Radierungen zu seinen monumentalen Büchern, Derains farbige Holzschnitte zu Rabelais, vor allem Raoul Dufys zauberhafte Lithographien zum «Tartarin», die mit vier Farben die Synthese eines Malerlebens bilden (in dem die Beschäftigung mit östlicher Kunst und den «images d'Epinal» keine unwichtige Rolle spielte) und eine farbige und buchgraphische Vollkommenheit erreichen, die unübertrefflich scheint. Braque hat gelegentlich farbige Holzschnitt-Illustrationen geschaffen, auch Walsers delikate Farbenlithos zu «Mademoiselle de Maupin» seien nicht vergessen. Dagegen stimmt es nachdenklich, wenn man Matisse – will man seine «Jazz»-Buntpapierschnitte nicht als illustriertes Buch gelten lassen – einer fast puritanischen, zugleich von reifer Sinnlichkeit erfüllten und arabeskenhaften Linien-Illustration ergeben sieht, wenn Bonnard und Segonzac illustrierend kaum je zur Farbe griffen und selbst der Komet Picasso meines Wissens in keinem seiner vielen originalgraphisch illustrierten Bücher der Farbe eine wesentliche Bedeutung zu-

kommen ließ. Was ist der Grund dafür? Ist es instinktive oder bewußte Zurückhaltung dem Buch gegenüber, ist es Ablehnung technischer Komplikationen, hat es innere oder äußere Gründe? Es kommt dazu, daß der sich immer mehr vervollkommnende Offsetdruck – vom zweifelhaften «Pochoir»-Verfahren ganz zu schweigen – die Reproduktion von Aquarellen ermöglicht, wobei die Buchgesetze in jeder Weise aufgelockert werden können und viele mehr oder weniger überzeugende und reizvolle Lösungen entstehen, aus denen sich kaum ein verbindlicher Maßstab erkennen läßt und entwickeln kann.

Ich selbst habe mehrere Bücher mit Aquarellen illustriert und dabei genug Gelegenheit gefunden, mir darüber Gedanken und Sorgen zu machen. Als ich daher den Schalmeienklang «farbige Lithographien» hörte, da glaubte ich, auf meine Weise bescheidentlich und ernsthaft an das Problem herangehen zu können. Sollen jedoch die Illustrationen auf wirklich farbig-malerischen Spannungen aufgebaut werden, so müßte die Farbenanzahl dem Illustrator völlig freistehen, vorausgesetzt, daß sich seine Farbigkeit überhaupt für die Abstraktion und Diskretion, die das Buch jeder Art von Illustration auferlegt, eignet. Als ich denn – aus Budget-Rücksichten – lediglich dreifarbige Lithographien für den «Clavigo» vorschlug, – es war das verborgene Zwielicht der Dichtung, das mich zu einem bestimmten Klang inspirierte –, so hatte ich allerdings eine zeichnerisch betonte Grundform im Sinne. Jede weitere Farbe wäre ein Reiz mehr gewesen, der eine durchaus legitime Bereicherung dargestellt hätte. Es wäre hierbei zutreffender, nicht von Farben, sondern von zusätzlichen Tönen zu sprechen, denen mehr eine zusammenschließende als wirklich farbige Funktion zufällt. Abgesehen davon, daß sich die vorgeschlagenen drei Farben aber als ziemlich kostspielig erwiesen, tauchte von einigen Seiten die Meinung auf, daß dadurch die Wirkung der Illustration geradezu abgeschwächt würde. Dazu muß ich bekennen, daß ich grundlegend der Meinung bin, daß die Wirkung der Illustration allein vom künstlerischen Geist abhängt und die Anzahl der Farben, im Sinne von Farbtönen, für die Intensität des Eindrucks überhaupt nicht maßgebend ist, zumal außerdem schon die Schwarz-Weiß-Skala und Technik der Lithographie reiche malerische Möglichkeiten bergen. Es gilt zu unterscheiden zwischen der unbedingten Notwendigkeit einer bestimmten Farbskala für die rein farbige Gestaltung und der Möglichkeit einer Bereicherung (oder auch Einschränkung) der Farbtöne bei einer Gestaltung auf formbetonter Grundlage. Dabei ist es selbstverständlich, daß die Farbtöne nicht einer abgeschlossenen Zeichnung nachträglich hinzugefügt werden, sondern daß die konzipierten Farbtöne, bei deren Abstimmung auch der Papierton eine Rolle spielt, die Arbeit vom ersten Strich an bestimmen. Eh bien: je mehr die Clavigo-Illustrationen ihre definitive Form finden, um so überzeugter bin ich, daß auch mit den noch endgültig zu vereinbarenden Farbtönen der mir vorschwebende Ausdruck erzielt werden kann.

Inzwischen hat sich auch die Folge der Blätter herauskristallisiert, in ihrem Gesamtaufbau bestrebt, einen Bogen zu beschreiben. Den Willen der Form mit dem spezifischen Geist und der Schönheit der graphischen Technik zur Deckung zu bringen, darin besteht ein weiteres Anliegen. Ich habe mit Lithographiekreide, Lithographietusche und dem sogenannten Lavis-Verfahren (Litho-Tusche mit destilliertem Wasser verdünnt) Proben und Kombinationen gemacht. Noch liegt der Auflagedruck vor uns, der zweifellos allerlei Überraschungen bescheren wird. Immerhin kann ich mit Sicherheit sagen: Lithosteine von Türenformat und Zentnergewicht, wie ich sie vor Jahren für einen französischen Verlag in einer nahezu akrobatischen, des Riesenformates wegen halb schwebenden Stellung aufs minutiöseste bearbeiten mußte, und die beim Transport aus meiner Pariser Mansarde eine Vierergruppe von unerschrockenen und lästernden Lastträgern zur Raserei brachten, habe ich diesmal nicht zu befürchten. Auch muß nicht schon früh fünf Uhr mit dem Druck begonnen werden, wie damals in Verona, als ich mit Freund Giovanni an einem Buch in seiner Officina Bodoni arbeitete, wo bereits um acht Uhr die Steine der mörderischen Hitze wegen beim Druck «schmierten».

Jetzt habe ich auch ein «Blindschema» des Clavigo zur Hand, mit eingeklebten Satzseiten, denen ich nun, nach zahllosen Entwürfen und Fassungen, meine Kompositionen so gegenüberzustellen versuche, daß sich auf diesen Doppelseiten ein Spannungsfeld ergibt, in dem «Licht» und «Gewicht» des Satzes mit den graphisch-malerischen Akzenten eine Einheit bilden, die der Nerv jedes illustrierten Buches sein sollte.