



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit**

**Crane, Walter**

**Leipzig, 1901**

**urn:nbn:de:hbz:466:1-43396**

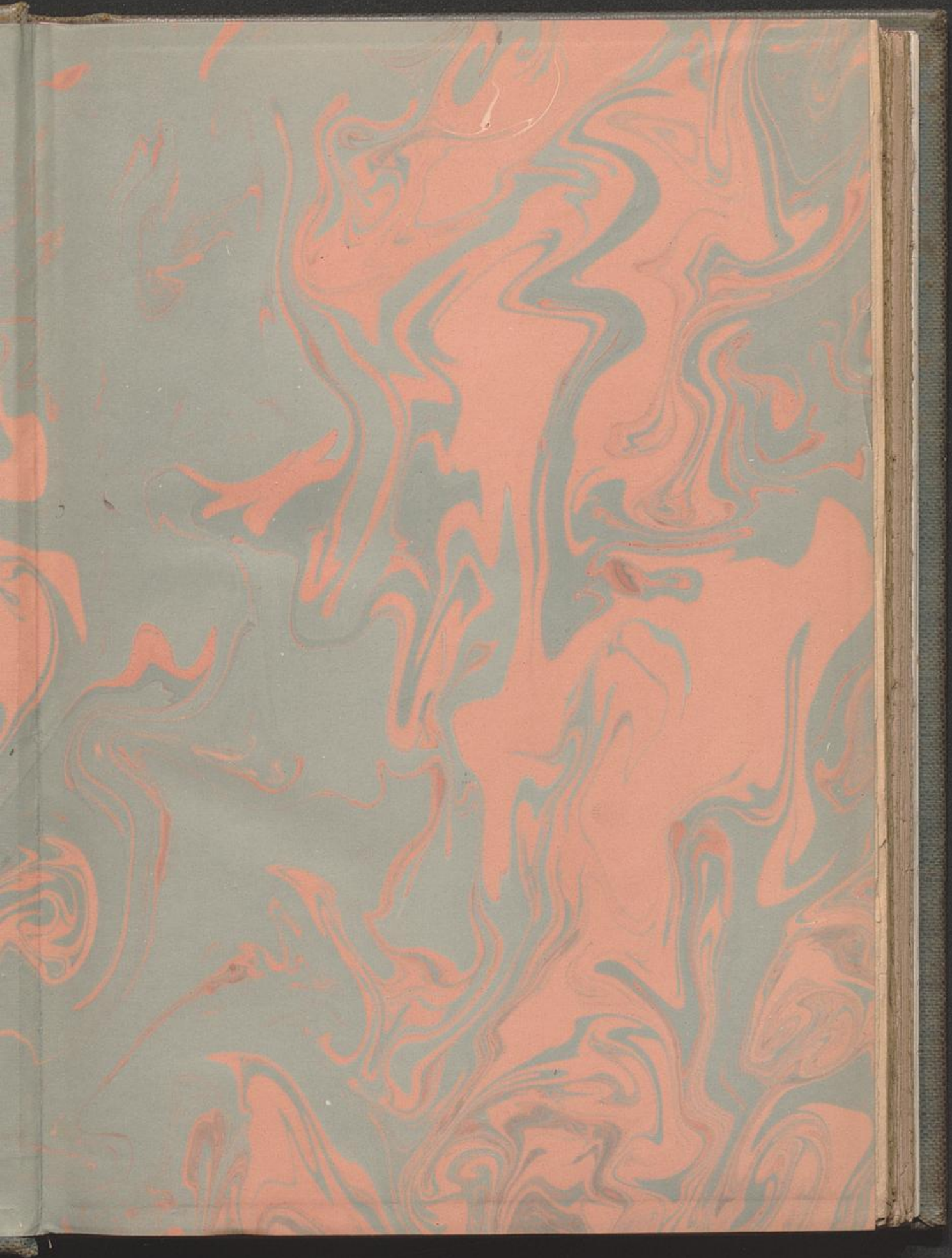
WALTER CRANE

Dekorative  
Illustration  
des Buches

Leipzig 1901  
Hermann Seemanns Nachfolger

The image shows the front cover of a book. The cover is decorated with a marbled paper pattern in shades of teal and orange. A circular library stamp is centered on the cover. The stamp contains the following text: "UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK" at the top, "Sammlung J. A. Schmoll gen. Eisenwerth" in the center, and "PADERBORN" at the bottom.

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK  
Sammlung  
J. A. Schmoll  
gen. Eisenwerth  
PADERBORN



F. Schmall von  
Eisenwerth.

WALTER CRANE  
DEKORATIVE ILLUSTRATION

WALTER CRANE  
DECORATIVE ILLUSTRATION

VON DER DEKORATIVEN ILLU-  
STRATION DES BUCHES IN  
ALTER UND NEUER ZEIT // // // //

VORTRAEGE UND AUFSÄTZE

VON

WALTER CRANE

AUS DEM ENGLISCHEN VON L. UND K. BURGER

AUTORISIERTE AUSGABE

2. AUFLAGE

MIT 147 ABBILDUNGEN UND 11 TAFELN



LEIPZIG 1901

HERMANN SEEMANN NACHFOLGER

GEGRÜNDET  
1842  
IN LEIPZIG



Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

03  
SE  
2074



Schmoll/3260

GEDRUCKT BEI  
E. HABERLAND  
IN LEIPZIG-R.

## Vorwort zur ersten Auflage.

Unter den englischen Künstlern der Neuzeit, die den Anstoss zu einer Reform der Buchkunst gegeben haben, nimmt Walter Crane nicht allein als Künstler, sondern auch als Schriftsteller den hervorragendsten Platz ein.

Als Sohn eines Miniaturmalers 1845 in Liverpool geboren, war Walter Crane nach dem frühen Tode seines Vaters auf sich selbst angewiesen. Nach einer dreijährigen Lehrzeit in dem Atelier des Holzschneiders William James Linton (1859—62), dessen er auch in diesem Buche mit Pietät gedenkt (vgl. Seite 112 u. ff.), wandte sich Walter Crane der Buchillustration zu, ohne daneben seine Studien nach der Natur zu vernachlässigen. Es würde zu weit führen, hier die grosse Zahl der von Walter Crane illustrierten Bücher aufzuführen. Wer sich darüber und über seine anderweitige künstlerische Thätigkeit unterrichten will, sei auf den ausserordentlich reich illustrierten *Easter Art Annual* für 1898 (Extra-Nummer des *Art Journal*, London, J. S. Virtue & Co.) verwiesen, in dem Crane selbst eine Schilderung seiner Lebensarbeit giebt. Eine erfolgreiche und vorbildliche Thätigkeit entfaltete Walter Crane auf dem Gebiete des Bilderbuchs. Über die Einflüsse, die ihn dabei in höchst glücklicher Weise beherrschten, äussert sich Crane selbst Seite 120 u. ff.

Walter Crane begnügt sich bei seinen Büchern nicht damit, nur die Illustrationen zu zeichnen, sondern er hat das Ganze des Druckwerkes im Auge. Er entwirft auch den Einband und zeichnet das Muster des Vorsatzpapieres, so dass die ganze Ausstattung des Buches aus einem Gusse ist.

Die ganze Eigenart des Künstlers zeigt sich in jenen Illustrationen, wo das Motiv in den festen Rahmen der Initialen, Randleisten und Schlussvignetten eingeordnet wird. Als hervorragende Beispiele dieser Art sind zu nennen

Grimms household stories mit Vollbild, Kopfleiste, Initial und Schlussvignette für jedes Märchen und die unter dem Titel „Renaissance“ erschienene Sammlung seiner eigenen Gedichte. Zu seinen besten Arbeiten gehören die „Echoes of Hellas“, Nachdichtungen griechischer Sagen mit Illustrationen in Schwarz und Rot, die zumeist den Text umrahmen und in einem antikisierenden Stil gehalten sind.

Neben seiner Thätigkeit als Zeichner für das Buchgewerbe fand Walter Crane nicht nur Zeit und Musse, die jährlichen Kunstausstellungen zu beschicken, sondern auch in ausgedehntester Masse für das Kunstgewerbe thätig zu sein. Er entwirft Muster für Tapeten und Teppiche, er zeichnet für Weberei, Stickerei und keramische Industrie, er führt Innendekorationen in farbig bemaltem Stuck aus und schmückt die Fenster von Kirchen und Privathäusern mit Glasmalereien.

Auf demselben sozialpolitischen Standpunkt wie William Morris und Ruskin stehend zeichnet er eine Reihe von Blättern, in denen er seinem Mitgefühl mit dem Arbeiter Ausdruck giebt; ich nenne nur das zum 1. Mai 1891 erschienene Blatt, den Triumph der Arbeit. Er widmet seine Kraft den neu sich bildenden kunstgewerblichen Vereinen, der Art Workers' Guild und der Arts and Crafts Exhibition Society.

Zu alledem wirkt Walter Crane noch mit Wort und Schrift für seine Ideen. Eine Sammlung seiner Gedichte erschien unter dem Titel „Renaissance“ 1891. Von seinen sonst im Druck veröffentlichten Werken erwähne ich „The claims of decorative art“, „The bases of design“, „Line and form“, „Language of line“ und die hier in deutscher Übertragung vorliegenden Aufsätze über dekorative Buchillustration in alter und neuer Zeit.

Im Jahre 1889 hielt Walter Crane eine Reihe von Vorträgen über dieses Thema vor der Society of Arts. Diese

sind in dem vorliegenden Buch erweitert und ergänzt worden. Es ist nicht die Absicht Cranes, in dem Buche eine umfassende Geschichte der Buchillustration zu geben; er behandelt nur die dekorative Illustration, das Buchornament. Von besonderem Werte sind in dem Buche die Abschnitte, in denen er die allgemeinen Grundsätze darlegt, die für die Ausschmückung des Buches massgebend sind. Eine reiche Auswahl von Illustrationen erläutern die Darlegungen Walter Cranes und geben zu gleicher Zeit eine gute Übersicht über die geschichtliche Entwicklung des Buchornaments.

---

## Vorwort zur zweiten Auflage.

Schneller, als es zu erwarten stand, hat sich eine zweite Auflage des vorliegenden Buches notwendig gemacht.

Verleger und Uebersetzer haben ihren besten Dank für die freundlichen Besprechungen in einer sehr grossen Anzahl von Zeitschriften und Tageszeitungen abzustatten.

Es ist von einigen Seiten der Wunsch ausgesprochen worden, bei den Illustrationen die Originalgrösse anzugeben. Doch musste hiervon abgesehen werden, da es, namentlich bei den modernen englischen Illustrationen, nicht möglich gewesen wäre, die Originale aufzutreiben, um sie nachzumessen.

Die grössere Mehrzahl der unter Nr. 1—60 enthaltenen Abbildungen ist, wie es scheint, den grundlegenden Werken von Butsch (die Bücherornamentik der Renaissance, die Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaissance) entnommen worden.

Leipzig, im August 1901.

K. B.





ALAN WRIGHT.  
KOPFLEISTE.

## INHALT

	Seite
I. Kapitel. Die Entwicklung des illustrativen und dekorativen Triebes von den frühesten Zeiten an. Die erste Periode dekorativer Buchillustration in den Handschriften des Mittelalters . . . . .	1
II. Kapitel. Die zweite Periode der Buchillustration seit der Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert . . . . .	49
III. Kapitel. Die Zeit des Niederganges der Buchausstattung nach dem 16. Jahrhundert und ihre Wiederbelebung in der Neuzeit. . . . .	152
IV. Kapitel. Die jüngste Entwicklung der dekorativen Illustration und das Wiederaufleben des Buchdrucks als Kunst . . . . .	224
V. Kapitel. Die allgemeinen Grundsätze für das Zeichnen von Buchschmuck und Illustrationen. Anordnung, Einteilung und Behandlung derselben .	317

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

### Deutschland, 15. und 16. Jahrhundert.

	Seite
1. Metallschnitt aus dem Leiden Christi. Bamberg, Albrecht Pfister, um 1465—70 . . . . .	3
2. 3. Aus Boccaccio, de claris mulieribus. Ulm, Johann Zainer, 1473 7, 11	11
4. Aus dem Buch von den sieben Todsünden und sieben Tugenden. Augsburg, Johann Baemler, 1474 . . . . .	15
5. Aus Rod. Zamorensis, speculum vitae humanae. Augsburg, Günther Zainer, um 1475 . . . . .	17
6. Aus dem Aesop. Ulm, Johann Zainer, um 1475 . . . . .	19
7. Aus der Kölnischen Bibel. Köln, Quentel, um 1480 . . . . .	23
8. Aus Terenz, Eunuchus deutsch. Ulm, Conrad Dinckmuth, 1486 . . . . .	27
9. Aus Thwroc, chronica Hungariae. Augsburg, Erhard Ratdolt, 1488	29
10. Aus dem Hortus sanitatis. Mainz, Jacob Meydenbach, 1491 . . . . .	31
11. Aus der Cronecken der Sassen. Mainz, Peter Schöffler, 1492 . . . . .	33
12. Aus der niederdeutschen Bibel. Lübeck, Stephan Arndes, 1494 . . . . .	37
13. Titelblatt zu Pelbartus, pomarium sermonum de tempore. Augsburg, Joh. Othmar, 1502 . . . . .	39
14. Hans Burgkmair, Illustration zu „Die Meerfahrt zu vielen unerkannten Inseln“. Augsburg, 1509 . . . . .	43
15. 16. 18. Hans Baldung Grün, Illustrationen aus dem Hortulus animae. Strassburg, Martin Flach, 1511 . . . . .	47, 50, 51
17. Hans Baldung Grün, Signet Martin Flachs. Strassburg, 1511 . . . . .	51
19.—21. Albrecht Dürer, aus der kleinen Passion. Nürnberg, 1512. 55, 57, 61	61
22. Albrecht Dürer, Umrahmung. Nürnberg, Friedrich Peypus, 1513	63
23. Hans Wächtlin, Umrahmung. Strassburg, Mathias Schürer, 1513	67
24. (Albrecht Dürer?), aus der Historie S. Sebalds. Nürnberg, Hieronymus Hölzel, 1514 . . . . .	69
25. Hans Burgkmair, Titeleinfassung. Augsburg, Joh. Miller, 1516 . . . . .	71
26. Caspar Closigl, Titelblatt. München, 1518 . . . . .	73
27. Albrecht Dürer, Umrahmung. Nürnberg, Friedrich Peypus, 1523	77
28. Hans Holbein, Illustration zur Apocalypse. Basel, Thomas Wolff, 1523 . . . . .	79
29. Hans Burgkmair, Illustration zum Weisskunig . . . . .	83
30. Hans Holbein, Umrahmung. Basel, Adam Petri, um 1524 . . . . .	85
31.—32. Hans Holbein, aus dem Totentanz. Lyon, 1538 . . . . .	87, 88
33.—34. Hans Holbein, Illustrationen aus den Icones historiarum veteris testamenti . . . . .	89, 90
34a Signet von Conrad Kachelofen. Leipzig, Anfang des 16. Jahrh. Nach einer Vorlage von Martin Schongauer . . . . .	93
34b Signet Melchior Lotters. Leipzig, 1516 . . . . .	95
35c Signet Wolfgang Stöckels. Leipzig, um 1520. Nach einer Vorlage von Martin Schongauer . . . . .	97
34d Signet des Johannes Petreius. Nürnberg . . . . .	99
35. Aus Leonhard Fuchs, de historia stirpium. Basel, Isingrin, 1542	101
36. Virgil Solis, Illustration zur Bibel. Frankfurt a. M., Feyerabend, 1563 . . . . .	103

	Seite
37. Hans Burgkmair, Illustration aus Plinius, historia naturalis. Frankfurt a. M., Feyerabend, 1582 . . . . .	105

### Italien, 15. und 16. Jahrhundert.

38. Titelumrahmung aus dem Pomponius Mela, de situ orbis. Venedig, Erhard Ratdolt, 1478 . . . . .	107
39. Aus dem Aesop des Francesco Tuppi. Neapel, 1485 . . . . .	109
40. Aus Dante, commedia. Venedig, Petro Cremonese, 1491 . . . . .	112
41. Aus Giuliano Dati, lettera delle isole. Florenz 1493 . . . . .	113
42. Aus Ketham's Fasciculus medicinae. Venedig, Joh. und Gregorius de Gregoriis, 1493 . . . . .	115
43. Aus Bergomensis, de claris mulieribus. Ferrara, Laurentius de Rubeis, 1497 . . . . .	117
44. Aus den Fiore di virtu. Florenz, 1498 . . . . .	117
45. Aus Hieronymus, comm. in biblia. Venedig, Joh. und Gregorius de Gregoriis, 1498 . . . . .	119
46.—47. Aus der Hypnerotomachia Poliphili. Venedig, Aldus Manutius, 1499 . . . . .	121, 123
48. Aus Bernardino Corio, historia di Milano. Mailand, Alexander Minutianus, 1503 . . . . .	125
49. Aus Bergomensis, Supplementum chronicarum, Venedig, Gregorius de Rusconibus, 1506 . . . . .	127
50. Aus Frezzi, quadriregio. Florenz, Piero Pacini, 1508 . . . . .	129
51. Aus Gellius, noctes Atticae. Venedig, Joh. Tacuinus, 1509. Arbeit des Zoan Andrea Vavassore . . . . .	131
52. Aus Quintilian, institutiones oratoriae. Venedig, Gregorius de Rusconibus, 1512 . . . . .	133
53. Aus Paulinus de Middelburg. Fossombrone, Ottaviano dei Petrucci, 1513 . . . . .	135
54. Umrahmung zu Calepinus, dictionarium. Tusculano, Alessandro Paganini, um 1520 . . . . .	137
55. Portrait des Lodovico Dolce. Venedig, Gabriel Giolito, 1562 . . . . .	139

### Niederlande, 15. Jahrhundert.

56. Aus dem Spiegel onser behoudenisse. Kulemburg, Joh. Veldener, 1483 . . . . .	141
57. Aus Ludolphus, leven ons heeren Jesu Christi. Antwerpen, Ger. Leeu, 1487 . . . . .	143

### Frankreich, 15. und 16. Jahrhundert.

58. Initial aus La mer des histoires. Paris, Pierre le Rouge, 1488 . . . . .	145
59. Aus der Histoire de Paris et de la belle Vienne. Paris, Jehan Trepperel, um 1495 . . . . .	147
60. Orontius Fineus, Umrahmung. Paris, Simon de Colines, 1534 . . . . .	149

### Neuzeit.

61. William Blake, aus den Songs of innocence, 1789 . . . . .	159
62. William Blake, aus Phillip's Pastoral . . . . .	161



	Seite
63.—68. Edwart Calvert, sechs Holzschnitte: die Heimkehr, die Überschwemmung, das Schlafzimmer, die Dame mit den Raben, Hirtenidyll, der Bach . . . . .	163—167
69. Dante Gabriel Rossetti, aus Tennyson's poems. London, Moxon, 1857 . . . . .	171
70. Dante Gabriel Rossetti, Titelblatt. London, Smith, Elder & Co. 1861 . . . . .	175
71. Albert Moore, aus Milton's ode on Christ's nativity. London, Nisbet, 1867 . . . . .	177
72. Henry Holiday, Titelumschlag . . . . .	179
73. Randolph Caldecott, Kopfleiste zu Bracebridge Hall. London, Macmillan, 1877 . . . . .	182
74. Kate Greenaway, Titel zu Mother Goose. London, Routledge . . . . .	185
75.—76. Arthur Hughes, aus At the back of the northwind. London, Strahan, 1871 . . . . .	187
76a. Arthur Hughes, aus Good words for the young. London, Strahan, 1871 . . . . .	189
77.—80. Robert Batemann, aus Art in the house. London, Macmillan 1876 . . . . .	191, 193
81.—82. Heywood Sumner, aus Frances M. Peard, stories for children. London, Allen, 1896 . . . . .	197, 200
83. Louis Davis, aus dem English illustrated Magazine. London, 1892 . . . . .	203
84. C. M. Gere, aus dem English illustrated Magazine. London, 1893 . . . . .	205
85. Henry Ryland, aus dem English illustrated Magazine. London, 1894 . . . . .	207
86. Charles Keene, aus Once a week. London, 1859 . . . . .	209
87. M. J. Lawless, aus Once a week. London, 1862 . . . . .	211
88. F. Sandys, aus Once a week. London 1861 . . . . .	213
89. Walter Crane, aus Grimm's household stories. London, Macmillan, 1892 . . . . .	217
90. Walter Crane, aus The Sirens three. London, Macmillan, 1886 . . . . .	219
91. Walter Crane, aus Princess Fiorimonde. London, Macmillan, 1880 . . . . .	221
92. Selvyn Image, aus The Scottish Art Review. 1889 . . . . .	225
93. William Morris und Walter Crane, Seite aus The glittering plain. Kelmscott Press, 1894 . . . . .	227
94. C. M. Gere, Zeichnung nach seinem Gemälde, die Geburt des heil. Georg . . . . .	229
95. Arthur Gaskin, aus Andersen's Märchen. London, Allen, 1893 . . . . .	231
96. Edmund H. New, Brücke . . . . .	235
97.—98. Inigo Thomas, aus The formal garden. London, Macmillan, 1892 . . . . .	237, 239
99. Henry Payne, aus A Book of carols. London, Allen, 1893 . . . . .	241
100. F. Mason, aus Huon of Bordeaux. London, Allen, 1895 . . . . .	243
101. Gertrude M. Bradley, Festzug . . . . .	247
102. Mary Newill, Porlock . . . . .	249
103. Celia Levetus, Bücherzeichen . . . . .	251
104. C. S. Ricketts, aus Hero und Leander. The Vale Press . . . . .	253
105. C. S. Ricketts, aus Daphnis und Chloe. The Vale Press . . . . .	255
106. C. H. Shannon, aus Daphnis und Chloe. The Vale Press . . . . .	256
107.—109. Aubrey Beardsley, aus dem Morte d'Arthur. London, Dent & Co. . . . .	257, 259, 260
110. Patten Wilson, Brücke . . . . .	261
111. Laurence Housman, aus The house of joy. London, Kegan Paul 1895 . . . . .	263

	Seite
112. L. Fairfax Muckley, aus Frangilla. London, Elkin Mathews . . .	267
113—115. Charles Robinson, aus A child's garden of verse. London, Lane, 1895 . . . . .	269—273
116—117. J. D. Batten, aus The arabian nights. London, Dent & Co.	275, 276
118. R. A. Bell, aus Shakespeare, a midsummer night's dream. London, Dent & Co., 1895 . . . . .	277
119. R. A. Bell, aus The beauty and the beast. London, Dent & Co., 1894 . . . . .	279
120. R. Spence, Schlacht . . . . .	281
121. Alfred Jones, Titelblatt . . . . .	283
122—123. William Strang, aus Baron Munchhausen. London, Lawrence & Bullen . . . . .	285, 287
124. Robert Burns, aus The Evergreen. London, Geddes & Co., 1895	289
125.—126. John Duncan, aus The Evergreen. London, Geddes & Co., 1895 . . . . .	291, 293
127. Mary Sargant Florence, aus The crystal Ball. London, Dent & Co., 1894 . . . . .	295
128. P. Granville Fell, aus Cinderella. London, Dent & Co. . . . .	297
129. Paul Woodroffe, aus Second book of nursery rhymes. London, G. Allen, 1896 . . . . .	300
130. Paul Woodroffe, aus Nursery rhymes. London, Bell, 1895 . . . .	301
131. M. Rysselberghe, aus dem Almanach. Brüssel, Dietrich, 1895 . .	303
132.—133. Howard Pyle, aus Otto of the silver hand. New York, Scribner . . . . .	304, 305
134.—135. Will H. Bradley, Titel zum Inland Printer. Chicago, 1894	307, 309
136. Will H. Bradley, Prospect zu Bradley his book. Springfield, 1896	311
137. Will. H. Bradley, Titel zu The Chapbook. Chicago, 1895 . . . .	313
138.—141. Walter Crane, aus Spencer's Faerie Queene. London, Allen 1896 . . . . .	319, 321, 325, 327
142. William Morris, Titel zu The story of the glittering plain. Kelm- cott Press, 1894 . . . . .	328
143. William Morris und Walter Crane, Seite aus The story of the glittering plain. Kelmscott Press, 1894 . . . . .	329
Walter Crane, Schlussstücke aus Grimms household stories 48, 151, 223, 316, 335	

## VERZEICHNIS DER TAFELN.

- 
- I. Aus dem Evangelium des heil. Cuthbert. Angelsächsisch. 7. Jahrh.  
 II—IV. Aus dem Arundel-Psalter. England 1339.  
 V. Brief Philipps von Comines an König Richard II von England.  
 VI—VII. Aus dem Bedford-Gebetbuch. Frankreich. 15. Jahrh.  
 VIII. Aus dem Roman de la Rose. England, Ende 15. Jahrh.  
 IX. Aus einem Chorbuch. Siena, 1468—73.  
 X—XI. Holzschnitte von Hokusai. Japan, 19. Jahrh.

## REGISTER.

- Abbey, Edwin 201.  
 Alciatus 90.  
 Aldus, s. Manutius.  
 Amman, Jost 87.  
 Apocalypse aus der Carthause von  
 Vau Dieu 21.  
 Arndes, Stephan 37.  
 Arundel-Psalter 15, Tafel II—IV.
- Baemler, Johann 15.  
 Bateman, Robert 184, 191 ff.  
 Batten, J. D. 265, 275, 276.  
 Beardsley, Aubrey 255 ff.  
 Bedford-Gebetbuch 22, 45, 46, Taf. VI  
 und VII.  
 Beham, Hans Sebald 87.  
 Bell, R. A. 266, 277, 279.  
 Bernard, Salomon 91.  
 Bewick, Thomas 162, 169.  
 Bibel, Kölner 23.  
 Bibel, 42 zeilige 54.  
 Blake, William 157 ff.  
 Blockbücher 50.  
 Bradley, Gertrude M. 245, 247.  
 Bradley, Will. H. 307 ff., 316.  
 Brown, Ford Madox 181.  
 Buch von Kells 10.  
 Burgkmair, Hans 43, 71, 83, 87, 105.  
 Burns, Robert 276, 289.
- Caldecott, Randolph 182, 183.  
 Calvert, Edward 161—167.  
 Carr, Comyns 201.  
 Caxton, William 53, 76.  
 Chéret 302.  
 Chiswick Press 226.  
 Chodowiecki, D. 156.  
 Chorbücher von Siena 36, 46, 49,  
 Tafel IX.  
 Clark, R. & R. 226.  
 de Colines, Simon 149.  
 de Comines, Philipp, Brief an Richard II  
 22, Tafel V.  
 Constable 226.  
 Cousin, Jean 76.
- Cranach, Lucas 87.  
 Crane, Walter 181 ff., 215 ff., 227,  
 319 ff., 324 ff.  
 da Cremona, Girolamo 36.  
 Cremonese, Petro 112.
- Dalziel, Gebrüder 173.  
 Daniel, Drucker in Oxford 226.  
 Dante, Handschrift der göttl. Ko-  
 mödie 10.  
 Davis, Louis 201, 203.  
 Day, Lewis 201.  
 Dinckmuth, Conrad 27.  
 Doré, Gustave 172.  
 Duncan, John 276, 291, 293.  
 Du Pré, Jehan 60.  
 Dürer, Albrecht 53, 55, 57, 61, 63,  
 69, 77, 81.  
 Dysselhof, G. W. 299.
- Evangeliarium des N. Cuthbert 13,  
 Tafel I.  
 Evans, Edmund 182.
- Fell, H. Granville 276, 297.  
 Feyerabend, Sigmund 103, 105.  
 Fineus, Finé, Orontius 81, 149, 153.  
 Flach, Martin 47, 50, 51.  
 Flaxmann 157.  
 Florence, Mary Sargant 276, 295.  
 Ford, Henry 265.  
 Foster, Birket 172.  
 Froschauer, Christoph 114.  
 Fust, Johann 53.
- Gaskin, Arthur 231, 239, 240.  
 Gebetbuch René's von Anjou 46.  
 Gebetbücher (Livres d'heures) 60.  
 Geddes, Patrick 275.  
 Gerarde, Kräuterbuch 114.  
 Gere, C. M. 205, 229, 239.  
 Gilbert, John 172.  
 Giolito, Gabriel 139.

- Girolamo da Cremona 36.  
 Grasset, Eugène 302.  
 Greenaway, Kate 183, 185.  
 de Gregoriis, Joh. und Gregorius 115,  
 119.  
 Grimani-Brevier 36, 46, 49.  
 Grün, Hans Baldung 47, 50, 51, 87.  
 Gutenberg 53.
- Hardonin, Gillet 60, 65, 88.  
 Harvey, William 169.  
 Hogarth 156.  
 Hokusai 196, Tafel X u. XI.  
 Holbein, Hans 53, 79, 81 ff., 85, 87 ff.  
 Holiday, Henry 179, 181.  
 Hölzel, Hieronymus 69.  
 Host, R. N. Roland 299.  
 Horne, H. P. 226.  
 Housman, Laurence 263, 265.  
 Hughes, Arthur 184, 187, 189.  
 Hunt, Holman 173.  
 Hupp, Otto 215.  
 Hypnerotomachia Poliphili 75, 121,  
 123, 331.
- Image, Selwyn 225, 226.  
 Jones, Alfred 266, 283.  
 Isingrin, Michael 101, 111.  
 Jugend 300.
- Kachelofen, Conrad 93.  
 Keene, Charles 202, 209.  
 Kelmscott Press 231 ff.  
 Kerver, Thielmann 60, 76, 88.  
 Khnopff, Fernand 299.  
 Kräuterbücher 14.
- Lawless, M. J. 202, 211.  
 Leech, John 201.  
 Leeu, Gerard 143.  
 Leighton, Sir Frederic 174.  
 Le Noir, Philippe 89.  
 Le Rouge, Pierre 145.  
 Levetus Celia, 245, 251.  
 Liberale da Verona 36.  
 Linton, W. J. 170 ff., 173.  
 Livres d'heures 60.  
 Lotter, Melchior 95.
- Macdonald, George 184.  
 Manutius, Aldus 75, 89, 121, 123.  
 Mason, F. 243, 245.  
 Matthiolus, Kräuterbuch 113.  
 Mazarin-Bibel 54.  
 Memling 36.  
 Menzel, Adolf 202.  
 Millais, Sir J. E. 173.  
 Miller, Joh. 71.  
 Minuziano, Alessandro 125.  
 Moore, Albert 177, 181.  
 Morris, William 226 ff., 328, 329.  
 Muckley, L. Fairfax 265, 267.
- New, Edmund H. 235, 239, 240.  
 Newill, Mary 245, 249.  
 Niccolo di Lorenzo 111.  
 Northcote 169.
- Othmar, Johann 39.
- Pacini, Piero 129.  
 Paganini, Alessandro 137.  
 Payne, Henry 241, 245.  
 Pennell, Joseph 199.  
 Petrejus, Johannes 99.  
 Petri, Adam 81, 85, 88.  
 Petro Cremonese 112.  
 dei' Petrucci, Ottaviano 135.  
 Peypus, Friedrich 63, 77.  
 Pfister, Albrecht 3.  
 Pigouchet, Philippe 60.  
 Pletsch, Oscar 215.  
 Poliphilus, Hypnerotomachia 75, 121,  
 123, 331.  
 Poynter 174, 181.  
 Psalter der Königin Maria 21.  
 Psalterium von 1457 54.  
 Pyle, Howard 304, 305, 315.
- Quentel, Heinrich 23.
- Ratdolt, Erhard 29, 107, 331.  
 Rethel, Alfred 202.  
 Ricketts, C. S. 252, 253, 255.  
 Robinson, Charles 265, 266, 269,  
 271, 273.

- Roman von der Rose 35, 46, Taf. VIII.  
 Rossetti, D. G. 173 ff.  
 de Rubeis, Laurentius 117.  
 de Rusconibus, Gregorius 127, 133.  
 Ryland, Henry 201, 207.  
 Rysselberghe, M. 299, 309.
- Sambourne, Linley 202.  
 Sandys, Fred. 202, 213.  
 Sattler, Josef 299.  
 Schöffel, Peter 33, 53.  
 Schongauer, Martin 93, 97.  
 Schürer, Matthias 67.  
 Shannon, C. H. 252, 256.  
 Sleight, Bernard 245.  
 Smith, Winifred 245.  
 Solis, Virgil 103.  
 Spence, R. 266, 281.  
 Stöckel, Wolfgang 97.  
 Stothard, Thomas 169.  
 Strang, William 275, 285, 287.  
 Stuck, Franz 299.
- Tacuinus, Johannes 131.  
 Talbot-Gebetbuch 35.
- Tenison-Psalter 16, 46.  
 Tenniel, Sir John 172.  
 Thomas, F. Jnigo 237, 239, 240.  
 Tory Geoffroy, 153.  
 Trepperel, Jehan 147.  
 Tuppi, Francesco 109.  
 Turner, J. M. W. 169.
- Vaga, Pierino del 91.  
 Vavassore, Zoan Andrea 131.  
 Vedder, Elihu 200.  
 Veldener, Joh. 141.  
 Vêrard, Antoine 60.  
 da Verona, Liberale 36.  
 de Vingle, Pierre 91.  
 de Vinne, Theodor 226.
- Wächtlin, Hans 67, 87.  
 Wilson, Patten 261, 265.  
 Wolff, Thomas 79.  
 Woodroffe, Paul 287, 300, 301.  
 Woodward, Alice B. 287.
- Zainer, Johann 11, 19.  
 Zainer, Günther 17.

ENGLAND.

19. JAHRH.



ALAN WRIGHT.  
 KOPFLEISTE.

I. KAPITEL. DIE ENTWICKLUNG DES ILLUSTRATIVEN UND DEKORATIVEN TRIEBES VON DEN FRÜHESTEN ZEITEN AN. DIE ERSTE PERIODE DEKORATIVER BUCHILLUSTRATION IN DEN HANDSCHRIFTEN DES MITTELALTERS.



Der Gegenstand dieses Buches ist umfangreich und berührt sich vielleicht inniger als andere Formen der Kunst mit dem Denken und der Geschichte der Menschheit, so dass es ausserordentlich schwer sein würde, ihn nach allen Seiten hin erschöpfend zu behandeln. Ich werde mich mit der historischen und antiquarischen Seite nur so weit befassen, als zur Beleuchtung der künstlerischen Seite nötig ist. Von dieser aus beabsichtige ich hauptsächlich der Frage der für das Buch bestimmten Zeichnung — streng genommen der Buchseite — näher zu treten. Ich hoffe diese Frage durch Reproduktionen charakteristischer Beispiele aus verschiedenen Zeiten und Ländern erläutern zu können.

Ich kann wohl sagen, dass ich mich den grössten Teil meines Lebens in meinem Berufe als Zeichner und Illustrator praktisch mit dieser Sache beschäftigt habe. Die Schlüsse, zu denen ich gelangt bin, sind auf die Ergebnisse eigenen Denkens und persönlicher Erfahrung gegründet und mögen demgemäss aus derselben Quelle auch gefärbt und beeinflusst sein.

Alle Formen der Kunst stehen in so enger Beziehung zu menschlichem Leben und Denken, sind so verwachsen mit menschlichen Verhältnissen, Gewohnheiten und Gebräuchen, und so lebendig spiegeln sie jede Phase, jeden Wechsel in der unaufhörlichen Bewegung, der Ebbe und Flut menschlicher Entwicklung wieder, dass man, selbst beim harmlosen Lustwandeln auf Nebenwegen, unmerklich

dazu hingeführt wird, über ihre verborgenen Quellen und über den vielleicht allen gemeinsamen Ursprung nachzusinnen.

Die Geschichte der Menschheit ist uns mit aller Treue in der Kunst und den Büchern erhalten. — Der Verlauf der Geschichte bis weit zurück in die dunkle und unerforschte Vergangenheit wird mit allen ihren Bewegungen, mit allem Glanz und allen Farben aus dem klaren Strom der Zeichnung zurückgestrahlt, welche wie ein Spiegel jede vorübergehende Phase für uns festhält und jeden Akt des grossen Dramas erläutert. In Bild und Schrift schreibt jedes Zeitalter seine eigene Geschichte, seine eigene Charakteristik nieder, so wie Blatt um Blatt im Buche der Zeit umgeschlagen wird. Hier und da ist die Folge der Kapitel unterbrochen, eine Seite fehlt, ein Satz ist dunkel; man findet Bruchstücke und Trümmer — mächtige Rumpfe und Glieder statt ganzer Körper. Aber mehr und mehr werden durch geduldiges Forschen und Vergleichen die Lücken ausgefüllt, bis vielleicht eines Tages kein Abgrund von Vermutungen da sein wird, in den man hineinstürzen kann. Dann wird das Buch der Kunst und der Geschichte der Menschheit so klar vor uns liegen, wie Feder und Griffel es zu gestalten vermögen. Der Gegenwart bleibt die Fortsetzung überlassen, der Zukunft die doch nie ganz erreichbare Vollendung.

Wenn die Malerei der Spiegel der Völker und Zeiten ist, so kann man das illustrierte Buch den Handspiegel nennen; es schildert in den verschiedenen Jahrhunderten das Leben der Völker genauer, sowohl alle kleinen und alltäglichen Einzelheiten und häuslichen Eigentümlichkeiten, als ihre Träume, Phantasien und Ideale. Während uns die Tempel und die Gräber der Vorzeit von der Pracht, der Ueppigkeit und dem Ehrgeiz von Königen erzählen und von ihren Eroberungen und ihrer Tyrannei reden,



I. AUS DEM LEIDEN CHRISTI.  
BAMBERG, ALBRECHT PFISTER, C. 1465—1470.





zeigen uns die illustrierten Handschriften des Mittelalters ausserdem noch das häusliche Leben des Volkes in Spiel und Scherz, in Laune und Phantasie, in Arbeit und Erholung. Nicht zum wenigsten zeigen sie uns die mystische und religiöse Seite dieses Lebens, die ein untrennbarer Bestandteil desselben war. Das Ganze ist mit Feder und Pinsel wie in einer Art Stickerei ineinander gearbeitet mit dem feinsten Sinn für dekorative Schönheit.

Im Verlaufe seiner Abhandlung über die Philosophie der Entwicklung sagt Herbert Spencer, Buch und Zeitung, die auf dem Tisch des modernen Bürgers liegen, seien durch eine lange Ahnenreihe mit den Hieroglyphen der alten Aegypter und den Bildschriften noch früherer Zeiten verbunden. Wir könnten wer weiss wie weit noch in die vorhistorische Dämmerung hinein zurückgehen, um den ersten Illustrator in dem Höhlenmenschen zu finden, der die Ereignisse seines Jägerlebens in die Knochen seiner Beute einritzte.

Wir wissen, dass die Buchstaben unseres Alphabetes einst Bilder waren, Symbole oder abstrakte Zeichen für vollständige Begriffe und Handlungen, und dass sie immer abstrakter und schliesslich zu den gemeingültigen Zeichen wurden, zu den Lautzeichen, die wir kennen. Buchstaben setzten sich zu Wörtern zusammen; die Wörter wuchsen und mehrten sich mit den Begriffen und deren Verknüpfung. Begriffe und Worte werden wiederum mehr und mehr abstrakt, bis der Punkt erreicht ist, wo der ermattete Geist wieder zur Bilderschrift zurückkehren möchte und den Zeichner willkommen heisst, der die öden Wortreihen der gedruckten Seite wieder durch Bilder belebt.

Auf der Wanderung durch ein Buch ist es vergnüglich, die Oase eines Bildes oder Ornamentes zu erreichen. Wir rasten ein Weilchen unter den Palmen, lassen unsere Gedanken frei schweifen, trinken Erquickung aus anderen

geistigen Quellen und sehen vielleicht die Ideen darin gespiegelt, denen wir nachgingen. So enden wir, wie wir begannen, mit Bildern.

Tempel und Gräber sind die grössten Bücher der Menschheit gewesen. Mit der Entwicklung des individuellen Lebens sowohl wie der des religiösen Rituals und der Notwendigkeit der Aufzeichnung fühlte der Mensch das Bedürfnis, etwas bequemer, handlicheres und beweglicheres zu haben, und als er im Laufe der Zeit Griffel und Feder erfand, versuchte er seine Künste auf Papyrus, Palmblatt oder Pergament. Er schrieb seine Erzählungen und Gedanken nieder und illustrierte oder symbolisierte sie, zuerst auf Rollen oder Tafeln; später schloss er sie mit aller Schönheit, deren die Schreibkunst fähig war, in gebundene Bücher ein, die durch das malerische und ornamentale Beiwerk in Gold und Farben bereichert und gehoben wurden.

Wie schon gesagt, ist es meine Absicht, von dem künstlerischen Anblick der Buchseite zu sprechen, und darum haben wir jetzt nichts zu thun mit den verschiedenen Formen des Buches selbst als solchem oder mit der Behandlung seiner äusseren Hülle. Es ist das offene Buch, bei dem ich verweilen möchte, bei der Seite selbst als Feld für die verschönernde Thätigkeit des Zeichners und Illustrators.

In der Entwicklung des Buchschmuckes und der Illustration unterscheiden wir zwei grosse Perioden, die Zeit der Handschriften vor der Erfindung der Buchdruckerkunst, und die Zeit der gedruckten Bücher. Beide illustrieren indessen eine lange Entwicklungsgeschichte und enthalten in sich sozusagen eine gedrängte Uebersicht über die gleichzeitige Kunst in den verschiedenen Formen ihres Wachstums. Der erste Trieb zur Kunst scheint dem ursprünglichen Nachbildungstrieb der Kinder zu ent-

DEUTSCHLAND.

15. JAHRH.



2. AUS BOCCACCIO, DE CLARIS MULIERIBUS.  
ULM, JOHANN ZAINER, 1473.



sprechen, dem Wunsche, die vertrauten Gegenstände ihrer Umgebung darzustellen, sie in Linie und Farbe wiederzugeben. Die hervorstechenden Eigentümlichkeiten eines Tieres z. B. werden zunächst übertrieben, wie auf den geritzten Knochen der Höhlenmenschen. Sie sind abstrakt und beinahe symbolisierend in ihrer Charakterisierung der Form. Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, wie Lettern und Schriftsprache sich naturgemäss entwickelten. Sie entstanden aus dem elementaren Triebe des Menschen, seine Begriffe von dem Rhythmus der Linien einerseits und seine Vorstellungen von der ihn umgebenden Natur andererseits sichtbar auszudrücken, und sie entwickelten sich durch ein System von Hieroglyphen hindurch zu dem, was sie für uns sind. Es scheint demnach, dass der Illustrator oder Bildschreiber im Laufe der Dinge zuerst auftritt und danach erst das Buch.

Mit der Ausbildung der Lettern und der Schreibkunst hielt die Entwicklung der zeichnerischen Fertigkeit und des Kunstempfindens gleichen Schritt. Auf einer Seite drängte sie auf genauere Wiedergabe der Natur und Treue der Handlung hin, nach der anderen Seite auf phantasievolle Schönheit und systematischen und organischen Schmuck, der mehr oder weniger auf geometrischer Grundlage ruhend sich schliesslich zu üppigem Laub- und Blumenwerk entfaltete, das in Formenreichtum und Mannigfaltigkeit mit der Natur selbst wetteiferte. Diese beiden Hauptrichtungen der künstlerischen Kraft lassen sich durch die ganze Welt der Kunst hindurch verfolgen, wie sie beständig um den Vorrang streiten und bald die eine, bald die andere an die Spitze tritt. Der Verlauf ihrer Entwicklung und die Wirkungen ihres wechselnden Einflusses machen sich jedoch besonders bei dem verzierten und illustrierten Buche bemerkbar.

Obgleich in der Regel das Dekorative in den illumi-

nierten Büchern des Mittelalters vorherrscht, lässt sich doch der Illustrator in Gestalt des Miniaturmalers auch hier schon nachweisen. In einigen, besonders den späteren Handschriften sehen wir, wie die Illustration das Uebergewicht erlangt und die Dekoration mit ihr verschmilzt.

Es giebt in der Egertonsammlung des Britischen Museums eine Handschrift von Dantes Göttlicher Komödie mit Miniaturen von italienischen Künstlern des 14. Jahrhunderts, welche man als ein frühes Beispiel vom Hervortreten des Illustrators bezeichnen kann. Die Miniaturen sind etwas unvermittelt auf die Buchseite gestellt und mit ungewöhnlich wenigem Rahmenwerk oder begleitendem Ornament versehen. Obwohl sie an sich in der Wirkung ihrer einfachen Zeichnung und ihrer vollen kräftigen Färbung mehr oder weniger dekorativ sind, so war es doch eher die Hauptabsicht der Künstler zu illustrieren als zu schmücken.

Die Arbeiten der Kelten, die unter dem Einfluss des Christentums stehen und die älteste Kunst der christlichen abendländischen Kultur vertreten — das Buch von Kells ist ein hervorragendes Beispiel dafür — waren auf der anderen Seite streng ornamental. Sie erinnern in ihrem Reichtum und in der Künstlichkeit ihrer verschlungenen Muster stark an gewisse Eigentümlichkeiten sowohl der orientalischen wie der frühesten griechischen Kunst.

Das Buch von Kells hat seinen Namen von dem Columbaner-Kloster Kells oder Kenlis, ursprünglich Kennansa, einem Orte von uralter Bedeutung in der Grafschaft Meath in Irland. Es wird vermutet, dass es das grosse Evangelienbuch ist, welches in diese christliche Niederlassung von ihrem Begründer Columba gebracht wurde. Vielleicht ist es von dem Heiligen selbst geschrieben, der im Jahre 597 starb. Das Original befindet sich in der Bibliothek des Trinity-College in Dublin. Auf



3. AUS BOCCACCIO, DE CLARIS MULIERIBUS.  
ULM, JOH. ZAINER, 1473.





einer Seite dieses Buches ist das griechische Monogramm Christi dargestellt, und die ganze Seite enthält nur die drei Worte: Christi Autem Generatio. Es ist ein merkwürdiges Beispiel von einem Zierbuchstaben, der sich über die ganze Seite erstreckt. Die Wirkung des Ganzen könnte man vielleicht etwas schwer nennen, aber es ist voll von wunderbaren Einzelheiten und reichen und besonders charakteristischen Formen keltischer Zierkunst.

Die Arbeit des Schreibers ist, wie die gewöhnliche Schrift des Textes zeigt, sehr schön. Die Schrift ist sehr fest und kräftig und stimmt im Charakter mit den festgefügtten Formen der Initialen und sonstigen Verzierungen gut überein. Wir fühlen, dass sie ihre eigene Würde und Bedeutsamkeit und einen scharf ausgeprägten Charakter hat.

Auf einer Seite desselben Buches sind die Sinnbilder der Evangelisten in Kreise eingeschlossen und in einen festen Rahmen eingesetzt, welcher die ganze Buchseite einnimmt und byzantinisches Formgefühl zu verraten scheint. Tafel I giebt eine Seite aus einer Handschrift dieser Schule, nämlich dem Evangeliarium des hl. Cuthbert. Die Vollseiten der frühesten illuminierten Handschriften wurden oft in vier oder mehr Felder eingeteilt zur Aufnahme von Heiligenbildern oder Emblemen. Im 12. und 13. Jahrhundert hatten diese Felder gewöhnlich einen mit kleinen Mustern ausgefüllten Hintergrund in Dunkelblau, Rot, Grün oder poliertem Gold.

Die Angelsächsischen Manuskripte zeigen Spuren des Einflusses klassischer Ueberlieferungen, die über Byzanz oder Rom gekommen sein mögen. Sie wirken naturgemäss auf die früheste christliche Kunst, wie wir es an den Resten derselben in den Katakomben sehen. Diese klassischen Ueberlieferungen kann man hauptsächlich in der Behandlung der Gewänder erkennen, welche in ge-

raden oder elliptischen Falten sich anschmiegend, die Form der Glieder wiederzugeben suchen. Man kann in der That sagen, dass diese klassische Ueberlieferung, durch das Christentum nach Norden und Westen hin ausgebreitet, sich in der Behandlung des Figürlichen bis zum Beginn der Renaissance erhielt. Erst die Auferstehung der klassischen Kunst in Italien in Verbindung mit einem neuen Naturalismus führte zu der wundervollen Entfaltung der jetzigen europäischen Kunst.

Die Urkunde der Gründung von Newminster in Winchester durch König Edgar vom Jahre 966 ist in Gold geschrieben und bietet ein weiteres sehr prächtiges Beispiel früher Buchverzierung. Sie hat eine ganzseitige Miniatur der vorhin erwähnten pannellierten Art und reiche Randverzierungen in Gold und Farben von der Hand eines englischen Künstlers. Die Urkunde ist im Besitze des Britischen Museums und dort ausgestellt.

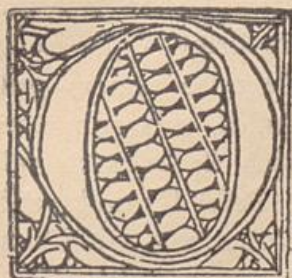
Die Evangelien, eine Handschrift des 11. Jahrhunderts mit Initialen und Umrahmungen in Gold und Farben von englischen Künstlern sind ein weiteres schönes Beispiel der älteren Art. In diesem sind die Ueberschriften jedes Evangeliums in kühner Schrift von einem massig gezeichneten Rahmen umschlossen und bilden eine Reihe von ganzseitigen Titelblättern würdigster Art.

Als Beispiel illustrierter Bücher nach der Auffassung des frühen Mittelalters kann man auch die Kräuterbücher des 12. und 13. Jahrhunderts ansehen. Sie enthalten die verschiedensten Pflanzen, frei und voll in der Farbe und korrekt in der Zeichnung, welche mit einem direkten Hinblick auf die dekorative Wirkung der Buchseite entworfen sind. Ein sehr schönes derartiges Kräuterbuch, das im 13. Jahrhundert in England geschrieben sein soll, befindet sich im Britischen Museum. Verzierung und Illustration sind hier eins.

Ein herrliches Beispiel von Buchdekoration der prächtigsten Art ist der Arundel-Psalter (Tafel II—IV), welchen nach der Inschrift in dem Buche Robert de Lyle im Jahre

DEUTSCHLAND.

15. JAHRH.



Er erste heimlich scheinbott oder  
sberg dē d̄ teufel sendt dē mensche  
ze fahen d̄ ist die hochfart/der selb  
bott kumpt geritten /vnd sigt auff  
ainē Dromedari/vn̄ ist mit guldin  
harnasch angelegt Vn̄ furt auff dē  
helm einē pfaben/in dē schilt einen Adler In dem panzer  
einē gekrōnten Leo/vn̄ in d̄ hand ein braites schwert •



4. AUS DEM BUCH VON DEN SIEBEN TODSÜNDEN UND DEN  
SIEBEN TUGENDEN.

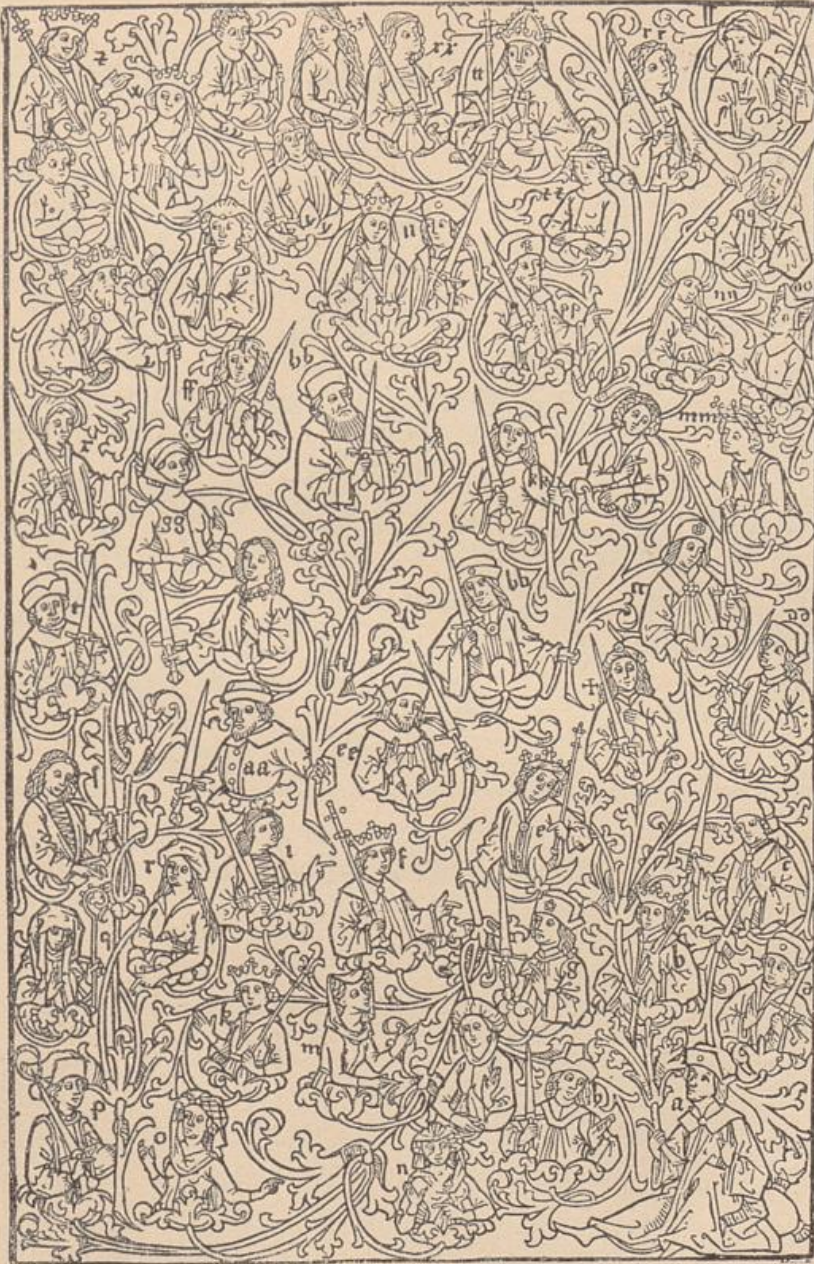
AUGSBURG, JOHANN BAEMLER, 1474.

1339 seiner Tochter Audry gab. Hier leisten Schreiber, Illuminator und Miniaturmaler ihr Bestes, sei es nun in einer oder in verschiedenen Personen. Es ist ausserdem

englische Arbeit. Die Schönheit der Zeichnung und die Mannigfaltigkeit und der Reichtum der Verzierungen sind ohne Zweifel ganz hervorragend. Wie alle Psalter beginnt das Buch mit einem Kalender; in Felder geteilte Seiten folgen, deren Fächer mit Bildern aus dem Leben Jesu ausgefüllt sind. Eine ganz besonders prächtige Vollseite ist die mit der Jungfrau und dem Kinde unter einem gotischen Baldachin mit einem Hintergrunde von gemustertem Golde (Tafel IV). Es finden sich darin auch sehr eigenartig gezeichnete Stammbäume (Tafel II) und schön eingeteilte Textseiten in doppelten Kolonnen mit illuminierten Zierraten.

Der Tenison-Psalter (Brit. Mus. Add. Mr. 24 686) ist eine englische Arbeit des 13. Jahrhunderts. Er wurde wahrscheinlich für Alfonso, den Sohn Edmunds I. ausgeführt zu seiner beabsichtigten Vermählung mit Margaret, der Tochter des Grafen Florentius von Holland, welche Heirat aber durch den am 1. August 1224 erfolgten Tod des Prinzen vereitelt wurde.

Die ganzseitigen Miniaturen, welche in Felder geteilt sind, zeigen volle, feste Formen und reiche Verwendung von Farben und poliertem Gold. Die Zahl der Felder ist bald vier, mit abwechselnd blauem und goldenem gemusterten Hintergrund, bald sechs, wobei die Miniaturen viel kleiner sind und in einem viel breiteren Rahmen von rot und blau stehen. Weiterhin ist das Buch interessant als Beispiel einer anderen Art der Behandlung der Buchseite, die, wie es scheint, spezifisch englisch war. Dornige Ranken, die oftmals von einem Initialbuchstaben ausgehen, verbreiten sich über den Rand nach oben und unten oder über und unter dem Text. In ihren Verzweigungen tragen sie öfters Figuren und Tiere, welche in dieser Handschrift sehr schön und fein gezeichnet sind. Man sehe nur das eine Blatt mit der Dame, die den Hirsch verfolgt.



5. AUS ROD. ZAMORENSIS, SPECULUM VITAE HUMANAЕ.  
AUGSBURG, GÜNTHER ZAINER, um 1475.

Dekorative Illustration. 2. Aufl.

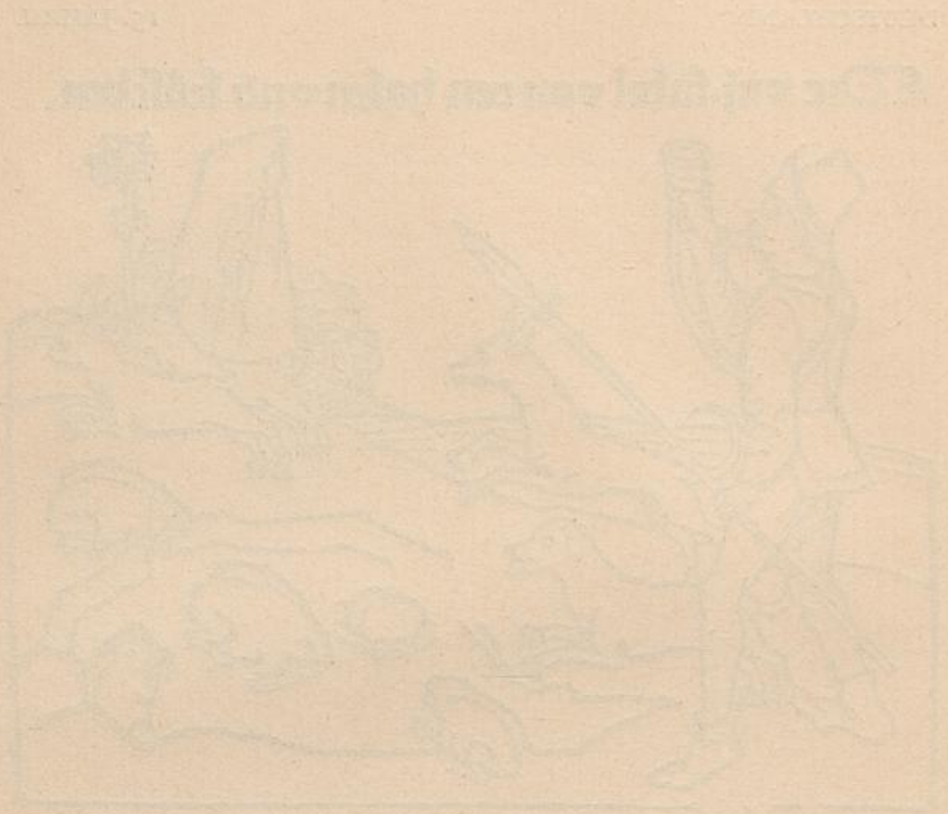


Die viij. fabel von den hasen vnd fröschen.



6. AUS DEM AESOP.  
ULM, JOHANN ZAINER, um 1475.





STADT-UND-LANDSCHAFTEN  
VON DER RHEIN-UND-MOSEL-GEGEND

In den Büchern des 13. Jahrhunderts steht der Text da wie ein fester Turm, oder wie eine Säule, von der aus die Phantasie und Erfindungsgabe des Zeichners nach oben und unten, nach rechts und links auf den breiten Pergamenträndern sich ergehen kann. Zuweilen scheinen allerdings andere und spätere Hände als die des ursprünglichen Zeichners und Illuminators noch Schildereien hinzugefügt zu haben.

Im Britischen Museum finden wir eine sehr bemerkenswerte Apokalypse, die früher der Carthause von Vau Dieu zwischen Lüttich und Aachen gehörte. Sie ist ein Werk französischer Künstler aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts und enthält eine Reihe sehr schöner und phantasievoller Zeichnungen, die an Orcagna erinnern. Sie sind sehr dekorativ in der Behandlung, voll und kräftig in der Farbe und fest im Umriss. Die Bildchen stehen in länglichen Feldern von farbigen Linien eingefasst am Kopf jeder Seite und füllen fast zwei Drittel derselben. Der Text steht in doppelten Kolumnen unter der Miniatur und hat kleine farbige Initialen. Der Hintergrund der Bilder ist abwechselnd rot und dunkelgrün mit Flächenmuster.

Die Kraft der Erfindung und des Ausdruckes, die aus diesen Zeichnungen spricht, so streng sie in Formen und Figuren auch sind, und so sehr sie unter der Herrschaft der ornamentalen Ueberlieferung der Zeit stehen, ist sehr bemerkenswert. Auch hier sind Dekoration und Illustration noch eins.

Wiederum ist der Psalter der Königin Maria interessant als Beispiel einer ganz anderen und leichteren Behandlung der figürlichen Zeichnungen. Wir finden in dieser Handschrift neben Illuminationen in vollkräftigen Farben und poliertem Gold eine Reihe zart getönter Illustrationen zur biblischen Geschichte in feiner Federzeichnung.

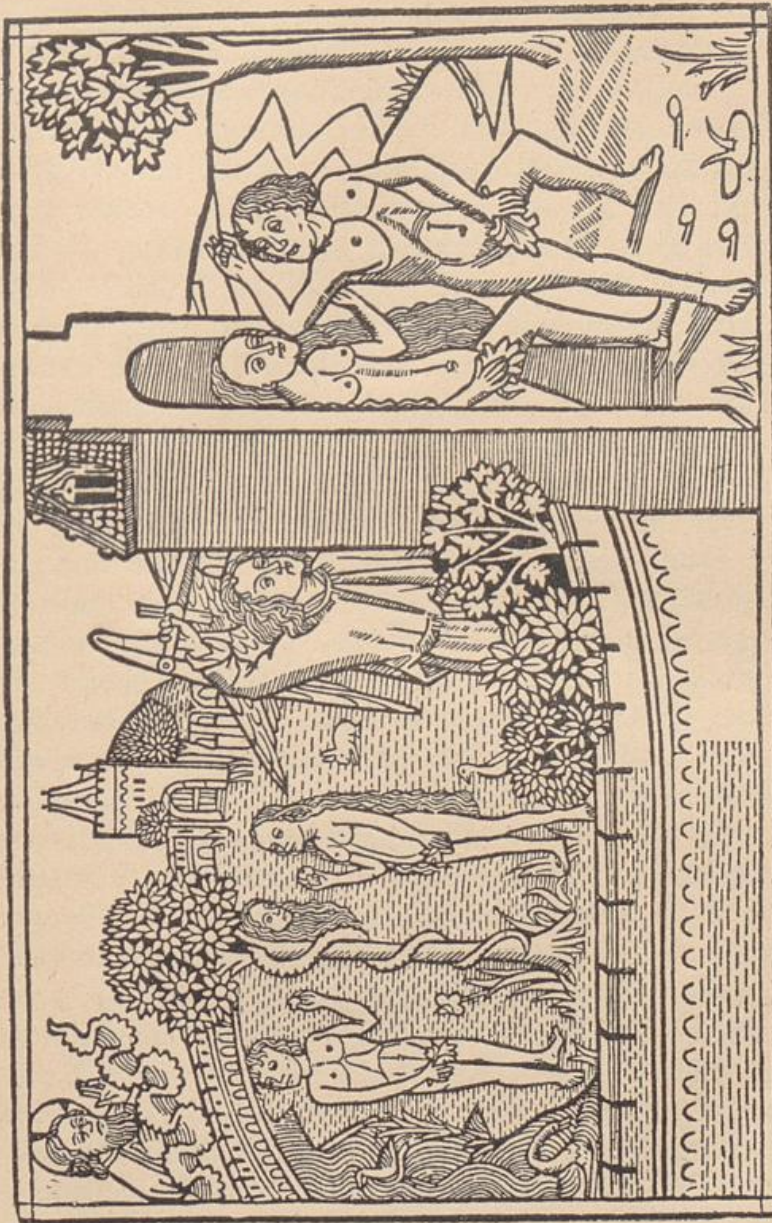
Es scheint, dass die Schrift- und Miniaturmaler immer

ihre Figuren und Ornamente vor dem Kolorieren mit der Feder ausgezeichneten.

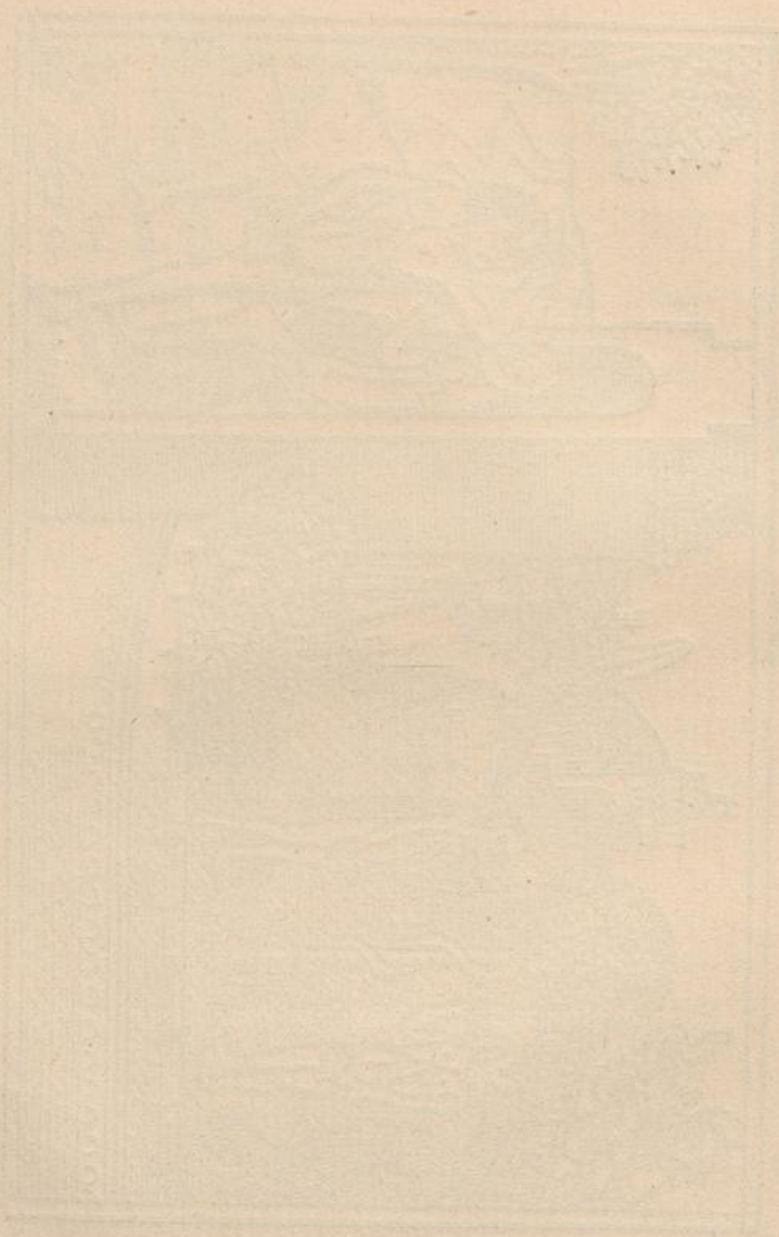
Auf den voll ausgemalten Miniaturen sind die Federstriche nicht sichtbar, aber in dieser Handschrift sind sie durch die zarte Tönung erhalten geblieben. Die Zeichnungen, von denen ich spreche, stehen zu zweien auf einer Seite und füllen sie völlig aus. Sie sind von einem roten Rand umgeben, der an den Ecken in ein Blatt ausläuft. Es spricht eine entschiedene und anmutige Empfindung aus diesen Darstellungen. Dieselbe Hand hat, scheint's, auf dem unteren Rande der folgenden Textseiten eine Reihe sonderbarer Gestalten hinzugefügt: Kämpfe grotesker Tiere, Jagd- und Fischereiscenen, Spiele und Zeitvertreib und schliesslich biblische Gegenstände. Auch hier lässt sich, glaube ich, wieder die Neigung der alten Illustratoren nachweisen, über die Grenzen der Textseite hinauszuschweifen; allerdings nur eine Neigung.

Ein schön ornamentiertes Blatt, welches Illumination und Miniatur vereinigt, bietet uns die Epistel Philipps von Comines an Richard II. vom Ende des 14. Jahrhunderts (Tafel V). Die Figuren, historisch interessante Beispiele der Trachten der Zeit, heben sich von einem gemusterten Grunde ab. Der Text bildet doppelte Kolumnen mit viereckigen Initialen, und die Seite ist belebt durch leichtes Blattwerk. Dies entspringt aus den dornigen Randstreifen, welche auf der inneren Seite in einen Drachen auslaufen.

Es würde schwer sein, ein köstlicheres Beispiel der Schrift, Illumination und Miniatur des 15. Jahrhunderts zu finden, als das Bedford-Gebetbuch (Tafel VI, VII). Das Buch ist datiert 1422 und soll, obgleich in England entstanden, das Werk französischer Künstler sein. Der Kalender, welcher die ersten Seiten einnimmt, ist bemerkenswert wegen seiner kleinen, sehr leuchtenden und in reinen Farben ausgemalten Miniaturen. Sie sind wie



7. AUS DER KÖLNISCHEN BIBEL,  
KÖLN, QUENTEL, um 1480.



Edelsteine eingesetzt in einen sehr feinen, zarten Rand von lichtigem Laubwerk, das von glänzend polierten, goldenen Kleeblättchen schimmert, wie sie für die französischen illuminierten Bücher jener Zeit charakteristisch sind.

Eine prächtige ganzseitige Miniatur, die Erschaffung der Welt und der Sündenfall, greift hier und da über den Rand hinaus. Die Miniaturmaler des 13. und 14. Jahrhunderts gehen mit ihren Zeichnungen öfters in wirkungsvoller Weise über die Umrahmung ihres gemusterten Hintergrundes oder die Bildfläche hinaus; ein Verfahren, welches in die Förmlichkeit der eingerahmten Bildchen etwas heitere Abwechslung brachte, besonders wenn sie von einem zwischen zwei Linien liegenden Farbstreifen eingeschlossen waren. Hier durchbrechen oft Gruppen der Zeichnung die innere Linie, halten sich aber noch innerhalb der äusseren. Sehr häufig ist bei diesen Handschriften eine gleiche Raumeinteilung planmässig festgehalten, während die Leisten und Miniaturen im einzelnen eine unendliche Mannigfaltigkeit zeigen. In derartigen prächtigen Werken haben wir das vollständige und harmonische Zusammenwirken von Schriftmaler und Illustrator vor uns. Das ursprüngliche Ziel eines jeden ist, die Buchseite zu verschönern. Der Illuminator lässt seine Zierleisten und Initialen sprossen und blühen und sich mit üppigem Blatt- und Blumenwerk über die Ränder des Pergamentes verbreiten, das schon schön aus der Hand des Schreibers hervorging. Der Miniaturmaler unterdessen macht einen Buchstaben selber zu einem Schrein für eine zarte Heilige oder für die Vision einer Handlung der Gnade oder des Martyriums, während die leichtfertigen weltlichen Gestalten in dem Labyrinth der Umrahmungen Verstecken spielen. Die Jahreszeiten folgen einander durch den Kalender, der Bauer pflügt, säet, erntet und drischt sein Korn, während fröhliche Ritter in den

Schranken turnieren, oder mit den seltsam gekleideten Damen den fleckigen Damhirsch im grünen Walde jagen.

In diesen schönen liturgischen Büchern des Mittelalters ist, wie wir sehen, das dekorative Empfinden gleichzeitig und eng verbunden mit dem illustrativen Bestreben entwickelt, so dass fast jeder illuminierte Psalter, jedes Gebetbuch nicht allein reizende Beispiele von Blumenschmuck in Leisten und Initialen von endloser Fruchtbarkeit der Erfindung bietet, sondern auch ein Bild des Lebens und der Sitten seiner Zeit giebt. In den Büchern unseres eigenen Landes können wir sehen, wie reich an Farben und eigenartigen Gebräuchen, wie voller Abwechslung das Leben zu der Zeit war, als England in Wirklichkeit das „fröhliche England“ war, trotz aller Familienfehden und tyrannischen Fürsten und Könige, vor der industriellen Umwälzung und der Verarmung des Volkes. Arbeitskammern und Armenpfleger waren damals noch nicht an die Stelle der Abteien und Klöster getreten; die Flüsse wurden noch nicht durch Abwässer verpestet und die Städte noch nicht vom Kohlenrauch geschwärzt, dem Rauch der Feuer, welche kaufmännischer Wettbewerb entzündet hat, um durch Maschinenkraft und Maschinenarbeit den höchsten Gewinn bei billigster Herstellung zu erzielen. Damals war England noch nicht der Kaufladen und die Maschinenhalle der Welt.

Diese Bücher, die in Gold und Farben leuchten, erzählen uns von den Tagen, wo Zeit noch keine Bedeutung hatte, wo die frommen Schreiber und Künstler ruhig und liebevoll an der Schönheit ihres Werkes arbeiten konnten, ohne Angst vor dem drängenden Verleger oder Drucker oder vor den Ansprüchen des Weltmarktes.

In unserer Selbstzufriedenheit über die ungeheuere Vermehrung unserer Hilfsquellen und die rasche und billige Erzeugung von Büchern, über die Macht der



8. AUS TEREZ, EUNUCHUS DEUTSCH.  
ULM, CONRAD DINCKMUTH, 1486.







9. AUS THWRO CZ, CHRONICA HUNGARIAE.  
AUGSBURG, ERHARD RATDOLT, 1488.

1874

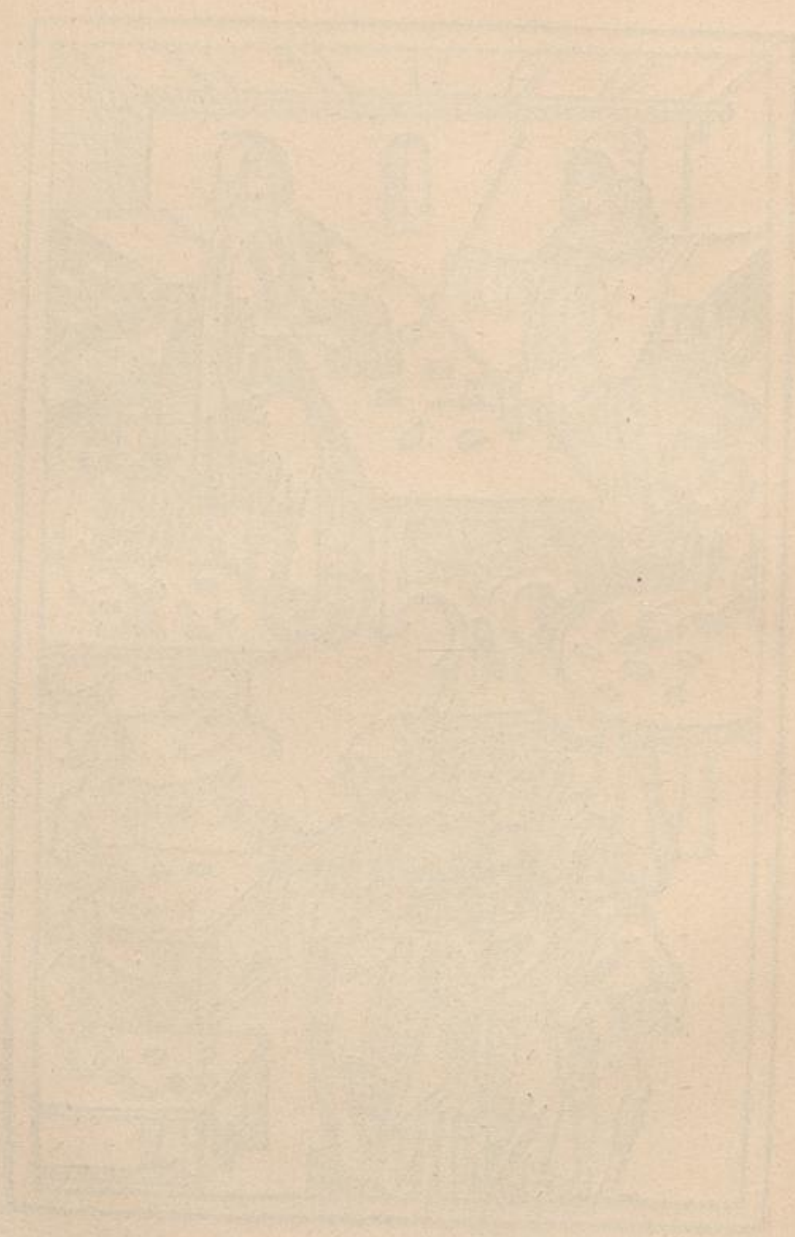
1874



UNIVERSITÄT PADERBORN  
BIBLIOTHEK



10. AUS DEM HORTUS SANITATIS.  
MAINZ, JACOB MEYDENBACH, 1491.

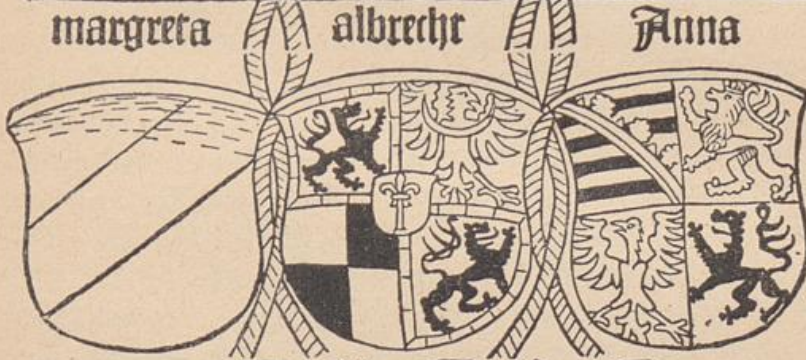




margretha

albrecht

Anna



hans

wulfgäck

Anna

frederick

sigmund

barbara

elizabeth

elizabeth

roschen  
abthl. m.  
babenberg

Anna

11. AUS DER CRONECKEN DER SASSEN.  
MAINZ, PETER SCHÖFFER, 1492.



Druckerpresse, sollten wir nicht vergessen, dass die Bücher dieses dunklen Zeitalters, wenn es ihrer auch verhältnismässig wenige gab, doch Kunstwerke und eine stetige Freude ihrer Besitzer waren. Ein Gebetbuch war nicht nur ein Gebetbuch, sondern zugleich ein Bilderbuch, ein kleiner Spiegel der Welt, ein Heiligenschrein in einem Blumengarten. Man kann sich wohl einen Begriff machen von ihrer Kostbarkeit, abgesehen von ihrem religiösen Zweck, und manche davon mögen wohl seltsame, ereignisreiche Geschichten erlebt haben. So verlor der Graf von Shrewsbury sein Gebetbuch (The Talbot-Prayer-book) und zugleich das Leben auf dem Schlachtfelde von Castillon, etwa dreissig Meilen von Bordeaux im Jahre 1453. Dieses Buch wurde, wie Quaritsch feststellte, von einem bretonischen Soldaten mitgenommen und ist erst vor mehreren Jahren in der Bretagne wieder aufgefunden worden.

Man hat vermutet, dass die grossen farbigen Initialen in den liturgischen Büchern zu dem Zwecke benutzt wurden, als Merkzeichen für die Abschnitte des Gottesdienstes zu dienen. Ich erfahre, dass in manchen Messbüchern, wo eine Kreuzigung in eine Initiale hineingemalt ist, ein kleines einfaches Kreuz darunter gesetzt wurde. Dieses hatte dann der Geistliche zu küssen statt des Bildes, da man, wo nur das Bild allein dastand, beobachtet hatte, dass es durch die häufige Wiederholung dieser Form der Verehrung zu leicht verwischt wurde.

Als ein Beispiel von dem Einfluss des Naturalismus, der sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts anfang fühlbar zu machen, können wir den Roman von der Rose erwähnen (Harl. MSS. 4425) im Britischen Museum (Tafel VIII). Er enthält zwei schöne, ganzseitige Miniaturen mit prächtigen Umrahmungen, farbenreich und voller Einzelheiten, welche die Tracht der Zeit illustrieren. Die Textseiten



zeigen doppelte Kolumnen mit kleinen, fein ausgearbeiteten Miniaturen durchsetzt, welche die Breite einer Kolumne einnehmen. Der Stil des Werkes ist dem des berühmten Grimani-Breviers in der Markus-Bibliothek zu Venedig verwandt, dessen Miniaturen von Memling gemalt sein sollen. Sie sind wunderbar reich in den Einzelheiten und fein in der Ausführung und zeigen ganz den Charakter der damaligen flämischen Bilder. Wir sehen bei diesem Buche, dass die malerische und illustrative Richtung die Ueberhand gewinnt. Die auf's höchste ausgearbeiteten Blumen, Früchte und Insekten der Umrahmungen, körperhaft dargestellt mit Licht und Schlag Schatten, sind an sich wundervolle Kunstwerke. Aber mir scheint, was an zeichnerischer Feinheit und Kraft der Schattierung gewonnen ist, geht auf die Kosten der rein dekorativen Wirkung der Buchseite. Nach den zarten Arabesken der früheren Periode wirken diese Umrahmungen etwas schwerfällig, und so gross auch ihr Wert sein mag in Bezug auf Erfindung und Darstellung, so erfüllen sie doch die Anforderungen einer Buchverzierung nicht ganz zur Zufriedenheit.

Wohl die kostbarsten Beispiele der Buchverzierung dieser Zeit findet man in Italien in den berühmten Chorbüchern der Kathedrale von Siena (Tafel IX). Sie zeigen eine seltene Vereinigung reicher Erfindung, malerischen Könnens und dekorativen Geschmackes mit echt italienischer Fülle und Anmut in der Behandlung der frühen Renaissance-Ornamente und ihrer Verwendung zum Schmucke der Buchseite.

Diese Miniaturen sind das Werk von Girolamo da Cremona und Liberale da Verona. Wenigstens werden diese beiden als die eifrigsten und unermüdlichsten der mit den Chorbüchern beschäftigten Künstler geschildert. Zahlungen für die Arbeit wurden ihnen im Jahre 1468

DEUTSCHLAND.

15. JAHRH.



12. AUS DER NIEDERDEUTSCHEN BIBEL.  
LÜBECK, STEPHAN ARNDES, 1494.



DEUTSCHLAND.

16. JAHRH.

# Domerium de tempore.

fratris Helbarti ordinis  
sancti Francisci



13. TITELBLATT.

AUGSBURG, JOH. OTHMAR, 1502.

UNIVERSITÄT  
PADERBORN

geleistet und abermals im Jahr 1472—73, wonach sich das Werk datieren lässt.

Ich bin nicht im Unklaren über die Möglichkeit einer gewissen Arbeitsteilung bei diesen illuminierten Handschriften. Die Arbeit des Schreibers, die des Illuminators und des Miniaturmalers unterscheiden sich deutlich genug voneinander, obwohl sie für die Gesamtwirkung von gleicher Bedeutung sind. Bradley, welcher ein Verzeichnis der Miniaturmaler zusammengestellt hat, sagt von den Kalligraphen, Illuminatoren und Miniaturmalern: „Jede dieser Beschäftigungen findet sich zu Zeiten mit einer der anderen oder mit beiden verbunden“. Wenn das der Fall ist, so kann, wo es darauf ankommt, dem Künstler seinen ihm zukommenden Titel zu geben, die Periode den Ausschlag geben, in die das Werk fällt, z. B. vom 7. bis 10. Jahrhundert möchte Bradley ihn Schriftmaler genannt haben, vom 11. bis 15. Jahrhundert Illuminator und vom 15. bis 16. Jahrhundert Miniaturmaler. Abschriften stellt er in eine besondere Kategorie, als Werk eines Kopisten. Aber welche Teilung der Arbeit auch vorgenommen wurde, in der Harmonie und Einheitlichkeit der Wirkung trat keine Teilung zu Tage. Wenn in einigen Fällen die rein ornamentalen Teile der Arbeit, wie Blumenumrahmungen und Initialen, das Werk eines Künstlers waren, der Text von einem anderen stammte und die Miniaturen von einem dritten, so kann ich nur sagen, dass alle drei brüderlich in Einigkeit zusammen wirkten an der Schönheit eines harmonischen und organischen Ganzen. Und wenn solche Teilung der Arbeit thatsächlich nachgewiesen werden kann, so ist sie ein Beweis für die Wichtigkeit eines gewissen künstlerischen Zusammenwirkens und der dadurch erreichbaren grossen Erfolge.

Die illuminierten Handschriften haben im Hinblick auf Harmonie im Text und Verzierung folgenden grossen

Vorzug: der Text des Schreibkünstlers harmoniert immer mit der Zeichnung des Illuminators, denn er bleibt durch das ganze Mittelalter hindurch in fortschreitender Entwicklung, nimmt neue Eigentümlichkeiten an und macht Wandlungen durch, die vielleicht nicht so augenfällig, aber ebenso wirksam sind, wie die Veränderungen in Stil und Charakter der Zierraten und Schildereien, die ihn begleiten. Der Umstand allein, dass jeder Teil des Werkes Handarbeit war, dass Fertigkeit und Gewandtheit der Hand das Ganze hervorgebracht hat, giebt diesen Handschriften einen Charakter und eine Bedeutsamkeit, mit der kein Erzeugnis der Druckerpresse wetteifern kann.

Die Schwierigkeit, mit der heutige Zeichner und Illustratoren zu kämpfen haben, um Druck und Zeichnung in Uebereinstimmung zu bringen, existierte nicht für den mittelalterlichen Illuminator. Er konnte mit Sicherheit seine Zeichnung abwägen gegen den Körper des Textes, der nicht allein schön war in der Form seiner einzelnen Buchstaben, sondern schön und kräftig auch in der Wirkung seiner ganzen Masse auf der Buchseite. Er konnte diese Schönheit nur erhöhen, wenn die Initialen durch Gold und Farbe belebt wurden, oder wenn eine schöne Federzeichnung aus ihnen herauswuchs, wie die Mistel aus dem kraftvollen Eichenstamm.

Von der Höhe der Vollkommenheit, welche die Schreibkunst im 15. Jahrhundert erreicht hatte, wo man die Buchstaben frei von allem Ueberflüssigen in wohl berechneter Regelmässigkeit, in Form und Grössenverhältnis zum Wort und zu einander gut abgestimmt auf viereckigen Raum beschränkt hatte, war nur ein Schritt zu der Idee der beweglichen Lettern.

Ehe wir indessen die nächste Seite aufschlagen, wollen wir noch einen allgemeinen und schnellen Ueberblick über die Handschriften in Hinsicht auf die Zeichnung geben.

16. JAHRH.

DEUTSCHLAND.



14. HANS BURGKMAIR, ILLUSTRATION ZU „DIE MEERFAHRT ZU VIELEN UNERKANNTEN INSELN“, AUGSBURG, 1509.





Während Beispiele der beiden Hauptrichtungen der Kunst, die der Wiedergabe und die der Erfindung, oder der Illustration und der Dekoration in den Büchern des Mittelalters nicht ganz fehlen, so ist doch die erfindende und dekorative Richtung vorherrschend, ganz besonders in den Arbeiten des 13. bis 15. Jahrhunderts. Und doch ist dieser erfindende und dekorative Geist oft verbunden mit dramatischem und poetischem Empfinden, sowie mit einem gewissen Humor. Wir sehen, wie voller Leben das Ornament des Schriftmalers ist, wie Figuren, Tiere, Vögel und Insekten seine Arabesken beleben und wie oftmals Schriftmaler, Illustrator und malerischer Erläuterer in einer Person vereinigt ist. Selbst abgesehen von seinen zeichnerischen Bereicherungen wurde die Buchseite von dem Schreiber als ein zur Ausschmückung bestimmter Raum angesehen. Lediglich als Textseite betrachtet, sollte es eine Seite schöner Schrift sein, deren Masse sorgfältig auf das Pergament gesetzt war, so dass genügend breite Ränder frei blieben, besonders unten. Die Seite eines Buches kann in der That als ebene Fläche betrachtet werden, die sich auf mannigfache Weise einteilen lässt. Der Schreiber, der Illuminator und der Maler sind die Architekten, welche die pergamentene Fläche planmässig einteilen und schöne Bauwerke in Linien und Farben darauf errichten, Wohnungen für Phantasie und Gedanken. Manchmal ist der Text in eine Spalte gebracht, wie gewöhnlich in den älteren Handschriften, manchmal in zwei, wie in den gotischen und späteren Manuskripten. Und diese viereckigen und länglichen Flächen dichtgeschriebenen Textes sind belebt durch grosse und kleine Initialen, die in Gold und Farben schimmern, in Rahmen eingeschlossen sind, oder in freies Rankenwerk ausweichen. Gleich Edelsteinen sind Miniaturen hineingesetzt, wie in dem Bedford-Gebetbuch. Die grösseren Initialen wachsen

zu solchem Umfange, dass sie eine bedeutendere Miniatur aufnehmen können, ein Bild, eine Illustration im wahren Sinne des Wortes, und dennoch im strengsten Sinne ein Teil der allgemeinen Seitenverzierung.

Blumenranken, welche in einigen Beispielen den Text frei umspielen, in Schranken gehalten, doch nicht eingeschlossen von einem rechteckigen Geflecht von leichtem, phantastischem Blattwerk, wie in dem Bedford-Gebetbuch, sind ein andermal von festen Linien eingerahmt, wie in dem Tenison-Psalter. Am Ende des 15. Jahrhunderts, wo die Verzierung der Buchseite malerischer und schwerer in Schatten und Farbe wird, fasst man sie durch kräftige Linien und Ornamente von Gold ein. Zuweilen gestaltet sich der Rand zu einem festen Rahmen, welcher den Text umschliesst und seine Spalten trennt, wie in dem Gebetbuche Renés von Anjou (Egerton-Handschrift), und dieselbe Zeichnung wiederholt sich, verschieden koloriert. Der Miniaturmaler, dessen Thätigkeit anfangs ebenso rein dekorativ war, wie die des Illuminators, wird nach und nach selbständiger und beeinflusst die Behandlung der Umrahmung, welche ihrerseits selbst zur Miniatur wird, wie in dem Grimani-Brevier, dem Roman von der Rose und den Chorbüchern von Siena. Zuletzt gerät das Bild in Gefahr, höher geschätzt zu werden als das Buch, und wir erhalten Bücher eingerahmter Bilder statt mit Bildern verzierte Bücher. Im Grimani-Brevier füllt die Miniatur nicht selten die ganze Seite mit einer einzigen Darstellung aus; oder die Miniatur ist auf einen gemalten Rand aufgelegt, der, durch Linien und einen straffen architektonischen Aufbau verstärkt, einen reichen Rahmen bildet.

Alle diese verschiedenen Verzierungsarten sind indessen in ihrer Wirkung schön und anziehend, jede in ihrer Art. Betrachten wir irgend eine Kunstform einer Zeit, welche lebendige Ueberlieferung, wirkliches Leben und Bewegung

und natürliches Wachstum und natürliche Entwicklung zeigt, so werden wir durch das Organische ihrer Erscheinung angezogen. Wenn wir auch die Aufnahme und Verarbeitung

DEUTSCHLAND.

16. JAHRH.

mortuor. **¶. Tecū p̄ncipiū in die p̄tūg  
tue. In splēdoribz sc̄ōz ex r̄c. Oratio.**  
**D**eus q̄ nobis nati saluatoris diē p̄ce  
dis celebrare octauū: fac nos q̄m̄s  
ei⁹ p̄petua diuinitate muniri: cui⁹ sum⁹  
carnali cōmertiō repati. Qui cū deo pa  
tre ⁊ spiritu sancto uiuēs ⁊ regnās r̄c.

In die epiphanie domini.



Oribz  
miracu  
lis orna  
tum diē  
sanctum  
colimus  
hodie  
stella ma  
gos du  
xit ad p̄  
sep̄ium.  
hodie v̄l  
num ex  
aqua fao  
ctū ē ad  
p̄ viū

15. HANS BALDUNG GRÜN.  
AUS DEM HORTULUS ANIMAE.  
STRASSBURG, MARTIN FLACH, 1511.

neuer Elemente und Einflüsse von Zeit zu Zeit nachweisen und Veränderungen in Stil und Aufbau der Zeichnung sowie in Temperament und Empfinden darauf zurückführen kön-

nen, so hat doch jede neue Form ihren eigenen Reiz. Wir mögen dabei immerhin dies oder jenes bevorzugen, als das dem Ideal völliger Anpassung am nächsten kommende und darum am nächsten auch der dekorativen Schönheit. Aber in der fortschreitenden Entwicklung eines lebendigen Stils müssen alle Stufen interessant sein und ihren besonderen Wert haben, denn alle füllen ihren Platz in dem grossen goldenen Buche der Geschichte der Kunst selber aus.



WALTER CRANE.  
AUS GRIMM'S HOUSEHOLD STORIES.  
LONDON, MACMILLAN, 1882.

## II. KAPITEL. DIE ZWEITE PERIODE DER BUCH- ILLUSTRATION SEIT DER ERFINDUNG DES BUCH- DRUCKS IM XV. JAHRHUNDERT.



Wir haben gesehen, welche Höhe der Vollkommenheit und Pracht die Dekoration und Illustration der Bücher im Mittelalter erreichte mit Hilfe der drei Kunstübungen, Schreibkunst, Illumination und Miniaturmalerei. Wir haben eine allmähliche Entwicklung des Stils in Schrift und Verzierung durch die Periode der Handschriften verfolgt. Wir haben bemerkt, wie die erste immer regelmässiger und kompakter in ihrer Masse auf der Buchseite erschien und wie in der letzteren die Illustration immer mehr an Umfang und Bedeutung gewann, bis wir am Ende des 15. Jahrhunderts finden, dass künstlerisch gezeichnete, naturalistische Bildchen in die Initialen eingeschlossen werden, wie in den Chorbüchern von Siena, oder dass die ganze Seite, wie im Breviarium Grimani, mit einer Darstellung gefüllt wird. Der Baum der Illustration entspringt aus einem unscheinbaren Keim, sendet einen starken Stamm nach oben, treibt in günstiger Sonne Zweige und Knospen und erschliesst endlich eine freie, herrliche Blüten- und Fruchtfülle. Dann beobachten wir eine neue Veränderung. Der Herbst kommt nach dem Sommer; der Winter folgt dem Herbst, bis das neue Leben, immer bereit, die Hülle des alten zu sprengen, seine jungen Keime austreibt, bis fast unmerkbare, allmähliche Wandlungen und das stille Wachsen neuer Gewalten das Antlitz der Welt für uns völlig verändert haben. So war es mit der Wandlung, welche gegen Ende des 15. Jahrhunderts über die europäische Kunst kam. Sie war das Resultat vieler zusammenwirkender Ursachen; die grösste derselben war, was die Buchkunst angeht, natürlich die Erfindung der

Buchdruckerkunst. Wie die meisten grossen Bewegungen in Kunst und Leben hatte sie einen dunklen Anfang. Ihren Ursprung könnte man vielleicht in den Holzschnitten aus

DEUTSCHLAND.

16. JAHRH.



**S**alue  
dies san-  
ctitatis/  
leticie et  
felicita-  
tis: q̄ es  
celsior cū  
ctis san-  
ctis; san-  
ctior oī-  
bus: dul-  
cior vni-  
uersis.

**S**alue  
dies mī-  
sericor-  
die ⁊ li-

berationis: que es vivis gaudium ⁊ de-  
functis refrigeriū. **S**alue dies preclara:  
angelis ⁊ hoīb; chara: in qua nos iesus  
redemit: ⁊ planctū nostrū in gaudiū con-  
uertit. **S**alue dies festa: in q̄ cōsolantur  
corda mesta. **S**alue glia dierū: in q̄ dñs  
ī paradysum restituit hoīez reū. **P**er isti-  
drei sacratissimi merita gliosa: ⁊ p̄ tuā le-

16. HANS BALDUNG GRÜN.  
AUS DEM HORTULUS ANIMAE.  
STRASSBURG, MARTIN FLACH, 1511.

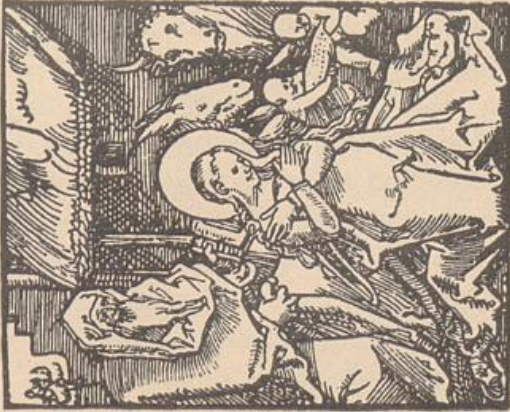
der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts suchen, die man zum Druck von Karten verwendete. Die unmittelbaren Vorläufer des gedruckten Buches waren die Blockbücher. Die

DEUTSCHLAND. 16. JAHRH.



17. HANS BALDUNG GRÜN.  
SIGNET MARTIN FLACHS,  
STRASSBURG, 1511.

DEUTSCHLAND. 16. JAHRH.



18. HANS BALDUNG GRÜN.  
AUS DEM HORTULUS ANIMAE.  
STRASSBURG, MARTIN FLACH, 1511.





Kunst dieser Blockbücher ist ganz roh und primitiv; sie könnten, verglichen mit den hochvollendeten Arbeiten der gleichzeitigen Handschriften, einer ganz anderen Periode angehören. Das sind die ersten wankenden Schritte einer kindlichen Kunst, das erste schwache Lallen, das bald zu starker, klarer und vollkommener Sprache anwachsen und die Welt der Bücher und der Menschen beherrschen sollte.

Deutschland hat sich nicht in bedeutendem Masse an der Hervorbringung von künstlerisch bedeutenden oder originell behandelten Handschriften beteiligt (? des Uebersetzers). Seine Zeit sollte erst kommen. Jetzt, bei der Einführung und der künstlerischen Anwendung der neuen Erfindung, in der neuen Aera der Buchverzierung und Illustration übernahm es sofort die Führung. In Anbetracht dessen, dass der Erfinder ein Deutscher war, ist es natürlich, dass die Buchdruckerkunst in dem Lande ihrer Entstehung schnell zur Vollkommenheit reifte. So finden wir, dass einige der frühesten und grössten Triumphe der Presse von deutschen Druckern errungen werden, wie Gutenberg, Fust, Schöffer, noch gar nicht zu reden von der wunderbaren Fruchtbarkeit der dekorativen Erfindung der deutschen Zeichner, welche in dem erhabenen Genius Albrecht Dürers und Hans Holbeins gipfelt.

Die blühenden deutschen Städte Köln, Mainz, Frankfurt, Strassburg, Augsburg, Nürnberg und Ulm, alle wurden in der Geschichte des Buchdruckes berühmt. Jede hatte ihre Schule von Zeichnern in Schwarz und Weiss und ihren besonderen Stil in Buchverzierung und Druck.

Italien, Frankreich, die Schweiz und England hatten nichtsdestoweniger alle ihren Anteil und einen ruhmvollen Anteil an den Triumphen des Buchdruckes in seinen ersten Zeiten. Die Drucker von Venedig, Florenz, Rom, Neapel, Paris und Basel, unser William Caxton in Westminster

stehen mit in der ersten Reihe. Der Reichtum dekorativer Erfindung und die Schönheit der Holzschnittverzierungen, welche von den Druckern von Venedig und Florenz verwendet wurden, zeichnet sie in den letzten Jahren des 15. und den ersten des 16. Jahrhunderts besonders aus.

1454 scheint das erste bestimmte Datum zu sein, das sich für die erstmalige Anwendung des Buchdrucks festsetzen lässt. In diesem Jahre waren die Mainzer Ablassbriefe in Umlauf. Aber das folgende Jahr ist wichtiger, weil in dieses das Erscheinen der berühmten 42 zeiligen Bibel (der sogenannten Mazarin-Bibel) aus der Presse Gutenbergs in Mainz gesetzt wird. Ein Exemplar davon befindet sich im Britischen Museum. Das Exemplar, welches in der neueren Zeit zuerst die Aufmerksamkeit auf sich zog, wurde in der Bibliothek des Kardinals Mazarin entdeckt; daher der Name. Sie ist bemerkenswert, weil sie zeigt, wie langsam der Wechsel in der Behandlung der Buchseite sich vollzieht. Der Schreiber ist abgesetzt; die Legionen gedruckter Buchstaben haben sein Reich erobert und ihn von seiner Arbeit vertrieben. Aber der Rand harret noch immer des Illuminators, dass er seine bunten Zierraten darüber verbreite, und die Initialen warten auf die farbige Belebung durch seine Hand. Die ersten Buchdrucker betrachten augenscheinlich die Erzeugnisse ihrer Kunst als einen Ersatz für die Handschriften. Ihr Bestreben war, die Arbeit des Schreibers zu thun, und zwar besser und schneller als er selbst. Nach ihren Arbeiten zu schliessen, kam ihnen im Anfang noch gar nicht der Gedanke, dass dies der Anfang einer ganz neuen Entwicklung sei.

Ein anderer früher Druck ist das Mainzer Psalterium von 1457 aus der Presse von Fust und Schöffer. Es ist nicht allein merkwürdig als der erste gedruckte Psalter und als erster datierter Druck, sondern auch als erster Versuch,



19. AUS ALBRECHT DÜRER'S KLEINER PASSION.  
NÜRNBERG, 1512.





20. AUS ALBRECHT DÜRER'S KLEINER PASSION.  
NÜRNBERG, 1512.



in mehreren Farben zu drucken. Ein hervorragendes Beispiel dieses Mehrfarbendruckes ist das grosse B. Das Blau des Buchstabens passt in das Rot des umgebenden Ornamentes mit einer Genauigkeit, welche unseren modernen Druckern rätselhaft scheint. Es ist schwer zu begreifen, wie eine solche Vollkommenheit erreicht wurde. Emery Walker hat gegen mich die Vermutung geäußert, dass der blaue Buchstabe selbst herausgeschnitten, mit Farbe versehen und von hinten in den roten Block hineingepasst worden sei, als dieser schon in der Presse war. Wenn das mit der nötigen Behutsamkeit gethan werden konnte, so würde sich daraus die Genauigkeit des Registers erklären. Abgesehen von dieser interessanten, technischen Frage ist die Seite sehr schön, und die Initiale mit ihrem kräftigen Körper in Blau und den feinen roten Federzügen, die am Rande auf- und absteigen, ist ein reizendes Beispiel einer Seitendekoration. Wir haben hier ein Beispiel für das Bestreben des Druckers, durch seine Kunst die Arbeit des Schreibers und des Illuminators direkt nachzuahmen und zu ersetzen, und zwar mit solcher Schönheit und Vollkommenheit der Ausführung, dass die letzteren wohl darüber erstaunen mochten, und viel mehr Grund hatten, in dem Drucker einen gefährlichen Nebenbuhler zu sehen, als die früheren Holzschnneider. Von diesen wurde gesagt, dass sie keine Lust bezeigten, den Druckern mit ihrer Kunst zu helfen; dies erscheint seltsam, wenn man bedenkt, wie eng seitdem Drucker und Holzschnneider miteinander verbunden sind. Das Beispiel des Mainzer Psalters scheint, was die Anwendung der Farben betrifft, nicht viele Nachfolger gefunden zu haben. Diese einzutragen wurde in der Regel dem Miniaturmaler überlassen, der natürlich als Künstler sank, sobald er sich daran gewöhnt hatte, seine Zeichnungen im Umriss gedruckt vorzufinden. Oder vielleicht ging der vorgeschrittene Mini-



aturmaler, nachdem er seine Kunst in der Verwendung als Buchschmuck so hoch als möglich entwickelt hatte, zum Malen von selbständigen Tafelbildern über, und das Ausmalen von Buchverzierungen blieb minderwertigen Kräften überlassen. Es ist unzweifelhaft, dass die Illustrationen und Zierrate der frühen Drucke dazu bestimmt waren, ausgemalt zu werden, um mit den Handschriften zu wetteifern. Sie galten thatsächlich nur als die Vorzeichnung für den Illuminator, der sie erst mit Gold und Farben zu vollenden hatte. Es scheint, dass die kräftigen Linien des Holzschnittes, sowie die Wirkung von Schwarz und Weiss erst nach und nach um ihrer selbst willen Anerkennung fanden. So langsam schreitet die Welt vorwärts.

Von der Entwicklung der deutschen Buchillustration und Dekoration in Holz- und Metallschnitt von 1470 (Leiden Christi, Pfister in Bamberg) bis 1563 (Bibel von Virgil Solis) bekommen wir einen guten Begriff durch das Studium der diesem und dem vorigen Kapitel beigegebenen Nachbildungen. Sie stehen in chronologischer Reihenfolge, sind mit Namen, Datum und Druckort bezeichnet und geben eine genaue Charakterisierung des Stils der verschiedenen Zeichner und Drucker (Abbildungen 1—37).

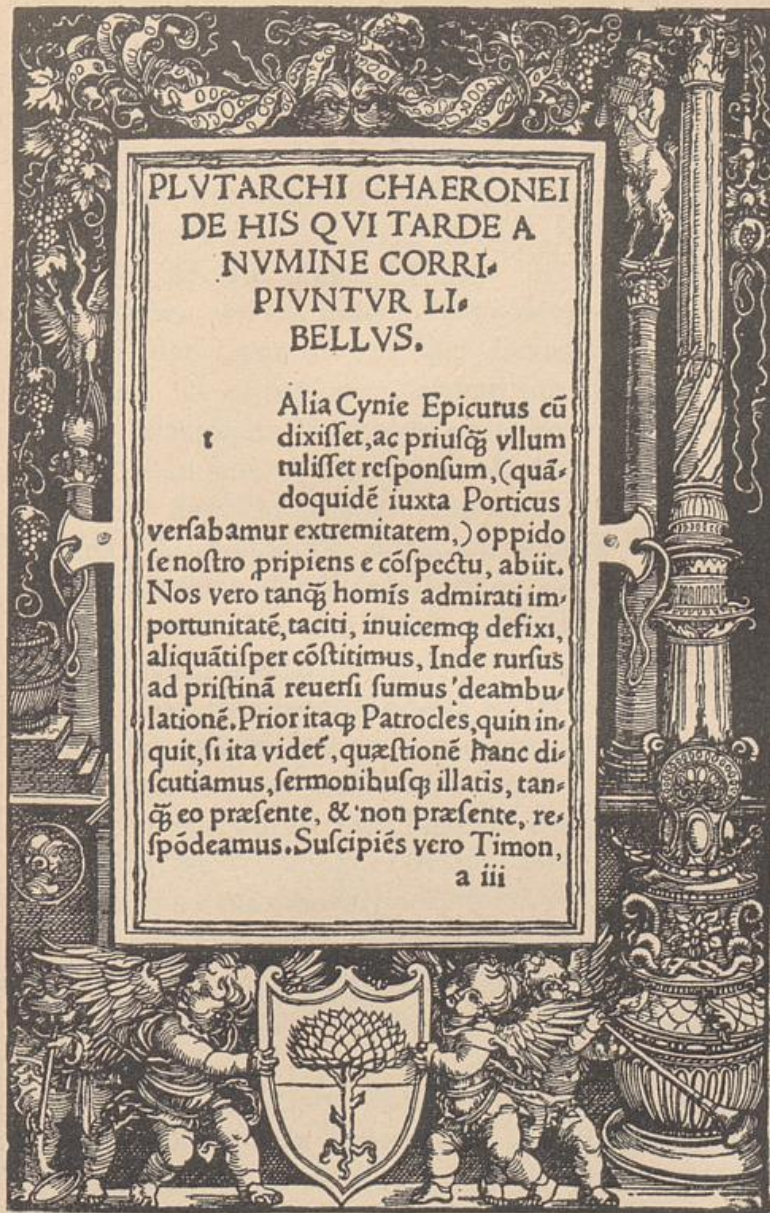
Dasselbe lässt sich von den folgenden Serien der Italiener (Abb. 38—55) sagen, sowie von den Arbeiten (Abb. 56, 57) aus den Niederlanden und Frankreich (Abb. 58—60).

Vielleicht das interessanteste Beispiel einer frühen Anwendung des Druckes als Ersatz für Illumination und Miniatur finden wir in den meistens auf Pergament gedruckten Gebetbüchern (Livres d'heures), welche am Ende des 15. und im Anfange des 16. Jahrhunderts (etwa 1487—1519) in Paris bei Pigouchet, Vérard, Kerver, Du Pré und Hardouyn erschienen.



21. AUS ALBRECHT DÜRER'S KLEINER PASSION.  
NÜRNBERG, 1512.





22. UMHANGUNG VON ALBRECHT DÜRER.  
NÜRNBERG, FRIEDRICH PEYPUS, 1513.



Die Wirkung der reichgezeichneten Borten auf schwarzem getupften Grunde ist sehr gefällig; aber diese Bücher waren wahrscheinlich dazu bestimmt, noch ausgemalt zu werden. In einigen Exemplaren sind die ganzseitigen Bilder in der Weise der Miniaturen ausgemalt, und die halb architektonischen Ränder sind matt vergoldet und als Rahmen des Bildes behandelt. Eines der Bücher hat auf der Titelseite das Zeichen des Druckers, Gillet Hardouyn, (G. H. auf einem Schild). In einem anderen Exemplare sehen wir in einem vergoldeten Rahmen ein Bild: Nessus der Centaur entführt Deianira, die Gattin des Herkules. Es ist dies ein Zeichen für die beginnende Neigung, die klassische Mythologie wieder zu beleben, die in diesem Falle zu einer sonderbaren Verbindung derselben mit einem für den christlichen Gottesdienst bestimmten Werke führt. Man bemerke auch, wie schnell man anfing, von der Leichtigkeit der Wiederholung durch den Druck Vorteil zu ziehen. Dieselbe Zeichnung, besonders in den Randverzierungen, wiederholt sich mehrmals in demselben Buche. Da diese Randverzierungen meist aus verschiedenen, selbständig geschnittenen Teilen bestanden, wie Kopfleisten, Seitenränder und Schlussstücke, so konnte man sie leicht bewegen und durch verschiedene Zusammenstellung eine mannigfaltige Wirkung erzielen. Hier schleicht sich schon so leise das kaufmännische Element ein. Erwägungen von Vorteil und Ersparnis fangen ohne Zweifel an mitzusprechen, und die mechanischen Erfindungen verbilligen nicht nur die Arbeit, sondern auch die künstlerische Leistung.

Es gehörte indessen einige Zeit dazu, aus dem Drucker einen einfachen Fabrikanten und Geschäftsmann zu machen. Nichts ist auffallender als der hochkünstlerische Charakter der frühen Druckwerke. Die Erfindung des Buchdruckes kam, als die illuminierten Handschriften

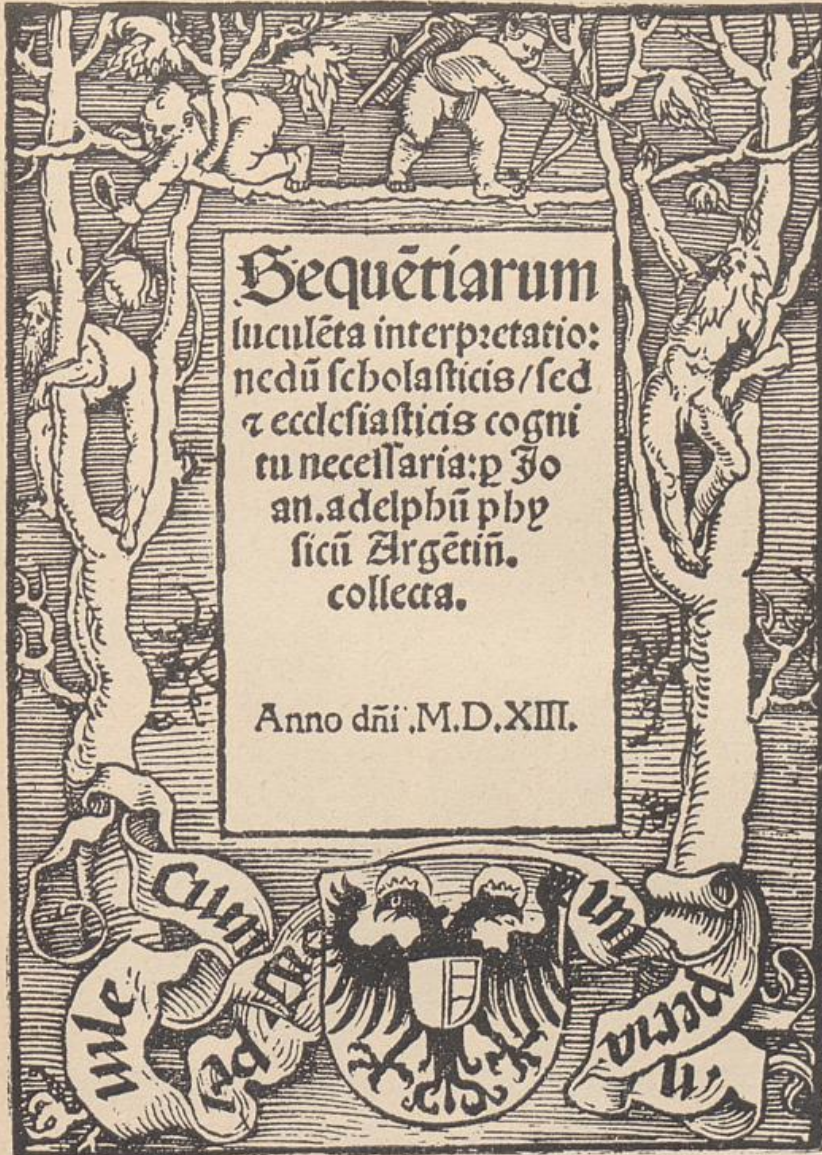
den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit erreicht hatten; die künstlerischen Ueberlieferungen von fünfzehn Jahrhunderten ergossen sich in ihren Schoss, füllten ihre Giessereien mit formvollendeten Buchstaben und führten den Stift des Zeichners mit noch ungebrochnem Sinn für Anpassung und Unterordnung. Zu gleicher Zeit machte sich der Einfluss der neuerwachten klassischen Wissenschaft und Mythologie nur als leise weckender und anregender Hauch eines neuen Frühlings bemerkbar, als das Aroma düfteschwerer Winde von unbekanntem Ufern der Romantik, oder als das geheimnisvolle Staunen des Entdeckers, der glühend im Gedanken an ihre Möglichkeiten an der Schwelle einer halberschlossenen Welt steht,

„Wie Cortes, als mit adlerkühnem Blick

Er in des Weltenmeeres Ferne ahnend schaute“.

Welche Wirkung würde wohl die Erfindung der Buchdruckerkunst gehabt haben, wäre sie zwei bis drei Jahrhunderte früher gekommen. Aber eine Erfindung kommt nie früher, als bis die Welt reif ist, sie aufzunehmen. „Bittet, so wird euch gegeben“; die praktische Anwendung dieses Spruches ist die Geschichte der Civilisation. Notwendigkeit, die strenge Mutter, zwingt ihre Kinder, selbst für ihre physischen und geistigen Bedürfnisse zu sorgen, und zur rechten Zeit und Stunde erscheint der rechte Mann mit seiner Erfindung.

Klassische Mythologie, gothische Mystik und Romantik begegnen sich in der Kunst und den Büchern der frühen Renaissance. Asketisches Ringen steht heidnischer Weltanschauung und freier Naturverehrung gegenüber. Die Götter der alten Welt schienen aus einem Zauberschlafe zu erwachen und wieder unter den Menschen zu wandeln. Italien, das niemals ganz mit den Ueberlieferungen klassischer Kunst und Religion gebrochen hatte, wurde der Brennpunkt des neuen Lichtes, und seine un-



23. UMRÄHMUNG VON HANS WÄCHTLIN.  
STRASSBURG, MATHIAS SCHÜRER, 1513.



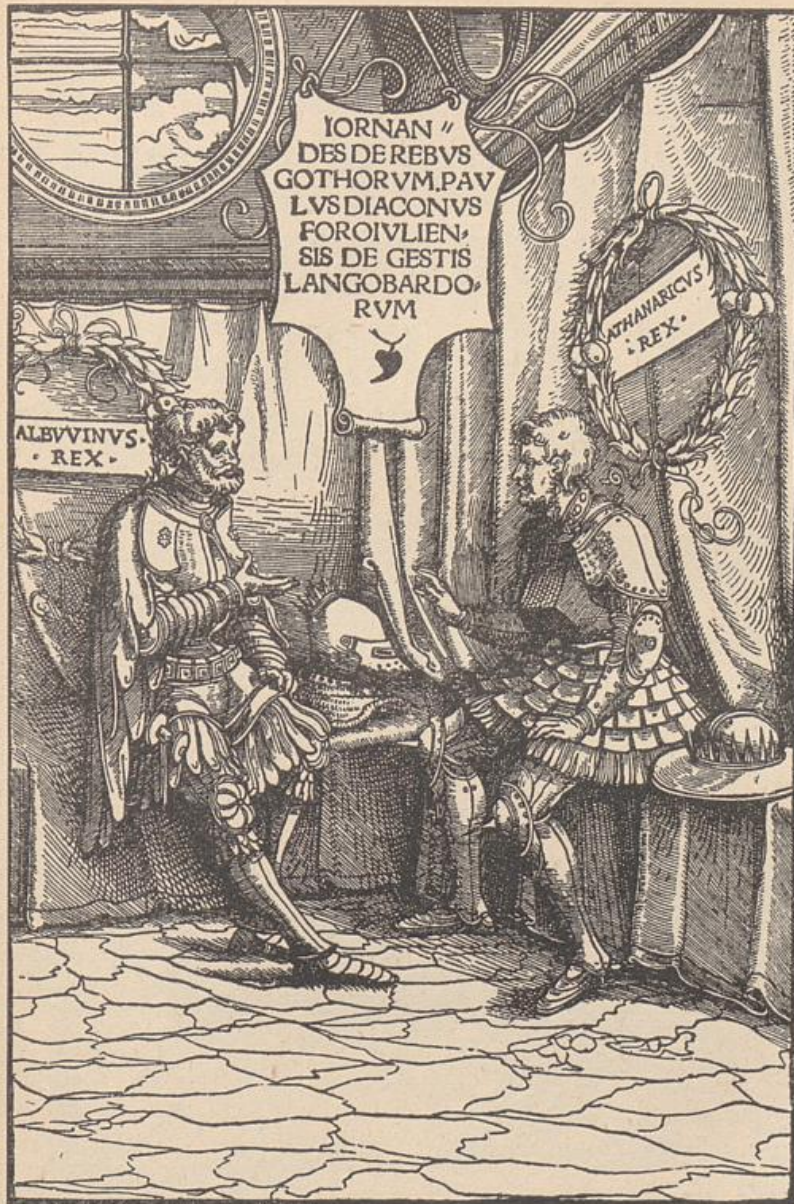




(ALBRECHT DÜRER?)

24. AUS DER HISTORIE S. SEBALDS, NÜRNBERG.  
HIERONYMUS HOLZEL, 1514.

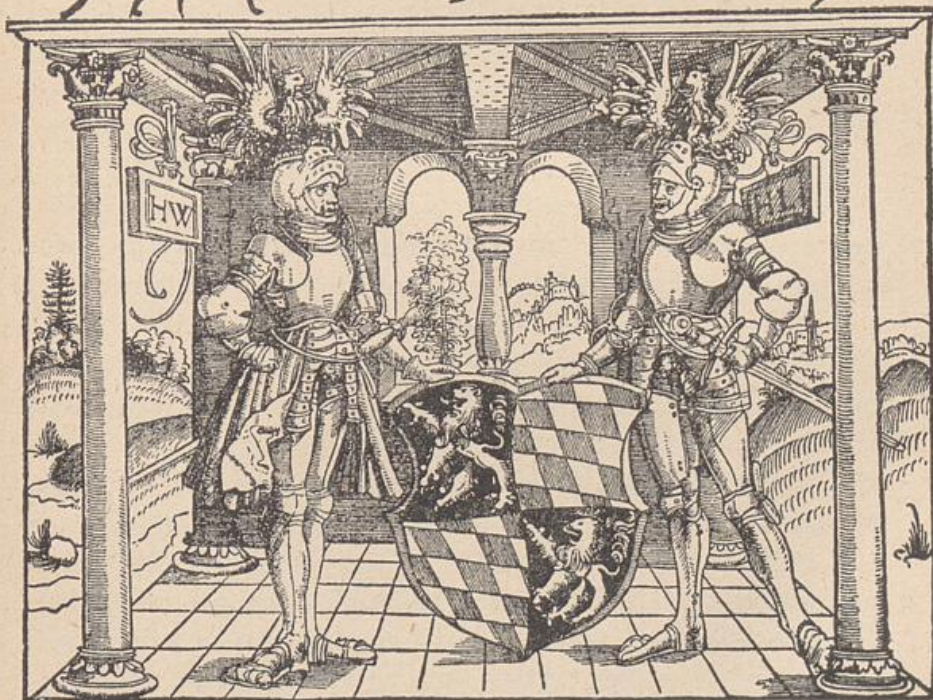




25. HANS BURGMAIR, TITELINFASSUNG.  
AUGSBURG, JOH. MILLER, 1516.



Reformation der bayerischen  
Landrecht nach Christi vnsers  
Hailmachers gebürde Im  
fünffzehnhundert vnd  
achtzehendem Jar außgericht.



26. CASPAR CLOSIGL, TITELBLATT.  
MÜNCHEN, 1518.



abhängigen Republiken, wie Florenz und Venedig Mittelpunkte des Reichtums, der Kultur und Verfeinerung, sowie des künstlerischen Schaffens. Sogar die Eroberungen der Türken hatten ihre Wirkung auf die neue Bewegung; sie trieben die griechischen Gelehrten und die Kenntnis der klassischen Schriftsteller nach Westen. Das alles war Material für eine ausnehmend reiche Entwicklung der Kunst, besonders der Kunst, die sich im Druck und in der Verzierung und Illustration von Büchern bethätigt.

Der Name des Aldus von Venedig ist berühmt unter denen der frühesten Drucker der Renaissance. Vielleicht das bedeutendste Werk seiner oder überhaupt irgend einer Presse ist die *Hypnerotomachia Poliphili*, der Traum des Poliphilus, gedruckt 1499, eine allegorische Liebesgeschichte in der Manier jener Zeit. Ueber die Entstehung der Zeichnungen sind viele Vermutungen aufgestellt worden. Ich glaube, sie sind eine Zeit lang dem Mantegna zugeschrieben worden, aber auch Bellini ist für den Urheber gehalten worden. Der Stil des Zeichners, die Schönheit seiner Umrisse, die bei allem Reichtum einfache Zeichnung, ihre poetische Empfindung, die Mystik der einen und das unverhüllte Heidentum der anderen geben dem ganzen Werke eine höchst eigenartige Stellung.

Meine Illustrationen sind dem Exemplar in der Bibliothek des South Kensington Museums entnommen. Sie sind nach Negativen hergestellt, welche Griggs im Auftrage des Kunstministeriums gemacht hat, das durch ihn eine Folge von Reproduktionen in Originalgröße in Photolithographie von allen Holzschnitten des Buches hat herausgeben lassen. Hier kann man sehen, was die photographische Reproduktion für uns thun kann. Wenn die Originale bedeutender Werke teuer, oder unerreichbar sind, so können wir für wenige Mark Reproduktionen bekommen, welche für das Studium und den praktischen



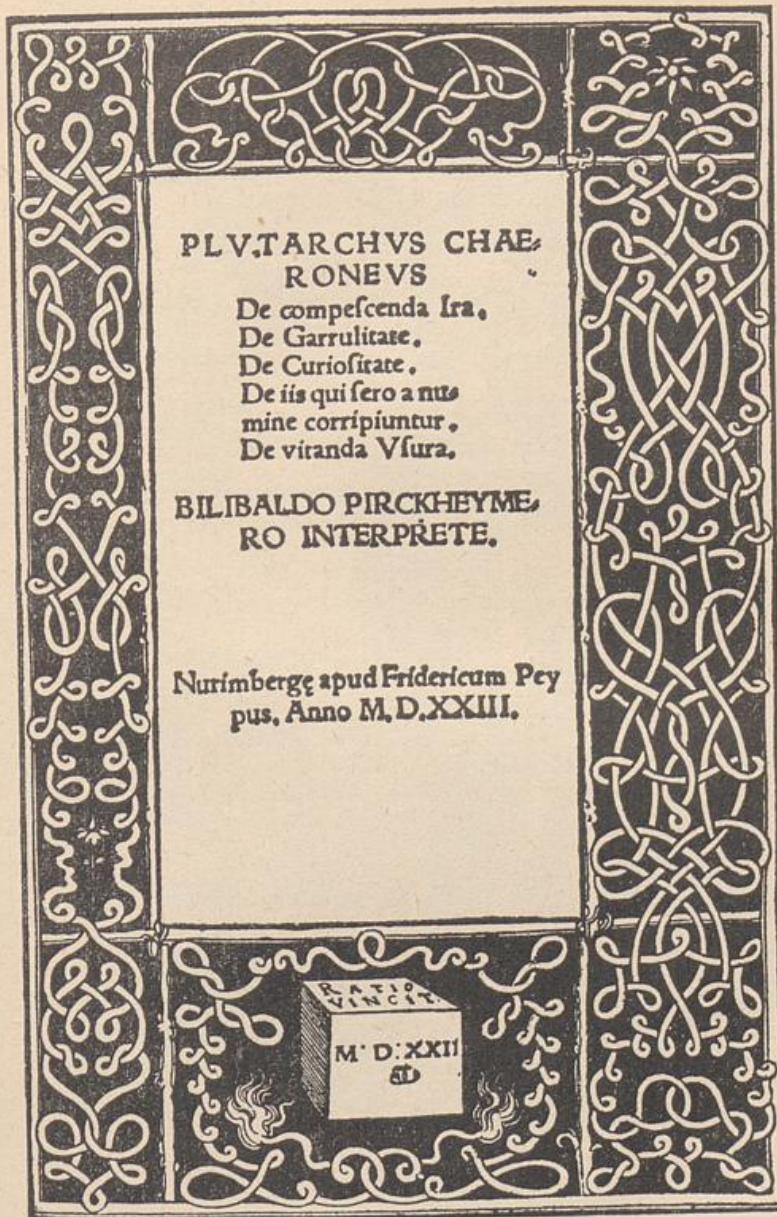
Gebrauch ebenso gut sind, wie das Original selber. Wenn wir in unserer Zeit keine grossen Werke hervorbringen können, so können wir sie wenigstens vervielfältigen, vielleicht das nächstbeste, was wir thun können.

In Paris erschien 1561 eine Ausgabe des Poliphilus bei Kerver, die einen von Jean Cousin gezeichneten Titel hat. Die Illustrationen sind alle neu gezeichnet und in einer von dem Original gänzlich verschiedenen Weise behandelt. Sie haben ihren eigenen Charakter, obgleich von einer späteren, volleren und selbstbewussteren Art, wie man es von dem Paris der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erwarten kann. Die Initialen einer Reihe von Kapiteln des Buches ergeben, hintereinandergesetzt, den Namen des Autors *F r a n c i s c o C o l u m n a*.

Ob solche Zeichnungen zum Ausmalen bestimmt waren, ist zweifelhaft; sie sind auch im blossen Umriss befriedigend und verlangen nicht mehr. Man kann das Buch illustriert nennen; Zeichnungen von Monumenten, Brunnen, Fahnen, Emblemen und dgl. sind hier und da im Text verstreut, aber sie sind so reizvoll entworfen und gezeichnet, dass sie doch dekorativ wirken. Die offene Strichzeichnung passt auch vorzüglich zu dem Druck des Textes.

Nach den schönen Erzeugnissen der deutschen, italienischen (wovon hier einige Proben gegeben sind) und französischen Drucker, erscheinen unseres William Caxton erste Bücher etwas roh, obgleich nicht ohne Charakter, auf jeden Fall aber malerisch, wenn man sie auch nicht als sehr vollkommene Erzeugnisse der Buchdruckerkunst bezeichnen kann. Das erste in England gedruckte Buch soll Caxtons *Dictes and Sayings of the Philosophers* sein (Westminster 1477).

Bemerkenswert ist die Entwicklung des Titelblattes. Während sich die Handschriften in der Regel ohne ein



27. UMRAHMUNG VON ALBRECHT DÜRER.  
NÜRNBERG, FRIEDR. PEYPUS, 1523.





28. HANS HOLBEIN, ILLUSTRATION ZUR APOKALYPSE.  
BASEL, THOMAS WOLFF, 1523.



solches behelfen, gelangt es mit dem Eintritt der Buchdruckerkunst zu immer grösserer Bedeutung, und wenn selbst weiter keine Illustrationen oder Ornamente im Buche waren, so erhielt es wenigstens einen Titel in Holzschnitt. Solche Beispiele, wie die in diesem Buche abgedruckten geben einen guten Begriff davon, wie viel künstlerisches Feingefühl sich in der Komposition eines solchen Titelblattes entfalten konnte. Die grössten Zeichner und Illustratoren der Zeit, Dürer und Holbein zeigten die Kraft ihres dekorativen Könnens und ihr Verständnis für die Vorzüge des Holzschnittes in den Entwürfen, die sie für mancherlei Titelblätter schufen.

Die edlen Werke des Meisters von Nürnberg, Albrecht Dürer sind wohl bekannt. Seine ungewöhnliche Kühnheit der Zeichnung, sein Verständnis für ihre Wirkung in der Ausführung durch den Holzschnitt erhoben ihn zu einer Macht auf dem Gebiete der Illustration und Dekoration des Buches, und zahlreich sind die herrlichen Werke von seiner Hand. Drei Blätter aus dem schönen Werke: Die kleine Passion (Abb. 19, 20, 21), sind hier wiedergegeben und zwei seiner Titelblätter, die ihn von der streng dekorativen Seite zeigen. Der Titel, datiert 1523 (Abb. 27) ist zu vergleichen mit dem von Oronce Finé, Paris 1534 (Abb. 60). Es scheint in dieser Zeit eine Rückkehr zu dem verschlungenen Knotenwerk stattgefunden zu haben. Es kommt in italienischen Handschriften einer früheren Periode vor und kann wohl byzantinischen Ursprungs sein.

Ein schönes Titelblatt ist von Holbein gezeichnet und bei Petri in Basel im Jahre 1524 gedruckt (Abb. 30). Es war ursprünglich für eine Ausgabe des neuen Testaments von demselben Drucker, Adam Petri, 1523 entworfen und verwendet worden. In den vier Ecken sind die Sinnbilder der vier Evangelisten angebracht; das Wappen von Basel steht in der Mitte des oberen Randes, und das

Signet des Druckers nimmt den entsprechenden Raum unten ein. Die Figuren der Heiligen, Petrus und Paulus füllen die Nischen der beiden Seiten. Aber das Werk, das am meisten in Verbindung mit dem Namen Holbein genannt wird, ist das merkwürdige kleine Buch, der Totentanz. Die erste Ausgabe desselben wurde in Lyon gedruckt im Jahre 1538. Ich gebe zwei Reproduktionen daraus, zwei hervorragende Zeichnungen aus einer wunderbaren Folge (Abb. 31, 32). Diese Holzschnitte sind nur  $2\frac{1}{2}$  zu 2 Zoll gross, und doch ist eine ungewöhnliche Fülle von Gedanken, zeichnerischem Können, dramatischer Kraft und scharfem satyrischen Humor darauf vereinigt. Sie stehen ganz einzig da in der Geschichte der Kunst und geben eine wunderbar anziehende und vollständige Reihe von Darstellungen aus dem Leben des 16. Jahrhunderts. Man nimmt an, dass Holbein diesen Totentanz in Lebensgrösse in dem Palaste Heinrichs VIII., den Kardinal Wolsey in Whitehall erbaute, an die Wand gemalt habe; aber diese Bilder wurden durch das Feuer vernichtet, das im Jahre 1697 beinahe den ganzen Palast zerstörte.

Eine sehr schöne Folge von Zeichnungen sind auch Hans Holbeins Holzschnitte zur Bibel (Abb. 33, 34). Sie sind beachtenswert wegen der Breite und Einfachheit ihrer Linienführung, sowie wegen der dekorativen Wirkung der ganzen Seite.

Es ist interessant, dass Holbeins Vater und Grossvater beide als Maler und Holzschneider thätig waren, während sein Bruder Ambrosius ein fruchtbarer Illustrator war. Hans Holbein der Aeltere heiratete die Tochter des älteren Burgmair, des Vaters jenes berühmten Hans Burgmair, von dessen schönen und kühnen Zeichnungen wir Beispiele geben.

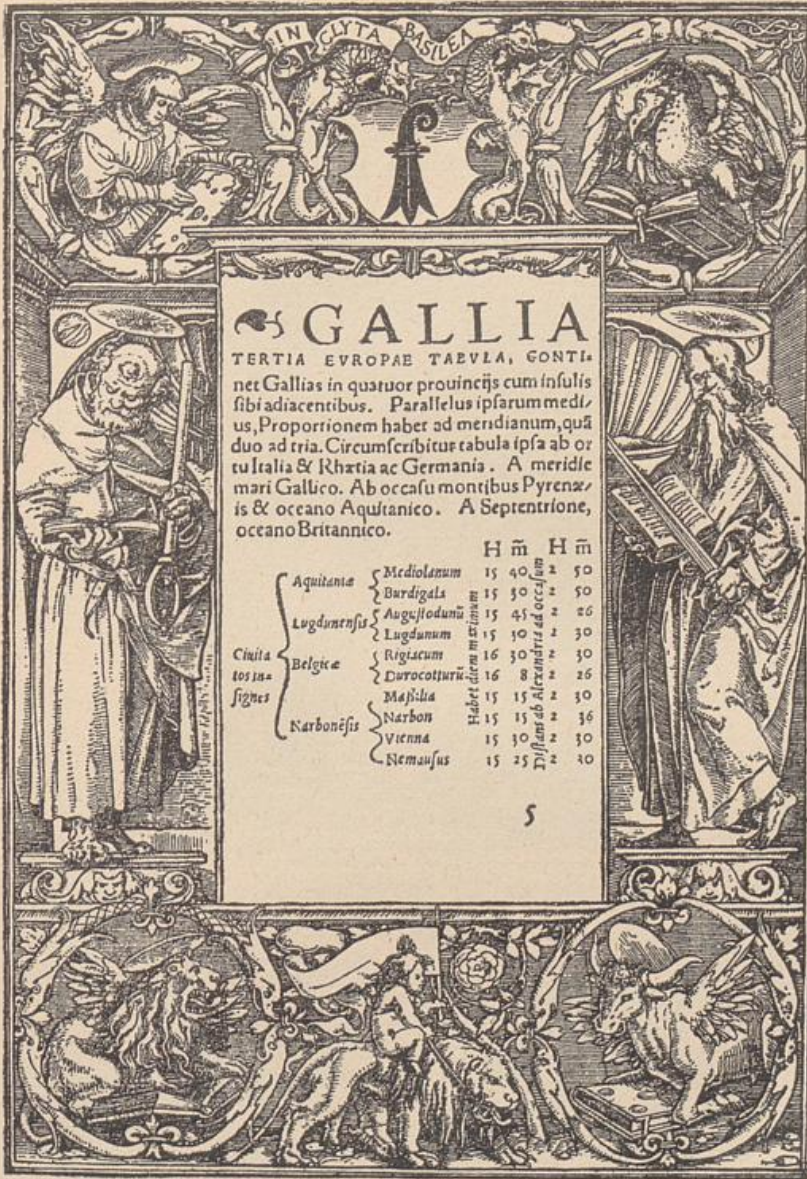
In Dürer und Holbein scheint sich die ganze Kühnheit und Macht dieser kraftvollen und fruchtbaren Periode der



29. HANS BURGMAIR.  
ILLUSTRATION ZUM WEISSKUNIG.







30. UMRAHMUNG VON HANS HOLBEIN.  
BASEL, ADAM PETRI, um 1524.



deutschen Renaissance zusammenzufassen. Sie hatten natürlich fähige Zeitgenossen, unter denen sich besonders Lucas Cranach der Aeltere auszeichnete (geb. 1470) und der vorgenannte Hans Burgmair, der mit Dürer zusammen an der Reihe berühmter Holzschnitte, dem Triumph Maximilians, arbeitete. Ein vornehmes Blatt aus dem Weisskunig (Abb. 29) und die kräftige Zeichnung eines

DEUTSCHLAND. 16. JAHRH.



31. AUS HOLBEINS TOTENTANZ.  
LYON, 1538.

im Felde arbeitenden Bauern vertreten ihn hier (Abb. 37). Andere namhafte Künstler sind: Hans Sebald Beham, Hans Baldung Grün, Hans Wächtlin, Jost Amman und andere, welche in diesem Stil bis zum Ende des 16. Jahrhunderts weiterarbeiteten. Dieser deutsche Stil passte sich technisch am besten den Bedingungen des Holzschnittes und der Presse an, welche die kräftigen und für die

deutschen Meister charakteristischen Striche zur rechten Geltung brachten. Es war ein lebendiges Zusammenwirken, wo jeder frei walten konnte nach eigener frischer Beobachtung und individuellem Empfinden, während er doch harmonisch mit dem Ganzen verbunden blieb.

DEUTSCHLAND. 16. JAHRH.



32. AUS HOLBEINS TOTENTANZ.  
LYON, 1538.

Die mannigfaltigen Signete, welche die Buchdrucker sich wählten, sind an sich oft interessante Zeichnungen von grosser Schönheit. Die französischen Drucker, Gillet Hardouyn und Thielmann Kerver z. B., hatten reizende Wahrzeichen, die sie gewöhnlich auf die Titelseite ihrer Gebetbücher setzten. Andere Signete waren gemalte Wortspiele und verkörperten den Namen des Druckers in irgend einer Gestalt. So wählte Petri von Basel als Sinnbild einen Stein, den weder die Flamme, noch der

Schlag des Hammers zerstören konnte. Das Zeichen von Philippe le Noir ist ein schwarzer Schild mit einem Neger als Schildhalter und Helmschmuck. Andere Signete waren rein sinnbildlich oder heraldisch, so wie der um den Anker gewundene Delphin des Aldus mit dem Motto: „Propera tarde“ (Eile mit Weile). Dies und ein anderes, gleichbedeutendes Wahrzeichen, eine Krabbe, die einen Schmetter-

DEUTSCHLAND.

16. JAHRH.



33. HANS HOLBEIN.  
ILLUSTRATION AUS DEN ICONES HISTORICARUM VETERIS  
TESTAMENTI.

ling an den Flügeln hält, sind beide den Wahlsprüchen zweier römischer Kaiser entlehnt, des Augustus und des Titus. Diese Liebhaberei für Allegorien, Sinnbilder und Sinnsprüche, die von den ältesten Zeiten an in wechselndem Grade für Kunst und Litteratur mehr oder weniger charakteristisch gewesen ist, wurde von nun an systematisch gepflegt. Im 16. Jahrhundert erschienen zuerst Sammlungen

von Sinnbildern in Buchform. Die früheste ist die von Alciatus. Die erste Ausgabe erschien 1522; von da an folgt eine Ausgabe der anderen von verschiedenen Druckern und Druckorten bis 1621. Sie erhalten immer neue Zusätze und werden ins Französische, Deutsche und Italienische übersetzt. Henry Green sagt in seinem Buche: Shakespeare and the Emblem-Writers von Alciat:

DEUTSCHLAND.

16. JAHRH.



34. HANS HOLBEIN.

ILLUSTRATION AUS DEN ICONES HISTORICARUM VETERIS  
TESTAMENTI.

„Er befestigte, um nicht zu sagen, gründete einen neuen Stil der Sinnbilderlitteratur, den klassischen, an Stelle des einfach grotesken und humoristischen oder des heraldischen und mystischen“.

Von einer Ausgabe des Alciat, die in Lyon von Bonhomme gedruckt worden war im Jahre 1551, wurde im Jahre 1881 von der Holbein-Society ein Neudruck heraus-

gegeben. Die figürlichen Darstellungen und die viereckigen Holzschnitte hält man für die Arbeit von Salomon Bernard, genannt Petit Bernard, geb. in Lyon 1522. Die Zeichnungen sind umgeben von prächtigen aber schweren Leisten im Stil der Spätrenaissance, von einer anderen Hand. Einige davon tragen das Monogramm P. V., welches dahin erklärt wurde, dass es entweder Pierino del Vaga bedeute, den Maler und Schüler Raphaels oder Pierre de Vingle, den Lyoner Drucker.

Aus der Vorrede einer der Ausgaben erfahren wir, dass diese Zierleisten allen möglichen Handwerkern als Vorlagen dienen sollten. „Denn ich sage dies über ihre Anwendung: dass, so oft jemand wünscht, leeren Dingen Gehalt zu geben, einfache zu zieren, stummen Gegenständen Sprache zu verleihen und vernunftlosen Geist, so kann es aus diesem kleinen Buch der Sinnbilder, wie aus einem vorzüglichen, wohl vorbereiteten Handbuch entnehmen, was er anbringen mag auf den Mauern der Häuser, Tapeten, Vorhängen, Tafeln, auf Vasen und Schildern, auf Glasfenstern, Siegeln, Kleidern, auf Tisch und Bett, Wappen und Waffen und Geräten aller Art“.

Ein Emblem oder Sinnbild ist in Cotgraves Kunstwörterbuch folgendermassen gedeutet: ein Bild, eine knappe Darstellung, die irgend eine eigenartige Idee verkörpert. Francis Quarles nennt das Sinnbild nur eine stumme Parabel, und Bacon sagt in seinem „Fortschritt der Wissenschaft“: Das Sinnbild legt sinnlichen Bildern geistige Begriffe unter; denn das, was sinnlich ist, spricht stärker zum Gedächtnis und prägt sich leichter ein, als das, was nur geistig ist.

Alles was dem Zeichner und Verfasser von Sinnbildern und Sinnsprüchen zum Zweck diene, war ihm willkommen: Hieroglyphen, Heraldik, Fabel, Mythologie, die alten Aegypter, Homer, das alte Griechenland und Rom,



Christentum und heidnische Philosophie, alles kam an die Reihe, um auf eine Moral hinzuweisen oder eine Erzählung zu schmücken.

Was den künstlerischen Wert der in diesen Büchern enthaltenen Zeichnungen betrifft, so war er sehr verschieden. Im Anfange des 16. Jahrhunderts sind natürlich die Holzschnitte am besten und kraftvollsten. Holbeins Totentanz, oder, wie der eigentliche Titel heisst *Imagines mortis*, könnte man auch ein Buch der Sinnbilder nennen, aber wenige kommen ihm an künstlerischem Wert gleich. Einige Zeichnungen in den früheren Emblemwerken von Giovio, Witney und selbst von dem viel späteren Quarles haben eine gewisse Zierlichkeit. Aber obgleich es bei solchen Büchern natürlich hauptsächlich auf die Illustrationen ankam, so wurde doch mit der Zeit die Last des moralischen, philosophischen und epigrammatischen Inhalts schwerer, als die Zeichnungen zu tragen vermochten. Da liess der lebendige Trieb, der die Frührenaissance auszeichnet, nach. Die Zeichnung in den Büchern wurde erdrückt durch die klassische Aufgeblasenheit und Pomphaftigkeit; der klare, kräftige Holzschnitt wurde durch die zweifelhaften Vorzüge der Kupferplatte verdrängt.

Die Einführung der Kupferplatte bedeutet eine neue Aera für die Buchillustration, für die Dekoration aber eine des entschiedenen Niederganges. Der Hochdruck von Holz- oder Metallstöcken (auf letztere Weise wurden viele der frühesten Illustrationen hergestellt) fügte sich gut den Bedingungen des Buchdruckes. Denn sie wurden mit dem Text zusammengesetzt und zusammen in derselben Presse gedruckt. Mit der Kupferplatte setzten ganz andere Bedingungen ein, da das Papier in die vertieften Linien des Kupfers hineingepresst werden musste, anstatt dass die erhabenen Linien der Holzstöcke in das Papier hineingedruckt wurden. So wurde die mechanische Verbindung

DEUTSCHLAND.

16. JAHRH.



34a. SIGNET VON CONRAD KACHELOFEN.  
LEIPZIG, Anf. des 16. Jahrh.  
NACH EINER VORLAGE VON MARTIN SCHONGAUER.





34b. SIGNET MELCHIOR LOTTERS.  
LEIPZIG, 1516.





34c. SIGNET WOLFGANG STÖCKELS,  
LEIPZIG, um 1520.  
NACH EINER VORLAGE VON MARTIN SCHONGAUER.









DEUTSCHLAND.

16. JAHRH.

PICTORES OPERIS,  
Henricus Gullmauer. Albertus Meyer.



SCVLPTOR  
Ditus Rodolph. Speckle.



35. AUS LEONARD FUCHS, DE HISTORIA STIRPIUM.  
BASEL, ISINGRIN, 1542.



DEUTSCHLAND.

16. JAHRH.



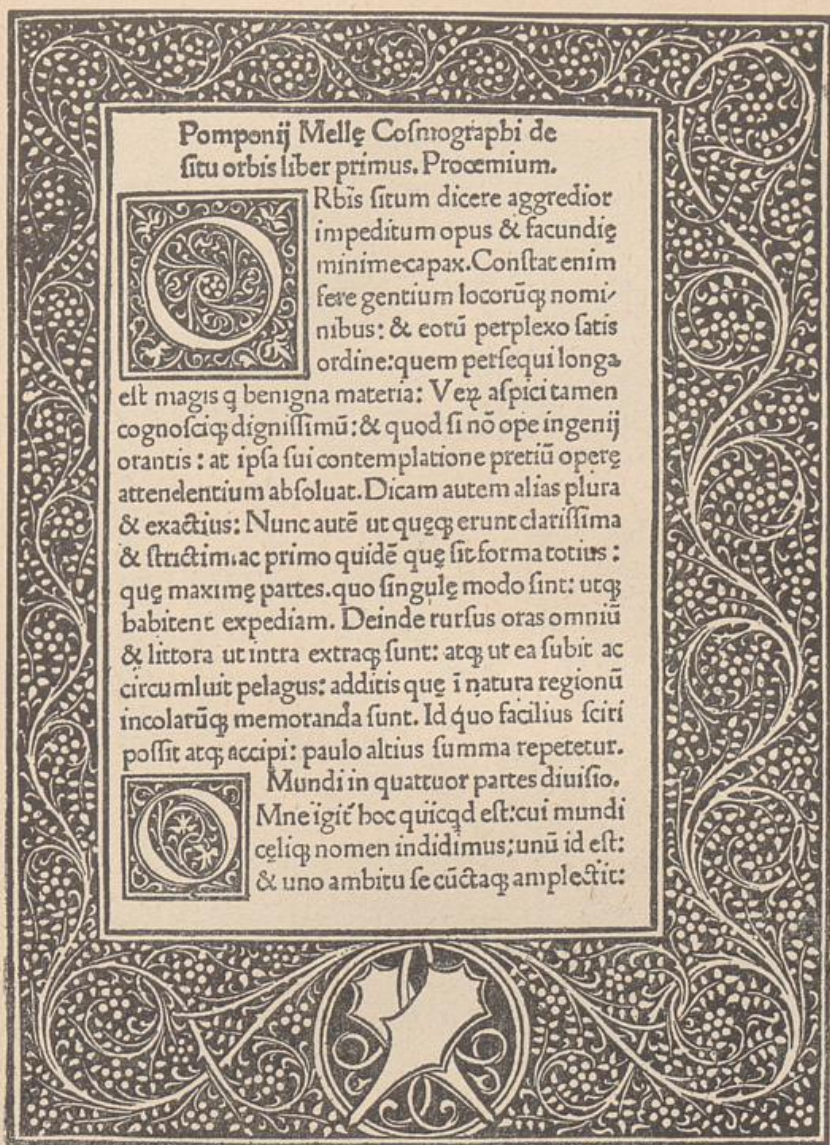
36. VIRGIL SOLIS, ILLUSTRATION ZUR BIBEL. FRANKFURT A. M., FEYERABEND, 1563.





37. HANS BURGMAIR. ILLUSTRATION AUS PLINIUS, HISTORIA NATURALIS.  
FRANKFURT A. M., FEYERABEND, 1582.





38. TITELUMRAHMUNG AUS DEM POMONIUS MELA,  
DE SITU ORBIS.

VENEDIG, ERHARD RATDOLD, 1478.







39. AUS DEM ÄSOP DES FRANCESCO TUPPL.  
NEAPEL, 1485.



zwischen Text und Illustration mit der Einführung der Kupferplatte auf einmal zerrissen, da für beide eine verschiedene Art des Druckes angewandt werden musste. Die anscheinende, aber oft nur scheinbare Feinheit des Kupferstiches bedeutet nicht notwendigerweise eine besondere Kraft und Feinheit des zeichnerischen Könnens, sondern nur eben dünnere Striche, und diese wurden oft erzielt auf Kosten des Reichtums und der Kraft sowohl als der dekorativen Wirkung der Arbeit.

Das erste, mit Kupferstichen illustrierte Buch trägt übrigens ein frühes Datum: 1477 (Il Monte Sancto di Dio, gedruckt von einem Deutschen Niccolo di Lorenzo in Florenz). In diesem Fall war der Kupferstich auf die ganzseitigen Bilder beschränkt. Das Verfahren scheint aber nicht den Beifall der Buchzeichner gefunden zu haben, denn es kam erst am Ende des 16. Jahrhunderts mit dem Verfall der Zeichnung in allgemeinen Gebrauch.

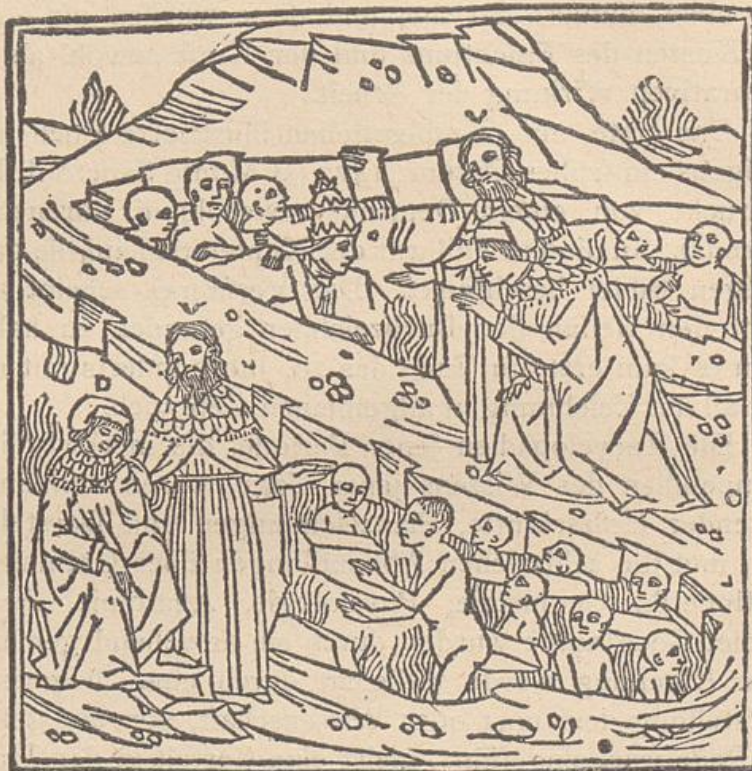
Die Encyclopädien jener Periode, die merkwürdigen Compendien des Wissens jener Tage, waren voll unterhaltender Holzschnitte, Planzeichnungen und Darstellungen, und die zahlreichen Abhandlungen über Grammatik, Arithmetik, Geometrie, Physiologie, Anatomie, Astronomie, Geographie wurden durch sie anziehend gemacht. Jede Abteilung wurde vielleicht durch eine allegorische Darstellung der Kunst oder Wissenschaft, von der gerade die Rede war, eingeführt, meist eine Gestalt in der Tracht einer vornehmen Dame der Zeit. Die Kräuterbücher und Beschreibungen von Tieren waren oft gefüllt mit schön gezeichneten Blumen und kühnen, wenn auch manchmal halb mythischen Darstellungen von Tieren.

Wir finden vorzügliche Beispiele von Pflanzenzeichnungen in einem schönen Kräuterbuche („Fuchsius, de Historia Stirpium“, Basel, Isingrin, 1542). Sie sind nicht allein treu und charakteristisch als Darstellungen der

Pflanzen selbst, sondern auch schön als dekorative Entwürfe; denn sie sind in einem vornehmen, freien Stil gezeichnet und stehen gut im Raume. Am Anfange des Buches steht ein Holzschnittbildnis des Verfassers, Leo-

ITALIEN.

15. JAHRH.



40. AUS DANTES COMMEDIA.  
VENEDIG, PETRO CREMONESE, 1491.

nard Fuchs, und am Ende befindet sich ein anderer Holzschnitt (Abb. 35), welcher die Künstler darstellt, den Zeichner der Blumen, den Zeichner auf den Holzstock und den Formschneider, der nicht wenig von seiner Wichtigkeit durchdrungen zu sein scheint. Die beiden ersten sind

eifrig bei der Arbeit. Man beachte, dass der Künstler nach der Pflanze selber zeichnet mit der Spitze eines Pinsels, welcher in eine Federpose gefasst ist nach der Art unserer Aquarellpinsel. Der Zeichner hält die Zeichnung, während

ITALIEN.

15. JAHRH.



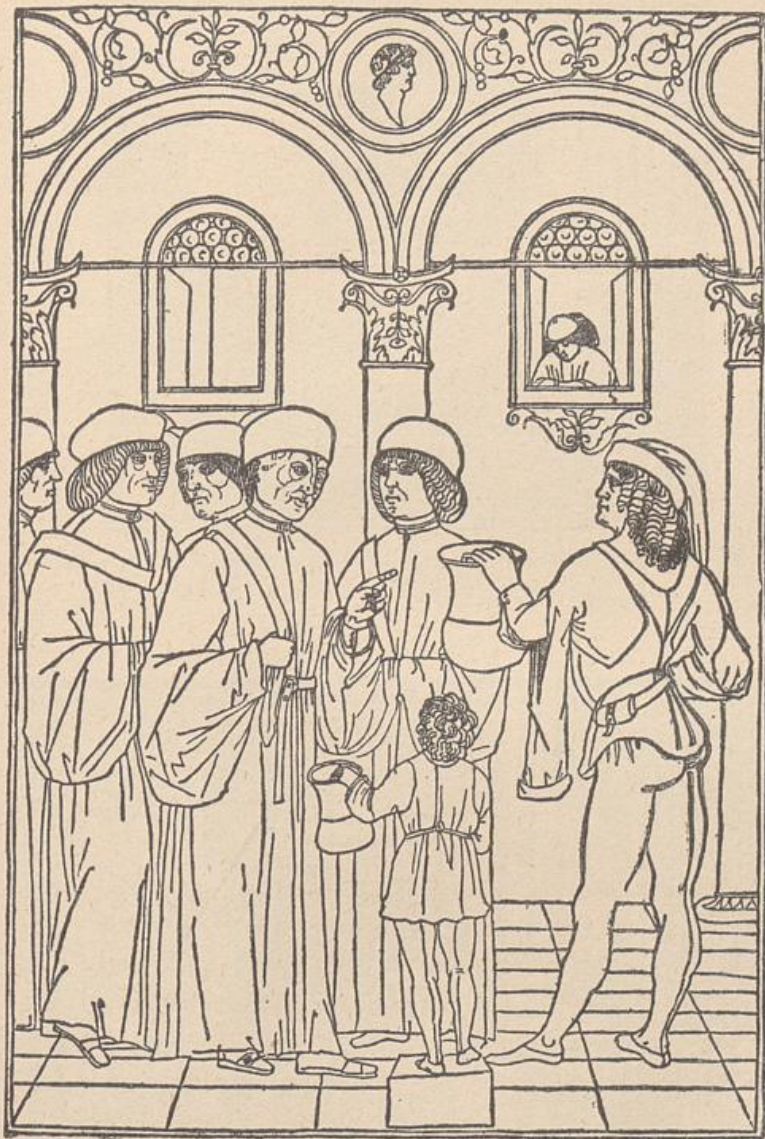
41. AUS GIULIANO DATI, LETTERA DELLE ISOLE.  
FLORENZ, 1494.

er sie auf den Block überträgt. Die Bildnisse sind energisch gezeichnet in einem Stil, der an Hans Burgmair erinnert. Gute Beispiele von Pflanzenzeichnungen finden wir auch in einem Matthiolus (Venedig 1583), in einem

Kräuterbuch (Strassburg 1551) und in Gerardes Kräuterbuch, von welchem es mehrere Auflagen giebt.

Als Beispiele von Tierzeichnungen mögen die kräftigen Holzschnitte in der Geschichte der Tiere von Conrad Gessner gelten, die von Froschauer gedruckt ist (Zürich 1554). Das Stachelschwein sieht einem solchen ähnlich genug; seine Stacheln sind unverkennbar. Die Vögel sind vorzüglich gezeichnet, und ein Kranich, was ich besonders gut sollte beurteilen können, ist sehr charakteristisch.

Aber wir haben den Rubicon überschritten, die Mitte des 16. Jahrhunderts. So schnell die Buchdruckerkunst und die Zeichnung in ihrer Anwendung auf die Druckseite auch zur Blüte und Reife gelangt war durch Holzschnitt und Presse, so kurz war die Dauer ihrer künstlerischen Schönheit und Vollkommenheit. Bis zum Jahre 1554, dem Datum des letztbesprochenen Beispiels sehen wir schöne Werke erscheinen, wertvoll durch Dekoration und Illustration und oftmals beide in vollkommener Harmonie vereinigend. Aber man kann sagen, dass nach der Mitte des 16. Jahrhunderts Kraft und Sicherheit der Zeichnungen nachzulassen begann. Vielleicht fing die Welt an, sich für andere Dinge zu interessieren, seit die grosse Entdeckung des Kolumbus sie so viel grösser gemacht hatte. Entdeckungen, Eroberungen und Handel erfüllten mehr und mehr die bedeutenderen Geister, und die Kunst wurde nur noch geschätzt, soweit sie sich durch Darstellung und Mitteilung von neuen Kenntnissen förderlich erwies. Es kann sein, dass die Reformation und der Geist des Protestantismus den Sinn der Menschen von aussen nach innen lenkte, und in seiner Empörung gegen die halbheidnische katholische Kirche — zugleich in einem gewissen asketischen Zorn und in Verachtung aller Formen der Kunst, die keinem direkt moralischen Zwecke dienten und mehr



42. AUS KETHAM'S FASCICULUS MEDICINAE.  
VENEDIG, JOH. ET GREG. DE GREGORIIS, 1493.





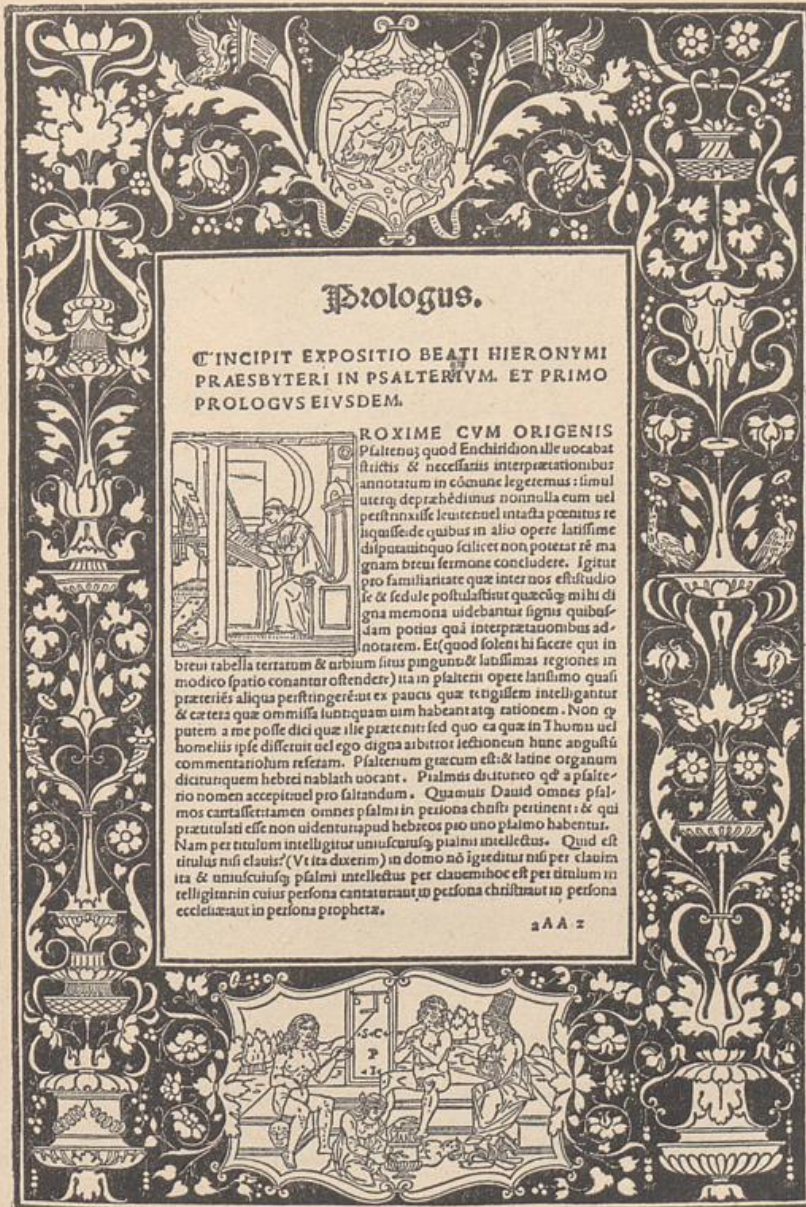


43. AUS BERGOMENSIS, DE CLARIS MULIERIBUS.  
FERRARA, LAURENTIUS DE RUBEIS, 1497.



44. AUS DEN FIORE DI VIRTU.  
FLORENZ, 1498.





## Prologus.

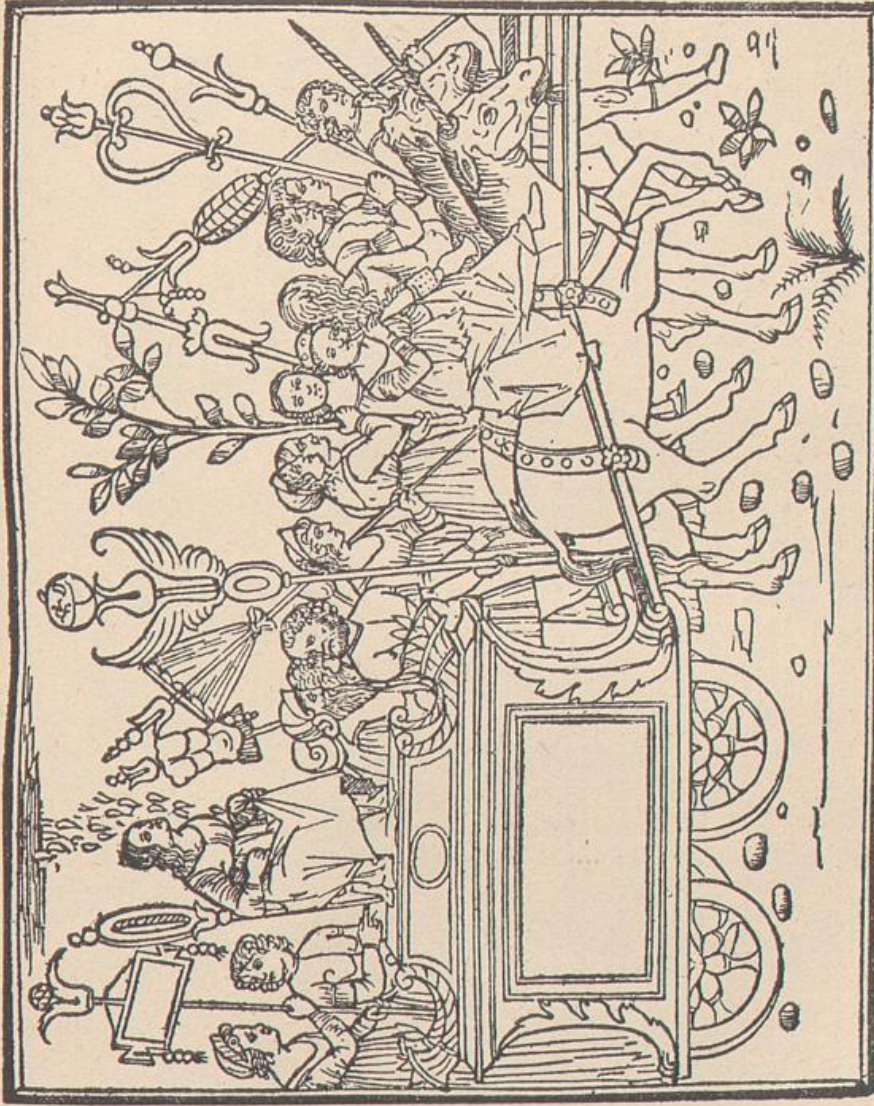
INCIPIT EXPOSITIO BEATI HIERONYMI  
PRAESBYTERI IN PSALTERIUM. ET PRIMO  
PROLOGVS EIVSDEM.



**PROXIME CVM ORIGENIS**  
Psalterij quod Enchiridion ille uocabat  
fictis & necessarijs interpretationibus  
annotatum in comune legeremus: simul  
uteroq; deprehēdimus nonnulla eum uel  
perstrinxisse leuiter uel intacta poenitus re-  
liquisse de quibus in alio opere latissime  
disputauit quo scilicet non poterat re ma-  
gnam breui sermone concludere. Igitur  
pro familiaritate quae inter nos est studio  
se & sedule postulasit ut quae mihi di-  
gna memoria uidebantur signis quibus-  
dam potius quā interpretationibus ad-  
notarem. Et quod solent hi facere qui in  
breui tabella terrarum & urbium situs pingunt & latissimas regiones in  
modico spatio conantur ostendere: ita in psalterij opere latissimo quasi  
praeteritis aliquid perstringerent ex paucis quae tenuissem intelligantur  
& caetera quae ommissa nunquam uim habeant atq; rationem. Non cy-  
putem a me posse dici quae ille praeterit: sed quae in Thoma uel  
homelijs ipse discussit uel ego digna arbitror sectionem hunc angustū  
commentariorum referam. Psalterium graecum est: & latine organum  
dicunt quem hebrei nablatim uocant. Psalmis dicitur quo qd a psalte-  
rio nomen accepit uel pro saltandum. Quamuis David omnes psal-  
mos cantasset tamen omnes psalmi in personis christi pertinent: & qui  
praetulati esse non uidentur apud hebreos pro uno psalmo habentur.  
Nam per titulum intelligitur uniuersus psalmi intellectus. Quid est  
titulus nisi clausus? (Ut ita dixerim) in domo nō ingreditur nisi per clauis  
ita & uniuersus psalmi intellectus per clauem hoc est per titulum in-  
telligitur in cuius persona cantatur aut in persona christi aut in persona  
ecclesiae aut in persona prophetae.

∴ ∴ ∴





EL QVAR TO triũpho q̃tro rote el portauão di ferrinco A sueſto

46. AUS DER HYPNEROTOMACHIA POLIPHILLI. VENEDIG, ALDUS MANUTIUS, 1499.



**TERTIVS**



47. AUS DER HYPNEROTOMACHIA POLIPHILLI. VENEDIG, ALDUS MANUTIUS, 1499.

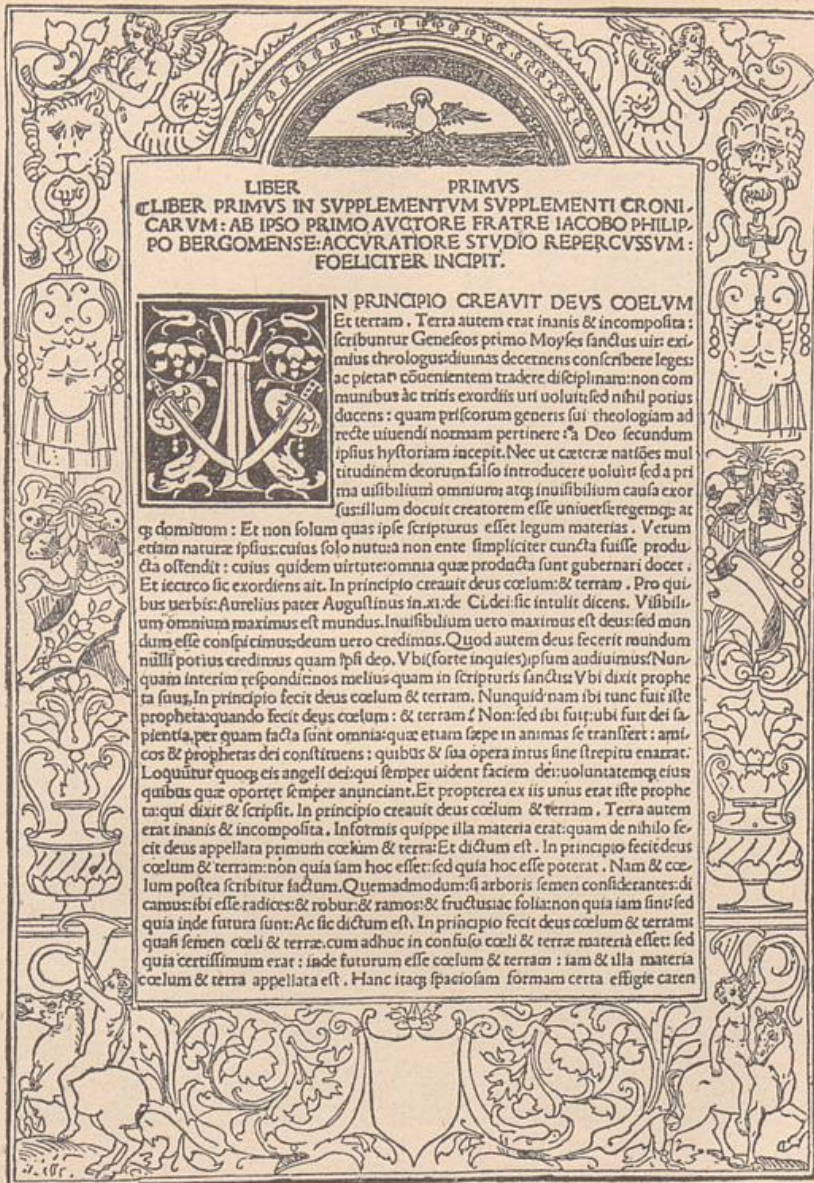






48. AUS BERNARDINO CORIO, HISTORIA DI MILANO.  
MAILAND, ALEX. MINUTIANUS, 1503.





49. AUS BERGOMENSIS, SUPPLEMENTUM CHRONICARUM.  
VENEDIG, GREGORIUS DE RUSCONIBUS, 1506.



ITALIEN.

16. JAHRH.



50. AUS FREZZI, QUADRIREGIO. FLORENZ, PIERO PACINI, 1508.







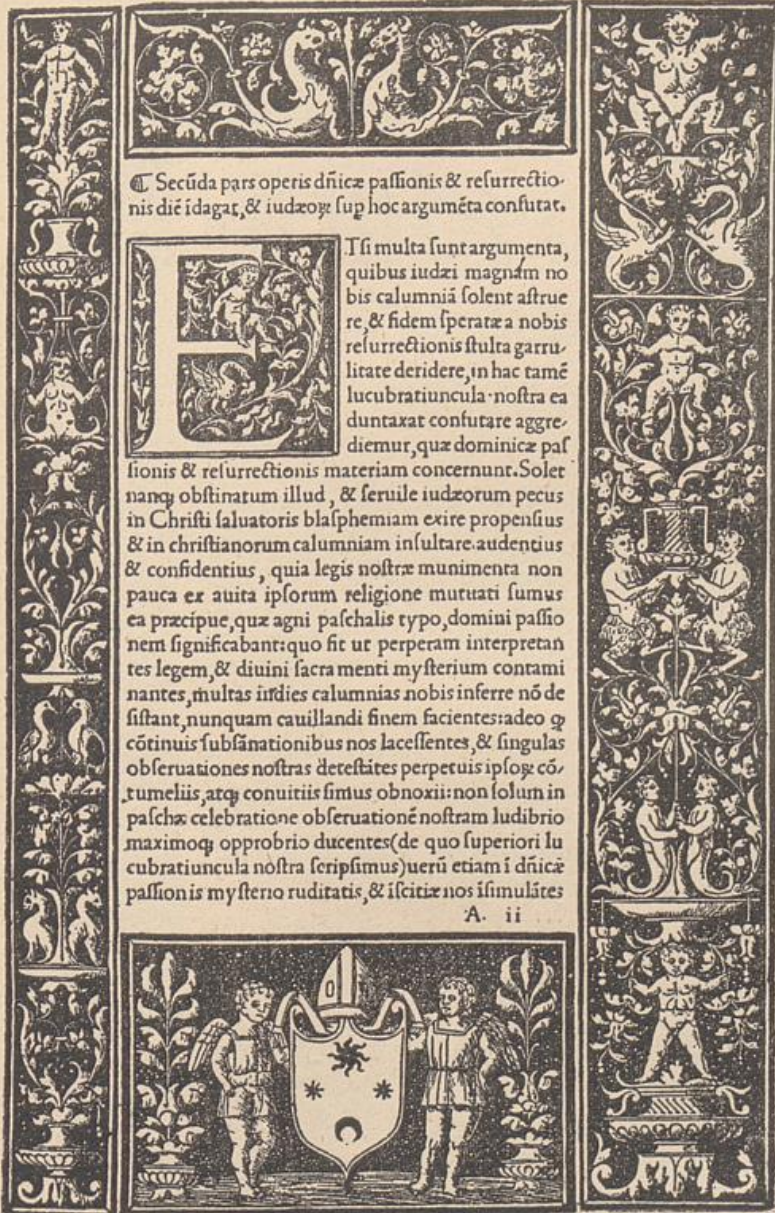


*M. Fabii Quintiliani oratoriarum institutionum. Una cū annotationibus Raphaëlis Regii in deprauationes eiusdem. Et tabula per alphabetum nouiter addita.*



52. AUS QUINTILIAN, INSTITUTIONES ORATORIAE.  
VENEDIG, GREGORIUS DE RUSCONIBUS, 1512.



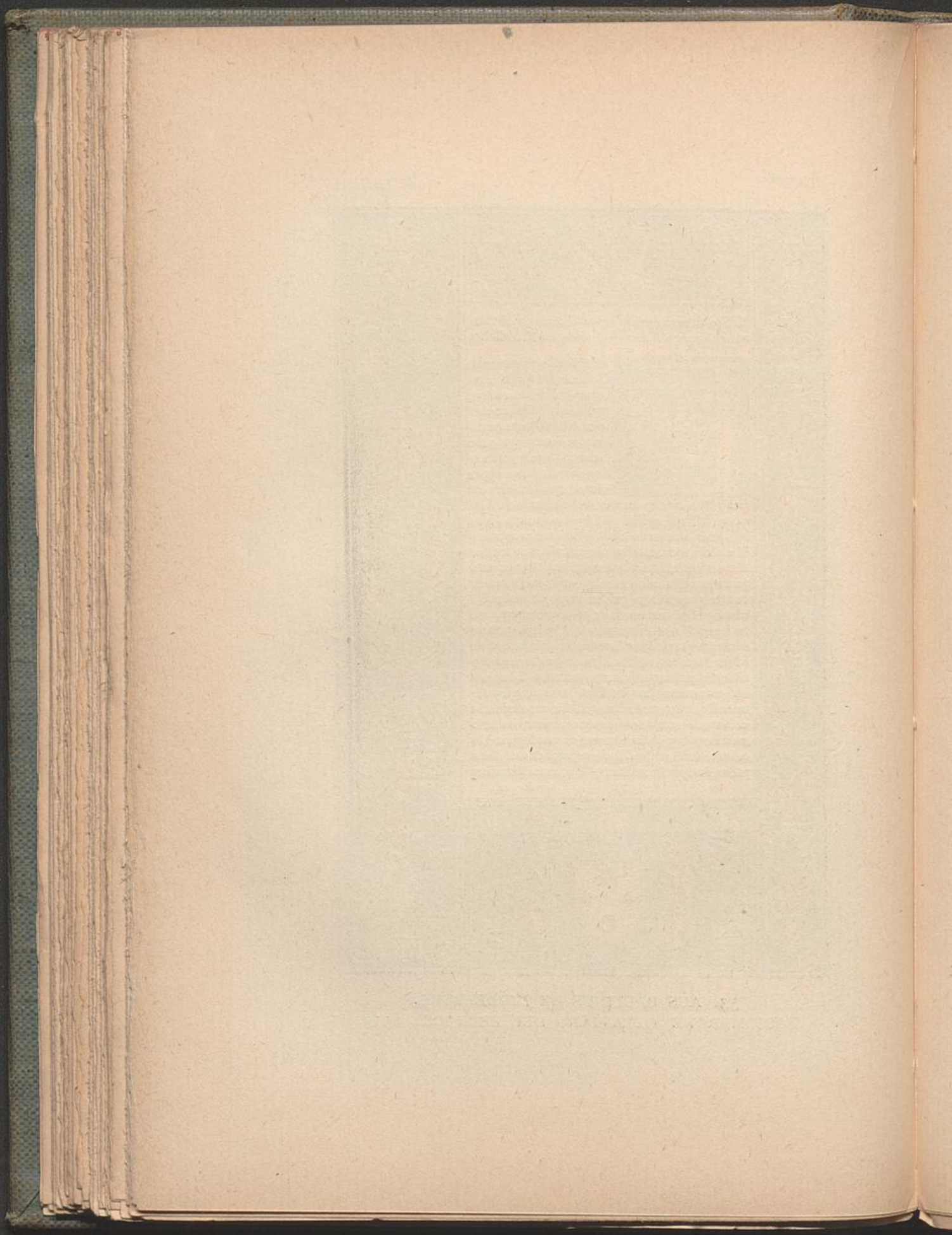


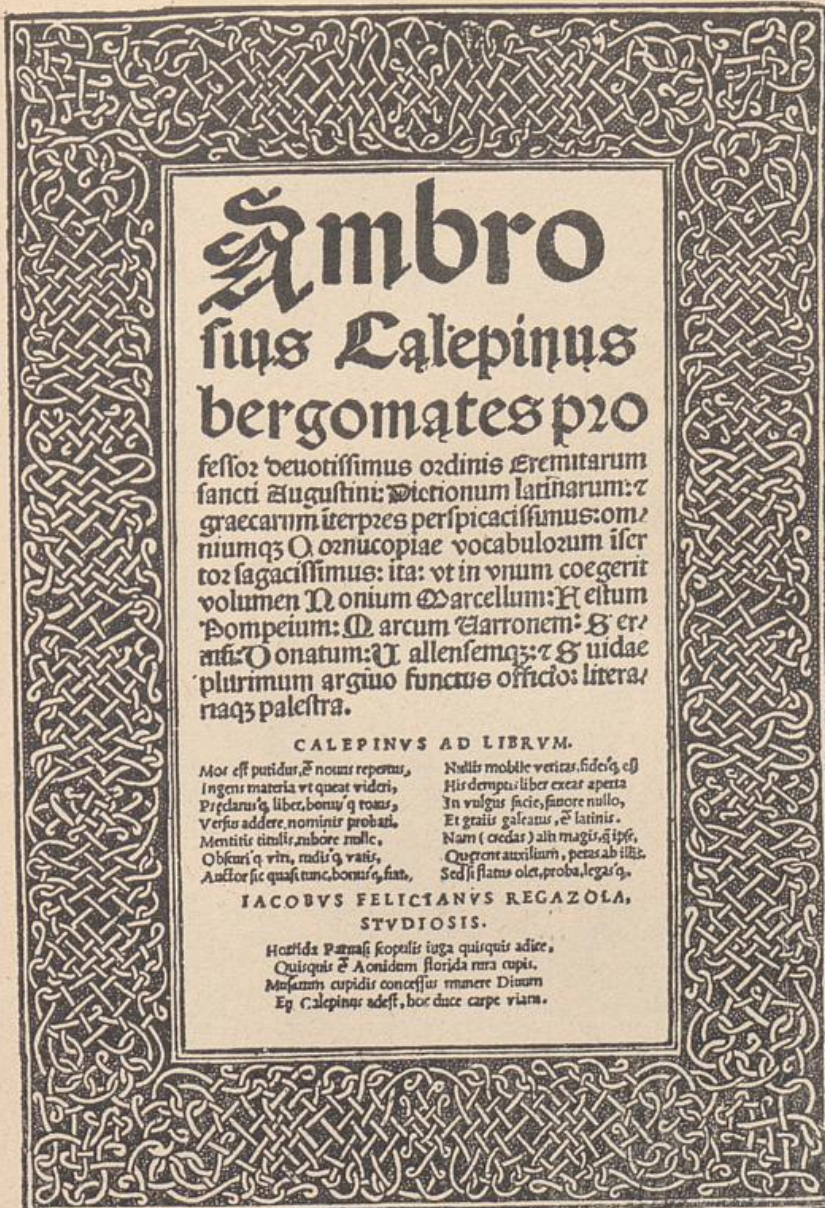
Secūda pars operis dñicę passionis & resurrectionis dię idagat, & iudzoꝝ sup hoc argumēta confutat.

**H**si multa sunt argumenta, quibus iudzi magnam nobis calumniā solent astruere, & fidem speratę a nobis resurrectionis stulta garrulitate deridere, in hac tamē lucubrationcula nostra eaduntaxat confutare aggrediemur, quę dominicę passionis & resurrectionis materiam concernunt. Solent namq; obstinatum illud, & seruire iudzoꝝ pecus in Christi saluatoris blasphemiam exire propensius & in christianorum calumniam insultare audentius & confidentius, quia legis nostrę munimenta non pauca ex auita ipsoꝝ religione mutuati sumus ea pręcipue, quę agni paschalis typo, domini passionem significabant: quo fit ut perperam interpretantes legem, & diuini sacramenti mysterium contaminantes, multas in dię calumnias nobis inferre nō desistant, nunquam cauillandi finem facientes: adeo q; cōtinuis subsātionibus nos laceßentes, & singulas obseruationes nostras detestātes perpetuis ipsoꝝ cōtumeliis, atq; conuitiis simus obnoxii: non solum in paschę celebratione obseruationē nostram ludibrio maximoq; opprobrio ducentes (de quo superiori lucubrationcula nostra scripsimus) uerū etiam i dñicę passionis mysterio ruditatis, & iscitę nos isimulātes

A. ii

53. AUS PAULINUS DE MIDDELBURG.  
FOSSOMBRONE, OTTAVIANO DEI' PETRUCCI, 1513.





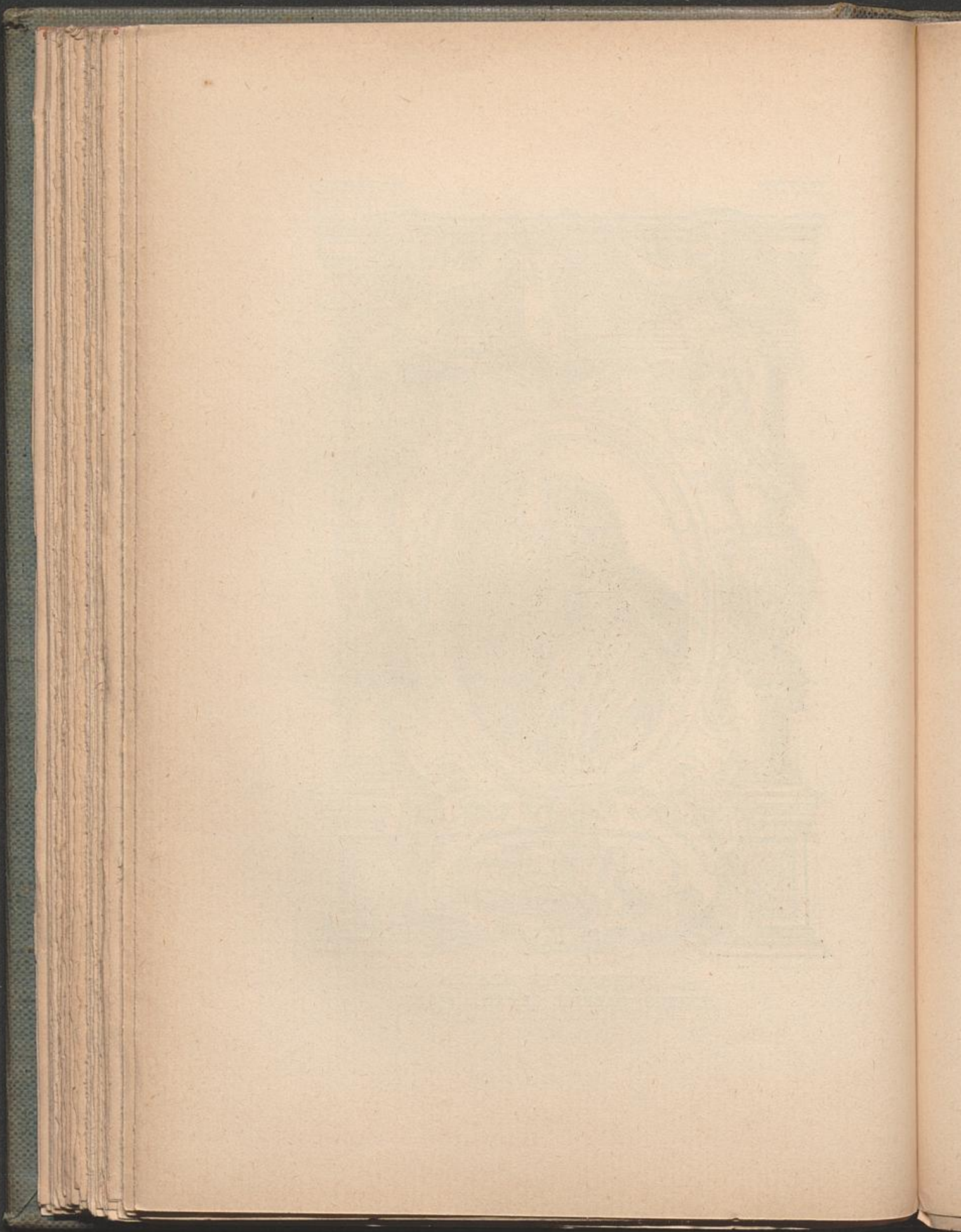
54. TUSCULANO, ALESSANDRO PAGANINI,  
um 1520.





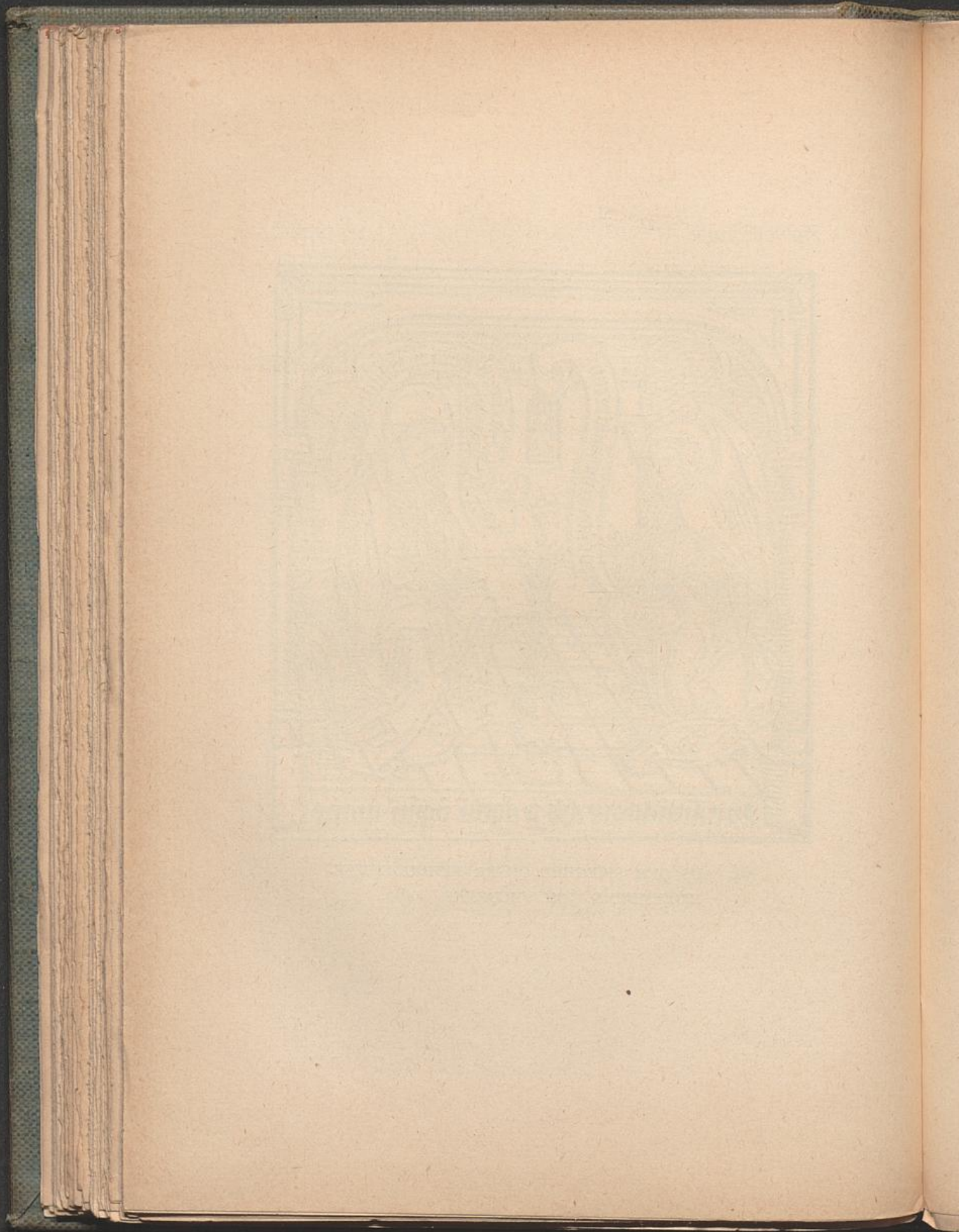
55. UNBEKANNTER MEISTER.  
VENEDIG, GABRIEL GIOLITO, 1562.







56. AUS DEM SPIEGHEL ONSER BEHOUDENISSE.  
KULEMBURG, JOH. VELDENER, 1483.



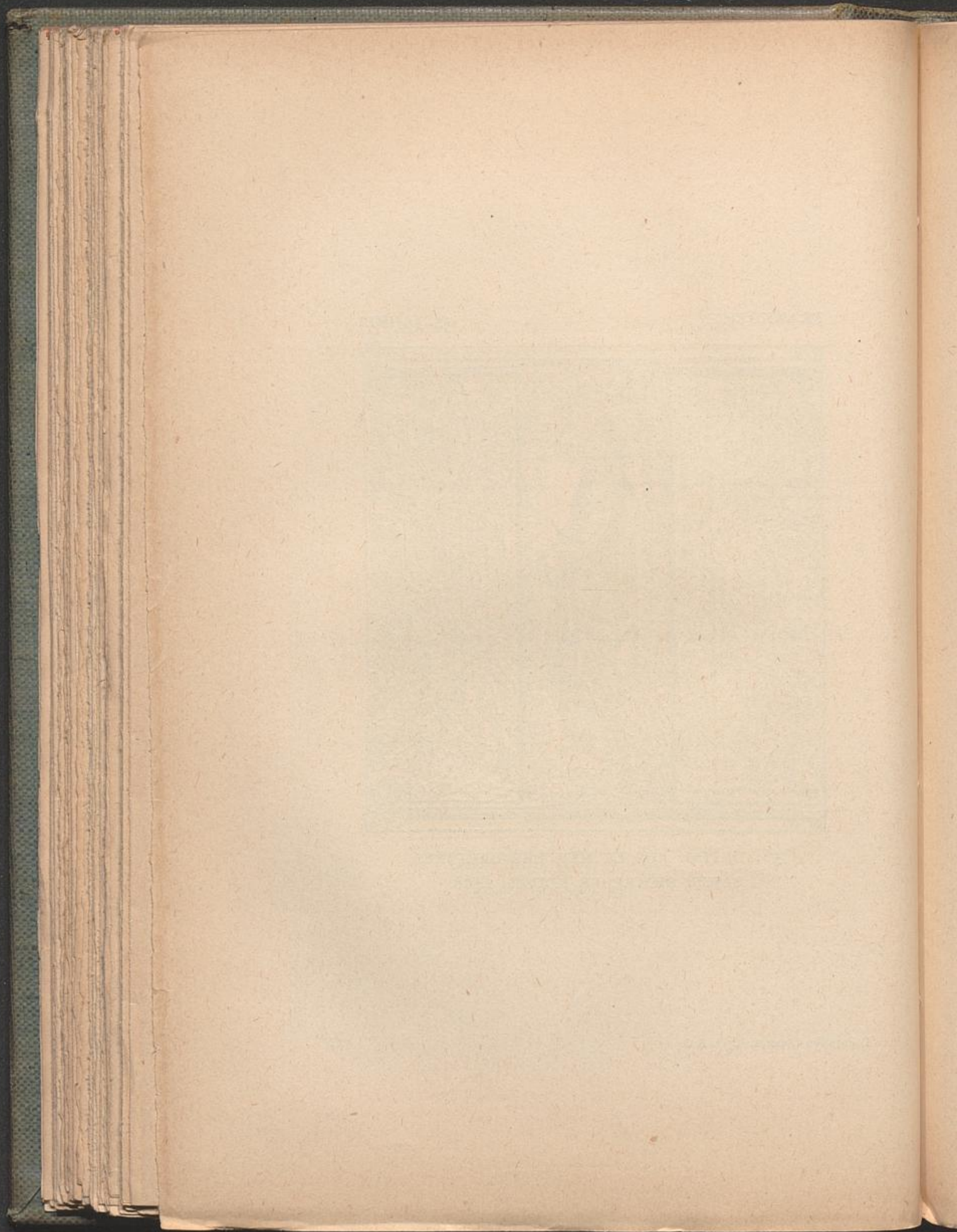


57. AUS LUDOLPHUS, LEVEN ONS HEEREN JESU CHRISTI.  
ANTWERPEN, GEBR. LEEU, 1487.





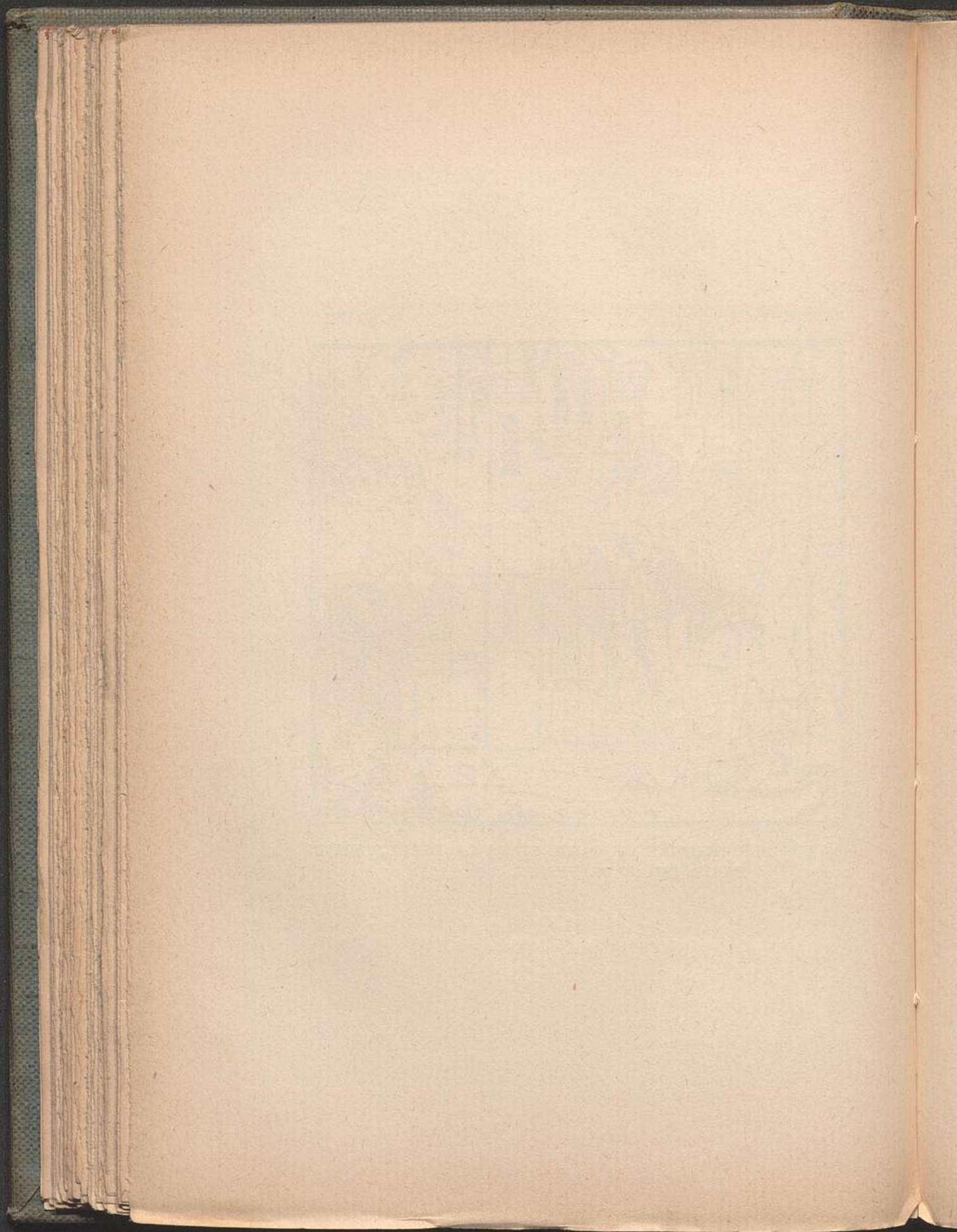
58. INITIAL AUS LE MER DES HISTOIRES.  
PARIS, PIERRE LE ROUGE, 1488.

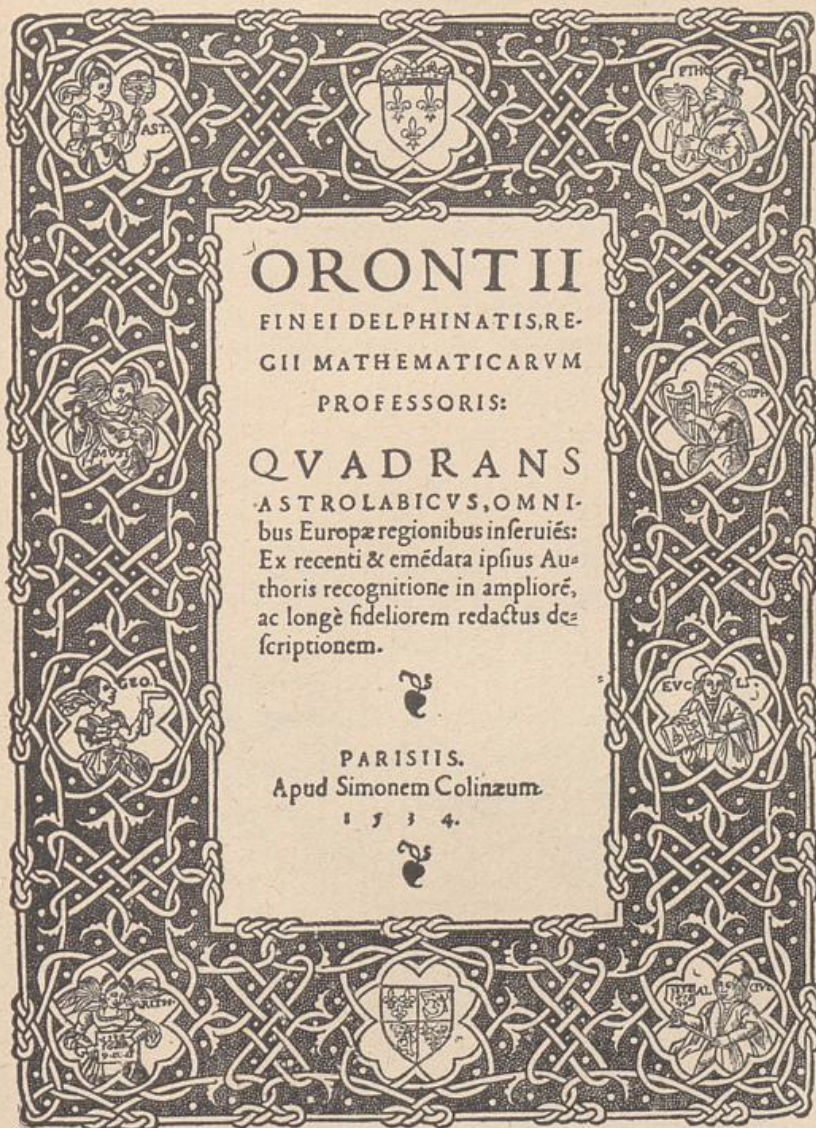




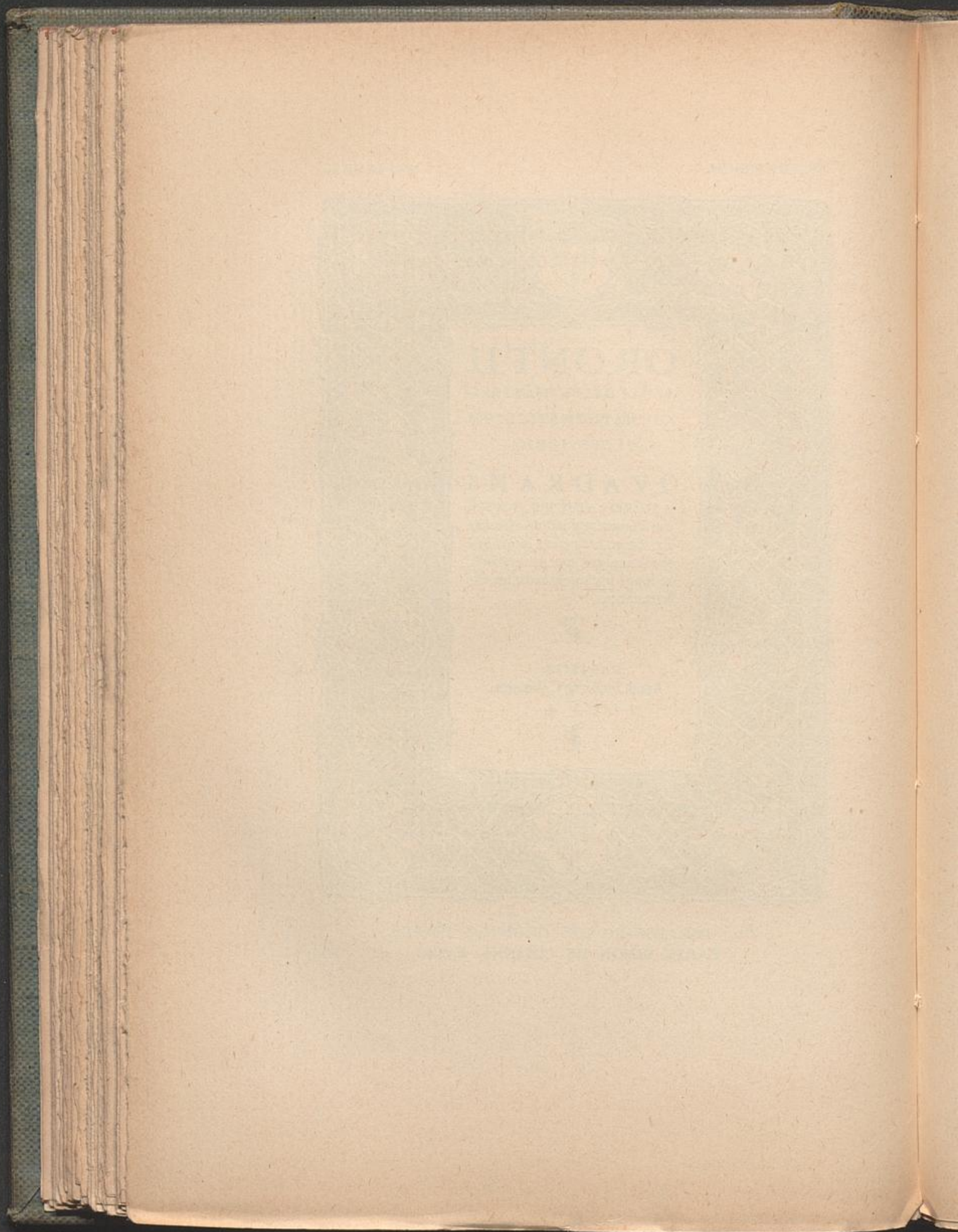
59. AUS DER HISTOIRE DE PARIS ET DE LA BELLE VIENNE.  
PARIS, JEHAN TREPPEREL, um 1495.







60. UMRAHMUNG DES ORONTIUS FINEUS.  
PARIS, SIMON DE COLINES, 1534.



zu den Sinnen als zu dem Geist sprachen — sie vollständig entmutigte. Vielleicht war der neue Antrieb, den die Wiederbelebung der klassischen Kunst und Poesie der Erfindungskraft gegeben hatte, erschlaft. Mit dem Geist und der Ueberlieferung der mittelalterlichen Kunst hatte sie gebrochen und geriet dafür in die Fesseln der Autorität und Pedanterie. Von den Leichentüchern einer toten Kunst bedeckt, verlor sie Kraft und Leben. Ob nun die eine oder die andere dieser Ursachen wesentlich wirksam war, sicher ist, dass die Flamme der Kunst anfang, zu sinken und, verglichen mit ihrem früheren Glanze, durch die nächsten Jahrhunderte nur ein zweifelhaftes Licht entsandte.



WALTER CRANE.  
AUS GRIMMS HOUSEHOLD STORIES.  
LONDON, MACMILLAN, 1882.

### III. KAPITEL. DIE ZEIT DES NIEDERGANGS DER BUCHAUSSTATTUNG NACH DEM XVI. JAHRH. UND IHRE WIEDERBELEBUNG IN DER NEUZEIT.



Im Anfange des ersten Kapitels bemerkte ich, dass es nicht meine Absicht sei, eine vollständige Geschichte der Buchverzierung und Illustration zu schreiben, sondern dass ich mich nur mit der künstlerischen Behandlung der Buchseite, und zwar von meinem Standpunkte als Zeichner aus befassen wolle. Bisher haben indessen die beigefügten Illustrationen neben der Erfüllung ihres eigentlichen Zweckes auch einen ganz guten Begriff von der Entwicklung des Stiles und den Wandlungen in der Behandlung der Manuskripte und Druckwerke unter wechselnden Einflüssen vom 6. Jahrhundert an bis zum Ende des 16. gegeben. Nun aber muss ich Siebenmeilenstiefel anziehen und ungeheure Sprünge machen.

In der Zeit der frühen Renaissance sehen wir zwei Ströme zusammenfliessen und aus ihrer Vermischung schöne Wirkungen hervorgehen: Die Freiheit, die Romantik und den Naturalismus der späten Gotik und das neuerwachende klassische Kunstempfinden mit seiner Anmut der Linien und seinem mythologischen Ideenreichtum. Die reichen und freien Arabesken, in welchen die Italiener schwelgten und die, wie wir sahen, häufig die Ränder der frühen Drucke zieren, verdanken auch manches dem Einfluss des Orients. Schon der Name sagt dies. Die dekorative Schönheit der Bücher der Frührenaissance war demgemäss das Ergebnis einer merkwürdigen Verschmelzung von Ideen und Stilarten. Der Buchdruck, als Kunst aufgefasst, und die Buchverzierung gelangten auf eine Höhe, die sie seitdem nicht wieder erreicht haben. Der Genius

der grössten Zeichner jener Zeit verband sich mit der neuen Erfindung und sprach sich mit unvergleichlicher Energie im Holzschnitt aus, während der Schriftgiesser, noch unter dem Einfluss eines grossartigen überlieferten Stiles der Handschrift, sich in vollkommener Harmonie mit Zeichner und Illustrator befand. Selbst geometrische Figuren wurden gegeben, ohne die Einheit der Buchseite zu zerstören, wie man an den älteren Ausgaben des Euklid beobachten kann, und wir haben gesehen, was für charakteristische, treue Darstellungen von Tieren und Pflanzen ohne Einbusse an künstlerischer Kraft und dekorativem Gefühl geschaffen wurden.

Dieses glückliche Gleichgewicht künstlerischen Wertes und praktischer Zweckmässigkeit blieb nicht über die Mitte des Jahrhunderts hinaus bestehen. Es gab Zeichner, wie Oronce Finé und Geofroy Tory in Paris, welche sich bemühten, in Druck und Verzierung die Ueberlieferungen der älteren italienischen Drucker festzuhalten, während sie noch einen Hauch von Phantasie und Anmut aus ihrem Eigenen hinzufügten. Aber im grossen Ganzen ging es abwärts mit dem Geschmack der Buchillustratoren. Der klassische Einfluss, der sich bisher nur als einer unter vielen anderen Einflüssen fühlbar gemacht hatte, gelangte mehr und mehr zur Herrschaft über den Zeichner und triumphierte über das naturalistische Verständnis, sowie über die gotischen und orientalischen Ueberlieferungen. Man könnte sagen, dass, während die Künstler des Mittelalters nach Farbe und dekorativer Schönheit strebten, die Zeichner der Renaissance von der Rücksicht auf Linie, Form und Relief beeinflusst wurden. Das mag grossenteils seinen Grund darin haben, dass der Einfluss der klassischen und antiken Kunst wesentlich von der Bildhauerei ausging, von Statuen, Reliefs, Gemmen, Medaillen und architektonischem Bildwerk, und dass er mehr aus

römischen, als aus griechischen Quellen floss. Während nun die Anregungen aus solchen Quellen anfangs spärlich flossen, schienen sie doch nach und nach alle anderen Einflüsse zu überwiegen. Die späteren Zeichner schienen zu glauben, dass man gar nicht genug römische Trachten und römisches Getrümmer anbringen könne; sie überluden ihre Bibelillustrationen und ihre Zierleisten und Rahmen mit geschwollenen Zierraten, dicken Schriftrollen und Voluten; die Zwischenräume füllten sie mit zerstreuten Bruchstücken und gezierten Darstellungen aus der klassischen Mythologie. Der verschwenderische Gebrauch solchen Materiales genügte, um selbst energische Talente, wie Virgil Solis niederzudrücken, welcher, so tüchtig, leicht und gewandt er war, doch nur einen dürftigen Ersatz für Holbein bietet.

Der Einfluss, der im Anfang anregte, begeisterte und verfeinerte, wurde am Ende eine zerstörende Macht. Der jugendliche Geist der Frührenaissance wurde umwölkt, gebeugt und schliesslich zu Boden gedrückt durch das Gewicht pomphafter Pedanterie und Aufgeblasenheit. Die natürliche Entwicklung eines lebendigen Kunststiles wurde gehemmt und an ihre Stelle traten die Autorität und eine Sucht, die Antike nachzuahmen.

Die Einführung der Kupferplatte bezeichnet eine neue Epoche in der Buchillustration. Mit ihrer Anwendung geht der Holzschnitt zurück, und was die Bücher betrifft, so führte ihre häufige Verwendung zur Verschlechterung und schliesslich zur Vernichtung des dekorativen Geschmacks.

Wir haben schon gezeigt, dass der Kupferstich vermöge seines ganz anders ausgeführten Druckes und der ganz anderen Wirkung in Linie und Ton nicht mit dem Hochdruck des Textes übereinstimmen kann, weil jede mechanische Verwandtschaft fehlt. Diese mechanische

Verwandtschaft ist in Wirklichkeit der Schlüssel zu jeglicher guten, weil organischen Wirkung. Und daher kommt es, dass die Illustration gesunder war, als die Verhältnisse und Beziehungen der mechanischen Herstellung einfacher waren. Eine neue Erfindung hat oftmals eine störende Wirkung auf die Zeichnung. Ein neues Element wird eingefügt, wird wegen irgend einer besonderen Erleichterung der Arbeit oder Erhöhung der Wirkung geschätzt, ohne dass man dabei bedenkt, wie sehr es, gleich einem neuen Element in einer chemischen Verbindung, alle angrenzenden Beziehungen verändert.

Der Kupferstich wurde vermutlich in die Buchillustration eingeführt wegen seiner grösseren Feinheit und Genauigkeit der Linie, seiner grösseren Vollständigkeit in den Einzelheiten und in der Schattierung, kurz, wegen seiner rein malerischen Eigenschaften, und seine Aufnahme deckt sich zeitlich mit dem Emporwachsen der Malerei über die anderen Zweige der Kunst.

Was nun die Bücher des 17. Jahrhunderts angeht, so kommen wenige davon für unsere Zwecke in Betracht, obgleich des Bücherschreibens kein Ende war. Holzschnitte, Kopfleisten, Initialen und Schlusstücke wurden fortgesetzt angewandt, aber sie standen in der Zeichnung und in der Schönheit der Wirkung weit zurück hinter denen des 16. Jahrhunderts. Die neu eingeführten Kupferstiche sind ganz getrennt von der Verzierung der Druckseite und können kaum ornamental genannt werden, obgleich die pomphaften Titelblätter meistens streng architektonisch gehalten sind und in der Regel mehr oder weniger auf Motive der alten Triumphbogen des römischen Kaiserreiches zurückgehen.

Historische und philosophische Werke wurden, besonders gegen Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, mit prunkenden Bildnissen verziert. Diese



stecken in Rahmen von mehr oder weniger klassischer Tischlerarbeit mit unten eingefügtem Wappenschild, das auch, dem Niedergange der Heraldik entsprechend, schlecht war. Das hier reproducierte Blatt (Abb. 55) ist ein gutes Beispiel dieser Art; es stammt aus einem venezianischen Buche von 1562 und zeigt die ältere Form dieser Art der Behandlung. Die Reise- und Erdbeschreibungen wuchsen, bis sie in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Stufe erreichten, auf der Piranesis architektonische Ansichten des alten Roms stehen.

Die Vorliebe für das Malerische und für Naturschönheit, oder vielleicht die Entwicklung der Landschaftsgärtnerei lenkten das Interesse auf Dinge, die zu konstruktivem und gestaltendem Zeichnen in direktem Gegensatz stehen und zogen die Aufmerksamkeit mehr und mehr davon ab. Schliesslich trug der Maler allein alle künstlerischen Ehren davon, und die Gründung der Akademien bestätigte und befestigte nur die Auffassung der Kunst in diesem beschränkten Sinne in der Meinung des Publikums.

Hogarth, der sich selbst der Kupferplatte bediente, um seine Bilder in Buchform zu veröffentlichen, war doch seiner Neigung nach ganz Maler, und sein Talent war mehr dramatisch und satyrisch als dekorativ. An seinen Arbeiten interessieren hauptsächlich die ersteren Eigenschaften; sie sind mehr eine wertvolle Illustration des Lebens und der Sitten seiner Zeit, denn als Buchillustration vorbildlich. Seine Arbeiten verfolgen sichtlich keine dekorativen Ziele, obgleich sie in einem Zimmer des 18. Jahrhunderts ganz harmonisch wirken mögen.

Auch Chodowiecki, der eine ungeheuere Anzahl kleiner und sehr charakteristischer Titelkupfer und Illustrationen für Bücher kleinen Formates gestochen hat,

muss eher als Hersteller von Bildern für Bücher, denn als Zeichner von Buchverzierungen betrachtet werden. Man will zuweilen eine Verwandtschaft zwischen seinem Stil und dem Stothards finden, aber Stothard war viel mehr Idealist und hatte gleichzeitig einen sehr feinen Sinn für das Dekorative vom klassischen Standpunkte aus. Seine Buchverzierungen sind sehr zahlreich, meist in Stahl gestochen und zeigen immer eine anmutige Empfindung in Linie und Komposition. Seine Zeichnungen zu Rogers Gedichten und Italy sind wohlbekannt, und seine Amorettengruppen in dem ursprünglichen Holzschnitt sehr anziehend.

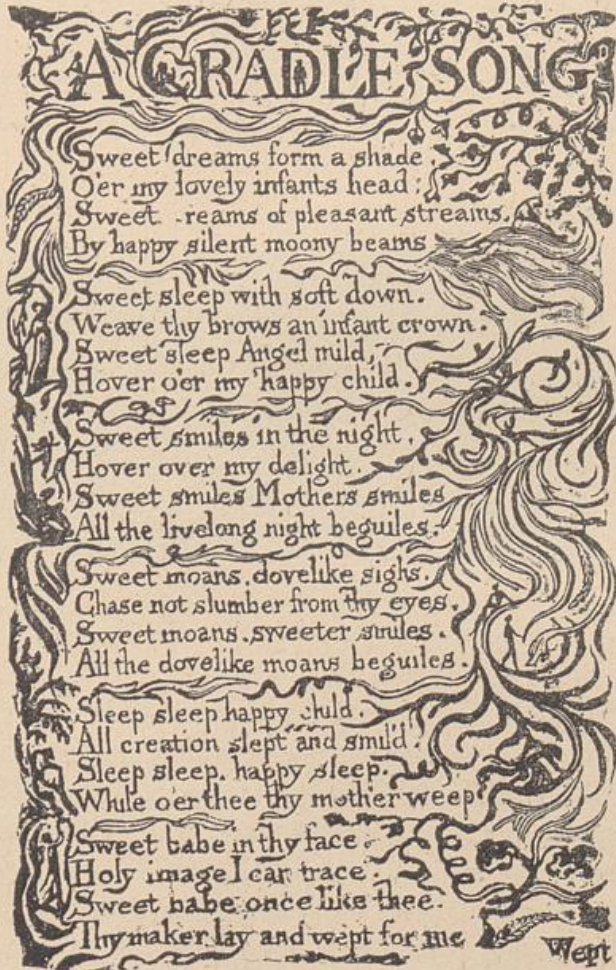
Flaxman hatte einen hoch entwickelten Sinn für bildhauerischen Stil und Einfachheit, sowie viel Anmut und Feingefühl als Zeichner, aber für die Buchdekoration kann er kaum in Betracht kommen. Seine wohlbekanntesten Entwürfe zu Homer, Hesiod, Aeschylus und Dante sind ganz ausgesprochen illustrative Zeichnungen, die man ganz für sich betrachten muss, ohne Rücksicht darauf, dass sie mit einem gedruckten Buch in Zusammenhang stehen. Ihre Bezeichnung und ein erläuternder Text sind unten auf dieselbe Platte gestochen, und so weit sind sie übereinstimmend, aber sie sind in keiner Weise als Beispiele von Behandlung und Einteilung der Buchseite zu betrachten.

Wir kommen nun zu einem Zeichner ganz anderer Art, der einer neuen Epoche angehört, wieviel Aehnlichkeit er auch in Stil und Methode mit seinen Zeitgenossen haben mag. William Blake (Abb. 61, 62) steht in seiner Eigenart allein. Er ist Dichter und Seher sowohl als Zeichner; in ihm schien etwas von dem alten Illuminator wieder zu erwachen. Er begnügte sich nicht damit, ein Buch durch vom Text abgesonderte Kupfer- oder Stahlstiche zu illustrieren, obgleich er als Kupferstecher beständig die Werke Anderer ausführte. Wenn er seine eigenen Gedanken und Träume verkörperte, kehrte er unwillkürlich zu der

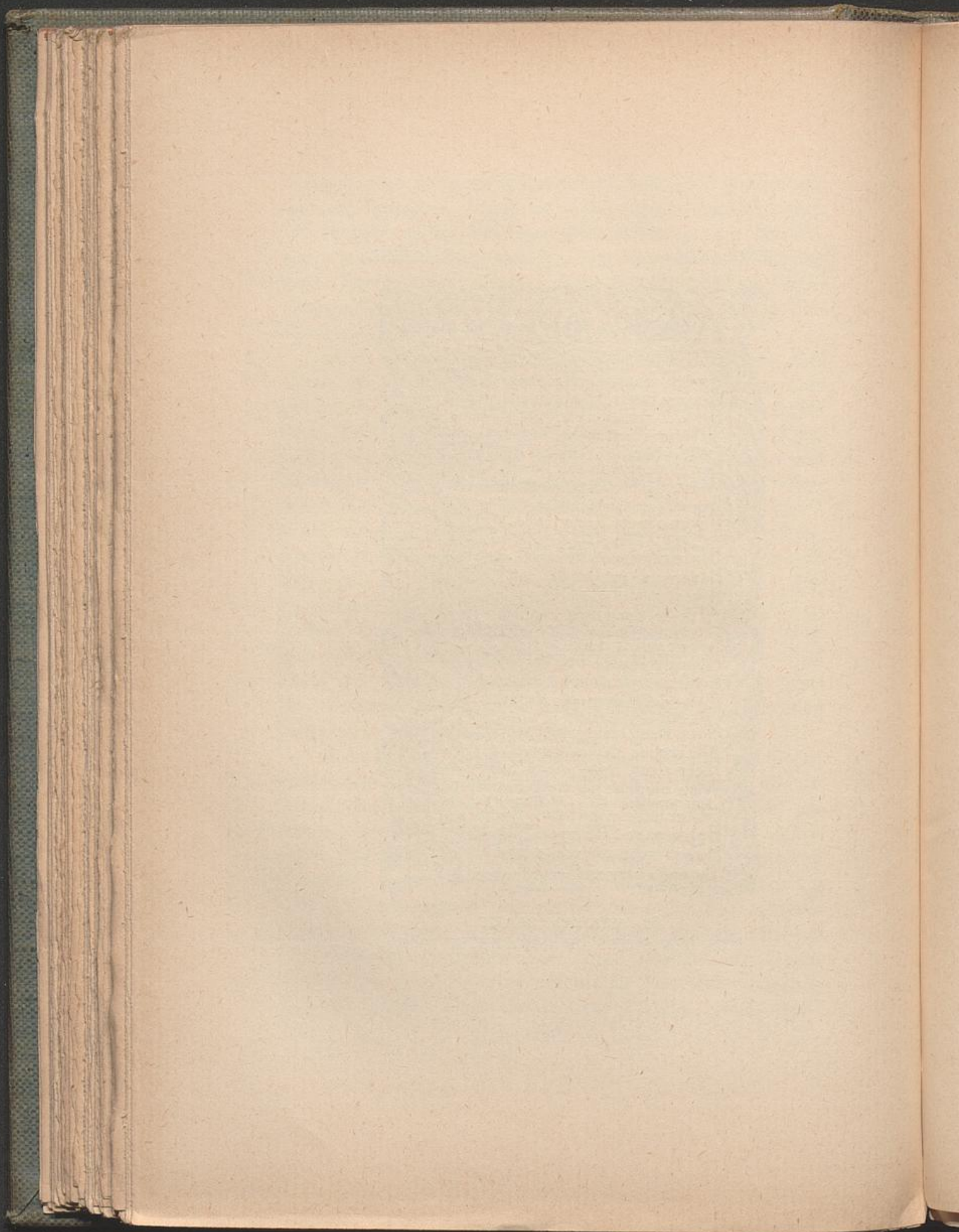
Methode der alten Schriftmaler zurück. Er wurde sein eigener Schreiber, Illuminator und Miniaturmaler. Zur Wiedergabe seiner Zeichnungen richtete er die Kupferplatte zum Hochdruck auf der Druckerpresse zu, zuweilen sogar zum farbigen Druck. Seine handkolorierten Zeichnungen, Randleisten und Schmuckstücke zu seinen Gedichten werden immer einzig in ihrer Art sein.

Seine Behandlung der Ausdrucksmittel Schwarz und Weiss und sein Sinn für die Seitenverzierungen können am besten beurteilt werden nach seinem „Buch Hiob“, welches eine Reihe schöner, reicher und phantasievoller Darstellungen enthält. Wenn Blake die höherstrebenden und kühneren Gedanken seiner Zeitgenossen und ihre Sehnsucht nach einfacheren Lebensbedingungen zu verkörpern sucht, spürt man bei ihm etwas von dem Geiste der mittelalterlichen Illuminatoren mitten durch die oft manierierte und halb klassische Form und Behandlungsweise. Ein revolutionäres Feuer bricht immer wieder aus seinen Versen und seinen Darstellungen hervor, welche sehr mannigfache Stimmungen und Erregungen aufweisen und einen weiten Kreis von Kräften und Empfindungen umfassen. Zuweilen ist er mystisch und prophetisch, zuweilen tragisch, zuweilen einfach und ländlich.

Blake scheint in diesen gemischten Elementen, in der ausserordentlichen Anregungskraft seiner Werke und in der Freiheit seiner Gedanken uns näher zu stehen, als andere seiner Zeitgenossen. Auch in Bezug auf die dekorative Behandlung der Buchseite nähert er sich unseren Grundsätzen. Indem er mit eigener Hand nach eigener Art den Text seiner Gedichte schrieb (Abb. 61), sicherte er sich den grossen Vorteil, von dem wir gesprochen haben, die Harmonie zwischen Text und Illustration. Beide werden in ihrer Uebereinstimmung ein harmonisches Ganzes. Seine Holzschnitte zu Phillips „Pastorale“



61. WILLIAM BLAKE.  
AUS DEN SONGS OF INNOCENCE, 1789.



(Abb. 62) sind an sich vielleicht roh, aber sie zeigen doch, welchen farbigen Eindruck er hervorbringen konnte und wie wirkungsvoll er die weisse Linie verwendete.

Unter den jüngeren Freunden und Schülern Blakes muss Edward Calvert ein verwandter Geist gewesen sein (Abb. 63—68). Seine Illustrationen sind zugleich Buchverzierungen; die Massen von Schwarz und Weiss sind wirksam darin verteilt, sie sind voll Poesie, Phantasie und zeigen feinen Sinn für Farbenwirkung. Die erste Bekannt-

ENGLAND.

19. JAHRH.



62. WILLIAM BLAKE.  
HOLZSCHNITT AUS PHILLIPS PASTORAL.

schaft mit diesen Arbeiten verdanke ich William Blake Richmond, dessen Vater George Richmond ein Freund von William Blake und Calvert sowohl als von John Linnell und von Samuel Palmer war, welche die Ueberlieferungen dieser Schule bis in unsere Tage hinüber führten. Besonders der letztere ist von Bedeutung; seine phantasievollen Zeichnungen, glühende Sonnenuntergänge hinter fernen Hügeln, romantische Landschaften und sentimentale Hirtenscenen waren hervorsteckende Erscheinungen in den Ausstellungsräumen der alten Water Colour Society, bis zu seinem Tode im Jahre 1881. Seine Radierungen

zu den Eklogen Virgils sind Folgen von schön gezeichneten und poetisch empfundenen Landschaften; aber auch sie sind streng genommen eine Reihe von Bildern, die vom Text getrennt gedruckt wurden. Von Palmer selbst sagt sein Sohn in einer Beschreibung des Werkes, dass er bei dem Entwurf desselben den Wunsch geäußert habe, William Blake wäre noch am Leben und könnte die Holzschnittkopfleisten zu den Eklogen zeichnen.

Die Wiederbelebung des Kunstholzschnittes und seine Anwendung in der Buchillustration verdanken wir Thomas Bewick und seiner Schule. Ihre Leistungen unterscheiden sich natürlich scharf von dem Formschnitt der alten Meister. Bewick hatte nichts von der poetischen Erfindungsgabe der eben genannten Zeichner, aber er hatte viel Humor und satyrische Begabung, die er in seinen kleinen Schlussvignetten zum Ausdruck brachte. Seine technische Fertigkeit in der Behandlung des Holzstockes zeigt er in Werken wie seine „Englischen Vögel“; aber obgleich hier Bild und Type in mechanischer Uebereinstimmung sind, bemerkt man keine Spur von dekorativer Schönheit und Raumeinteilung. Als Zeichnungen haben die Holzschnitte nichts von der künstlerischen Kraft, wie wir sie in der Mitte des 16. Jahrhunderts in den Illustrationen zum Gesner und Matthiolus finden. Es sind ganz genaue, nüchterne Darstellungen der Vögel und ihres Gefieders, aber in der Komposition zeigt sich kaum mehr Geschmack, als ihn der gewöhnliche Ausstopfer besitzt, und auf das Aussehen der Buchseite an sich ist gar keine Rücksicht genommen.

Es war indessen schon viel gewonnen, dass der Holzschnitt wieder zu seinem Rechte kam und seine Brauchbarkeit zur Buchillustration dargethan wurde.

Bewick begründete eine Schule sehr vorzüglicher Holzschnneider, welche diese Kunst zu einem wunderbaren

ENGLAND.

19. JAHRH.



63. DIE HEIMKEHR.



64. DIE ÜBERSCHWEMMUNG.

EDWARD CALVERT.

11\*





ENGLAND.

19. JAHRH.

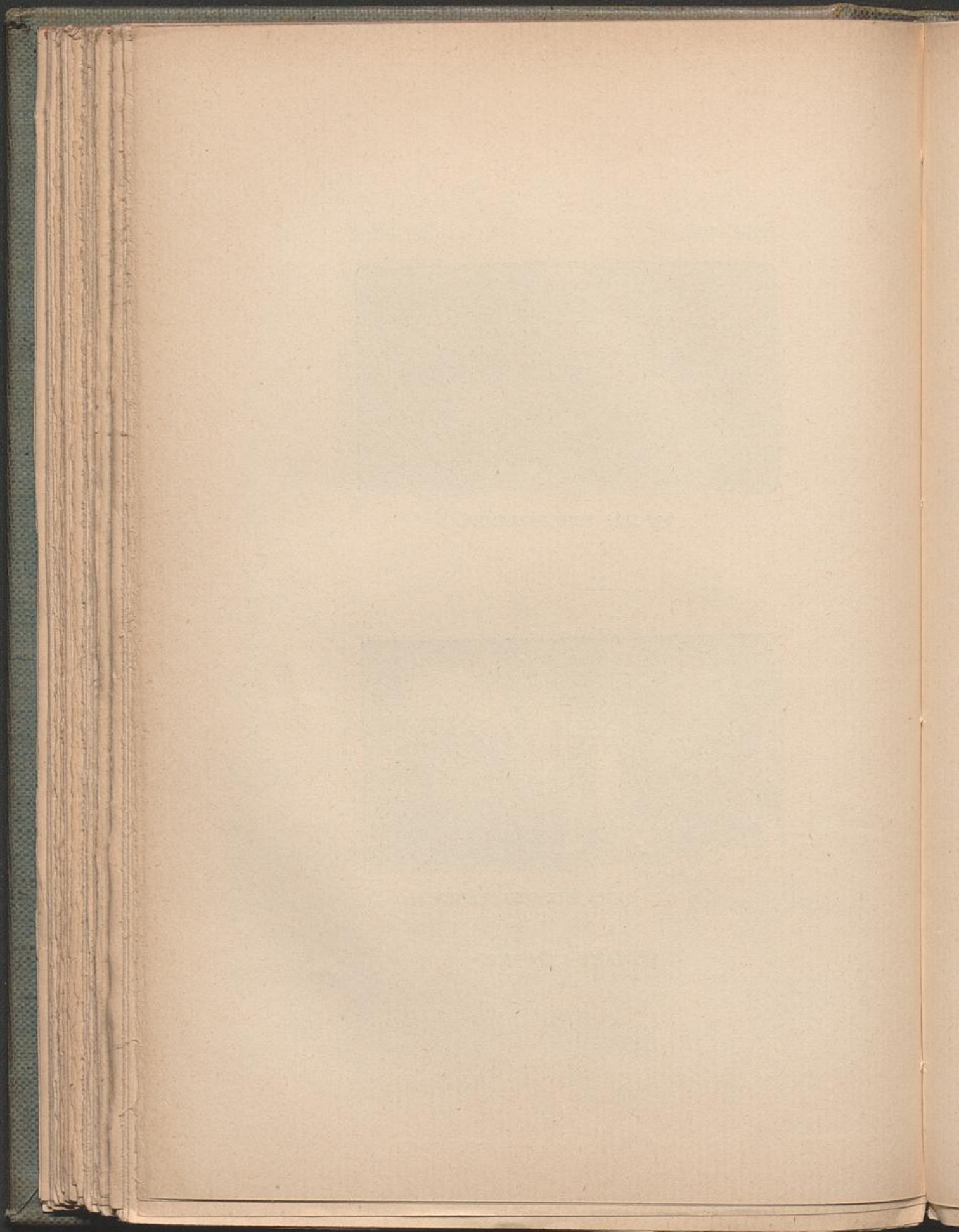


65. DAS SCHLAFZIMMER.



66. DIE DAME MIT DEN RABEN.

EDWARD CALVERT.



ENGLAND.

19. JAHRH.

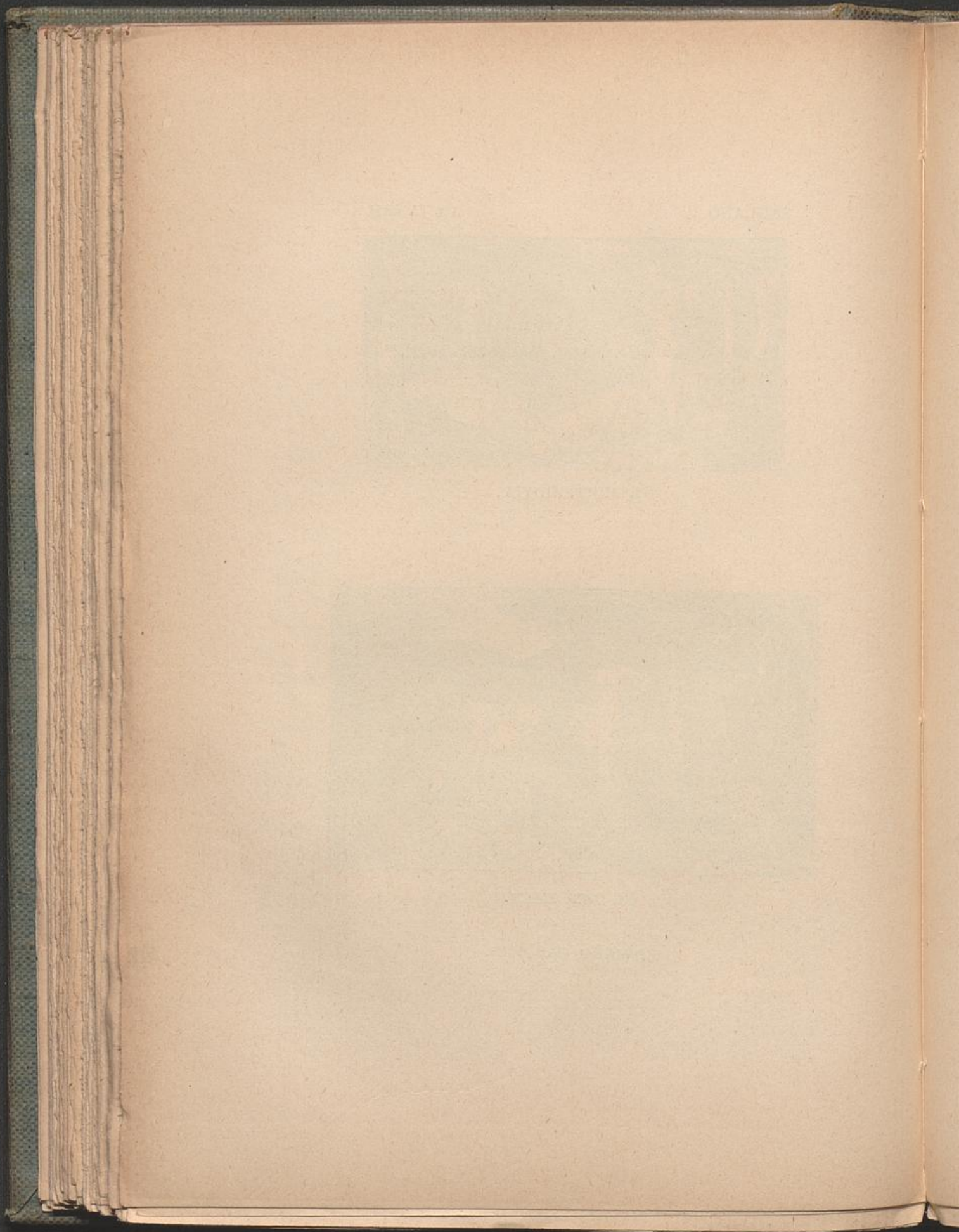


67. HIRTENIDYLL.



68. DER BACH.

EDWARD CALVERT.



Grade der Vollkommenheit führten. Unter ihren Händen wurde der Holzschnitt zu ganz etwas anderem als einer genauen Uebertragung der Zeichnung. Letztere wurde, wenn sie nicht selbst Linienzeichnung war, von dem Holzschneider mit seinen eigenen Ausdrucksmitteln wiedergegeben. Die Verwendung der weissen Linie, die Wiedergabe von Tönen und Flächen verlangte auch von ihm eine gewisse Fertigkeit im Zeichnen und gab ihm eine ebenso bedeutende Stellung, wie sie der Stahlstecher bei der Wiedergabe von Gemälden hatte.

Bücher wie Northcotes Fabeln, erschienen 1828—29, zeigen den Erfolg der Schule Bewicks. Sie haben zu jeder Fabel eine Kopfleiste, welche William Harvey, ein bis in die neuere Zeit bekannter feiner Zeichner und tüchtiger Illustrator, nach Entwürfen von Northcote auf Holz gezeichnet hat, und Initialen und Schlusstücke von Northcote selber. Am Ende wurde Feinheit der Linie, des Tones und der Ausführung dem einfachen Reiz der Wahrheit vorgezogen. Die Holzschneider wollten mit dem Stahlstecher wetteifern in der Verzierung der Bücher, und soweit es sich um die Anwendbarkeit handelte, hatten sie alle Vorteile auf ihrer Seite. Das dekorative Empfinden hatte aber überall nachgelassen, und die malerischen Eigenschaften, Feinheit der Linie und Zartheit der Töne, wurden fast ausschliesslich angestrebt.

Bücher wie Rogers „Gedichte“ und „Italy“ mit Stahlstichvignetten von Thomas Stothard und I. M. W. Turner sind für den Geschmack dieser Periode charakteristisch und bezeichnen so ziemlich den höchsten Stand des Könnens bei den Illustratoren in Stahlstich. Stothards Zeichnungen sind die einzigen, welche Anspruch erheben können, dekorativ zu heissen, und sie sind immer anmutig. Turners Landschaften, so ausgezeichnet sie an sich sind und so fein ihre Ausführung ist, zieren in keiner Weise

die Seite und sind in dieser Hinsicht nicht mehr, als formlose Kluxe von Druckerschwärze in verschiedener Stärke. Die Druckerpresse hat in Bezug auf die Herstellung mit dem Bilde gar nichts zu thun und leistet auch an und für sich nichts Schönes. Buchillustrationen dieser Art (und es ist eine Art, die im zweiten Viertel des Jahrhunderts einen breiten Raum einnimmt) sind nur Bilder ohne Rahmen.

Eine Uebersicht über die Buchillustratoren würde unvollständig sein ohne eine Erwähnung William James Lintons. Ich darf von ihm wohl mit besonderer Hochachtung und Wertschätzung sprechen, da ich ihn meinen sehr gütigen früheren Freund und Lehrer nennen kann. Als Knabe war ich in der That drei Jahre lang bei ihm in der Lehre, nicht sowohl mit der Absicht, seinen Beruf zu ergreifen, als vielmehr, um das Zeichnen auf dem Holzstock zu erlernen. Das war natürlich in der Zeit vor der Verwendung der Photographie, welche seitdem in den graphischen Künsten eine so grosse Umwälzung hervorgebracht hat. Damals war es nötig, selbst auf den Stock zu zeichnen und genau zu wissen, was für eine Art von Arbeit durch den Stichel bewältigt werden konnte.

Ich werde diese Jahre in Lintons Werkstatt immer als wertvoll für mich ansehen; denn trotz des Wechsels der Methode und der neuen Erfindungen erhielt ich damals eine gründliche Kenntniss der technischen Bedingungen des Holzschnittes überhaupt und das Verständnis für die Notwendigkeit der Uebereinstimmung von Zeichnung, Material und Herstellung, in einem Worte, von Kunst und Handwerk; das kann mir nicht wieder verloren gehen und hat mir schon in mancher Hinsicht Nutzen gebracht.

Linton ist ausserdem selbst ein historisches Bindeglied alter und neuer Zeit. Er trägt die Lampe der älteren Ueberlieferungen des Holzschnittes in unsere entarteten

Tage hinüber. Was für Wunder der genauen Uebertragung, Nachahmung der Kohlezeichnung, der Malerei die Xylographie auch unter dem Banne amerikanischer Unternehmungslust hervorgebracht hat — ich bin fern davon, ihre Erfolge, als solche, abzuleugnen — man kann doch nicht behaupten, dass sie die Auszeichnung und Unabhängigkeit des Holzschneiders, als eines selbständigen Künstlers und Zeichners gewahrt hat. Wo er nicht überhaupt verdrängt worden ist durch irgend ein automatisches Reproduktionsverfahren, ist er auf das mechanische Uebertragen beschränkt; er wird zum Sklaven des Zeichners. Dem Zeichner malerischer Skizzen geht es um seine Tüpfelchen und Effekte, welche, so sprühend und sensationell sie an sich sein mögen, mit einer Dekoration der Buchseite nichts zu thun haben. In diesem Sinne sind sie weiter nichts, als mehr oder weniger geschickte Tintenklexe auf der Blattfläche, vor deren Berührung sich der Text, in unregelmässige Fetzen gerissen, scheinbar instinktiv zurückzieht und sich zusammendrängt, wie die Fahrgäste in einem vollen Omnibus, wenn ein Kaminfeger einsteigt.

Linton ist durch seine Ausbildung und seine früheren Arbeiten mit der Schule Bewicks verbunden. Er war selbst Dichter, socialer und politischer Denker, Gelehrter, so gut wie Zeichner und Holzschneider. Genosse der bestbekanntesten Holzschneider und Illustratoren der Mitte des Jahrhunderts, hatte er ein in Temperament und Neigung so ganz anders geartetes Talent, wie Rossetti, durch seine Hände gehen sehen und hatte die Wirkung von so vielen neuen Impulsen beobachtet und fand sich endlich dem gegenüber, was er den neuen amerikanischen Aufschwung nannte. Er ist darum besonders und vorzüglich geeignet zu dem Werke, was er sich vorgenommen hatte zu schaffen, „Die Meister der Holzschneidekunst“. Es erschien 1889 und ist eine in jeder Weise vollkommene Darstellung, reich-



haltig in technischen Mitteilungen und als Buch reich ausgestattet.

Ich habe Gustav Doré, der als Illustrator einen so grossen Raum einnimmt, nicht genannt, weil er trotz seiner lebendigen Phantasie und seines poetischen Gefühls für dramatische Landschaft und groteske Erscheinungen und seiner ausserordentlichen malerischen Erfindungsgabe in der Hauptmasse seiner Arbeiten rein scenisch wirkt. Nie zeigt er dekorativen Sinn oder sucht er seine Zeichnung in ein Verhältnis zur Buchseite zu bringen. Seine beste, geistvollste und ernsteste Arbeit wird vertreten durch die Zeichnungen zu den „Contes Drolatiques“.

Die neue Bewegung in der Malerei in England, die präraphaelitische, welche um die Mitte des 19. Jahrhunderts begann, war in jeder Weise so bemerkenswert und weitreichend, dass es nicht Wunder nimmt, wenn sich ihre Wirkungen auch in der Illustration fühlbar machen. Besonders die sogenannten Geschenkbücher, Anthologien, Gedichtsammlungen oder Sonderausgaben beliebter Dichter standen unter diesem Einfluss. Sie waren meist mit vielen kleinen, eingestreuten Holzschnittvignetten verziert. Als Zeichner derselben nenne ich besonders: Birket Foster, John Gilbert und John Tenniel.

1857 erschien im Hause Moxon eine Ausgabe von Tennysons Gedichten. Dieses Werk trägt die Hauptmerkmale des herrschenden Geschmackes; es ist eine systemlose Sammlung Zeichnungen, Arbeiten von Künstlern, die an Wert, Können, Temperament und Empfindungen ganz verschieden sind. Von Gefühl für die Dekoration der Buchseite und von Uebereinstimmung von Text und Illustration ist keine Spur darin. Und doch besitzt dieses Buch etwas, was es vor anderen derartigen Sammlungen auszeichnet; es enthält eine Anzahl von Zeichnungen von den Haupt-

führern der präraphaelitischen Bewegung, von D. G. Rossetti, Millais und Holman Hunt.

Eine von den Zeichnungen Rossettis gebe ich hier bei

ENGLAND.

19. JAHRH.



69. DANTE GABRIEL ROSSETTI.  
AUS TENNYSONS POEMS.  
LONDON, MOXON, 1857.

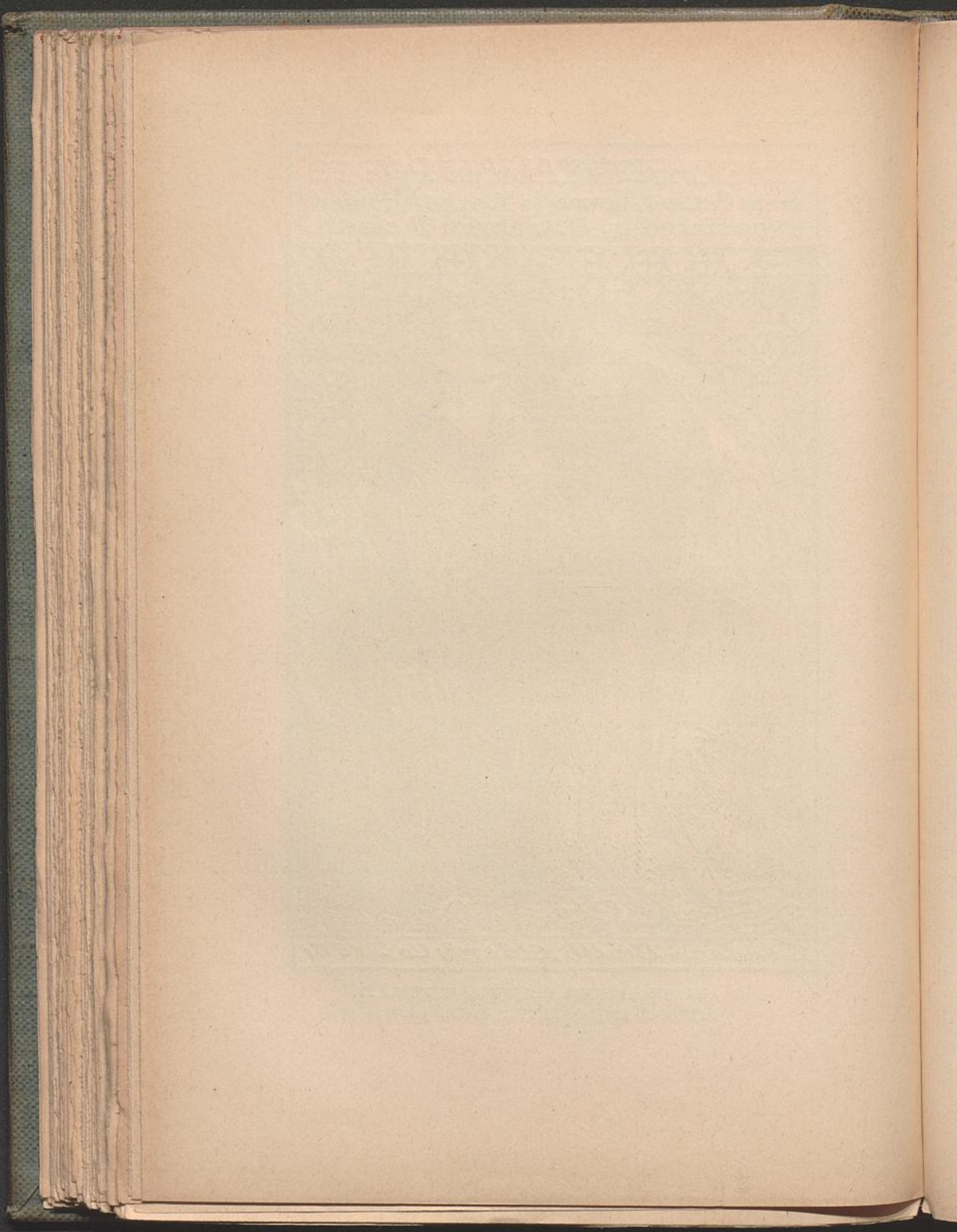
(Abb. 69), „Sir Galahad“; die „heilige Cäcilia“ und „Arthurs Tod“ wurden von den Brüdern Dalziel geschnitten, Sir Galahad von W. I. Linton. Mir scheint, dass dem letzteren die Wiedergabe von Rossettis Geist und

Empfinden, so wie seine besondere Art der Zeichnung am besten gelungen ist. Diese Zeichnungen mit ihrer poetischen Erfindung, ihrer reichen Ausarbeitung und ihrem feinen Sinn für Farbe, leidenschaftliche, mystische und romantische Erfindung und mit ihrem Ernst des Ausdruckes bezeichnen den Beginn einer neuen Epoche. Sie sind an sich dekorativ und, obgleich sie originell und eigenartig im Ausdruck sind, haben sie doch mehr Verwandtschaft mit den mittelalterlichen Miniaturen als irgend etwas anderes, das seit jener Zeit entstanden ist. Und doch spürt man auch hier keinen Versuch, die Buchseite mit in Betracht zu ziehen, die Type mit der Illustration in Einklang zu bringen, oder letztere durch irgend eine Umrahmung zu dem Buch als Ganzes in Beziehung zu setzen. Auch die Zusammenstellung der Zeichnungen mit solchen ganz anderer Richtung schadet ihrem Werte sehr. In einigen Fällen, wo Rossetti für Buchillustration arbeitet, zeigt er sich der dekorativen Wirkung der Buchseite vollkommen bewusst. Ich denke hier an ein Titelblatt zu einem Band von Gedichten von Christina Rossetti, „Goblin Market“, welches davon deutliches Zeugnis ablegt. Das Titelblatt seiner „Early Italian Poets“ (Abb. 70), das ich beigebe und sein Sonett auf das Sonett, wobei die Zeichnung den von ihm selbst geschriebenen Text umschliesst, sind weitere Beispiele.

Einige der Zeichnungen für ein späteres Werk (Dalziels Bible Gallery, etwa um 1865—70), zeigen auch die Wirkung der präraphaelitischen Bewegung sowohl als, wie im Falle von Sir Frederic Leighton und Poynter, den Einfluss kontinentaler Ausbildung und Anregung. Ich erinnere mich, dass ich damals einige von diesen Zeichnungen auf dem Stocke sah. In Bezug auf Studium, Ausarbeitung, Reichtum und Fülle von archäologischen Einzelheiten, sowie auf Sicherheit in der Zeichnung hielt ich damals



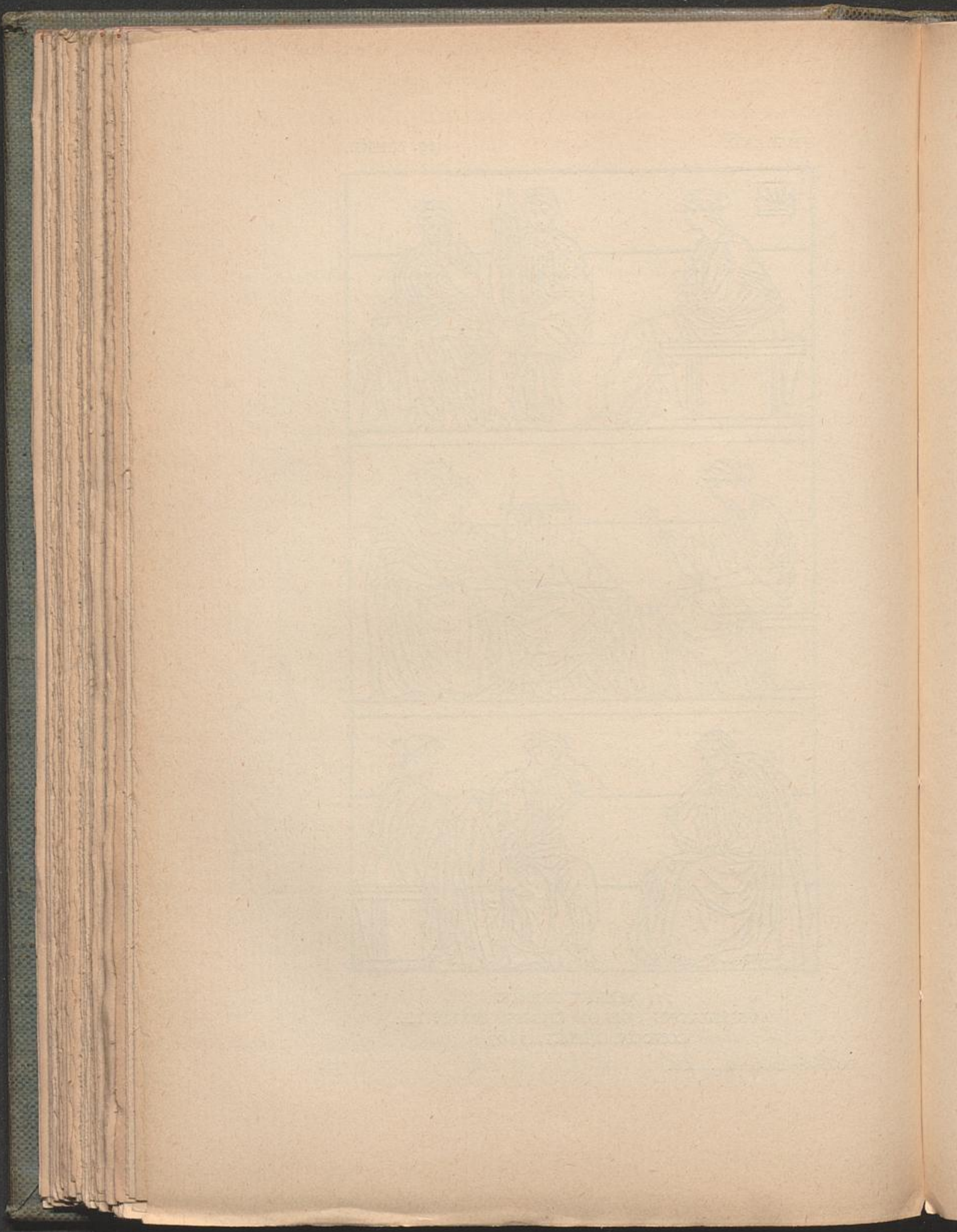
70. DANTE GABRIEL ROSSETTI, TITELBLATT.  
LONDON, SMITH, ELDER & CO., 1861.



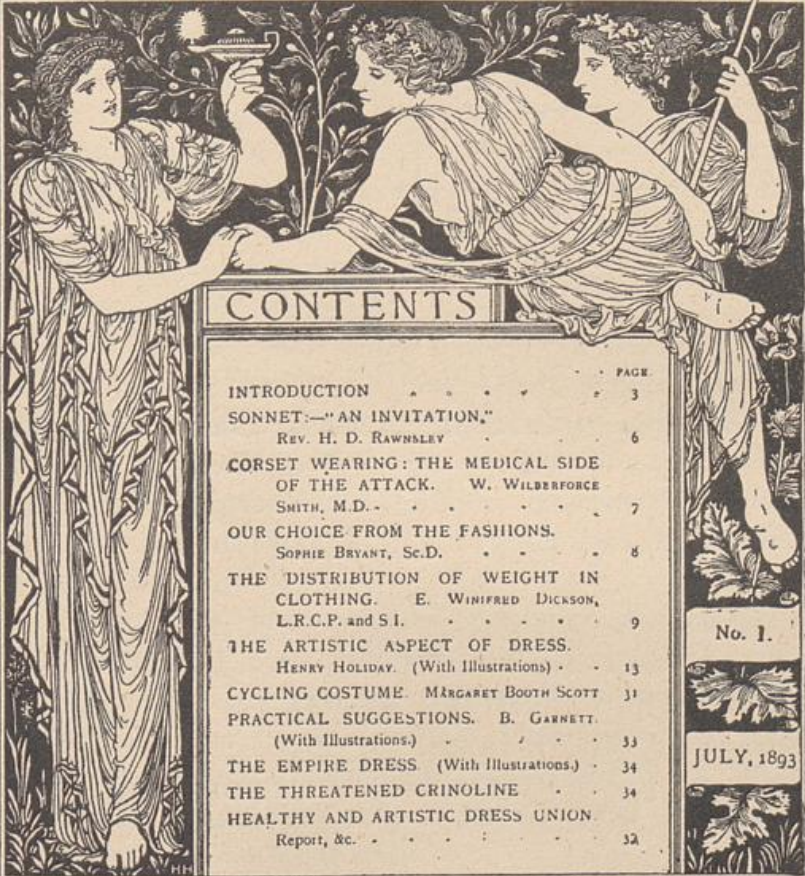


71. ALBERT MOORE.  
AUS MILTONS ODE ON CHRISTS NATIVITY.  
LONDON, NISBET, 1867.

Dekorative Illustration. 2. Aufl.



AGLAIA



CONTENTS

	PAGE
INTRODUCTION . . . . .	3
SONNET:—"AN INVITATION," REV. H. D. RAWNSLEY . . . . .	6
CORSET WEARING: THE MEDICAL SIDE OF THE ATTACK. W. WILBERFORCE SMITH, M.D. . . . .	7
OUR CHOICE FROM THE FASHIONS. SOPHIE BRYANT, Sc.D. . . . .	8
THE DISTRIBUTION OF WEIGHT IN CLOTHING. E. WINIFRED DICKSON, L.R.C.P. and S.I. . . . .	9
THE ARTISTIC ASPECT OF DRESS. HENRY HOLIDAY. (With Illustrations) . . . . .	13
CYCLING COSTUME. MARGARET BOOTH SCOTT . . . . .	31
PRACTICAL SUGGESTIONS. B. GARNETT. (With Illustrations.) . . . . .	33
THE EMPIRE DRESS (With Illustrations.) . . . . .	34
THE THREATENED CRINOLINE . . . . .	34
HEALTHY AND ARTISTIC DRESS UNION Report, &c. . . . .	52

No. 1.

JULY, 1893

THE JOURNAL OF THE  
 HEALTHY & ARTISTIC DRESS UNION

72. HENRY HOLIDAY.  
TITELUMSCHLAG.





Poynters Zeichnungen für die bedeutendsten. Ein auffallend lebendiges Bild und ein leuchtender, wohlgelungener Holzschnitt ist Ford Madox Browns Zeichnung von „Elias und dem Sohn der Wittwe“. Auch in seinem „Tod des Eglon“ ist eine dramatische Kraft des Ausdruckes. Nichtsdestoweniger finden wir, dass dies im besten Falle sorgsam ausgeführte Bilder in Holzschnitt sind. Die Zeichnungen der Präraphaeliten zeigen noch den meisten dekorativen Sinn, aber sie werden jetzt ganz getrennt von der Buchseite herausgegeben, was auch ihre ursprüngliche Bestimmung gewesen sein möge. Ihrer Grösse und der Art ihrer Behandlung wegen können sie entschieden als Buchillustrationen gelten und als Beispiele unserer für jene Zeit bedeutenden Anstrengungen in dieser Richtung, aber Buchdekorationen sind sie nicht.

Hier können wir einen bewundernswerten Künstler nennen, den wir verloren haben, Albert Moore. Er zeichnete sich in seinen Gemälden durch einen feinen Sinn für das Dekorative aus, und die vorstehenden im Umriss gezeichneten Figurengruppen (Abb. 71) beweisen, dass er auch für die Anforderungen der Presse und der Buchseite Verständnis hatte.

Henry Holiday ist auch ein Künstler, dessen dekorative Arbeiten grosse Feinheit und Leichtigkeit zeigen. Es giebt nicht viele Buchillustrationen von ihm, aber seine Illustrationen zu Lewis Carrolls „Hunting of the Snark“ waren ausgezeichnet. Sein dekoratives Gefühl für Schwarz und Weiss ist merklich entwickelt, wie man an dem Titel zu „Aglaja“ sehen kann (Abb. 72).

Da ich selber bisher kaum ausserhalb der Kinderstube bekannt geworden bin, so sollte ich wohl eigentlich etwas über Kinderbücher sagen. Auf diesem Gebiete ist in den letzten Jahren unzweifelhaft eine bedeutende Thätigkeit entfaltet worden. Wir alle entsinnen uns der kleinen Holz-

schnitte in den Büchern unserer Kindheit. Diese Unauslöschlichkeit der frühesten litterarischen und malerischen Eindrücke beweisen aufs stärkste die Notwendigkeit guter Kunstwerke für Kinderstube und Schule. Jedes Kind, man könnte sagen, jeder Mensch nimmt mehr durch seine Augen, als durch seine Ohren auf, und ich denke, man könnte aus diesem Umstande viel mehr Vorteil ziehen.

ENGLAND.

19. JAHRH.



73. RANDOLPH CALDECOTT.  
KOPFLEISTE ZU BRACEBRIDGE HALL.  
LONDON, MACMILLAN, 1877.

Wenn ich persönlich werden darf, möchte ich erwähnen, dass ich meine ersten Versuche mit Kinderbüchern in Verbindung mit Edmund Evans machte. Auch hier war ich so glücklich, mit dem Vertreter einer ausführenden Technik in Verbindung zu sein, nämlich des Farbendruckes, so dass mir klar wurde, was man mit ihm erreichen könnte. Die damals üblichen Kinderbücher, die billigeren mit der Bezeichnung Toy books, waren nicht sehr begeisternd. Es waren meistens sehr leichtfertig entworfene nüchterne Holzschnitte, unordentlich mit der Hand koloriert, mit achtlos

hingeworfenen Klexen von Rosa und Smaragdgrün auf Gesichtern und Kleidern. Man hatte nur die Wahl zwischen solchen und bunten deutschen Lithographien. Der einzige Versuch zu dekorativer Behandlung, dessen ich mich entsinne, war eine Reihe kolorierter Zeichnungen zu Kinderliedern von H. S. Marks, welche ursprünglich für Möbelfüllungen bestimmt waren. Hier sind kräftige Umrisse und stumpfe Töne verwendet. Marks hat sein dekoratives Talent oft bewiesen, in Buchillustrationen und farbigen Drucken, es ist mir aber nicht möglich gewesen, ein Beispiel davon für dieses Buch zu erlangen.

Ein Marineleutnant schenkte mir einmal einige japanische Drucke, die er als Merkwürdigkeiten mit nach Hause gebracht hatte. Obschon ich aus vielen Quellen Anregung schöpfte, glaube ich doch, dass diese Drucke den entscheidenden Anstoss gaben zu der Zeichnung mit starken Umrissen, einfachen Tönen und festen schwarzen Flächen, welche ich seit etwa 1870 mit einigen Abweichungen für derartige Bücher anwandte. Seitdem habe ich viele Nebenbuhler um die Gunst der Kinderstube bekommen, besonders meinen verstorbenen Freund Randolph Caldecott und Kate Greenaway, obgleich beide mehr auf Charakterdarstellung ausgehen und mehr malerisch als dekorativ sind. Die kleine Kopfleiste von „Bracebridge Hall“ (Abb. 73) giebt einen guten Begriff von Caldecotts Stil, wenn er auf dekorative Wirkung ausging. Kate Greenaway that dies am meisten in einigen ihrer Kalender (Abb. 74).

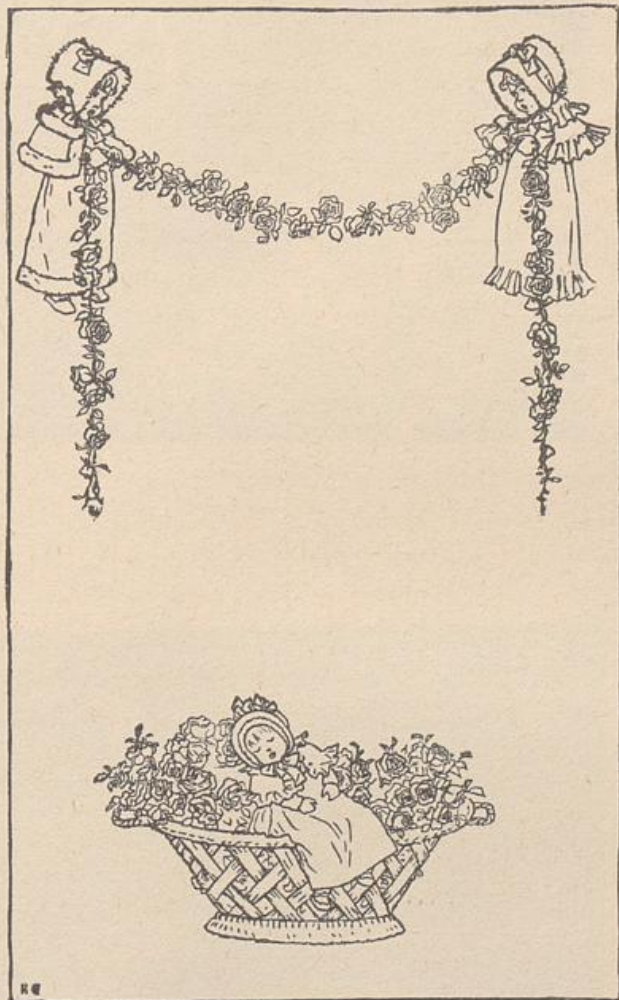
Wirkliche und sogenannte Kinderbücher nehmen eine besondere Stellung ein. Sie haben eine gewisse Anziehungskraft für phantasiebegabte Künstler; denn in diesem nüchternen Zeitalter der Thatsächlichkeit bieten sie vielleicht die einzige Gelegenheit zu unbeschränkter Entfaltung der Phantasie für einen modernen Illustrator, der

sich gegen den Despotismus der Thatsachen empören möchte. Da wir eben bei den Kinderbüchern sind, kann ich wohl die poetisch empfundenen Zeichnungen von E. V. B. erwähnen, auch entsinne ich mich einiger reizender Illustrationen zu einem Buch von Georg Macdonald, „At the Back of the North Wind“, gezeichnet von A. Hughes (Abb. 75, 76), der in diesen und anderen Holzschnitten nicht weniger wie in seinen Gemälden zeigt, was für ein feiner und sympathischer Künstler er ist. Auch Robert Bateman zeichnete einige reizende Holzschnitte voll von poetischem Gefühl und von ungewöhnlich feinem Geschmack (Abb. 77—80). Sie wurden in Macmillans „Art at Home“ reproduciert, obgleich sie wohl ursprünglich nicht dafür bestimmt waren.

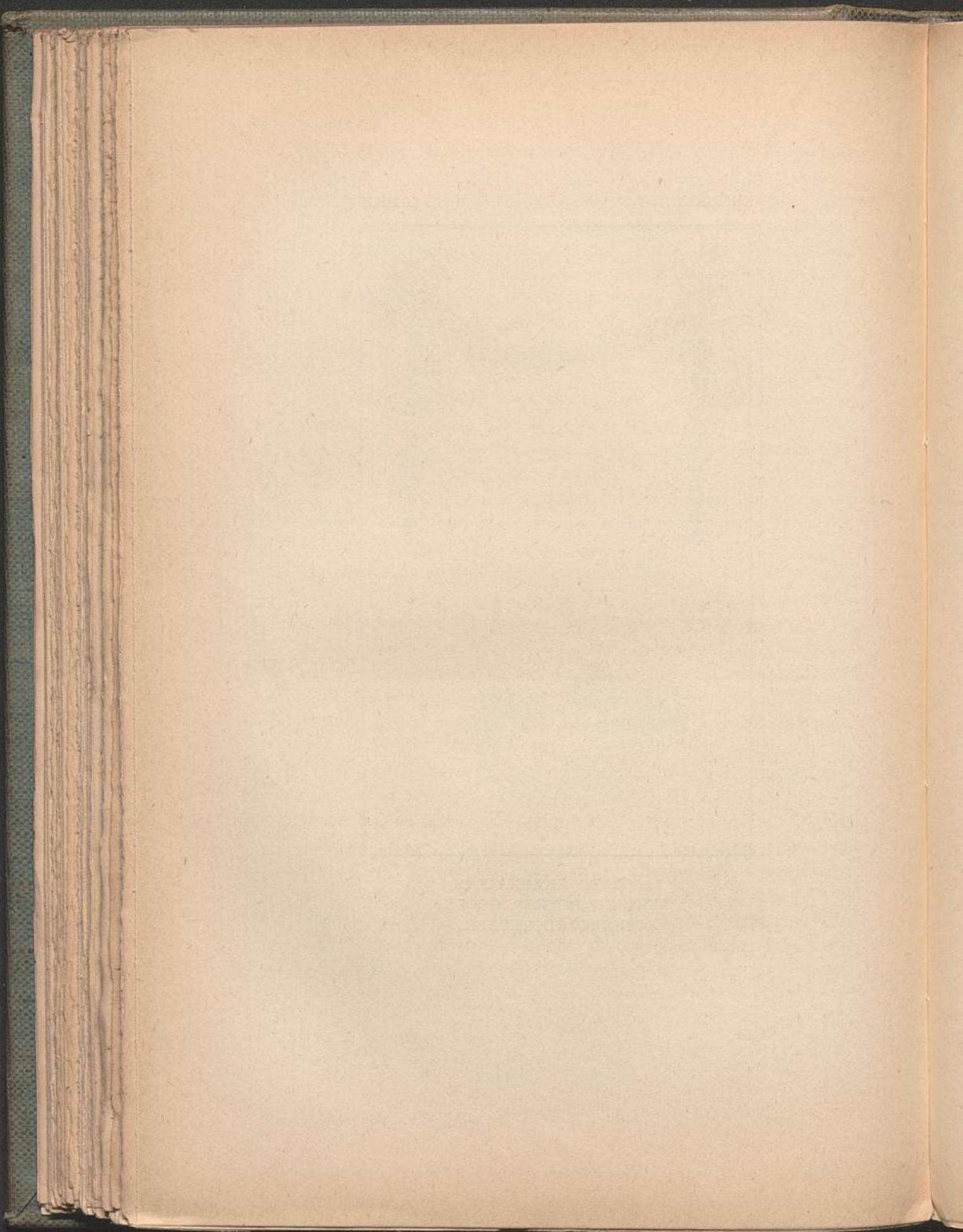
Die Oeffnung der japanischen Häfen für den europäischen Handel hat, abgesehen von ihren sonstigen Wirkungen und ihrem Einfluss auf die Künste in Japan selbst, unzweifelhaft einen ungeheueren Einfluss auf die europäische Kunst gehabt. Japan ist, oder war, was Kunst und Handwerk mit Ausnahme der Architektur anbelangt, in hohem Masse ein Land in dem Zustande eines europäischen Landes im Mittelalter, mit wunderbar geschulten Künstlern und Handwerkern für jede Art von dekorativer Arbeit, welche unter dem Einfluss eines kühnen und zwanglosen Naturalismus standen. Hier war endlich einmal eine lebendige Kunst, eine Volkskunst, in der die Tradition und die Kunstfertigkeit ungebrochen und die Leistungen voll anziehender Mannigfaltigkeit und naturalistischer Kraft waren. Kein Wunder, dass sie die westlichen Künstler im Sturm nahm und dass ihre Wirkungen so hervorstechend, wenn auch nicht immer glücklich waren. Wir sehen unverkennbare Spuren japanischen Einflusses beinahe überall, von der Malerei der Pariser Impressionisten bis zu dem japanischen Fächer in der Ecke des kauf-

ENGLAND.

19. JAHRH.



74. KATE GREENAWAY.  
TITEL ZU MOTHER GOOSE.  
LONDON, ROUTLEDGE.



19. JAHRH.

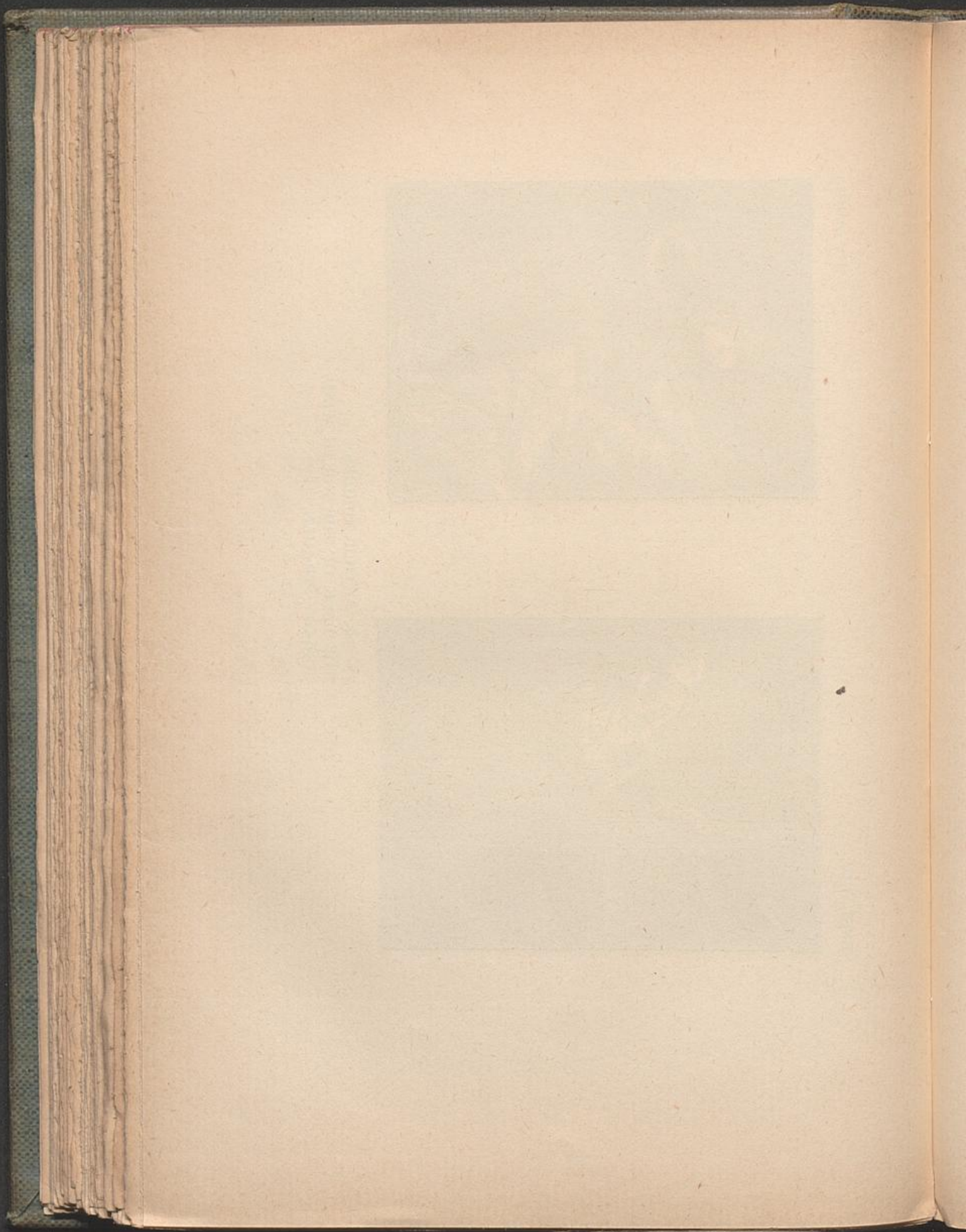


ENGLAND.



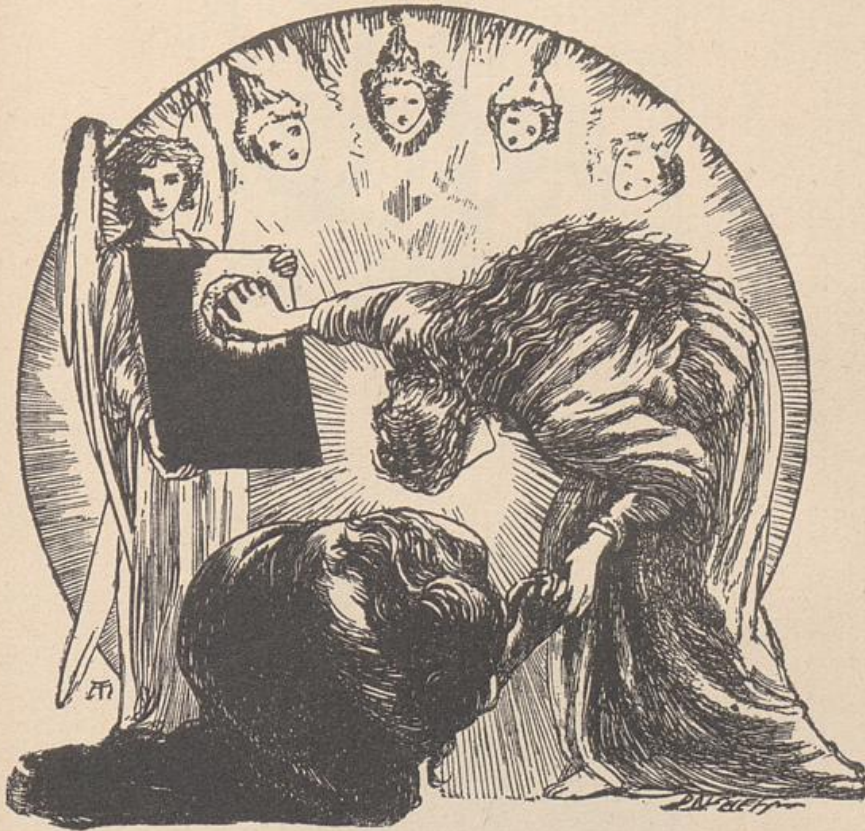
75. 76. ARTHUR HUGHES.  
AUS AT THE BACK OF THE NORTH WIND.  
LONDON, STRAHAN, 1871.



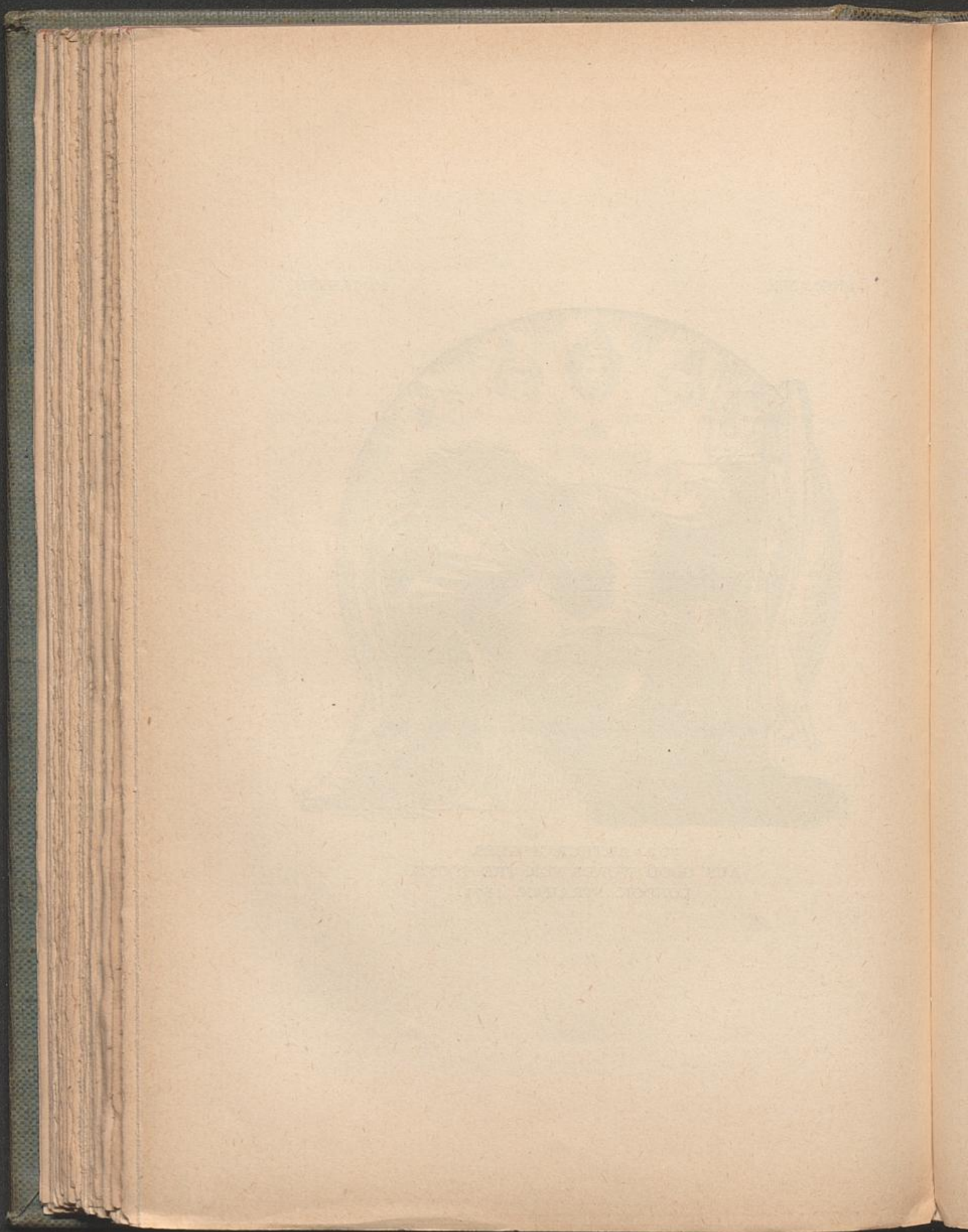


ENGLAND.

19. JAHRH.



76a. ARTHUR HUGHES.  
AUS GOOD WORDS FOR THE YOUNG.  
LONDON, STRAHAN, 1871.



ENGLAND.

19. JAHRH.



77. 78. ROBERT BATEMAN.  
AUS ART IN THE HOUSE.  
LONDON, MACMILLAN, 1876.





79. 80. ROBERT BATEMAN.  
AUS ART IN THE HOUSE.  
LONDON, MACMILLAN, 1876.



männischen Cirkulars, der ersichtlich schon zum feststehenden Ziermotiv des Accidenzdruckers geworden ist. Wir sehen diese Wirkung in den skizzenhaften Flecken und Strichen der naturalistischen Blumenvignette, die zuweilen als Buchschmuck angeboten wird, besonders aber in amerikanischen Zeitschriften. Wenn wir uns auch einige der Vorzüge der japanischen Kunst angeeignet haben, so haben wir doch auch ganz sicher ihre Fehler mit übernommen.

Da den japanischen Künstlern jeglicher Sinn für edle Architektur und feste konstruktive Komposition abgeht, so sind sie keine mustergiltigen Zeichner. Sie mögen wohl im Stande sein, einen Zweig mit Blättern, einen Vogel oder Fisch in ein leeres Paneel oder auf ein freies Blatt zu entwerfen mit solcher hervorragenden Gewandtheit und Sicherheit, dass man versucht wird, dies für eine dekorative Zeichnung zu halten. Aber sobald ein Künstler mit geringerer Gewandtheit dasselbe versucht, tritt der Irrtum zutage. Es sei zugestanden, dass sie einen gewissen dekorativen Sinn besitzen, die Feinheit, die sich in der Art bekundet, wie sie eine Blume in ein Gefäß stellen, ein Blumengewinde an eine Wand hängen, eine Matte oder einen Fächer hinlegen; kurz, sie haben Geschmack. Aber das ist etwas ganz anderes als wirkliche Befähigung zu konstruktiver Komposition und befriedigender Füllung des Raumes.

So wunderbar, so schön und anregend darum auch ihre Bücher sein mögen, abgesehen von ihrem Naturalismus und ihren grotesken und humoristischen Einfällen, so sind sie in der Regel keine Muster von Buchdekoration. Freilich muss man den Umstand berücksichtigen, dass ihre Schrift vertikal steht. Das macht allerdings ihre Buchseite zum Paneel, und ihre gedruckten Bücher sind eher Samm-



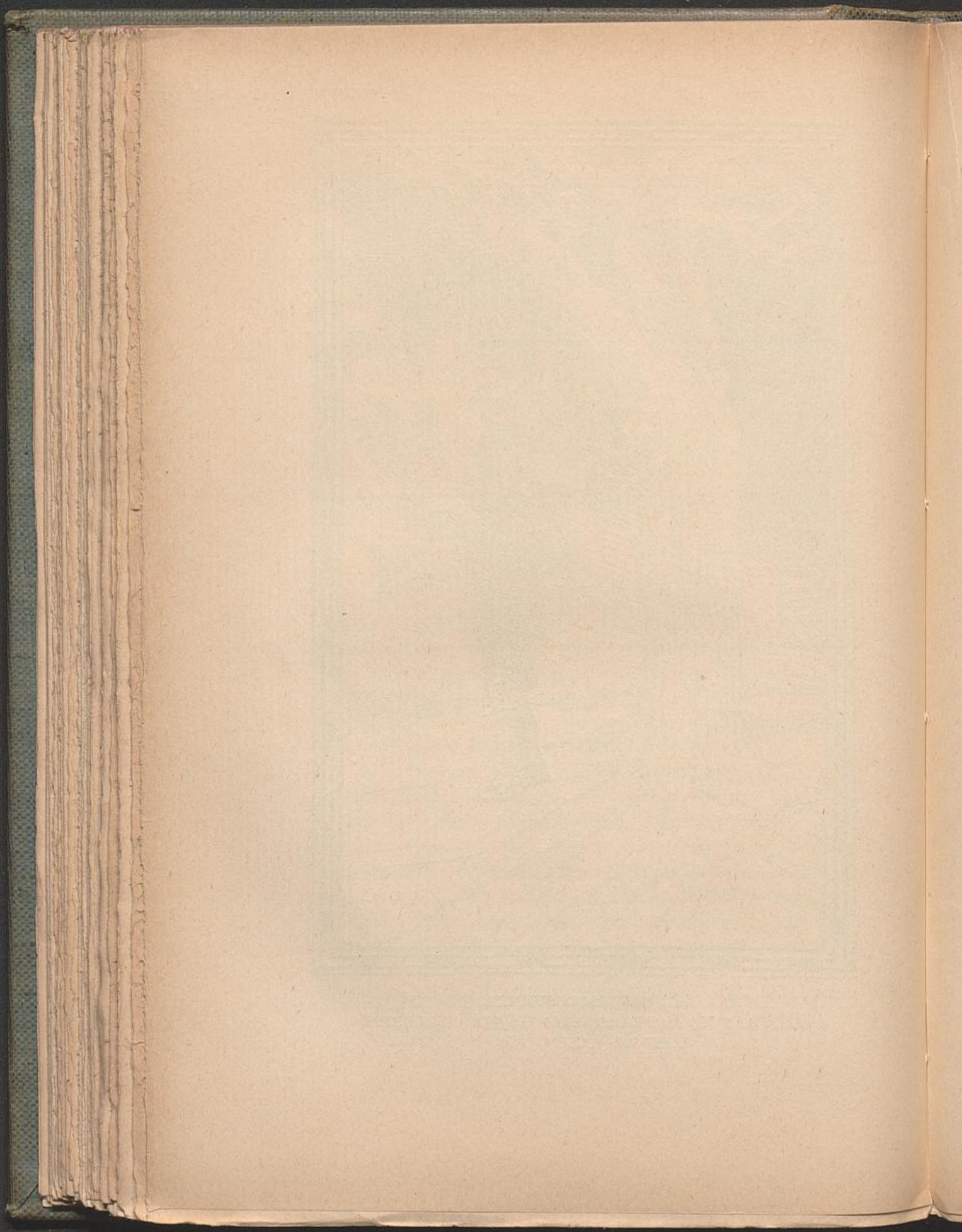
lungen von Entwürfen zur Verzierung von rechteckigen Feldern; als solche betrachtet, sind sie sehr reizvoll.

Die Zeichnungen von Hokusai (Tafel 10 und 11), dem kühnsten und fruchtbarsten Künstler der modernen und volkstümlichen Schule, sind ausdrucksvoll und schön genug in ihrer eigenen Art, und dekorativer Sinn fehlt ihnen nie. Da sie von einer kräftigen, schwarzen Linie umfasst sind, so füllen sie wohl die Seite aus, was die Blumen und Vögel freilich nicht immer thun. Ich glaube indessen, dass diese Lücken, weissen Flächen und leeren Räume nur darum in einem Buche erträglich sind, weil das, was von Zeichnung vorkommt, so geschickt ist (ausgenommen, wo der Eindruck des Offenen und Lichten beabsichtigt ist). Vom blossen Dulden gehen wir dazu über, sie zu lieben, wie mir scheint, und anzunehmen, dass gerade sie Zeichen dekorativer Meisterschaft seien. In ihren kleineren angewandten Ornamenten zeigen übrigens die Japaner oft eine ganz bewusste Anwendung eines systematischen Planes oder einer geometrischen Grundlage. Manchen ihrer scheinbar ganz zufälligen Kompositionen liegt ein verborgenes geometrisches Liniennetz zu Grunde. Ihre Wappen- und Musterbücher zeigen in der That ein sorgfältiges Studium der geometrischen Formen und ihres beherrschenden Einflusses auf die Zeichnung.

Was die Geschichte und die Anwendung des Druckes betrifft, so übernahmen ihn die Japaner von den Chinesen, welche die Kunst, von Holzplatten zu drucken, im 6. Jahrhundert erfanden. Wir haben keine Nachricht darüber, sagt Professor Douglas, wann Metallbuchstaben zuerst in China angewendet wurden, aber wir finden koreanische Bücher, welche schon 1317 mit beweglichen, thönernen oder hölzernen Lettern gedruckt sind, und genau hundert Jahre später haben wir einen Bericht über den Guss von Metalltypen für den Druck eines Auszuges aus den „Acht-



81. HEYWOOD SUMNER.  
AUS FRANCES M. PEARD, STORIES FOR CHILDREN.  
LONDON, ALLEN, 1896.



zehn geschichtlichen Berichten von China“. Man vermutet, dass der Druck in Japan am Ende des 16. Jahrhunderts aufkam, nach dem ersten Einfall in Korea durch die Truppen Hideyoshis. Einer seiner Generale brachte damals eine grosse Menge mit beweglichen Lettern gedruckter Bücher mit, welche den Japanern als Vorbilder dienten.

Ich habe schon die Entwicklung des Holzschnittes in Amerika erwähnt. Mir scheint es sicher, dass seine Anwendung für die Illustration der Zeitschriften in Verbindung steht mit dem Auftreten von Zeichnern, die in der Richtung des Malerischen und der getreuen Nachbildung sehr begabt waren.

Die bewundernswert feinen architektonischen und landschaftlichen Zeichnungen Joseph Pennell's z. B. sind wohlbekannt. Sie suchen, als rein illustrative Arbeiten betrachtet, ihres Gleichen an Frische und Lebendigkeit der Zeichnung und an origineller Behandlung. Sie geben äusserst bestimmt die Hauptzüge des topographischen und örtlichen Charakters wieder (mit einer glücklichen, wenn auch oft seltsamen Wahl des Standpunktes und der malerischen Umgrenzung); aber sie zeigen sehr geringe Rücksicht auf die Buchseite. Er möge mir verzeihen, wenn ich es ausspreche, dass seine Illustrationen mitunter etwas dreist in den Text hineingetrieben sind und ihn nach rechts und links auseinandersprenge, wie ein Vierspanner eine Schafherde. In einigen seiner späteren Arbeiten, besonders in seinen kühneren Zeichnungen, wie die im „Daily Chronicle“, scheint er die Beziehung zur Druckschrift mehr in Betracht gezogen zu haben und zeigt, besonders bei einigen Himmelsansichten, Sinn für strahlenförmige Anordnung der Linien.

Unsere amerikanischen Vetter haben uns noch eine andere Behandlungsweise der Druckseite gelehrt. Es ist, was ich an anderer Stelle den Visitenkartenstil nannte.

Eine Anzahl naturalistischer Skizzen wird regellos aufeinander geworfen, so dass die oberen die unteren zum Teil verdecken, und um der Sache etwas Abwechslung zu geben, wird hier und da eine Ecke umgebogen. Auf dieser Idee ist man in letzter Zeit viel herumgeritten; aber ich fürchte, dieses Kartenspiel ist bald ausgespielt.

ENGLAND.

19. JAHRH.



82. HEYWOOD SUMNER.  
AUS FRANCES M. PEARD, STORIES FOR CHILDREN.  
LONDON, ALLEN, 1896.

Indessen, Meinungen können sich ändern. Ich denke, es ist kein Zweifel daran, dass wir in Elihu Vedder einen amerikanischen Künstler von grosser Erfindungsgabe haben, und einen Zeichner von Originalität und Kraft. Das hat er genügend bewiesen durch sein grosses Werk — die Illustrationen zu dem „Rubaiyat of Omar Khayyam“. Obgleich die Zeichnungen nichts Persisches in ihrem Charakter haben, wie man es bei den Anregungen und

Vorstellungen, die das Gedicht giebt, erwarten sollte, so sind es doch sehr schöne Blätter, zeigen viel dekorativen Sinn und dramatische Kraft und sind in der Empfindung ganz modern. Seine Entwürfe für den Umschlag des „Century Magazine“ zeigen Geschmack und dekoratives Gefühl in der Verbindung des Figürlichen mit der Schrift.

Auch Edwin Abbey ist ein tüchtiger Künstler, der bedeutende Sorgfalt für die illustrierte Buchseite zeigt und zuweilen selbst die Schrift einzeichnet, obwohl er sich in letzter Zeit auch mehr dem Malerischen zugewandt hat. Ferner ist Alfred Parsons zu nennen, obgleich auch er sich oft scheinbar mehr zum Bild, als zur Dekoration hingezogen fühlt. Heywood Sumner zeigt anziehenden dekorativen Sinn und Erfindungsgabe, sowie auch Humor (Abb. 81, 82). Nach der rein ornamentalen Seite hin bekunden die vollendeten Dekorationen von Lewis Day eine Beherrschung des Ornaments und der Ausdrucksmittel, welche, obgleich gewöhnlich anderen Gegenständen gewidmet, doch deutlich genug zu erkennen sind in einigen bewundernswerten Umschlägen für Bücher und Zeitschriften, die er entworfen hat.

Das „English Illustrated Magazine“ (Abb. 83—85) unter der Leitung von Comyns Carr that viel zur Ermutigung des Geschmackes für Buchschmuck durch seine Verwendung alter und neuer Kopfleisten, Initialen und Zierstücke. Von den Künstlern, die dafür zeichneten, sind zu nennen: Henry Ryland und Louis Davis, die beide anmutige ornamentale Empfindung zeigen; besonders die Kinder des letzteren sind sehr reizend.

Ich würde aber, um dem Können meiner Zeitgenossen, besonders denen der rein illustrativen Richtung gerecht zu werden, mehr Raum und Zeit brauchen, als mir zur Verfügung steht.

Die begabten Zeichner des „Punch“, von John Leech

bis zu Linley Sambourne, haben indessen viel gethan, um den kräftigen Stil der Strichzeichnung lebendig zu erhalten, der bei Sambourne mit reicher Erfindungsgabe, zeichnerischer Kraft und Grösse der Komposition vereinigt ist. Da vom „Punch“ die Rede ist, sollte man nicht vergessen, welche wichtige Rolle „Once a Week“ spielte in der Einführung so vieler bedeutender Künstler. In seiner ersten Zeit hatte es Charles Keene, der Charles Reades „Good Fight“ illustrierte und dabei so viel Verständnis für die dekorative Wirkung des alten deutschen Holzschnittes zeigte (Abb. 86). Ferner finden wir in dieser Zeitschrift Künstler vertreten wie M. J. Lawless (Abb. 87) und Frederik Sandys; letzterer zeichnete sich besonders durch seine prächtigen Strichzeichnungen in „Once a Week“ und im „Cornhill“ aus. Eine der besten ist hier abgedruckt: „The old Chartist“ (Abb. 88), welche ein Gedicht von George Meredith begleitete. Man kann Sandys Zeichenkunst und die Ausdrucksfähigkeit seiner Linie nicht hoch genug schätzen; er ist einer unserer modernen Künstler, dem man noch nicht völlig gerecht geworden ist.

Ich kann nur flüchtig Bezug nehmen auf einige bedeutende und originelle moderne Zeichner in Deutschland, wo die alten, mächtigen Ueberlieferungen im Holzschnitt und in der Illustration sich scheinbar in ungebrochener Folge erhalten hatten.

Auf der Seite der rein malerischen und charakter schildernden Illustration steht natürlich Menzel; er ist durchaus modern, realistisch und dramatisch. Mehr noch denke ich an Leute wie Alfred Rethel, dessen Zeichnungen: „Der Tod als Freund“ und „Der Tod als Feind“, zwei grosse Holzschnitte, gut bekannt sind. Ich entsinne mich auch einer auffallenden Folge von Zeichnungen, eine moderne Art von Totentanz, die 1848 erschienen. Ein anderer ist Schwind; seine Märchenillustrationen sind in



83. LOUIS DAVIS.

ILLUSTRATION AUS DEM ENGLISH ILLUSTRATED MAGAZINE.  
LONDON, 1892.







84. C. M. GERE.

AUS DEM ENGLISH ILLUSTRATED MAGAZINE.

1893.





85. HENRY RYLAND.

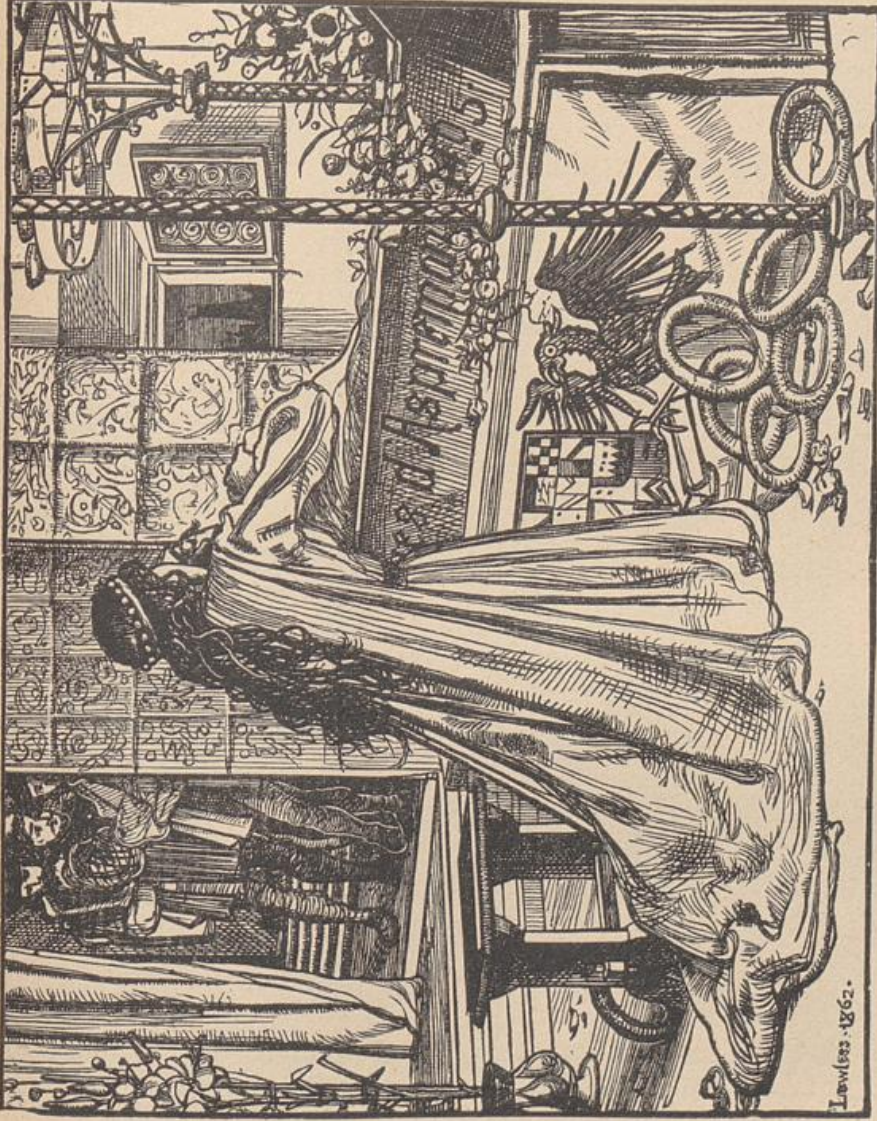
ILLUSTRATION AUS DEM ENGLISH ILLUSTRATED MAGAZINE.  
LONDON, 1894.





86. CHARLES KEENE.  
ILLUSTRATION AUS ONCE A WEEK.  
LONDON, 1859.





87. M. J. LAWLESS.  
ILLUSTRATION AUS ONCE A WEEK.  
LONDON, 1862.







88. F. SANDYS.  
ILLUSTRATION AUS ONCE A WEEK.  
LONDON, 1861.



Geist, Erfindung und Stil durchaus deutsch. Auch Oskar Pletsch ist beachtenswert wegen seines Sinnes für Dorfleben und Kinder, und viele seiner Illustrationen sind in England reproduciert worden. Neuere und mehr in der dekorativen Richtung liegende Beweise der Kühnheit und dekorativen Gewandtheit deutscher Zeichner finden wir in jenen malerischen Kalendern von Otto Hupp in München, welche etwas an Burgmair erinnern, besonders in der Behandlung des Heraldischen.

Ich habe mir erlaubt, hier einige Seiten aus meinen eigenen Büchern wiederzugeben (Abb. 89—91): „Grimm“, „die drei Sirenen“ und andere, welche wenigstens geeignet sind, zwei ganz verschiedene Arten der Seiteneinteilung zu zeigen. Im „Grimm“ ist das Bild in ein Rechteck von festen Linien eingeschlossen mit Blumenmedaillons in den vier Ecken und Titel und Text auf Schriftbändern oben und unten. In den „drei Sirenen“ ist eine viel freiere, mehr rein ornamentale Behandlung angewandt und eine kühnere, lichtere Strichzeichnung. Das dritte Blatt zu dem „Halsband der Prinzessin Fiorimonde“ von de Morgan ist von einfacher, malerischer Behandlung, obgleich streng dekorativ in seinen Verhältnissen von Linien und Massen.

Die Leichtigkeit der photomechanischen Reproduktion giebt selbstverständlich dem Künstler die Möglichkeit, seine Ideen in der Weise auszudrücken, die ihm zusagt und für die Darstellung passt. So kann er vom dekorativen Standpunkte aus die Buchseite als Ganzes behandeln, und ich wage zu glauben, dass, wenn dies geschieht, eine einheitliche Wirkung der Buchseite erzielt wird, wie sie auf keinem anderen Wege möglich wäre. In der That kann man sagen, dass die Photographie mit allen damit zusammenhängenden Entdeckungen und ihre Anwendung im Dienste der Presse in ihrer Wirkung auf Kunst und Bücher eine so wichtige Erfindung ist, wie die Erfindung

des Druckens selber. Sie hat das System der Herstellung von Illustrationen und Schmuck für Bücher, Zeitschriften und Zeitungen schon völlig umgewandelt und ist das Mittel geworden, dem Künstler den Besitz seines Originales zu sichern, während die Treue der Wiedergabe durch die besten Verfahren sehr zu schätzen ist.

Ihr Einfluss auf künstlerische Behandlung und Stil ist dagegen von zweifelhaftem Nutzen gewesen. Der Einfluss auf die Malerei ist fühlbar genug; aber soweit die Malerei photographisch wird, liegt der Nutzen auf Seiten der Photographie. Sie hat in der Illustration zu der Methode geführt, in Schwarz und Weiss zu malen, anstatt mit Strichen zu zeichnen. Ferner hat sie eine andere Art, die Natur zu sehen, geweckt und genährt, das Erfassen des augenblicklichen Eindruckes von Licht und Schatten. Indem sie das künstlerische Interesse auf eine genaue Wiedergabe gewisser äusserlicher Effekte und augenblicklicher Eindrücke, statt auf Ideen und abstrakte Verwendung von Formen und Linien konzentrierte, hat sie die Fähigkeit zu erfinden und den Sinn für Ornament und Linie verwirrt und geschwächt.

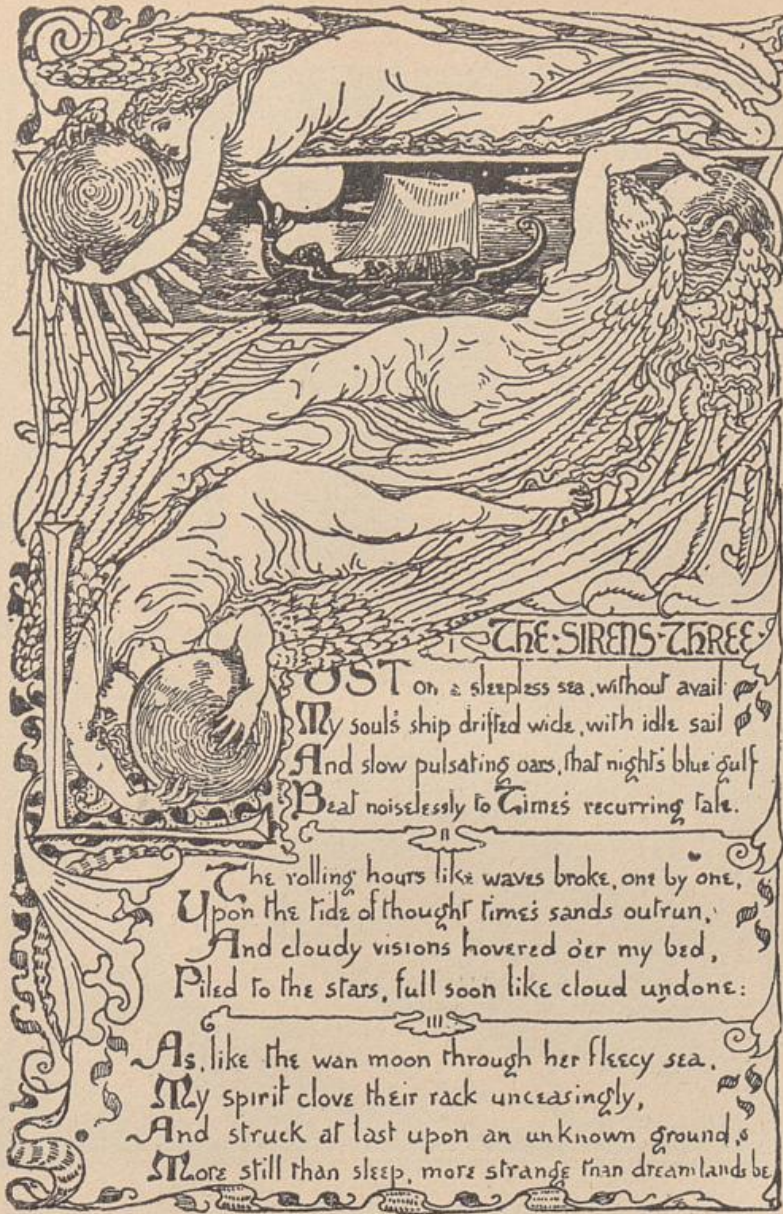
Das kann übrigens eben so sehr an der Richtung der Zeit liegen, wie an der Erfindung der Photographie, obgleich die letztere als einer der mächtigsten Faktoren dieser Richtung anzusehen ist.

Gedanken und Sehkraft teilen sich in das Reich der Kunst. Unsere Gedanken folgen unseren Augen, und unsere Augen werden von unserem Denken beeinflusst. Ein Buch kann eine Heimstätte für beide sein. Bildlich gesprochen: In Bezug auf das Buch sind manche zufrieden mit einer rohen Schutzhütte im Walde, und es liegt ihnen nur daran, der Natur in ihren äusserlichen Eindrücken so nahe wie möglich zu sein. Andere möchten wohl ihr Haus mit einem Garten umgeben, aber sie verlangen auch eine



89. WALTER CRANE.  
AUS GRIMMS HOUSEHOLD STORIES.  
LONDON, MACMILLAN, 1882.





THE SIRENS THREE

I  
**L**OST on a sleepless sea, without avail  
 My soul's ship drifted wide, with idle sail  
 And slow pulsating oars, that night's blue gulf  
 Beat noiselessly to Time's recurring tale.

II  
 The rolling hours like waves broke, one by one,  
 Upon the tide of thought Time's sands outrun,  
 And cloudy visions hovered o'er my bed,  
 Piled to the stars, full soon like cloud undone:

III  
 As, like the wan moon through her fleecy sea,  
 My spirit clove their rack unceasingly,  
 And struck at last upon an unknown ground,  
 More still than sleep, more strange than dreamlands be.

90. WALTER CRANE.  
 AUS THE SIRENS THREE.  
 LONDON, MACMILLAN, 1886.







91. WALTER CRANE.  
AUS PRINCESS FIORIMONDE.  
LONDON, MACMILLAN, 1880.



gewisse architektonische Grundlage. Sie möchten das Titelbild als eine Fassade ansehen; sie möchten im Titelblatt eine gastliche Einladung finden, wie in einer freundlichen Inschrift über dem Eingangsthor. Sie möchten die Widmung bekränzen und so, in die gastliche Halle eintretend, des Autors Hand ergreifen und sich von ihm und seinem Künstler, wie Seite um Seite sich wendet, von Zimmer zu Zimmer führen lassen, alle hübsch eingerichtet und mit Bildern, Zierraten und Sprüchen geschmückt. Und wenn er die Behausung nach Wunsch findet, beliebt es dem Gast, in dem traulichen Ofeneckchen sitzen zu bleiben beim Feuer des Geistes des Schriftstellers oder den Phantasiespielen des Künstlers, um Träume zu spinnen aus den wechselnden Lichtern und Schatten und das rauhe Leben und die Stürme der Aussenwelt zu vergessen.



WALTER CRANE.  
AUS GRIMMS HOUSEHOLD STORIES.  
LONDON, MACMILLAN, 1882.

#### IV. KAPITEL. DIE JÜNGSTE ENTWICKLUNG DER DEKORATIVEN ILLUSTRATION UND DAS WIEDER-AUFLEBEN DES BUCHDRUCKS ALS KUNST.



eit ich die drei Vorlesungen, welche den Kern der vorstehenden Kapitel ausmachen, in den Räumen der Society of Arts gehalten habe, sind ungefähr sechs bis sieben Jahre vergangen. Sie sind bemerkenswert gewesen durch das ausgesprochene Wiederaufleben des Interesses für Buchdekoration und durch die lebhafteste Thätigkeit, welche sich im Buchdruck und im Schriftguss, in der Illustration, in der Buchbinderei und in der Papierfabrikation, kurz in allen Zweigen des Buchgewerbes entfaltet hat.

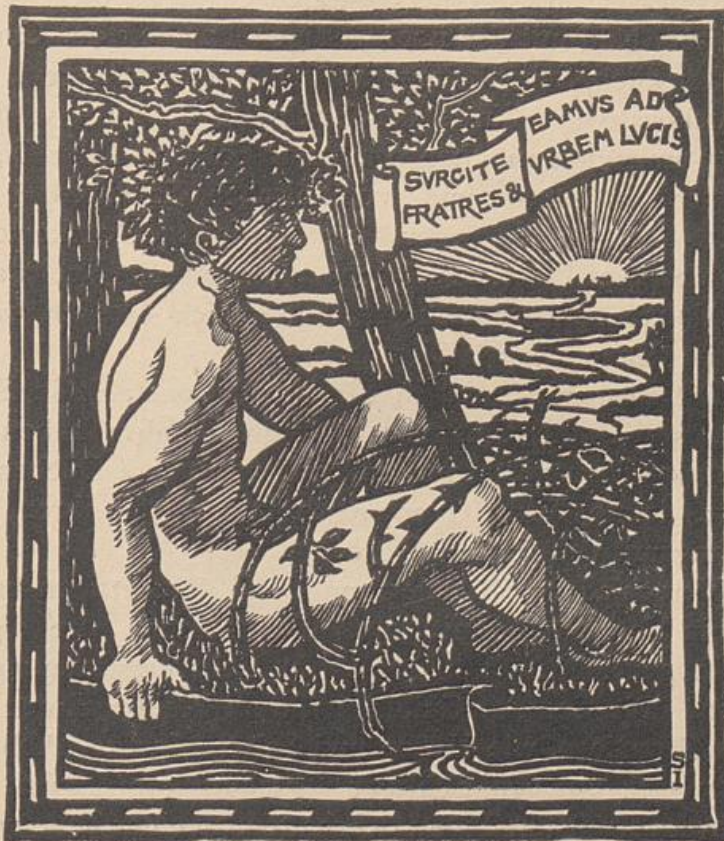
Verleger sowohl wie Drucker sind zu einfacheren und älteren Geschmacksrichtungen zurückgekehrt und haben bei der Wahl der Typen und ihrer Zusammenstellung ein Blatt aus einem Buche irgend eines früheren Vertreters der Zunft zum Vorbild genommen. Man hat eine förmliche Leidenschaft für Ausgaben auf grossem Papier, für Handpapier und erste Ausgaben gezeigt.

Es ist auch eine ganze Litteratur über die Buchausstattung erschienen, wovon die Ex-libris-Series allein schon Zeugnis ablegen kann. Wir haben ausserdem die Geschichte der frühen Druckwerke von Gordon Duff, die der frühesten illustrierten Bücher von Pollard. Um die Bücherzeichen hat sich Egerton Castle bekümmert und seitdem eine Menge eifriger Sammler. Pennell ist bekannt als der schützende Genius der Illustratoren und bespricht sie ausführlich, und Strange ermahnt uns nicht unzeitgemäss, uns genauer mit unseren Alphabeten bekannt zu machen. Ich habe noch nicht gehört, dass sich irgend ein Specialist auf Vorsatzpapiere verlegt hätte, aber immer-

hin ist wohl niemals so viel über das Buch geschrieben worden als jetzt.

ENGLAND.

19. JAHRH.



92. SELVYN IMAGE.  
AUS THE SCOTTISH ART REVIEW.  
1889.

Auch eine glänzende Schar von Illustratoren und Ornamentzeichnern ist aufgetreten, und so etwa jeden Monat hören wir von einem neuen Genie in Schwarz und Weiss, das alle andern verdunkeln soll. Bei alledem haben

sogar in der Zeit des grössten Verfalles von etwa 1840 bis 1880 einzelne Verleger und Drucker von Geschmack gegen das wüste Treiben im Druckgewerbe anzukämpfen versucht, gegen die schrecklich eintönigen Neuheiten der Schriftgiesser, die mit der brutalen Schwere ihrer fetten Schriften, bald mit der übermässigen Feinheit der Cursivschriften allem Schönheitsgefühl ins Gesicht schlugen. Mit der dekorativen Würde der Buchseite ist man schlimm genug umgegangen, ebenso mit der Form und der Eigenart der gotischen und romanischen Schriften. Man könnte fast denken, irgend ein boshafter Druckerteufel habe den Apfel der Zwietracht zwischen die Buchstaben des Alphabetes geworfen; so unglaublich hässlich waren manche der modernen Zierschriften.

Die Firmen R. und R. Clark und Constable in Edinburg, sowie die Chiswick Press in London haben geschmackvoll ausgestattete und gut gedruckte Bücher geliefert, letzte Firma namentlich immer seit ihrer Verbindung mit dem Hause Pickering.

Verschiedene Künstler von D. G. Rossetti an haben auch in Verbindung mit ihren Illustrationen ihre eigene Schrift gezeichnet, um beides in Uebereinstimmung zu halten. Die Century Guild mit ihrem Hobby Horse und ihren Künstlern, wie Horne und Selwyn Image (Abb. 92) thaten viel, um den richtigen Geschmack in Druck und Buchverzierung am Leben zu erhalten, in einer Zeit, wo sie noch wenig verstanden wurden. Es hat auch Drucker gegeben, wie Daniel in Oxford und De Vinne in Newyork, welche von anderen Gesichtspunkten aus Sorgfalt und Klugheit bei der Auswahl der Typen und dem Druck der Bücher anwandten, und welche neue Typen einführten oder zeichneten.

Aber für künstlerische Versuche in dieser Richtung war das Feld ziemlich frei, als William Morris seine Auf-



Chapter II. Evil tidings come to hand at Cleveland ❀ ❀

**N**OT long had he worked ere he heard the sound of horse/hoofs once more, and he looked not up, but said to himself, "It is but the lads bringing back the teams from the acres, and riding fast and driving hard for joy of heart and in wantonness of youth" ❀ But the sound grew nearer and he looked up and saw over the turf wall of the garth the

93. WILLIAM MORRIS UND WALTER CRANE.  
SEITE AUS THE GLITTERING PLAIN.  
KELMSCOTT PRESS, 1894.





ENGLAND.

19. JAHRH.



94. C. M. GERE.  
ZEICHNUNG NACH SEINEM GEMÄLDE; DIE GEBURT DES HEIL. GEORG.



merksamkeit auf den Buchdruck richtete und im Jahre 1891 die Kelmscott Press gründete (Abb. 93, 142, 143).

Soviel ich weiss, ist er der erste, der der praktischen Ausübung des Buchdruckes vom Standpunkte des Künstlers aus nahe getreten ist; und wenn es auch unzweifelhaft ein besonderer Vorzug war, dass er zugleich der Wissen-

ENGLAND.

19. JAHRH.



95. ARTHUR GASKIN.  
AUS ANDERSEN, MÄRCHEN.  
LONDON, ALLEN, 1893.

schaft angehörte, so ist sein bedeutender Erfolg in der Druckerei doch der erstgenannten Eigenschaft zu verdanken. Eine lange und hervorragende Wirksamkeit als Zeichner auch auf anderen Gebieten der dekorativen Kunst gab ihm zu der schwierigen Aufgabe, Schrift zu entwerfen, sie zu gruppieren und mit Illustration und Ornament in Beziehung zu setzen, eine besonders gute Vorbildung.

Zugleich sicherten ihm seine historischen Kenntnisse, sein Urteil und der Besitz einer ungewöhnlich reichen und gewählten Sammlung von mittelalterlichen Handschriften und frühen Drucken eine reiche Auswahl der besten Vorbilder. In den Werken, die aus der Kelmscott Press hervorgegangen sind, können wir die Wirkung aller dieser Einflüsse verfolgen, und sehen, wie sie sich unter der Herrschaft der stärksten persönlichen Vorliebe in einer mittelalterlichen Richtung bethätigen, die man fast einseitig nennen könnte.

Die Antiqua-Type der Kelmscott Press (die sogenannte goldene Type) könnte uns vermuten lassen, dass sie bestimmt war, den Ansprüchen solcher Leser und Bücherliebhaber entgegenzukommen, welche nichts als Antiqua vertragen konnten, während das Herz des Druckers an der gotischen Schrift hing. Aber man vergleiche diese goldene Type mit den meisten modernen Schriften, und ihre Vorzüge in Bezug auf Form und Körper werden in die Augen fallen. Die moderne Schrift hat, vielleicht einem unwiderstehlichen Gesetze der Entwicklung folgend, besonders bei amerikanischen Druckern den äussersten Grad von Magerkeit erreicht. Die Type der Kelmscott Press ist ein feierlicher und wirksamer Protest gegen diese Magerkeit, ebenso wie ihre kühnen schwarz-weissen Zierstücke und die dekorativen Holzschnitte mit ihren offenen Linien ein Protest sind gegen die ungeeignete Dünne, luftige Wirkung und Durchsichtigkeit, die das photographische und Tonschnittverfahren der modernen Illustration giebt, die wohl illustrieren, aber nicht schmücken kann. Sogar das Papier, zähes Handpapier mit rauher Oberfläche, bildet einen starken Gegensatz zu dem glänzenden, geglätteten Maschinenpapier, das bis dahin so sehr für alle besseren Drucke bevorzugt wurde und durch das allein sie erst

möglich wurden. Die beiden Arten, die beiden Ideale des Druckers sind so weit voneinander entfernt, wie die Pole. Wer das Glatte und Dünne liebt, wird das Kühne und Rauhe nicht mögen. Aber es sieht aus, als ob die Leistungen der Kelmscott Press eine Wendung der Flut bezeichneten und als ob sich, soweit man nach ihrem Einfluss auf Verleger und Drucker schliessen kann, der Geschmack stark dieser Richtung zuwendete. Das ist um so auffallender, als die Bücher der Kelmscott Press durchaus nicht zu billigen Preisen ausgegeben werden. Sie erscheinen in beschränkter Anzahl und eignen sich meist kaum für den Durchschnittsleser; es müsste denn sein, dass diese allgegenwärtige Persönlichkeit bedeutend mehr Geist und Aufnahmefähigkeit besitzt, als man insgemein annimmt.

Es sind aber in der Kelmscott Press Bücher gedruckt worden, die man im nationalen und im allgemeinen Sinne Monumentalwerke nennen kann; so z. B. Shakespeares Gedichte, *Mores Utopia* und sein Hauptwerk, die Folioausgabe von Chaucer mit den Zeichnungen von Burne Jones.

Bei den Ornamenten von Morris, die fast immer in Menge und Grösse mit dem Charakter und der Masse des Textes in wunderbarer Harmonie sind, können wir vielleicht gemischte Einflüsse nachweisen. In den reichen schwarzweissen Blumenborten scheint sich mir die Vorliebe für reiche Raumfüllung und künstliche Verflechtung bemerklich zu machen, die für keltische und byzantinische Arbeiten so charakteristisch ist. Damit vereint sich eine Spur von dem Feingefühl des praktischen Musterzeichners, welches ebenso wieder durchbricht in den frei herauswachsenden, auf- und absteigenden kühnen Seitenverzierungen, obgleich es hier mit Anregungen aus den älteren englischen Handschriften verbunden ist.

Diese Einflüsse verstärken indessen nur den selbstständigen Charakter und den Reichtum der Wirkung. Es ist kein Versuch gemacht, über die einfachen Bedingungen der kräftigen Schwarzweiss-Zeichnung hinaus zu gehen.

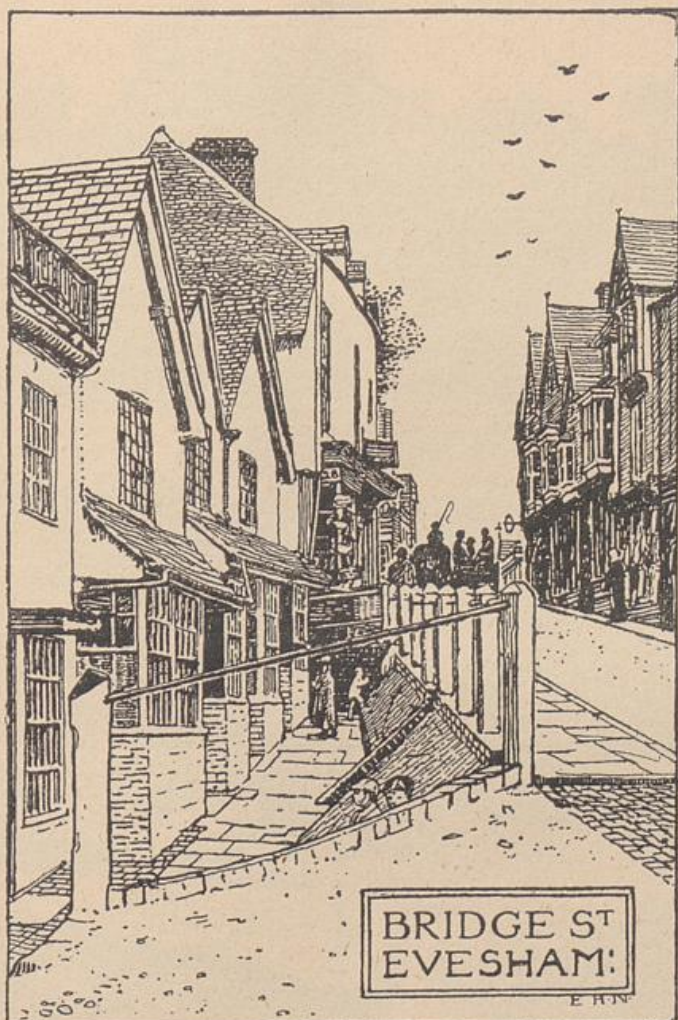
Morris folgt der für den Buchdrucker richtigen Auffassung, dass die wahre Buchseite das ist, was das aufgeschlagene Buch zeigt — nämlich die Doppelseite. Er fasst sie praktisch als zwei Spalten auf, die zwar durch die Konstruktion des Buches getrennt sind, jedoch, wenn es geöffnet ist, vereint eine Spalte bilden, die durch den schmalen Rückensteg geteilt ist. Somit erhalten wir die rechte und linke Seite oder Spalte, je nachdem sie rechts oder links von der Mittellinie des Buches liegt. Die schmalsten Ränder liegen natürlich innen und oben, die breiteren aussen und unten. Letzterer sollte stets der breitere sein; man könnte ihn die Handhabe des Buches nennen, und es ist Sinn in diesem breiten Rande, abgesehen davon, dass es dem Auge wohlthut, wenn die Hand das Buch halten kann, ohne etwas von dem Texte zu verdecken.

Es ist in der That die richtige Erwägung der Notwendigkeit solcher kleinen Nützlichkeiten in der Konstruktion und dem Gebrauch der Dinge, welche den modernen Zeichner, der doch einmal von dem wirklichen Hersteller der Sachen getrennt ist, in den Stand setzt, jenen zweckmässigen und organischen Charakter festzuhalten, der in jeglicher Arbeit so wertvoll und so fruchtbar für die künstlerische Anregung ist. Ich denke, dies bewährt sich bei allem Zeichnen für gewerbliche Zwecke.

Den mehr unmittelbaren, intimen, man möchte sagen, zur Nachahmung führenden Einfluss der Kelmscott Press kann man an den interessanten Arbeiten einer Gruppe junger Künstler sehen, die ihre Ausbildung in der Kunstschule zu Birmingham genossen haben, welche sich durch den Geschmack und die Tüchtigkeit Taylors so entwickelt

ENGLAND.

19. JAHRH.



96. EDMUND H. NEW.







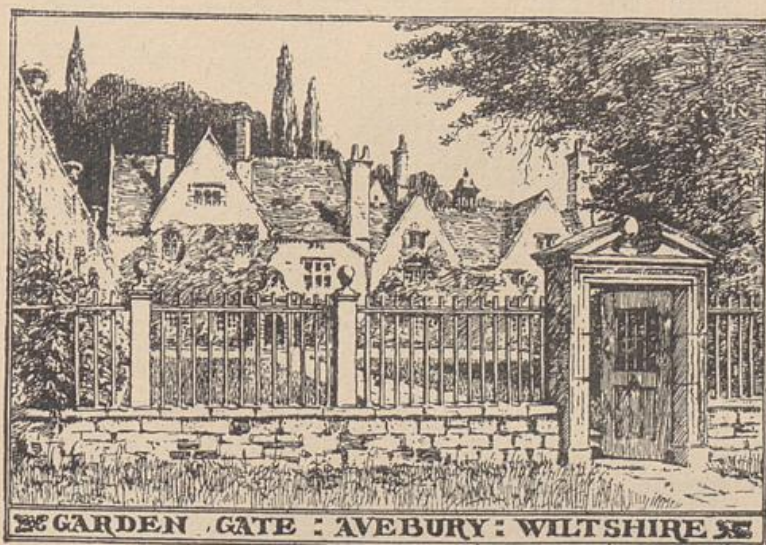
97. INIGO THOMAS.  
AUS THE FORMAL GARDEN.  
LONDON, MACMILLAN, 1892.



hatte. Drei von ihnen, C. M. Gere, E. H. New und Gaskin haben für einige der Kelmscottbücher Illustrationen gezeichnet, so dass die Verbindung der Ideen ganz folgerichtig und natürlich ist. Es ist nicht mehr, als was zu erwarten war, wenn nun die Schule den Mut ihrer künstlerischen Meinung zeigte, und die Resultate ihrer Kelmscott-Inspiration kühn ins Praktische übertrug, indem sie

ENGLAND.

19. JAHRH.



98. INIGO THOMAS.  
AUS THE FORMAL GARDEN.  
LONDON, MACMILLAN, 1892.

eine eigene Zeitschrift herausgab: „The Quest“. Gere, Gaskin und New kann man als die Führer der Birminghamer Schule bezeichnen. Gere hat einige seiner Zeichnungen selbst in Holz geschnitten und hat vollkommenes Verständnis für den dekorativen Wert der kräftigen, offenen Strichzeichnung in Verbindung mit der Schrift. Dabei ist er ein sorgsamer und gewissenhafter Zeichner

und Maler. Ein typisches Beispiel seiner Arbeiten ist: „Die Auffindung des Heil. Georg“ (Abb. 94).

Gaskins Weihnachtsbuch: „King Wenceslas“ ist, soweit man sehen kann, vielleicht sein bestes Werk. Die Zeichnungen sind einfach und kräftig, in Harmonie mit dem Gegenstand und gut im dekorativen Charakter. Seine Illustrationen zu Andersens Märchen sind voll naiver Romantik und zeigen viel Sinn für die dekorativen Möglichkeiten der schwarzweissen Zeichnung (Abb. 95). In Frau Gaskins Zeichnungen für Kinderbücher erkennt man eine eigenartige Phantasie und das der Schule eigentümliche Gefühl für das Dekorative.

News Neigung richtet sich auf seltene Strassen und alte Gebäude (Abb. 96). Er zeichnet sie mit gewissenhafter Gründlichkeit und achtet gut auf ihre charakteristischen Einzelheiten in der Konstruktion und auf die lokalen Eigentümlichkeiten; ohne Rücksicht auf zufällige atmosphärische Einwirkungen giebt er seine schlichten, kräftigen Linien und breiten, einfachen Licht- und Schattenflächen, welche ihnen ein dekoratives Ansehen geben. Diesen Eigenschaften verdanken sie ihre ornamentale Wirkung, nicht irgend welchen ausgesprochenen Ornamenten. In der That scheint mir New in allen Fällen, wo er Leisten und Umrahmungen zu seinen Bildern zeichnet, als eigentlicher Ornamentzeichner weniger erfolgreich zu sein. Indessen finden sich in seinem neuesten Werke, den Illustrationen zu Lanes Ausgabe von Isaak Waltons „Compleat Angler“ hübsche Kopfleisten und geschmackvolle Schriftbänder sowohl, als gute Zeichnungen von Ortschaften.

Die Frage der Umrahmung ist indessen immer eine der schwierigsten.

Man könnte Inigo Thomas' Zeichnungen von Bauwerken und Gärten in Reginald Bloomfields Werk über Gärten mit denen von New vergleichen (Abb. 97, 98). Sie



99. HENRY PAYNE.  
AUS A BOOK OF CAROLS.  
LONDON, ALLEN, 1893.





100. F. MASON.  
AUS HUON OF BORDEAUX.  
LONDON, ALLEN, 1895.





zeigen bedeutendes Verständnis für Dekoration wie für den Gegenstand, sind aber in einer ganz anderen Weise, man möchte sagen, mehr malerisch behandelt. Die Striche sind dichter und feiner und die Wirkung ist grauer und dunkler. Die Einfügung des Titels unterstützt die ornamentale Wirkung.

Unter den führenden Künstlern der Birminghamer Schule sind zu nennen: H. Payne (Abb. 99), Bernard Sleigh und Mason (Abb. 100), wegen ihrer romantisch empfundenen Illustrationen zu Erzählungen, Miss Bradley (Abb. 101) wegen ihrer geschickten Komposition von Scharen und Gruppen von Kindern, Miss Winifred Smith wegen ihrer Kindergruppen und ihrer eigenartigen Empfindung, Frau Arthur Gaskin ebenfalls wegen ihrer hübschen, eigentümlichen Darstellungen aus dem Kinderleben, Miss Mary Newill wegen ihrer ornamentalen Wiedergabe natürlicher Landschaften, wie in der reizenden Zeichnung von Porlock (Abb. 102), und schliesslich Miss Celia Levetus (Abb. 103). Man kann dieser Schule nach meiner Meinung auf jeden Fall nachsagen, dass sie in der Methode, Empfindung und Darstellung ausgesprochen englisch ist und den ersten Versuch bedeutet, die überlieferten Grundsätze der Dekoration auf die Buchillustration anzuwenden.

An den neuerdings wirksamen Einflüssen, welche das Verständnis für die Behandlung der schwarzweissen Buchillustration hauptsächlich im Hinblick auf die dekorative Seite förderten, hat auch die Arts and Crafts Exhibition Society ihren Anteil. Sie hat sich bemüht, sowohl durch die Auswahl der für die Ausstellung bestimmten Werke, als durch Zeitschriften und Vorträge ihrer Mitglieder über diesen Punkt aufzuklären, seine Wichtigkeit hervorzuheben und klare Grundsätze zu verbreiten, selbst auf die Gefahr hin, partiisch und nach einer Seite hin voreingenommen

zu erscheinen und manche Künstler in Schwarz und Weiss unvertreten zu lassen.

In Bezug auf zeichnerisches Können, Ursprünglichkeit und Mannigfaltigkeit ist die Energie unserer modernen Schwarzweiss-Künstler nun wohl nicht zu bezweifeln. Es ist heutzutage die lebendigste und volkstümlichste Form der Kunst und hat, weit mehr als die Malerei, mit dem wirklichen Leben des Volkes zu thun. In ihrer Art, zum Volke zu sprechen, ist sie auch durchaus demokratisch und in ihrer Verbindung mit Zeitung und Zeitschrift dringt sie überall hin, wenigstens so weit Mark und Pfennig gehen, und wo oft keine andere Form der Kunst erreichbar ist.

Aber zeichnerisches Können und originelle Auffassung sind nicht immer mit Sinn für ornamentale Schönheit verbunden. Die beiden sind sogar nicht selten Gegensätze, obgleich auf der anderen Seite eine gute Strichzeichnung, von einem Stilgefühl beherrscht, zu dem Mässigung und Einfachheit der Linie oft von selbst hinführen, an sich ornamental ist.

Ich möchte hier gleich sagen, dass ernsthaftes, graphisches oder naturalistisches Zeichnen mit individueller Eigenart immer der blossen toten Nachahmung und zahmen Wiederholung sogenannter dekorativer Arbeiten vorzuziehen ist.

Indem ich die Forderung erhebe, dass gewisse dekorative Erwägungen zur Herstellung wirklich schöner Buchillustrationen als wesentlich anerkannt werden, wie Grundplan, Abwägen der Teile und ihr Verhältnis zueinander, Massenverteilung, Beziehung zur Schrift u. s. w., verkenne ich keineswegs die tüchtige Arbeit vieler zeitgenössischer Künstler, die nur Illustratoren sein wollen und es vorziehen, ein Blatt Papier oder irgend einen von der Schrift freigelassenen Teil derselben als freies Feld für eine Skizze anzusehen, ohne mehr Rücksicht auf Buch und Buchseite

ENGLAND.

19. JAHRH.

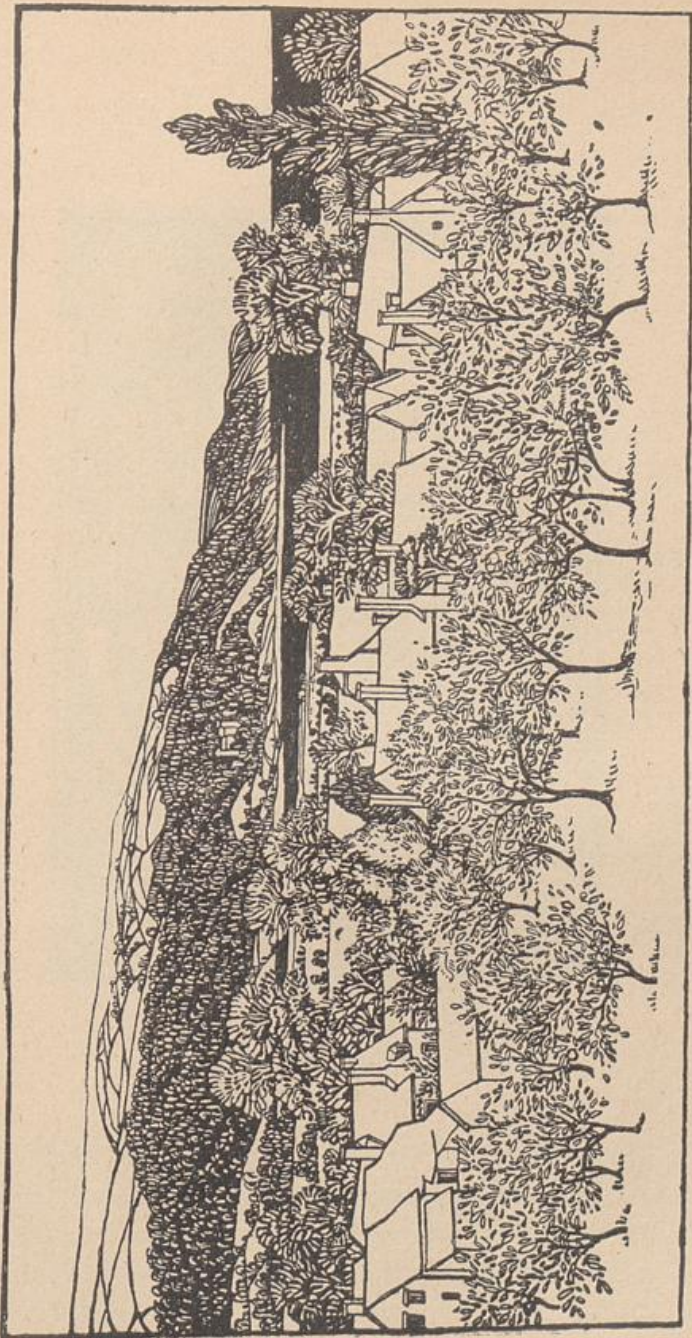


101. GERTRUDE M. BRADLEY.



ENGLAND.

19. JAHRH.



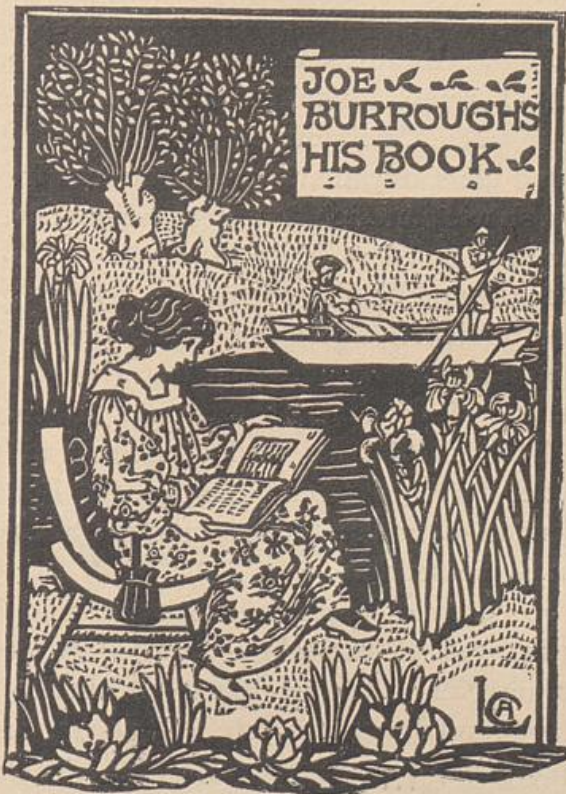
102. MARY NEWILL.



zu nehmen, als in der Regel der Künstler nimmt, wenn er irgend etwas nach dem Leben in sein Skizzenbuch zeichnet.

ENGLAND.

19. JAHRH.



103. CELIA LEVETUS.  
BÜCHERZEICHEN.

Die Buchillustration sollte meines Erachtens etwas mehr sein, als eine Sammlung zufälliger Skizzen. Da man das konstruktive, organische Element in der Gestaltung, in der Idee des Buches selbst nicht verkennen kann, so ist es unkünstlerisch, dasselbe ausser Acht zu lassen, wenn



man Dinge zeichnet, die bestimmt sind, einen wesentlichen oder unentbehrlichen Bestandteil des Buches auszumachen.

Ich wage indessen nicht zu behaupten, dass dekorative Illustration nur auf eine Weise gemacht werden könne, sonst würde auf diesem Gebiet der Ursprünglichkeit und dem individuellen Empfinden bald ein Ende gemacht sein. Es giebt nichts Absolutes in der Kunst und man kann dafür keine Dogmen aufstellen; aber mir scheint doch, dass man in allen Zeichnungen gewisse Grundsätze anerkennen und nicht nur anerkennen, sondern freiwillig befolgen muss, so wie man sich den Regeln eines Spieles unterwirft, ehe man zu spielen beginnt.

Die Regeln und Bedingungen des Spieles geben ihm seinen eigentümlichen Charakter und seinen Reiz, und durch sie erlangt man schliesslich das grösste Mass von Vergnügen und die kräftigste Erregung. Ebenso erzielen wir durch Beobachtung der Bedingungen und Beschränkungen in der Ausübung einer Kunst oder Fertigkeit für den Schaffenden die meiste Freude und die höchste Schönheit für den Geniessenden.

Viele bedeutende Zeichner in Schwarz und Weiss mit Individualität und Selbständigkeit sind in den letzten Jahren aufgetreten. Unter ihnen verdienen Ricketts (Abb. 104, 105) und Shannon (Abb. 106) genannt zu werden, deren gemeinsam herausgegebenes Werk „The Dial“ genug bekannt ist. Auch sie haben den Buchdruck als Kunst ergriffen; Ricketts hat seine eigene Type gezeichnet und seine Zeichnungen selbst in Holz geschnitten. Sie sind ebenso vorzügliche Handwerker wie gedankenreiche und originelle Künstler von bemerkenswerter Bildung, Erfindungsgabe und von gutem Geschmack. Es macht sich zuweilen eine gewisse Anregung durch W. Blake bei Shannon bemerklich und bei Ricketts eine solche durch deutsche und italienische Holzschnitte des 15. Jahrhunderts.

HERO AND LEANDER BY  
CHRISTOPHER MARLOWE  
AND  
GEORGE CHAPMAN



Hero's description and her love's;  
The fane of Venus where he moves  
His worthy love-suit, and attains;  
Whose bliss the wrath of Fates restrains  
For Cupid's grace to Mercury:  
Which tale the author doth imply.

104. C. S. RICKETTS.  
AUS HERO UND LEANDER.  
THE VALE PRESS.

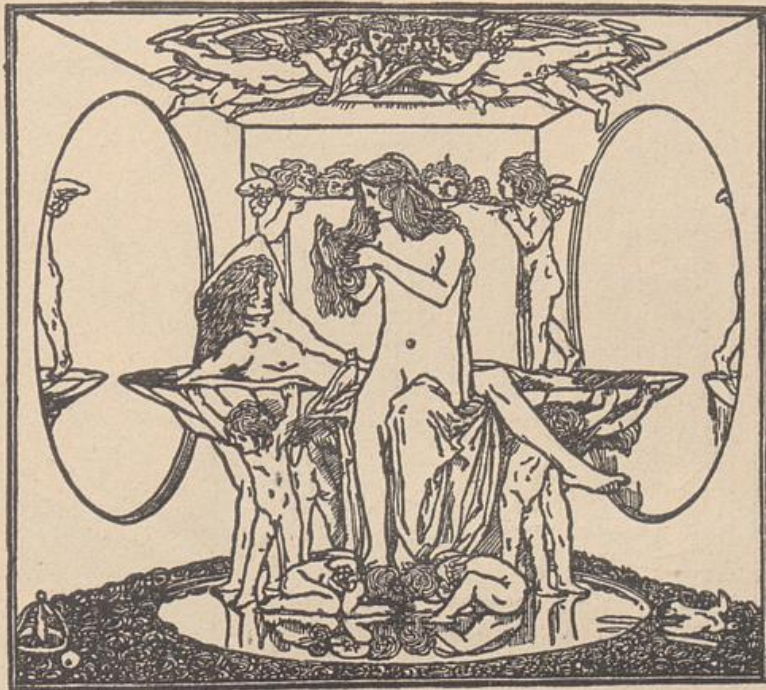


Beide Künstler sind vielleicht nicht völlig frei von einem Hauche des Seltsamen, Fremdartigen, sogar des Unheimlichen.

Ein anderer sehr beachtenswerter Zeichner in Schwarz

ENGLAND.

19. JAHRH.



105. CHARLES RICKETTS.  
AUS DAPHNIS UND CHLOE.  
THE VALE PRESS.

und Weiss ist Aubrey Beardsley (Abb. 107—109). Seine Arbeiten zeigen feinen Sinn für die Linie und kühn dekorative Verwendung breiter, schwarzer und weisser Flächen, sowie eine aussergewöhnlich seltsame Phantasie und groteske Einfälle, welche zuweilen sogar Neigung zeigen, ins Krank-

hafte zu geraten. Obgleich man, wie bei den meisten Künstlern, gewisse Einflüsse nachweisen kann, welche zur Entwicklung seines Stiles beigetragen haben, so ist doch

ENGLAND.

19. JAHRH.



106. C. H. SHANNON.  
AUS DAPHNIS UND CHLOE.  
THE VALE PRESS.

kein Zweifel an seiner kräftigen Individualität. Allein schon die Zeichnungen zu dem Werke, durch welches Beardsley zuerst bekannt wurde, wie ich glaube, zum „Morte d' Arthur“ genügen, das zu zeigen. In seinen Werken



107. AUBREY BEARDSLEY.  
AUS DEM MORTE D'ARTHUR.  
LONDON, DENT & CO.

Dekorative Illustration. 2. Aufl.



spricht sich ein starkes Gefühl für mittelalterliche Dekoration aus, gemischt mit einer seltsamen, an die japanischen Zeichnungen erinnernden Vorliebe für groteske Teufeleien, die in einem Opiumrausch entstanden zu sein scheinen. Aber als Buchverzierungen betrachtet, machen seine Zeich-



108. AUBREY BEARDSLEY.  
AUS DEM MORTE D'ARTHUR.  
LONDON, DENT & CO.

nungen, obgleich wirkungsvoll in der allgemeinen Behandlung der Linien und Flächen, den Eindruck, als wären sie zur Ausführung in einem anderen Materiale bestimmt, wie etwa Intarsia oder Email. Hier würden sie durch den Reiz der schönen Oberfläche und des Materials gewinnen und ohne Zweifel sehr gut aussehen. Beardsley zeigt andere Be-



einflussung in seinen späteren Arbeiten für den Savoy ; einige davon weisen auf das Studium der Zeichner des 18. Jahr-

ENGLAND.

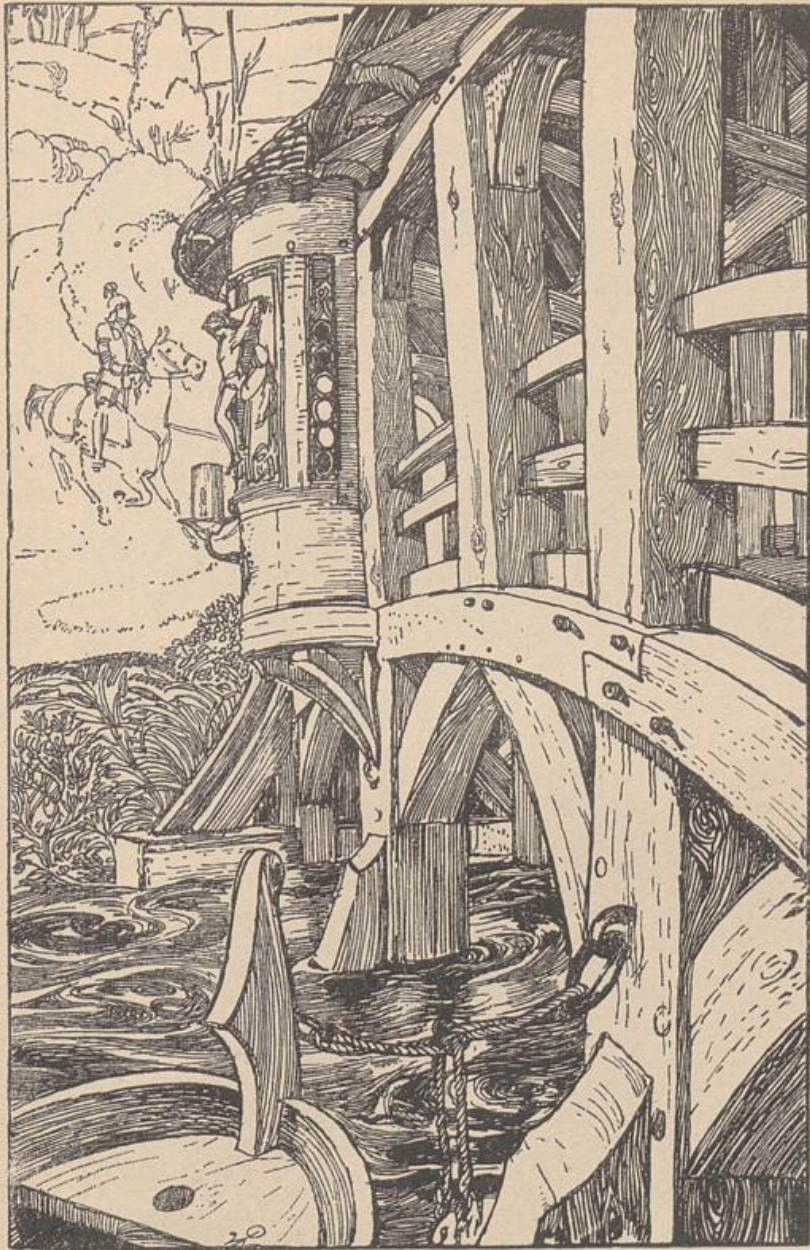
19. JAHRH.



109. AUBREY BEARDSLEY.  
AUS DEM MORTE D'ARTHUR.  
LONDON, DENT & CO.

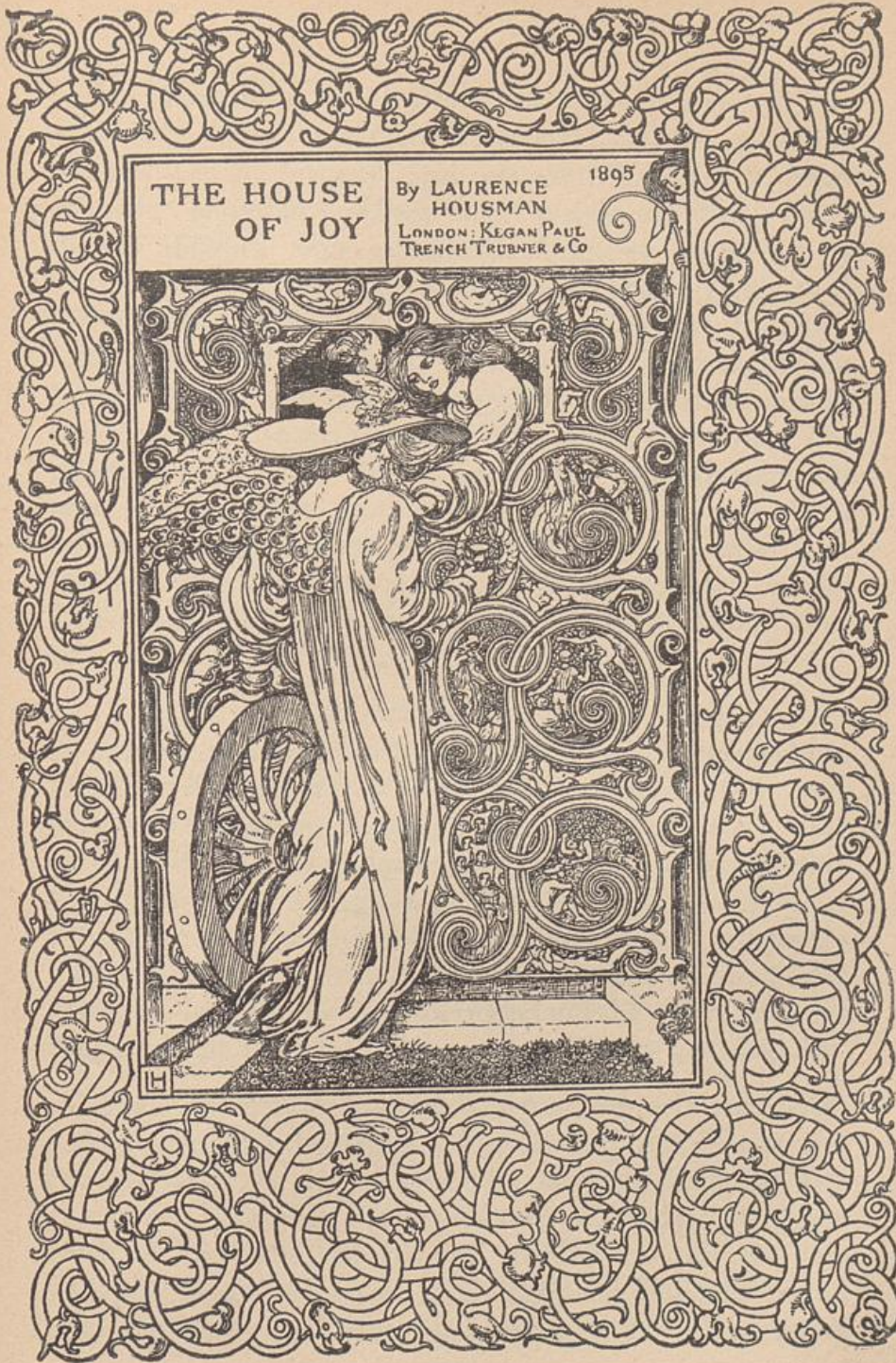
hunderts, wie Callot oder Hogarth und alter englischer Schwarzkunstblätter hin.

Die Zeitschrift „The Studio“, welche unter der geschickten und sympathischen Leitung von Gleeson White zuerst durch (Pennell) die Aufmerksamkeit auf Beardsley



110. PATTEN WILSON.





III. LAURENCE HOUSMANN.  
AUS THE HOUSE OF JOY.  
LONDON, KEGAN PAUL, 1895.



lenkte, hat durch Illustration der fortschreitenden Entwicklung der dekorativen Kunst gute Dienste geleistet, daheim wie im Ausland. Sie hat von Zeit zu Zeit junge Künstler eingeführt, deren Zeichnungen auf diese Weise dem Publikum zum erstenmale bekannt wurden. So Patten Wilson (Abb. 110), Laurence Housman (Abb. 111), Fairfax Muckley (Abb. 112) und Charles Robinson (Abb. 113—115), welche alle ihre deutliche Eigenart haben. Der erste zeichnet sich aus durch kecke Linienzeichnung nach altdeutscher Art mit einer Fülle von Einzelheiten. Der zweite durch seinen feinen Geschmack im Ornament und eine humoristische und poetische Erfindung, der dritte durch eine sehr anmutige Linienführung und dekorative Verwendung von Schwarz und Weiss, besonders in der Behandlung von Bäumen, Astwerk, Blättern und Blumen in Verbindung mit Figuren.

I. D. Batten (Abb. 116, 117) hat sich seit einigen Jahren als erfindungsreicher Illustrator von Märchen ausgezeichnet. In seinen Zeichnungen steckt im Ganzen wohl mehr vom Märchenerzähler als vom Illustrator mit dem Stift. Vielleicht befriedigt das einfache Schwarzweiss sein malerisches Empfinden nicht völlig; wenn das der Fall sein sollte, so wird er ausreichend entschuldigt durch sein reizendes Temperabild von dem schlafenden Mädchen und den Zwergen und durch das vorzügliche Bild: Eva mit der Schlange, das Fletcher in japanischer Manier gedruckt hat.

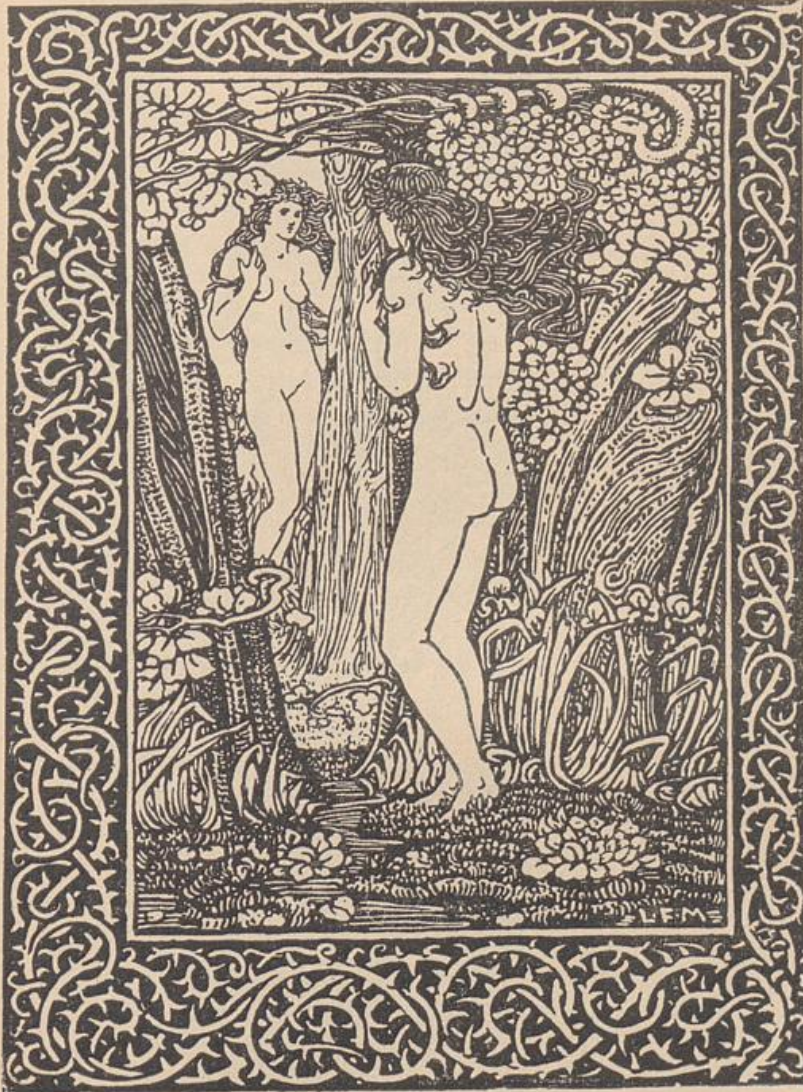
Auch Henry Ford ist ein Künstler, der sich mit vielem Erfolg den Märchenbildern in Schwarz und Weiss zugewandt hat. Er ist an den von Andrew Lang herausgegebenen Märchen verschiedener Färbung beteiligt. Auch er legt, wie mir scheint, mehr Wert auf die darstellende, als auf die ornamentale Seite der Illustration und zeigt meistens eine hübsche, praktische Erfindungsgabe.

An der Spitze der neueren Schule dekorativer Illustratoren sollte man wohl Robert Anning Bell (Abb. 118, 119) nennen, dessen Geschmack und Stilgefühl allein ihm schon einen bedeutenden Platz sichern. Er hat augenscheinlich die frühen Drucker von Florenz und Venedig mit Erfolg studiert. Er ist dabei durchaus nicht Nachahmer, sondern hat seinen eigenen Typus in Gestalten und Gesichtern und frische Natureindrücke. Er beobachtet mit vielem Geschmack und Schönheitssinn die Grenzen und die Anregungen, welche die Beziehungen zwischen Strichzeichnung und Typographie dem Zeichner geben. Viele seiner Illustrationen zum Sommernachtstraum sind entzückend, sowohl als Zeichnungen, wie als dekorative Illustrationen.

Der neueste Illustrator ist vielleicht Charles Robinson (Abb. 113—115). Seine Werke scheinen voll reicher Erfindung zu sein, aber ich habe noch nicht genügend Gelegenheit gehabt, ihm völlig gerecht zu werden. Er zeigt eine eigenartige und zuweilen seltsame Phantasie, eine Vorliebe für phantastische Architektur und scheut sich nicht vor einfachen Umrissen und grossen weissen Flächen.

R. Spence bekundet beträchtliche Kühnheit und Ursprünglichkeit (Abb. 120). Er zeichnete sich zuerst durch einige Federzeichnungen aus, welche in den nationalen Wettbewerben in South Kensington die goldene Medaille erhielten. Dieselben zeigten romantisches Gefühl und dramatische Kraft in der Darstellung mittelalterlicher Schlachten, welche mit dem Ausdruck des Gewaltigen guten Strich und wirksame Verwendung von Schwarz und Weiss verbanden. Seine Darstellung der Legende von St. Cuthbert ist vielleicht das Auffallendste, was er gemacht hat. Ich bin in der Lage, eine seiner charakteristischen Schlachtenzeichnungen wiederzugeben.

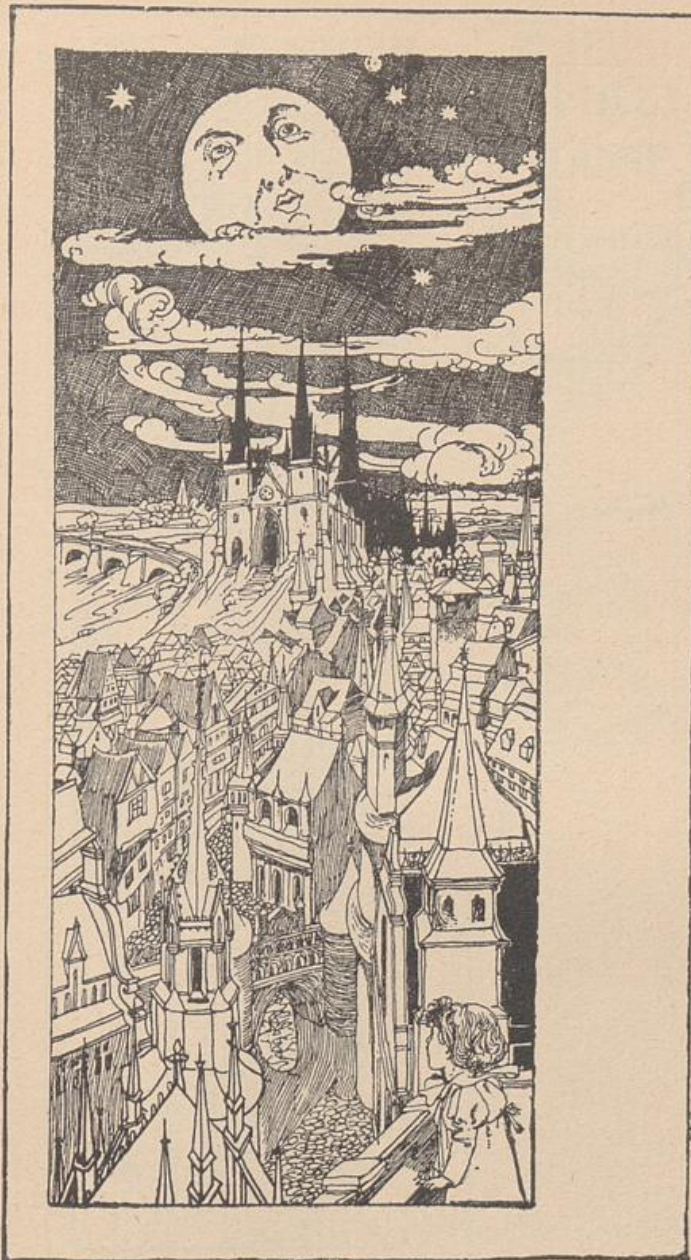
Auch A. Jones zeichnete sich zu derselben Zeit wie Spence in den nationalen Wettbewerben aus und zeigt



112. L. FAIRFAX MUCKLEY.  
AUS FRANGILLA.  
LONDON, ELKIN MATHEWS.





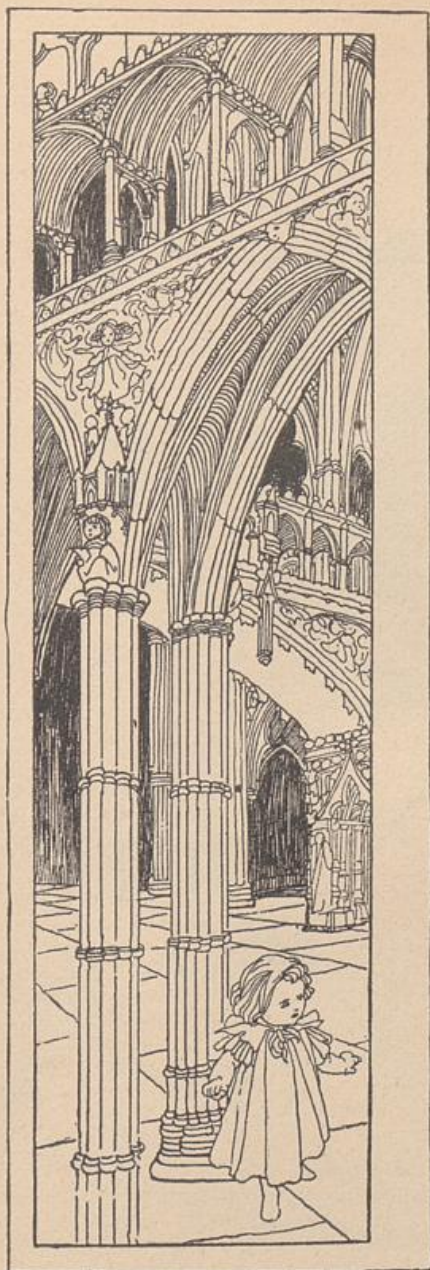


The moon  
has a  
face like  
the  
clock in  
the hall;



113. CHARLES ROBINSON.  
AUS A CHILDS' GARDEN OF VERSE.  
LONDON, LANE, 1895.



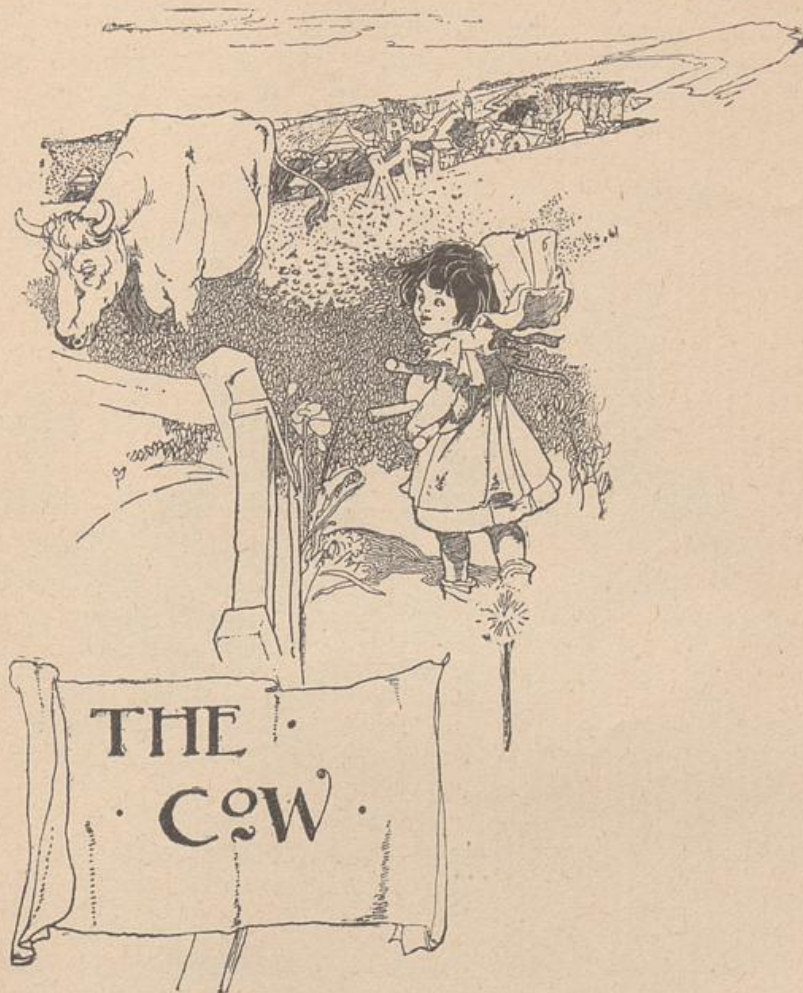


114. CHARLES ROBINSON.  
AUS A CHILDS' GARDEN OF VERSE.  
LONDON, LANE, 1895.



ENGLAND.

19. JAHRH.



115. CHARLES ROBINSON.  
AUS A CHILDS' GARDEN OF VERSE.  
LONDON, LANE, 1895.



dramatische und romantische Empfindung. Die beigefügte Zeichnung zeigt ihn mehr von der ornamentalen Seite (Abb. 121).

William Strang hat sich bekannt gemacht durch Verwendung der Radierung zur Ausführung seiner charaktervollen und phantastischen Entwürfe. Auch in seinen

ENGLAND.

19. JAHRH.



116. J. D. BATTEN.  
AUS THE ARABIAN NIGHTS.  
LONDON, DENT & CO.

mechanisch reproduzierten Federzeichnungen zeigt er kühne Linien und Verständnis für dekorative Werte, wie in den Zeichnungen zum Münchhausen zu sehen ist, von denen zwei hier wiedergegeben sind (Abb. 122, 123).

Die Herausgabe des „Evergreen“ durch Patrick Geddes in Edinburg und seine Mitarbeiter hat mehrere Schwarzweiss-Künstler von Kraft und Eigenart eingeführt



— Robert Burns und John Duncan z. B. zeichnen sich besonders durch dekorative Behandlung ihrer Arbeiten aus, in welchen man den Einfluss frischer Natureindrücke wahrnehmen kann (Abb. 124—126).

ENGLAND.

19. JAHRH.



117. J. D. BATTEN.  
AUS THE ARABIAN NIGHTS.  
LONDON, DENT & CO.

Miss Mary Sargent Florence (Abb. 127) zeigt Kraft und dekoratives Gefühl in ihren Umrisszeichnungen zu „The Crystall Ball“. Auch Granville Fell (Abb. 128) muss in der neueren Schule der dekorativen Zeichner erwähnt



118. R. A. BELL.  
AUS SHAKESPEARE, A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM.  
LONDON, DENT & CO., 1895.



ENGLAND.

19. JAHRH.



119. R. A. BELL.  
AUS THE BEAUTY AND THE BEAST.  
LONDON, DENT & CO., 1894.



ENGLAND.

19. JAHRH.

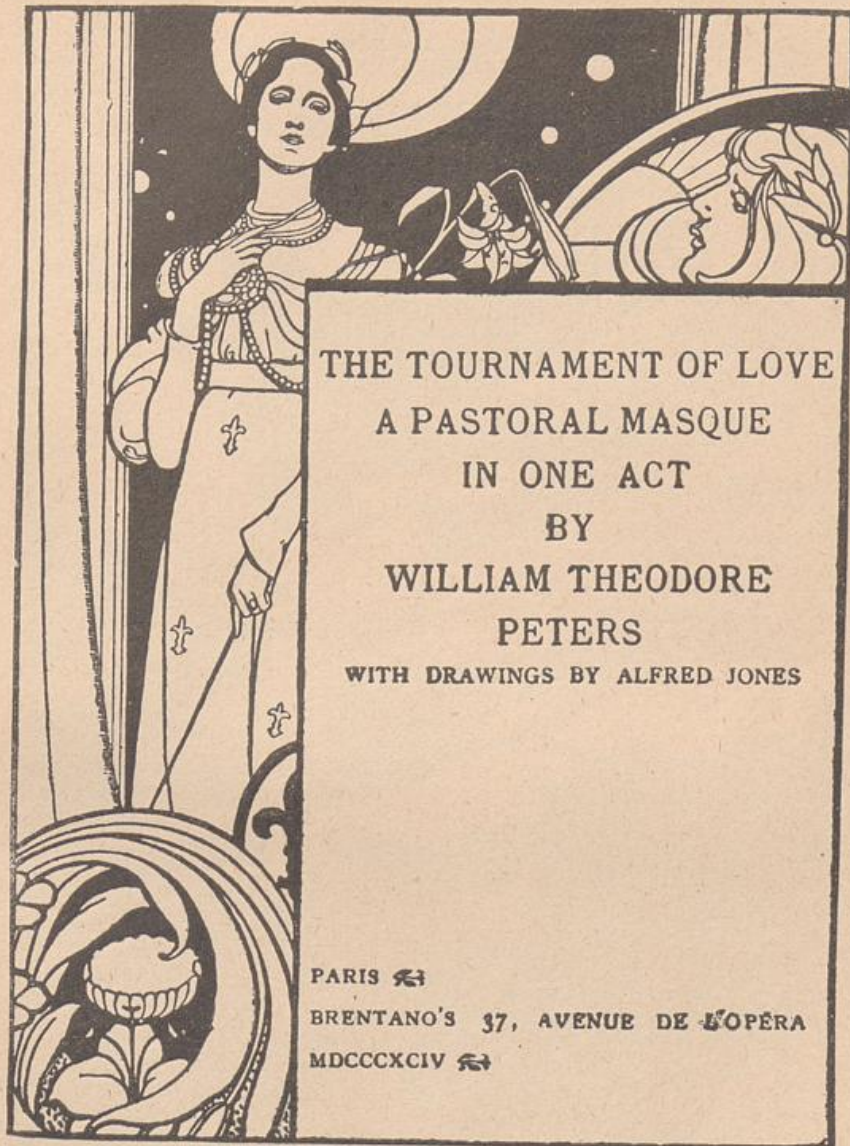


120. R. SPENCE.



ENGLAND.

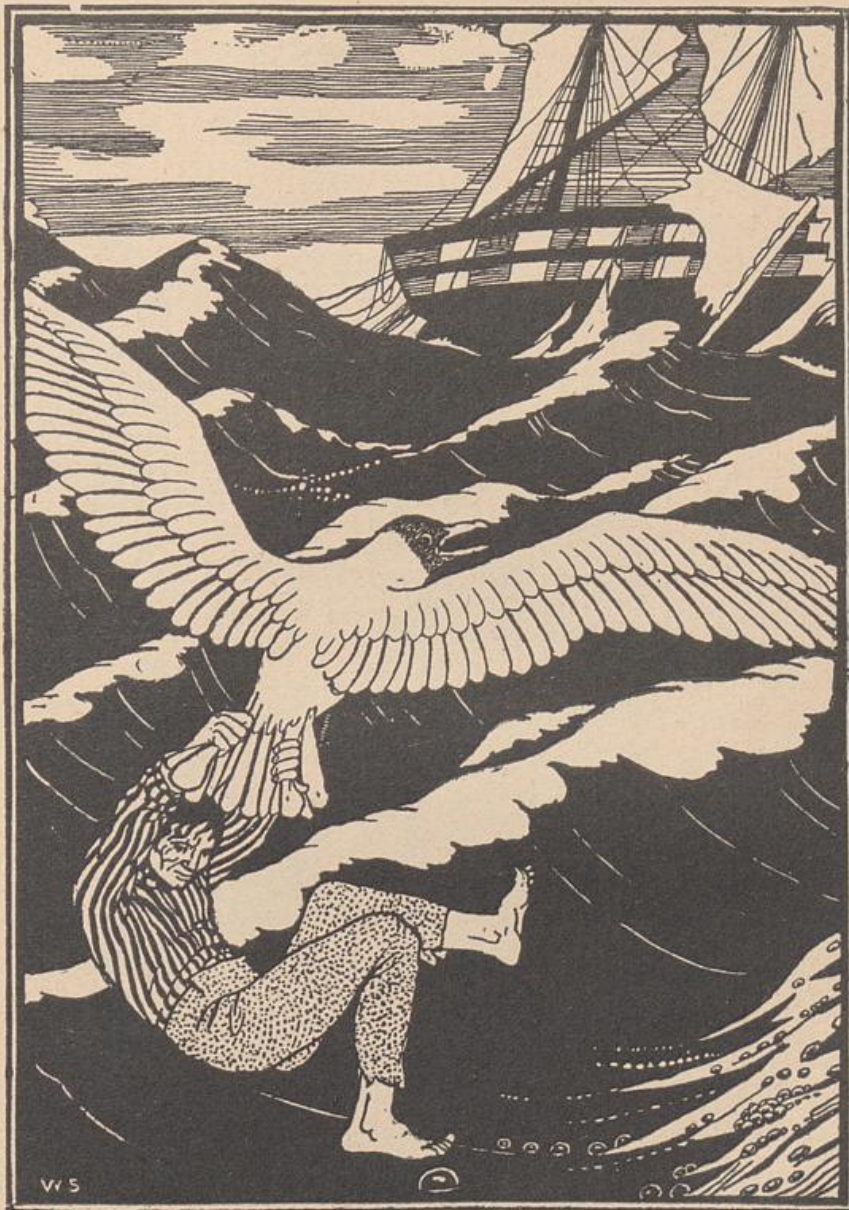
19. JAHRH.



121. ALFRED JONES.  
TITELBLATT.







122. WILLIAM STRANG.  
AUS BARON MUNCHHAUSEN.  
LONDON, LAWRENCE & BULLEN.



werden und Paul Woodroffe, welcher in seinem Band Kinderlieder viel Leichtigkeit der Zeichnung und Sinn für altenglisches Leben bekundet (Abb. 129, 130). Miss

ENGLAND.

19. JAHRH.



123. WILLIAM STRANG.  
AUS BARON MUNCHHAUSEN.  
LONDON, LAWRENCE & BULLEN.

A. Woodward sollte noch genannt werden wegen ihrer verständnisvollen Darstellung mittelalterlichen Lebens in Schwarz und Weiss.

Das Wiedererwachen der dekorativen Kunst jeder Art während der letzten 25 Jahre in England, augenscheinlich gipfelnd in der Illustration, ist den Augen aufmerksamer und wohlwollender Künstler und Schriftsteller des Festlandes nicht entgangen. Die Werke englischer Künstler dieser Art sind in Deutschland, in Holland, Belgien und Frankreich ausgestellt worden und haben ausserordentliche Anerkennung und Sympathie gefunden. In Belgien besonders, wo eine ähnliche Bewegung im Gange zu sein scheint, haben die Arbeiten der neueren englischen Schule grosses Interesse hervorgerufen. Die Thatsache, dass Oliver Georges Destrée die englischen Präraphaeliten zum Gegenstand wohlwollender litterarischer Studien gemacht hat, ist ein deutliches Zeichen davon. Die Ausstellungen des „XX. Siècle“ und der „Libre Aesthétique“ in Brüssel und Lüttich sind ebenfalls ein Beweis von dem Ruf, in dem die englischen Zeichner stehen.

Auch in Holland wurden im Haag und in anderen Städten unter der Leitung von M. Loffelt Sonderausstellungen von Zeichnungen englischer Illustratoren veranstaltet.

In Paris sind Kritiker und Kunstschriftsteller geschäftig gewesen, in den verschiedenen Zeitschriften über die Kunstgewerbe-Bewegung, die Kelmscott Press und über die neue Schule der englischen Zeichner in Schwarz und Weiss zu berichten. Die neueren Ausstellungen von L' Art Nouveau und Le Livre Moderne in Paris legen weiter Zeugnis ab von dem Interesse, das man an der englischen Kunst nimmt.

Ohne eitle Prahlerei, es ist interessant zu beobachten, dass, während man gewöhnlich annimmt, die England berührenden künstlerischen Bewegungen würden vom Festlande eingeführt, uns endlich einmal ein echtes, eigenes Wachstum in der Kunstentwicklung zugestanden wird.



124. ROBERT BURNS.  
AUS THE EVERGREEN.  
LONDON, GEDDES & CO., 1895.





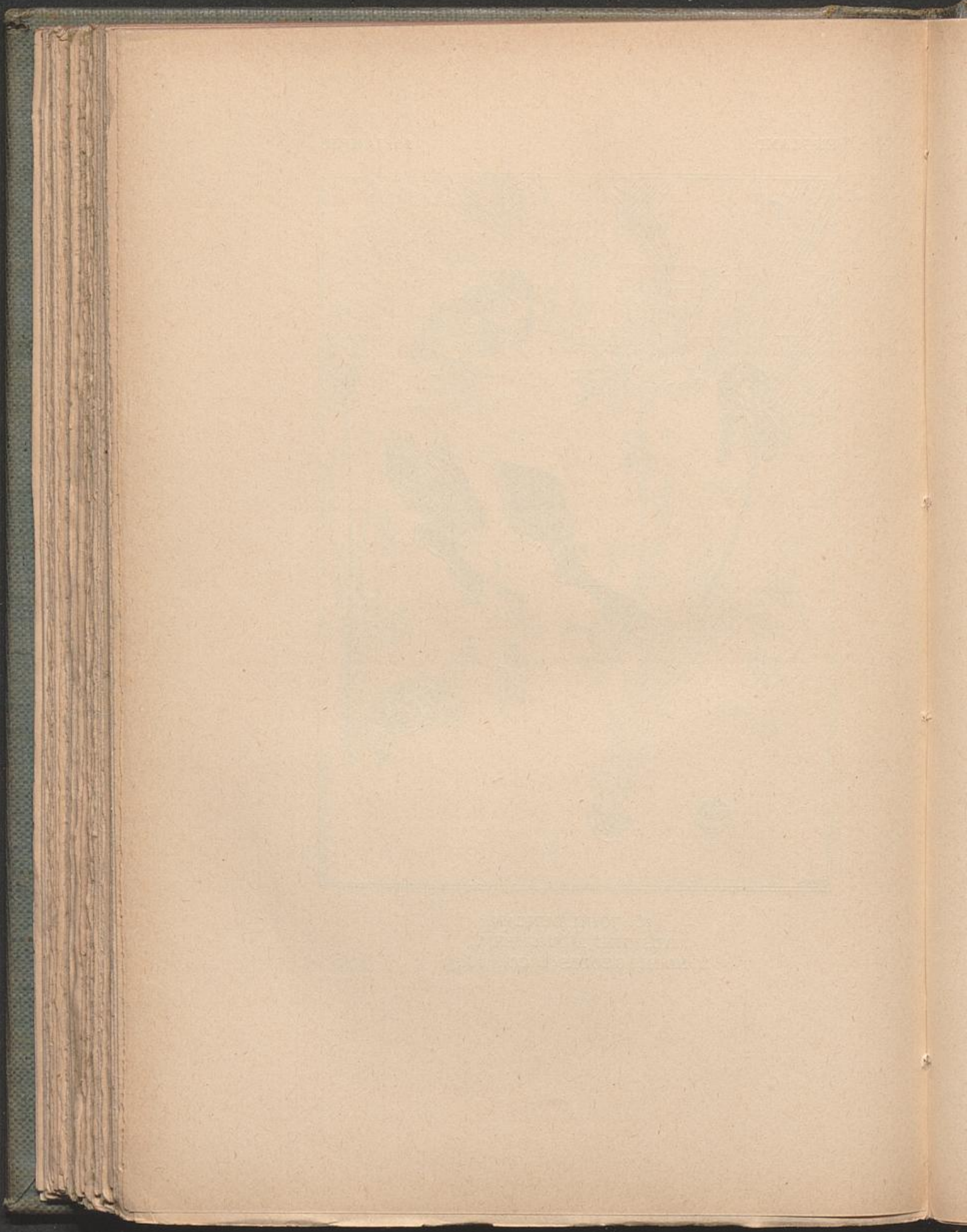
125. JOHN DUNCAN.  
AUS THE EVERGREEN.  
LONDON, GEDDES & CO., 1895.





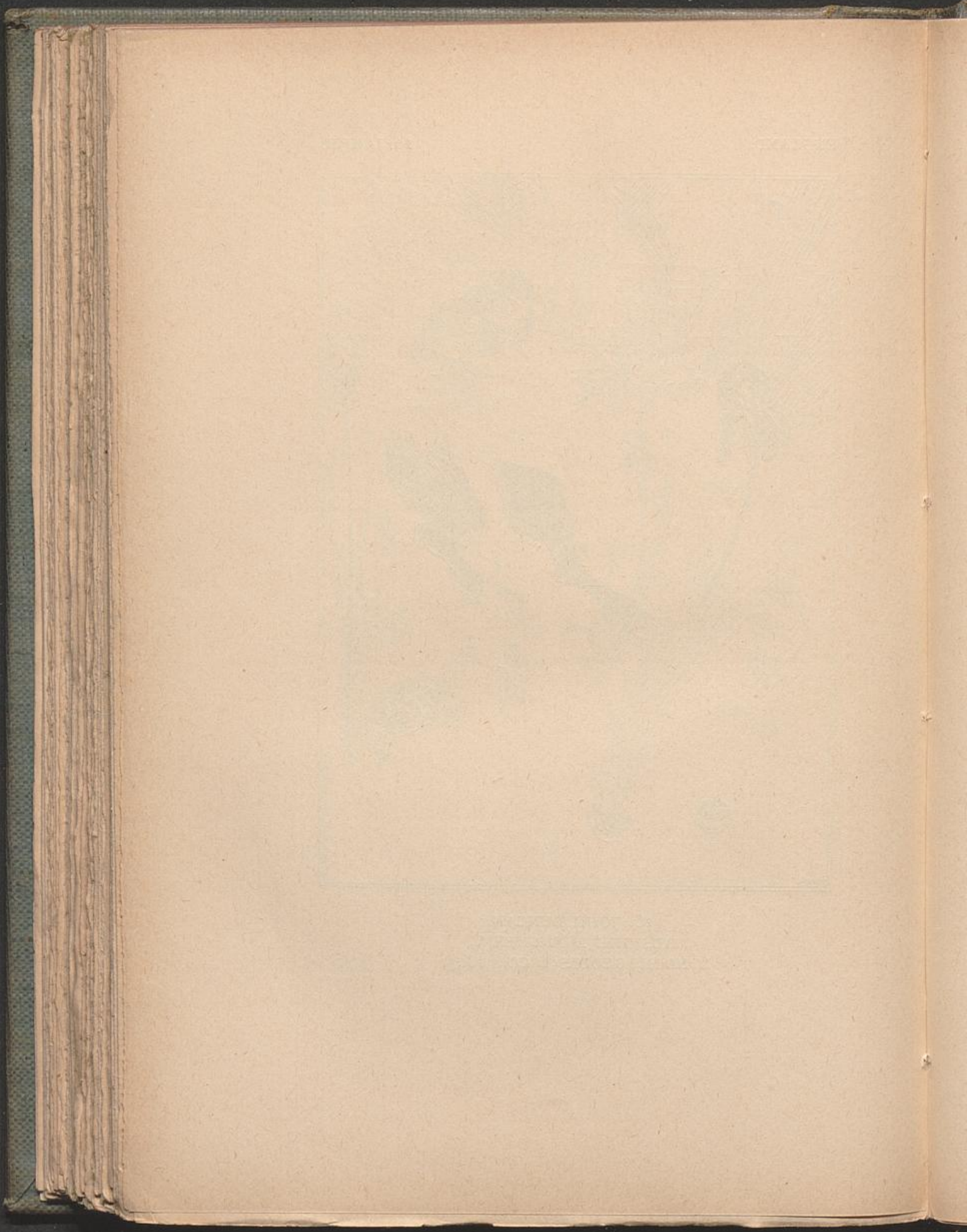


126. JOHN DUNCAN.  
AUS THE EVERGREEN.  
LONDON, GEDDES & CO., 1895.





126. JOHN DUNCAN.  
AUS THE EVERGREEN.  
LONDON, GEDDES & CO., 1895.





127. MARY SARGANT FLORENCE.  
AUS THE CRYSTAL BALL.  
LONDON, DENT & CO., 1894.



ENGLAND.

19. JAHRH.



128. H. GRANVILLE FELL.  
AUS CINDERELLA.  
LONDON, DENT & CO.





Obgleich, im weiteren Sinne betrachtet, Land und Volk in der Kunst keine Bedeutung haben (sie ist in ihren Leistungen immer kosmopolitisch und international), so müssen doch in der Geschichte der Zeichnung nationale und örtliche Besonderheiten, Rassenmerkmale und lokale Entwicklung ihre Würdigung finden.

Wir dürfen das Erscheinen von Büchern, wie M. Rysselberghes Almanach mit den reizenden Strichzeichnungen aus dem Verlage von Dietrich in Brüssel, als ein sympathisches Echo englischer Gefühle ansehen (Abb. 131).

Fernand Khnopffs Werke, so originell sie sind, zeigen Verwandtschaft mit der neueren englischen Schule dekorativer Zeichner, als deren Vater D. G. Rossetti gelten kann; doch habe ich nicht bemerkt, dass er sich viel mit eigentlichen Buchillustrationen befasst hat.

In Holland ist für Schwarzweisszeichnung G. W. Dusselhof und R. N. Roland Holst zu nennen.

In Deutschland finden wir originelle und kraftvolle Künstler wie Joseph Sattler und Franz Stuck. Der erstere scheint viel von dem grimmen, strengen Humor der alten deutschen Meister geerbt zu haben, ebenso ihr Gefühl für Charakter und Behandlung der Linie, während seine eigene Persönlichkeit deutlich erkennbar bleibt. Während Sattler in seinen Neigungen ausgesprochen gotisch ist, scheint sich Stuck mehr nach der heidnischen oder klassischen Seite zu wenden, und seine Centauren und Grazien sind mit viel Verständnis und Eigenart gezeichnet.

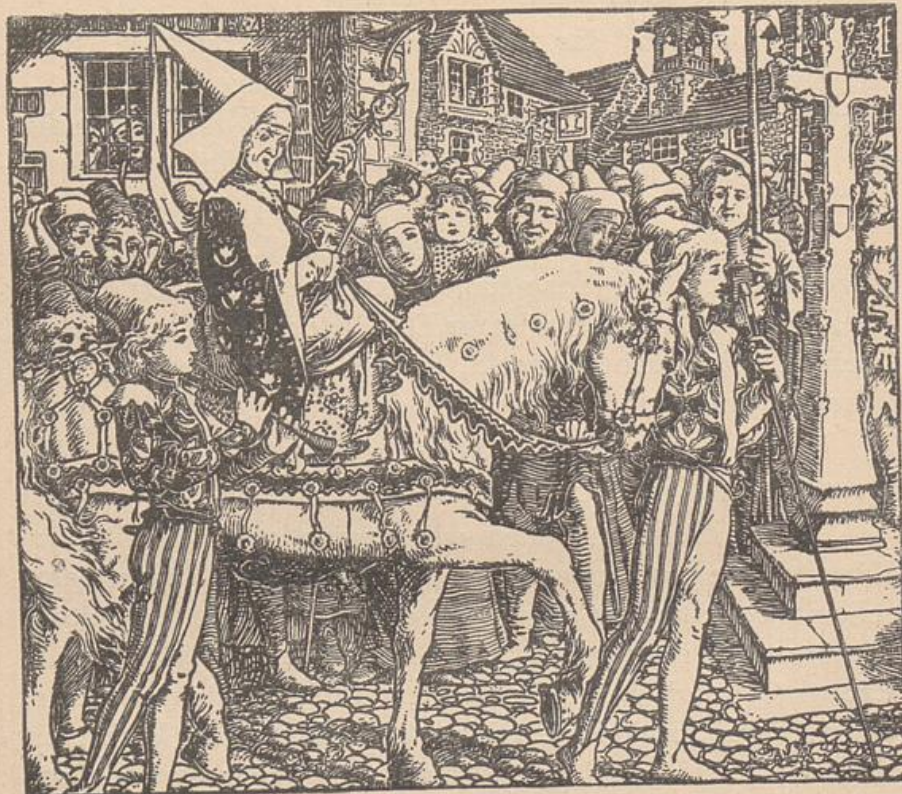
Gewisse in München gedruckte Kalender sind bekannt durch die kühne, geistreiche Verwendung der altdeutschen Manier, durch die kecke Behandlung heraldischer Motive und die wirksame Verwendung der Farbe in der Linienzeichnung. Der Name Seitz erscheint auf einigen Blättern

mit wirkungsvoll gezeichneten allegorischen Figuren. Ein solches zeigt Gutenberg an seiner Druckerpresse.

Die „Jugend“, eine reich illustrierte Zeitschrift, heraus-

ENGLAND.

19. JAHRH.



129. PAUL WOODROFFE.  
AUS SECOND BOOK OF NURSERY RHYMES.  
LONDON, G. ALLEN, 1896.

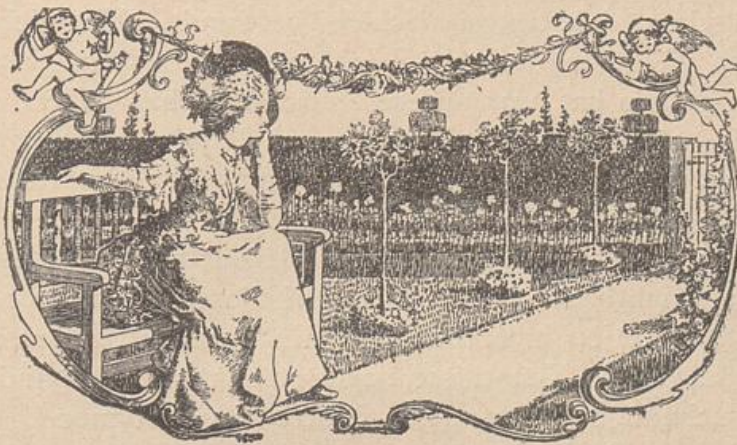
gegeben von Dr. Hirth in München, zeigt das Vorhandensein vieler begabter Künstler mit mehr oder weniger dekorativen Bestrebungen in der Illustration, welche bei einigen von grotesken Einfällen und krankhaften Ausschreitungen über-

wuchert zu sein scheint. Aber es herrscht darin eine Fülle üppigen Lebens, Humor, launige Empfindung und Geist.

Die französischen Künstler sind in der Dekoration jeder Art so von den Japanern beeinflusst worden und haben die Zeichnung so allgemein von der impressionistischen oder zufällig-individualistischen Seite aufgefasst, dass die etwas strengen Grenzen, welche sorgsamer Geschmack der Kunst für dekorative Zwecke zieht, für sie

ENGLAND.

19. JAHRH.



130. PAUL WOODROFFE.  
AUS NURSERY RHYMES.  
LONDON, BELL, 1895.

scheinbar wenig anziehendes gehabt haben. Zeitweise wollte es scheinen, als ob das dramatische Element das herrschende in der französischen Kunst sei, und obgleich dies nicht durchaus unvereinbar mit dem ornamentalen Instinkt ist, findet man es doch selten völlig damit verbunden, und wo es vorhanden ist, erlangt es gewöhnlich die Vorherrschaft. Der ältere, klassische oder der Renaissance verwandte Sinn für das Dekorative, den wir bei Zeichnern wie Galland und Puvis de Chavannes finden,

scheint auszusterben, und der moderne Chic und die Keckheit eines Chéret scheint eher für den Augenblick das Charakteristische zu sein.

Andererseits finden wir unter den Künstlern der neueren französischen Schule dennoch einen von so sorgfältiger Technik und so starkem dekorativem Instinkt wie Grasset auf der, wie ich sagen möchte, architektonischen Seite, im Gegensatz zu der impressionistischen. Seine Arbeiten, wenn auch ganz ausgesprochen französisch in Geist und Empfindung, sind in der Art doch mehr der englischen dekorativen Schule verwandt. Thatsächlich lassen viele von Grassets Zeichnungen vermuten, dass er auch gethan hat, was unsere Künstler gethan haben, dass er die mittelalterliche Kunst seines Landes studiert und auf diesen Stamm die Ausbildung und die Empfindungsweise des Modernen aufgepfropft hat.

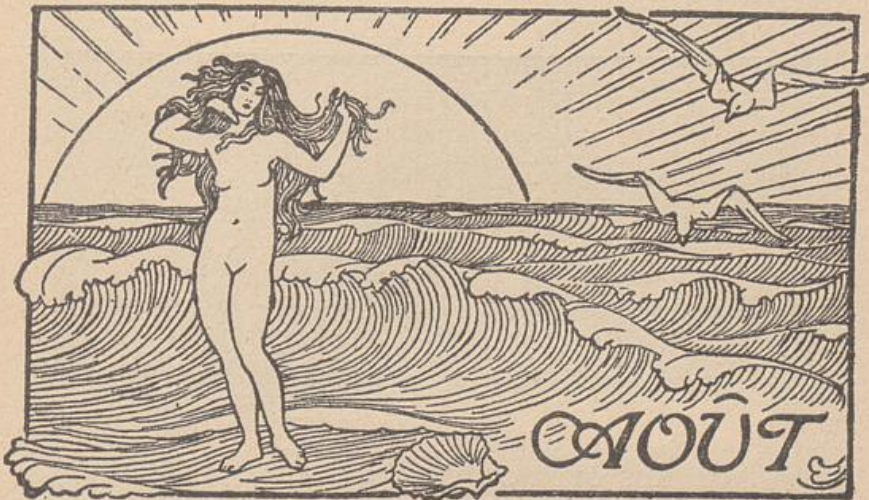
In seinen Buchillustrationen scheint es ihm indessen, so weit ich sehen kann, mehr auf blosse Illustration als auf Dekoration anzukommen. Er bekundet bedeutende archäologische Kenntnisse, sowie romantische Empfindung in Zeichnungen wie zu „Les Quatre Fils d' Aymon“. Das Fehlen des Buchschmuckes im englischen Sinne kann aber in Frankreich von dem Fehlen künstlerischen Schönheits-sinnes auf Seiten der Drucker herkommen. Die modernen französischen Typen haben gewöhnlich die langgezogenen, mageren Formen angenommen, welche keine künstlerische Wirkung ermöglichen und sich nicht mit der Zeichnung vertragen. Auch scheint sich, soweit ich bemerken kann, bei den Zeichnern kein Gefühl für den künstlerischen Wert der Lettern zu äussern, und man macht keinen ernsthaften Versuch, bessere Formen einzuführen. Der Plakat-künstler, von dem man denken sollte, dass er gutgeformte Schrift als wesentlich für seine Arbeit zu schätzen wüsste, selbst er reisst gewöhnlich das römische Alphabet in

Fetzen oder braucht heruntergekommene, hässliche Varietäten.

Achtung für Form und Stil der Schrift ist nach meiner Auffassung eines der unverkennbarsten Zeichen dekorativen Feingefühls. Ein sicherer ornamentaler Instinkt kann allein mittelst einer Masse guter Typen eine dekorative Wirkung hervorbringen und als begleitendes und mit-

BELGIEN.

19. JAHRH.



131. M. RYSELBERGHE.  
AUS DEM ALMANACH.  
BRÜSSEL, DIETRICH, 1895.

wirkendes Element bei der Zeichnung sind sie unschätzbar, da sie Gelegenheit bieten, in ihrer Masse und Lage zu andern Bestandteilen der Komposition als Gegensatz oder Wiederholung zu wirken. Für den dekorativen Illustrator sind sie das einige, ursprüngliche Element, von dem er ausgeht.

Das Erscheinen von L'Arte della Stampa nel Rinascimento Italiano, Venedig, bei Ferd. Ongania, eine Auswahl von Reproduktionen von Holzschnitten, Ornamenten, Ini-

tialen, Titelblättern u. s. w. aus den auserlesensten Büchern der frühen venezianischen und florentiner Drucker, kann vielleicht als ein Zeichen dafür aufgefasst werden, dass auch in Italien das Interesse für Buchschmuck wieder auflebt; es sei denn, dass dies Werk, wie andere auch, nur für den fremden Besucher bestimmt ist.

Eine kostbar gedruckte Vierteljahrsschrift über Kunst ist neuerdings in Rom erschienen: „Il Convito“. Diese

NORDAMERIKA.

19. JAHRH.



132. HOWARD PYLE.  
AUS OTTO OF THE SILVER HAND.  
NEW YORK, SCRIBNER.

scheint einiges Interesse für die dekorative Seite zu bekunden und beschränkt sich in ihren Besprechungen nicht auf die Illustrationen in italienischen Werken, sondern giebt auch Reproduktionen der Arbeiten von D. G. Rossetti und aus Elihu Vedders Zeichnungen zu Omar Khayyam, the Rubayat.

Wenn der Besitz ungezählter Schätze unendlich schöner Erzeugnisse dekorativer Kunst und die Ueberlieferung der alten Schule genügte, zu eigenen Anstrengungen anzuspornen, so müsste es den italienischen



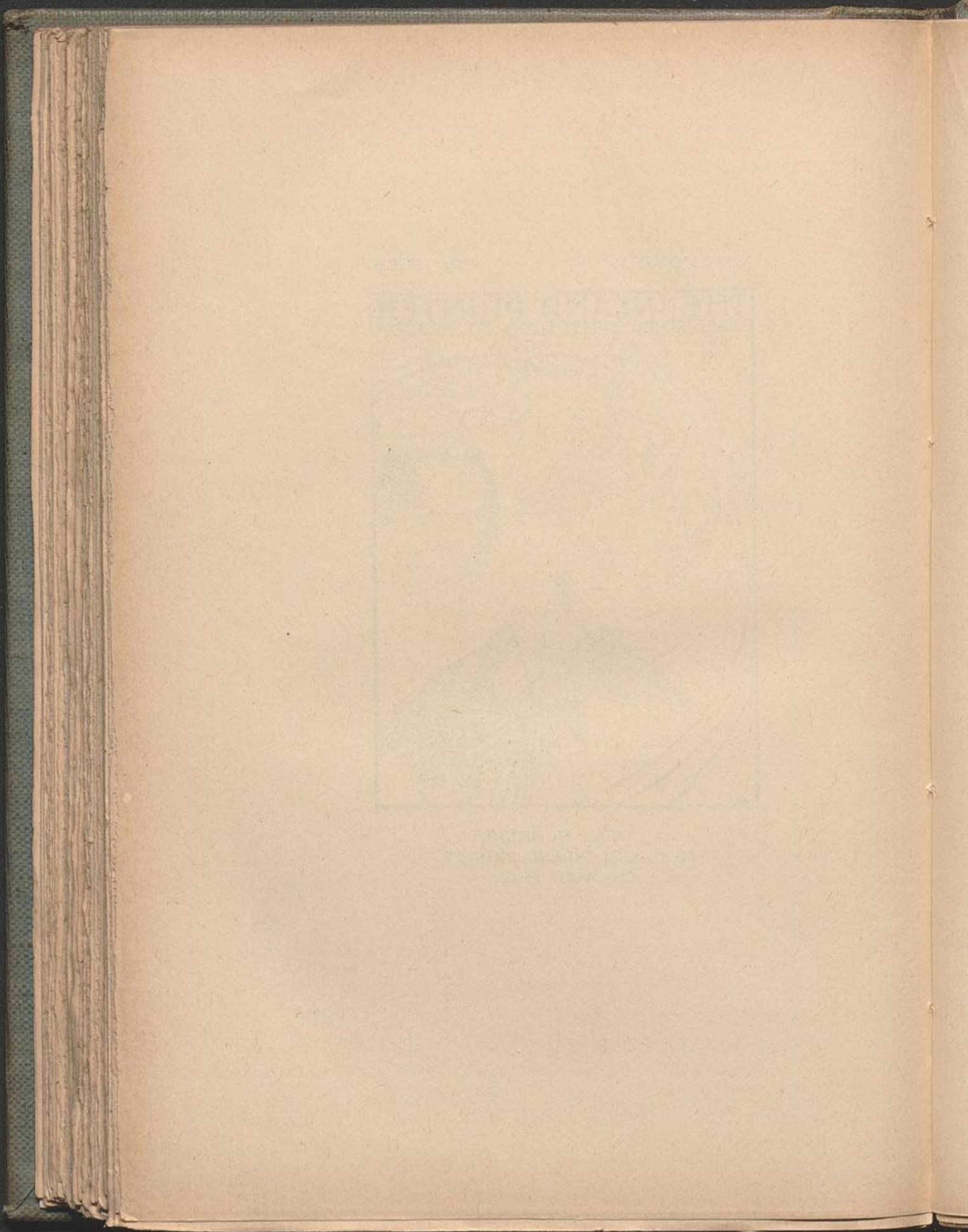
133. HOWARD PYLE.  
AUS OTTO OF THE SILVER HAND.  
NEW YORK, SCRIBNER.







134. WILL. H. BRADLEY.  
TITEL ZUM INLAND PRINTER.  
CHICAGO, 1894.





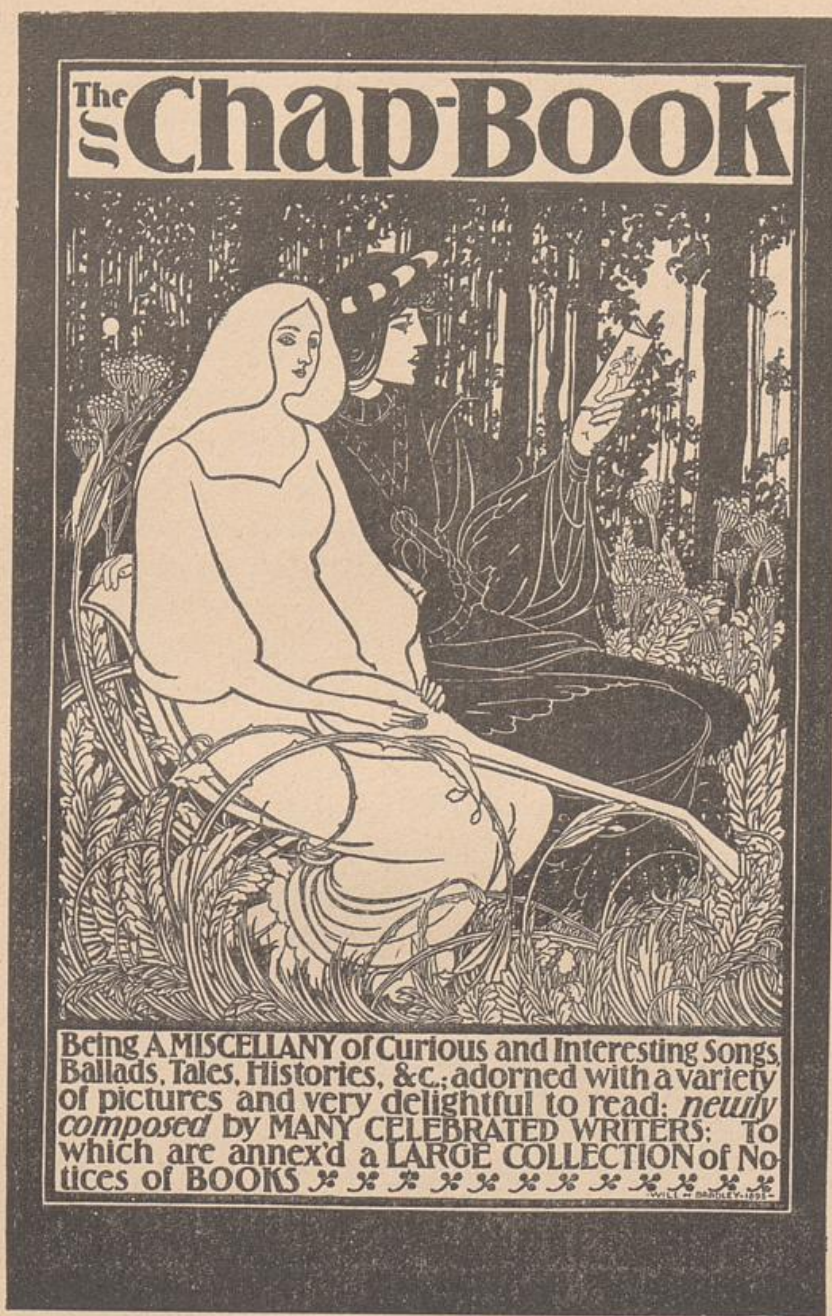
135. WILL. H. BRADLEY.  
TITEL ZUM INLAND PRINTER.  
CHICAGO, 1894.





136. WILL. H. BRADLEY.  
PROSPECT ZU BRADLEY HIS BOOK.  
SPRINGFIELD, 1898.





137. WILL. H. BRADLEY.  
TITEL ZU THE CHAP-BOOK.  
CHICAGO, 1895.





Künstlern leichter sein, als denen anderer Länder, etwas von der früheren dekorativen Schönheit der Druckwerke von Aldus und Ratdolt, der Illustrationen von Bellini und Botticelli wieder aufleben zu lassen. Es ist aber, wie es scheint, nicht genug, den Samen zu besitzen (sonst könnte man sagen: wo ein Museum ist, wird auch die schaffende Kunst entstehen), es ist nötig, dass man auch den richtigen Boden hat, zu pflügen, zu säen und dann für eine Zeit lang unsere Seele in Geduld zu fassen, bis die Saat erscheint und bis sie reift und unter unserer Sichel fällt. Mit anderen Worten: Kunst entkeimt dem Leben, nicht dem Tode.

Der Künstler mag seine Motive aus der Vergangenheit oder aus der Gegenwart nehmen; es macht nichts aus, solange sie selbst Leben und Schönheit hat, kurz, solange sie organisch ist.

Ich habe schon auf eine Bewegung hingewiesen, welche in Boston unter einer Gruppe tüchtiger junger Männer, des Druckers Lee und seiner Kollegen entstanden ist, mehr oder weniger beeinflusst durch „The Hobby Horse“ und die Kelmscott Press. Ihr erster Erfolg ist der Druck des „Knight Errand“.

Einige Jahre früher hatte sich indessen schon Howard Pyle als dekorativer Zeichner und Buchillustrator hervorgethan (Abb. 132, 133). Er zeigt unter anderen mehr modernen Einflüssen ein bedeutendes Studium der Methode Dürers. Ich gebe hier ein Blatt wieder, welches in der Wirkung einigermassen an den berühmten Kupferstich von Erasmus erinnert. Zuweilen wendet Pyle eine leichtere Methode an, wie in den Zeichnungen zu: „The One Horse Shay“.

Neuerdings hat H. Pyle in seinen Illustrationen für Zeitschriften die moderne Tuschmanier angewandt, die Malerei in Schwarz und Weiss. Aber so geschickt sie in

ihrer Art sind, so ist doch ein beträchtlicher Verlust an Individualität und dekorativer Schönheit zu bemerken.

Noch ein Künstler von bedeutender Erfindungsgabe und dekorativem Können ist neuerdings in Amerika aufgetreten. Will. H. Bradley (Abb. 134—137), dessen Zeichnungen für den „Inland Printer“ in Chicago bemerkenswert sind durch ihre sorgfältige feine Linienführung und wirkungsvolle Behandlung von Schwarz und Weiss. Sie zeigen den Einfluss der neueren englischen Schule mit einer japanischen Beimischung.



WALTER CRANE.  
AUS GRIMMS HOUSEHOLD STORIES.  
LONDON, MACMILLAN, 1882.

V. KAPITEL. DIE ALLGEMEINEN GRUNDSÄTZE FÜR  
DAS ZEICHNEN VON BUCHSCHMUCK UND ILLU-  
STRATIONEN. ANORDNUNG, EINTEILUNG UND  
BEHANDLUNG DERSELBEN.



n wenigen Worten wollen wir die allge-  
meinen Grundsätze zusammenfassen, auf  
die wir durch den bisher verfolgten Ge-  
dankengang hingeführt worden sind.

Wie ich schon sagte, giebt es nichts  
Abgeschlossenes und Absolutes in der  
Zeichnung. Sie ist der Gegenstand be-  
ständiger Neuordnung, Verschiebung, Wandlung und  
selbst völliger Umgestaltung. Es ist eine Art geistiger Che-  
mie, die durch veränderte Zusammensetzung von Formen,  
Massen, Linien immer neue Verbindungen hervorbringt.  
Aber jedes künstlerische Problem muss nach seinen eigenen  
Gesetzen gelöst werden. Da nun jedes sich verändert und  
immer neue Rätsel aufgibt, so folgt daraus, dass man keine  
absoluten, auf alle Fälle passenden Regeln aufstellen kann.  
Aber aus der Praxis sind doch gewisse allgemeine Grund-  
sätze hervorgegangen, nach denen sich der Zeichner bis zu  
einem gewissen Grade richten kann.

Zunächst macht die ungeheuere Mannigfaltigkeit des  
Buches in Stil, Zweck und Grösse die Anwendung fester  
Regeln von vornherein schwer. Wir müssen die Frage auf  
ein bestimmtes Buch von gegebener Art und Grösse be-  
schränken.

Abgesehen von der notwendigerweise persönlichen  
und individuellen Frage der Wahl des Gegenstandes, der  
Stimmung und des Geschmacks heisst es nun, die Be-  
stimmung der Buchseite in Erwägung ziehen. Nehmen  
wir eine Oktavseite wie in diesem Buche.

Obgleich wir das offene Buch mit den doppelten  
Kolumnen als die eigentliche Buchseite annehmen, so

werden wir sie doch beim Illustrieren des Buches als zwei besondere Seiten behandeln müssen. Aber ob einfach oder doppelt, jede hat ihre Begrenzung durch die Masse der Schrift, welche die volle Seite oder Kolumne darstellt. Diese giebt die Grösse der zu schmückenden Fläche an. Die Zeichnung kann die ganze Fläche oder einen Teil derselben bedecken, und es ist einer der Grundsätze der ornamentalen Behandlung des Buches, jeden Teil des Raumes, der nicht mit Schrift ausgefüllt ist, als freies Feld für die begleitenden und abschliessenden Verzierungen anzusehen, so z. B. das Ende des Kapitels, das mehr oder weniger Raum frei lässt.

Wenn wir nicht unsere eigene Type zeichnen, oder die Schrift als Teil der Zeichnung behandeln, giebt uns der Charakter und die Form der Typen eine Art Massstab oder Richtschnur, um danach die Stärke der schwarzen und weissen Effekte unserer begleitenden Zeichnung zu bemessen. Man wird zum Beispiel im allgemeinen vermeiden, schwere, schwarze Flächen und dicke Striche mit leichter, offener Schrift zusammenzustellen, oder leichte, luftige Zeichnung mit schwerfälligen Typen. Selbst hier muss man Ausnahmen machen, da lockere, durchsichtige Federzeichnung zuweilen mit fetter Schrift zusammen eine schöne und reiche Wirkung ergibt.

Meinem eigenen Gefühle — und Zeichnung muss schliesslich immer Sache des individuellen Empfindens bleiben — entspricht es eigentlich, den rechteckigen Charakter der Schriftseite in der Form der Zeichnung anzuerkennen, selbst bei einer Vignette, wo die Verlängerungen gewisser Linien bis zur unteren und seitlichen Grenze genügen, den Eindruck des Rechteckes wachzurufen. So in dem Schlussstück der Faerie Queene (Abb. 138).

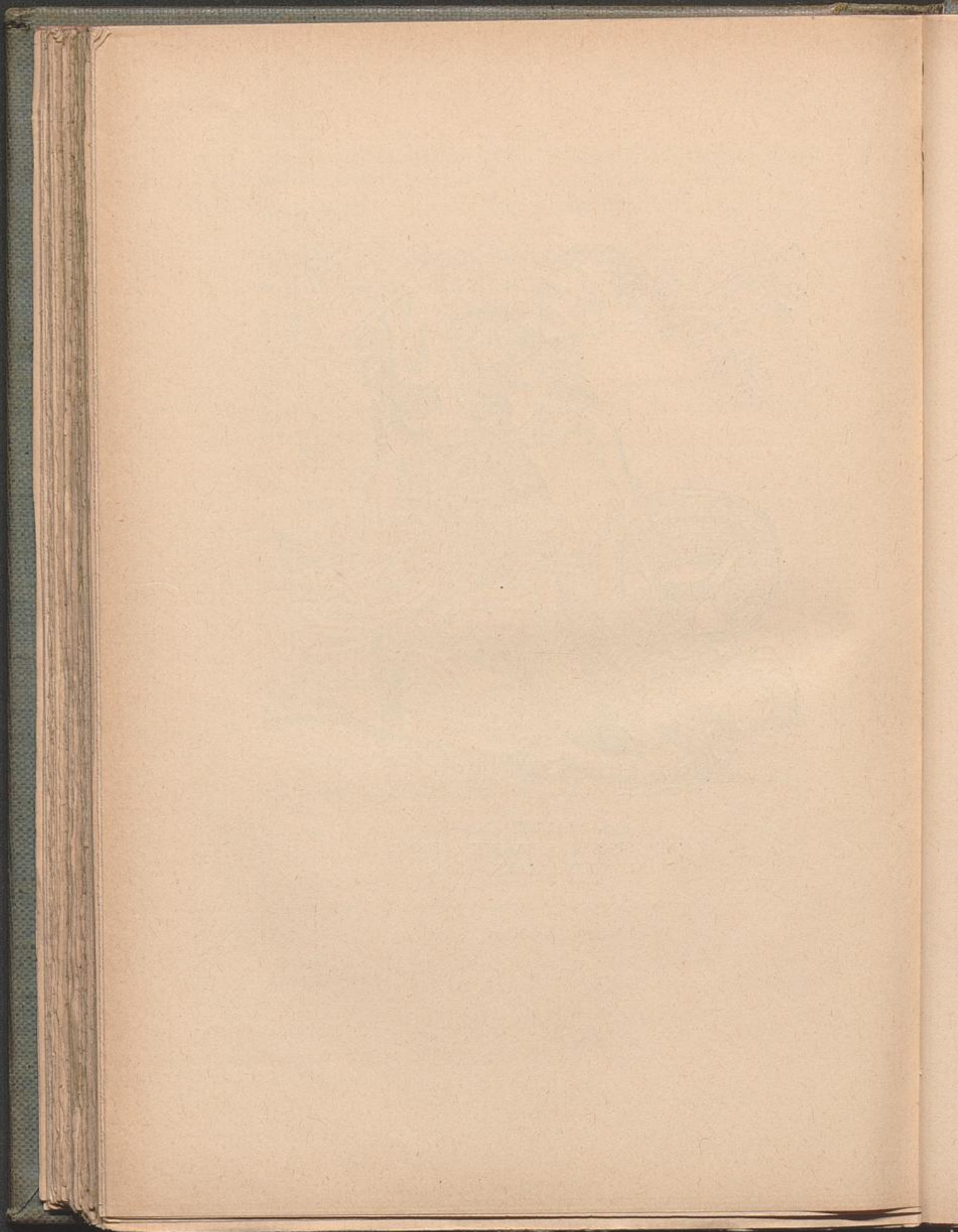
Aber zuerst handelt es sich um den Vorsatz des Buches. Hier haben wir die Aufgabe, zwei Seiten zu

ENGLAND.

19. JAHRH.



138. WALTER CRANE.  
AUS SPENSERS FAERIE QUEENE.  
LONDON, ALLEN, 1896.

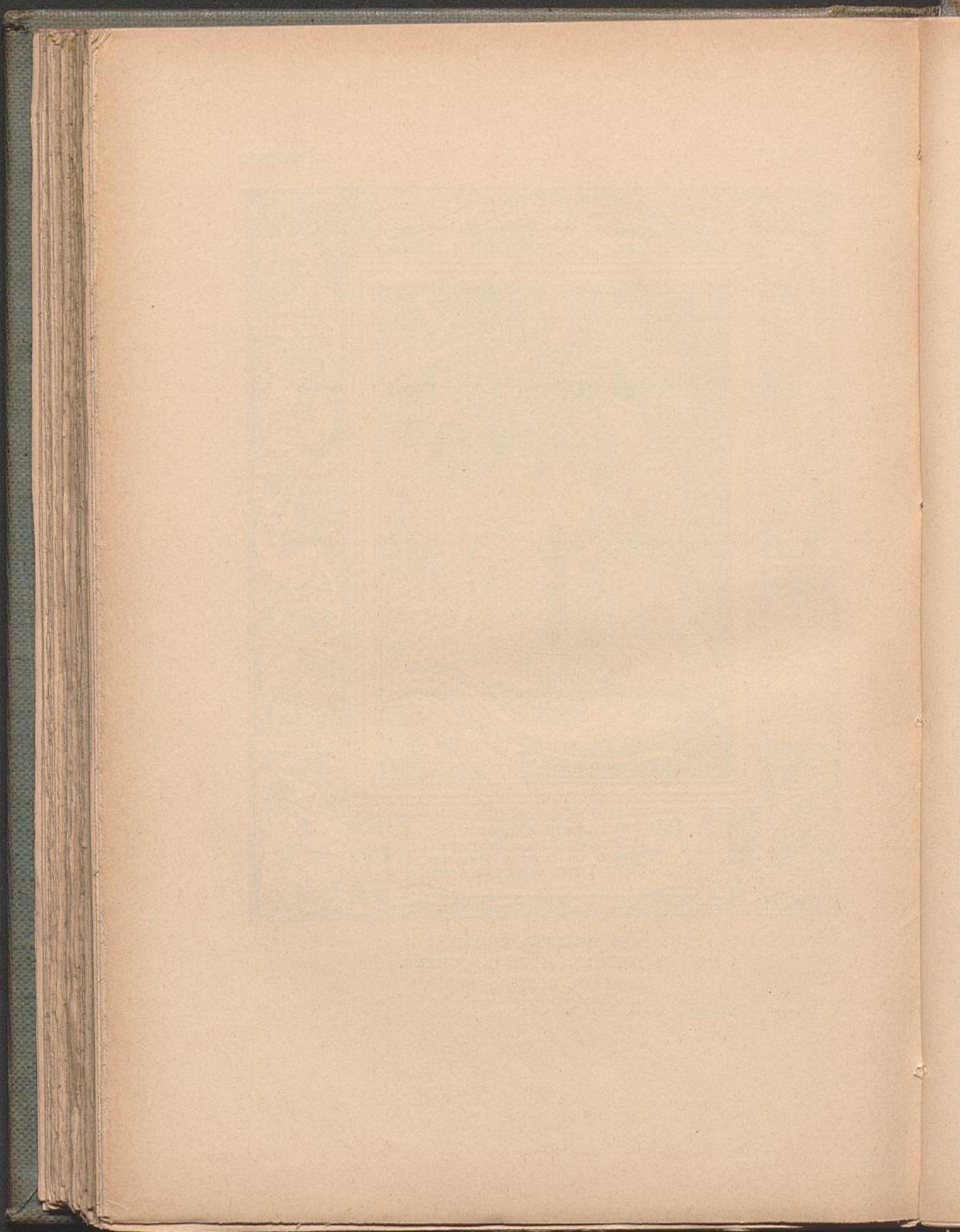




139. WALTER CRANE.  
 AUS SPENSERS FAERIE QUEENE.  
 LONDON, ALLEN, 1896.

Dekorative Illustration. 2. Aufl.





sammen in anziehender und doch nicht aufdringlicher Weise zu schmücken. Eine Lösung ist, ein sich wiederholendes Muster nach der Art der kleinen Zeugdrucke, oder ein verkleinertes Tapetenmuster zu entwerfen und zwar in einer oder in mehreren Farben. Eine leise Andeutung von Inhalt und Charakter des Buches ist hier wohl am Platze, aber nichts, was mit der eigentlichen Illustration in Wettbewerb tritt. Das Vorsatzpapier kann man gewissermassen als Vorhof oder selbst als Rasenplatz oder Vorgarten vor der Hausthüre betrachten. Man hat nicht die Absicht, sich lange darin aufzuhalten, aber man sollte dort doch einen Wink erhalten, eine freundliche Einladung, das Haus selbst (hier das Buch) zu betreten. Hier kann auch das Ex-libris des Eigentümers, sein Wappen, wenn er ein Freund der Heraldik ist, seine Stelle finden, als leise Mahnung zur Rückgabe geliehener Bücher.

Wenn wir es mit einem Buche leichter Art zu thun haben, etwa einem Buche, das als Geschenk für Weihnachten oder für Kinder bestimmt ist, können wir auf dem Vorsatz eine luftige, flatternde Schmetterlingsidee einfangen, ehe wir mit geziemender, doch etwas gehaltener Neugier vor dem Vortitel Halt machen.

Haben wir den gelesen, so lässt sich annehmen, dass wir mit ein wenig angehaltenem Atem vorwärts schreiten, bis wir an die Flügelthüren kommen, und Titelbild und Haupttitel ihre Herrlichkeiten vor uns aufthun. Selbst hier soll das ganze Geheimnis des Buches noch nicht enthüllt, sondern nur in spielender oder symbolischer Weise angedeutet werden, besonders in den etwaigen Schmuckstücken des Titelblattes, auf dem die Schrift die Hauptzierde abgeben soll. Ein Titelbild kann ja, wenn es verlangt wird, mehr malerisch behandelt werden, und es ist verständig, sowohl bei dem Titelbilde wie bei dem Haupttitel den ganzen Raum der Seite zu füllen. Dann mag man, wenn eine

reiche Wirkung erzielt werden soll, mit einschliessenden Umrahmungen fast bis zum Rande des Papieres gehen, indem man sich mit der Breite der Leisten nach der Breite des Papierrandes richtet und die breitere Leiste immer nach aussen legt.

Diese Regel ist in den Büchern der Kelmscott Press befolgt, von denen hier die Eingangsseiten von *The story of the glittering plain* abgebildet sind, die als typisch gelten können. Obgleich Morris seinen Titel auf die linke Seite stellt und kein Titelbild verwendet, so erzielt er doch auf seinen grossen Titelblättern ein reiches, lebendiges Zusammenwirken von Schwarz und Weiss, indem er in das Mittelfeld kräftige, schwarze gotische Buchstaben stellt oder, wie in dem Kelmscott-Chaucer weisse Reliefbuchstaben auf in den Raum komponierte Blumenornamente auflegt. Die Felder füllt er im übrigen mit leichtem Blumengeflecht in offenen Umrissen aus und umschliesst das Ganze wieder mit einem reichen Rahmen in Schwarz und Weiss (Abb. 142, 143).

Ich darf hier wohl wieder auf meine eigenen Arbeiten hinweisen. In den Zeichnungen zu der *Faerie Queene* sind die ganzseitigen Illustrationen alle als Füllungen mit figürlichen Kompositionen oder als Bilder behandelt und in phantastische Randzeichnungen eingeschlossen, in welchen nebensächliche Handlungen und Personen des Gedichtes vorgeführt oder angedeutet werden, so etwa wie auf mittelalterlichen Wandteppichen. Eine verkleinerte Abbildung dieser Blätter ist hier beigegeben (Abb. 139).

Eine ganzseitige Darstellung, die auf solche Weise eingerahmt und von den Textseiten getrennt ist, kann bedeutend weiter ausgeführt werden und in der Wirkung kräftiger sein als die Ornamente der Textseite. Viel kommt auf den dekorativen Grundplan an. Bei Ver-

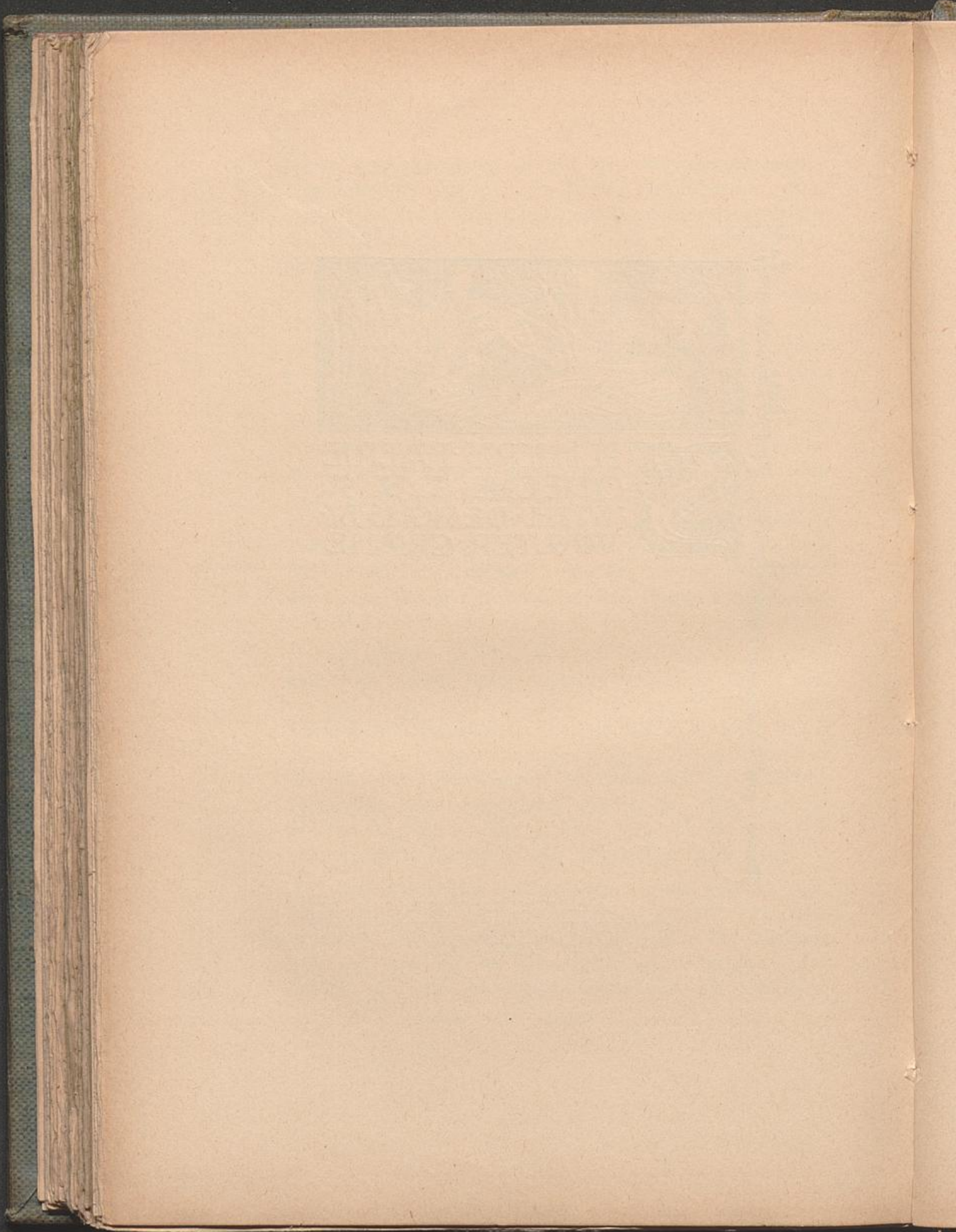
ENGLAND.

19. JAHRH.



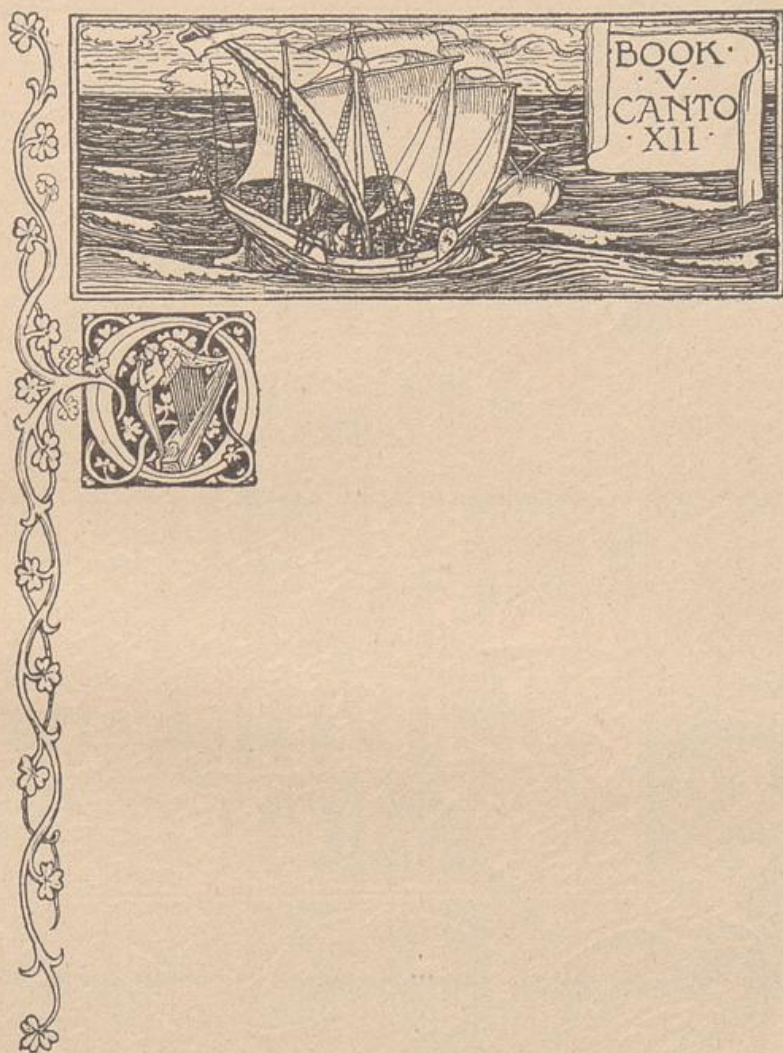
**S**PENSER'S FAERIE  
QUEENE · ♁ · ♁ · ♁ ·  
WITH · DESIGNS · BY ·  
WALTER · CRANE ·

140. WALTER CRANE.  
AUS SPENSERS FAERIE QUEENE.  
LONDON, ALLEN, 1896.

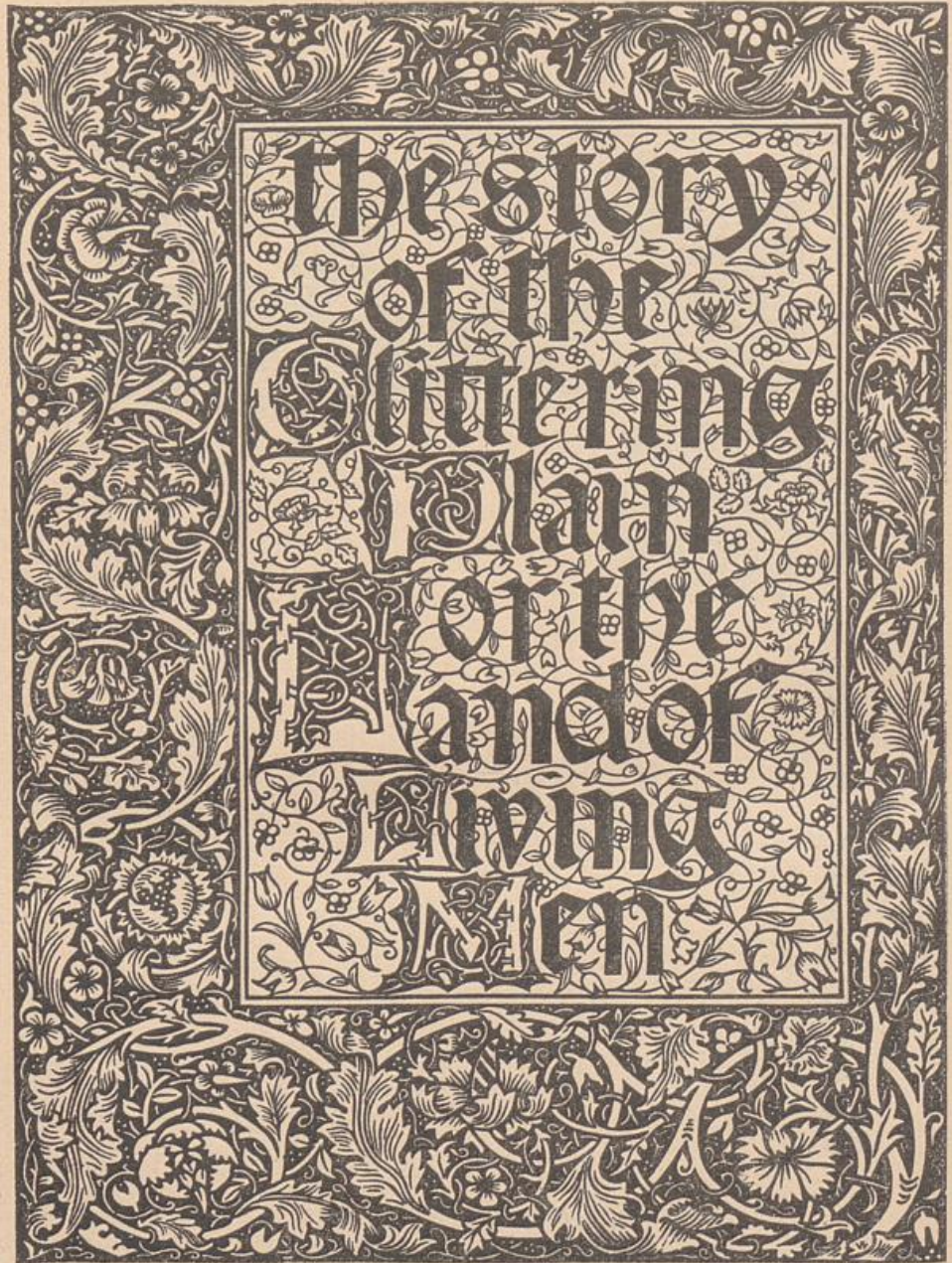


ENGLAND.

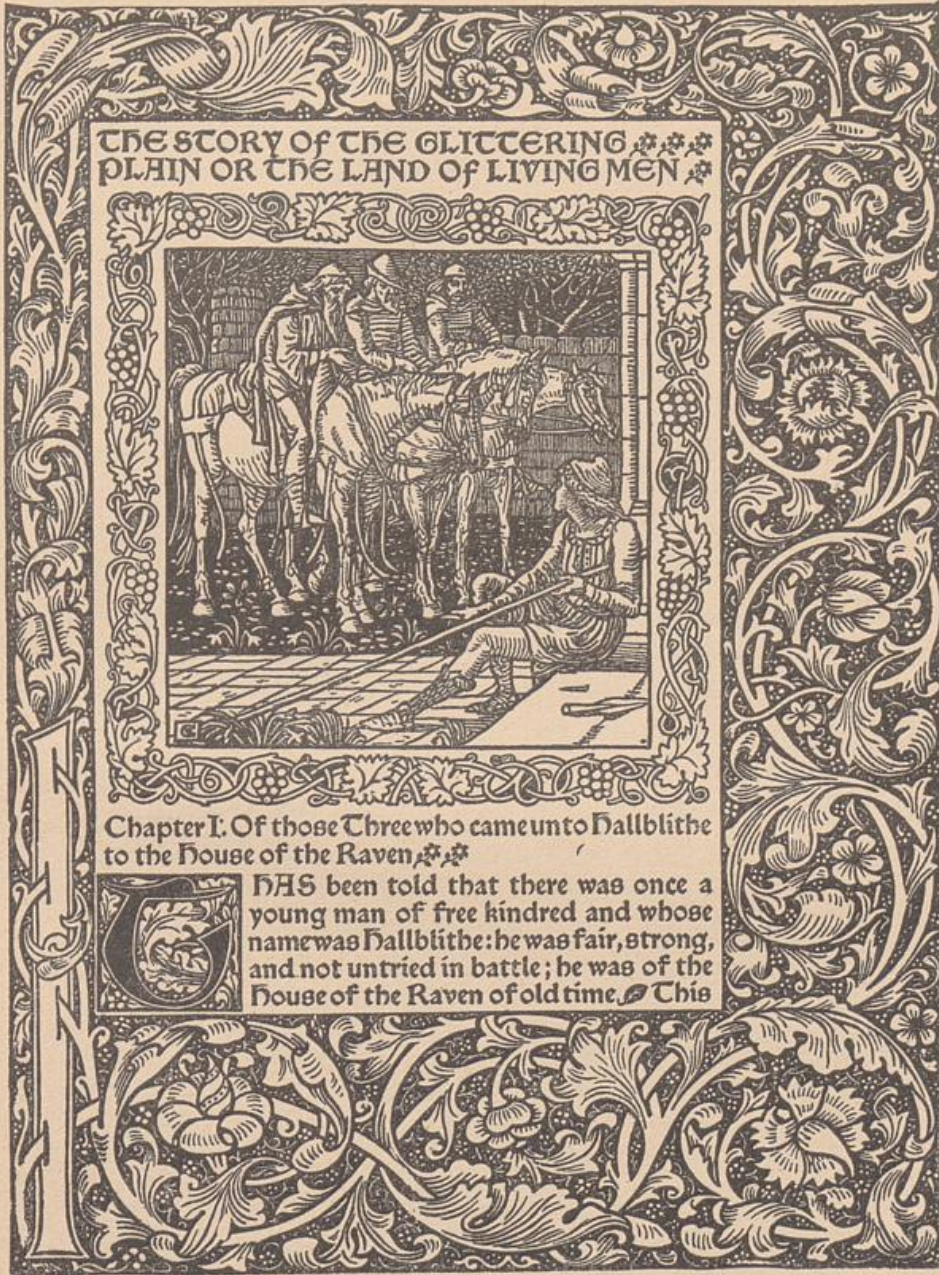
19. JAHRH.



141. WALTER CRANE.  
AUS SPENSERS FAERIE QUEENE.  
LONDON, ALLEN, 1896.

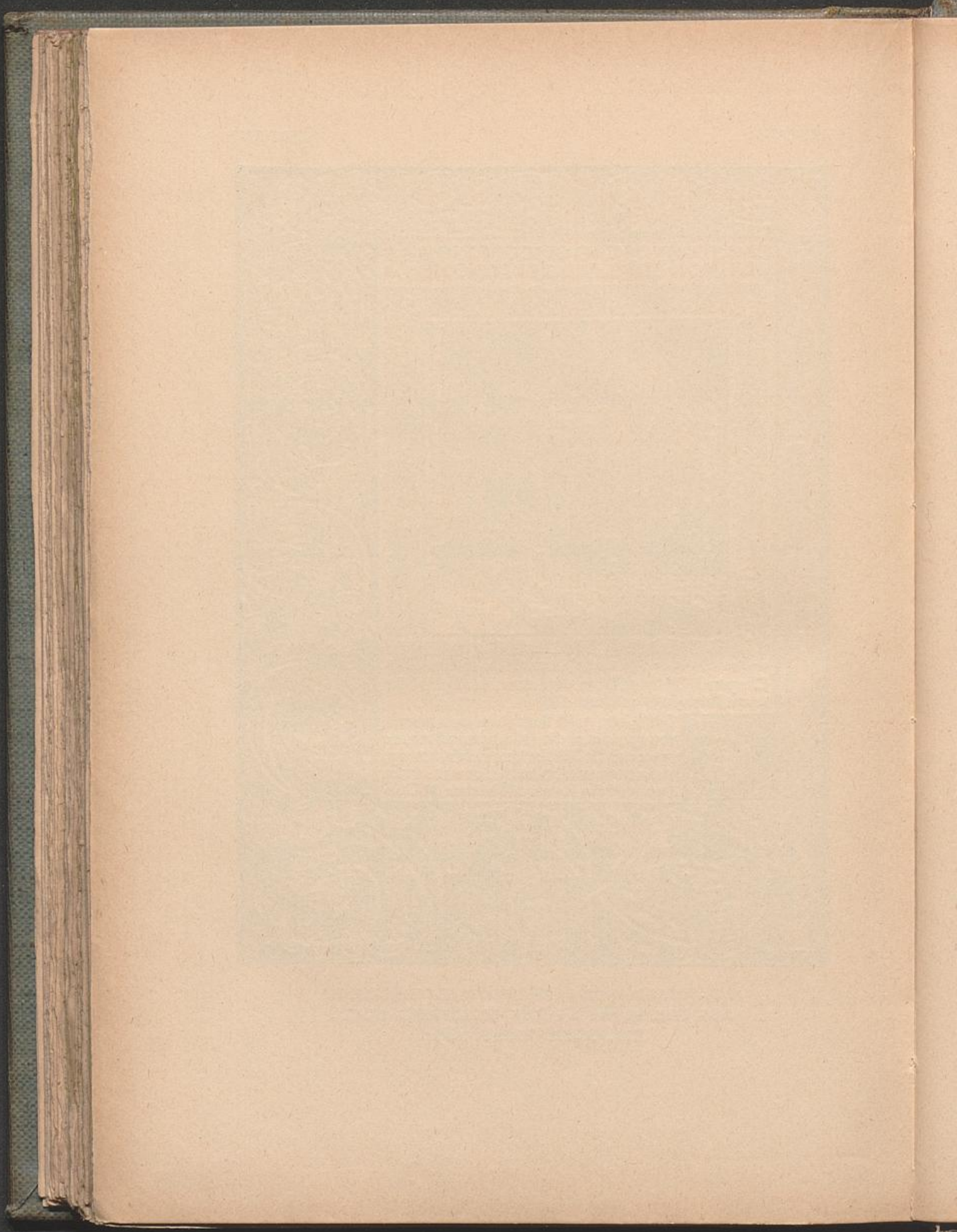


142. WILLIAM MORRIS.  
AUS THE STORY OF THE GLITTERING PLAIN.  
KELMSCOTT PRESS, 1894.



143. WILLIAM MORRIS UND WALTER CRANE.  
AUS THE STORY OF THE GLITTERING PLAIN.  
KELMSCOTT PRESS, 1894.





wendung geeigneter Schrift kann eine reizvolle, einfache und doch kräftige Wirkung erzielt werden, wenn man sowohl die figürlichen Kompositionen, wie das eigentliche Ornament nur im Umriss zeichnet.

Die berühmten Zeichnungen zur Hypnerotomachie des Poliphilo von 1499 können als ein Beispiel dieser Behandlungsweise betrachtet werden, ebenso der Fasciculus medicinae 1495, Aesops Fabeln 1493, und andere Bücher venezianischer Drucker aus dieser oder früherer Zeit, die durch die Vortrefflichkeit ihrer Umrisszeichnungen und die Feinheit und Anmut ihrer Ornamente allgemein bekannt sind.

Eine der wirkungsvollsten schwarzweissen Seitenumrahmungen rein ornamentaler Art ist die zum Ratdolt'schen Pomponius Mela von 1478 (Abb. 38). Sie umschliesst eine Seite romanischer Schrift. Aus einem Kreise in der Mitte der unteren Leiste, welcher zwei Schilde umschliesst, entspringen biegsame Rosenzweige mit Blättern und Blüten; sie stehen weiss auf schwarzem Grunde. Es ist ein ziemlich bekanntes, aber höchst wertvolles Blatt.

Das Anfangskapitel des Buches giebt dem Zeichner Gelegenheit zur Erzielung einer dekorativen Wirkung durch Verbindung des Ornamentes mit der Schrift. Er kann als Kopfleiste eine friesartige, figürliche Zeichnung von etwa dem vierten Teile der Seite nehmen. Das Gegengewicht dazu gebe ein kräftiger in ein Viereck gesetzter Initialbuchstabe, der gehoben wird durch Zweige einer Arabeske, welche von dem Buchstaben entspringt, sich nach oben und unten über den Rand verbreitet und die Kopfleiste mit dem Text verbindet. Die mit dem Initial versehene Seite der Faerie Queene ist als Beispiel einer derartigen Behandlung gegeben (Abb. 141). Es empfiehlt sich, den Titel oder eine Kapitelüberschrift in der Kopfleiste anzubringen.

Die Uebereinstimmung zwischen Schrift, Illustration und Ornament wird natürlich dann am vollkommensten sein, wenn die Schrift als Teil des Ganzen mit ihm zugleich vom Künstler entworfen und gezeichnet wird. Das erfordert aber ein gutes Teil mühsamer und sorgfältiger Arbeit, wenn nicht etwa das zu illustrierende Werk sehr kurz ist, und würde thatsächlich eine Rückkehr zum Blockbücherdruck sein.

Sogar bis in unsere Zeit hinein sind Bücher ausschliesslich mit der Hand hergestellt worden, und wenn es nur auf Schönheit ankäme, könnten wir nichts besseres thun, als dem Beispiel des Schreibers, Illuminators und Miniaturmalers des Mittelalter zu folgen. Aber die Welt verlangt viele Abdrücke (wenigstens in manchen Fällen), und wenn der Künstler leben will, muss er sich mit der Druckerpresse ins Einvernehmen setzen. Es wäre ja reizend, wenn alle Bücher verschieden wären — ein goldenes Zeitalter für die Sammler! — Vielleicht wäre es auch in der gegenwärtigen Zeit eine heilsame Einrichtung, wenn Schriftsteller sich als Schreiber im alten Sinne ausbilden und ihre eigenen Werke in schönen Lettern niederschreiben müssten!

Die Zeichner früherer Zeiten haben der Form der Buchstaben grosse Aufmerksamkeit geschenkt. Albrecht Dürer giebt zum Beispiel in seiner Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit ein ausführliches System zur Konstruktion von Antiquabuchstaben und erzielt auf diese Weise ein schönes Alphabet, das offenbar nach alten römischen Inschriften kopiert ist. Ebenso konstruiert er auch die gotische Schrift.

Es wäre wohl möglich, für die gegenseitigen Beziehungen von Figurenzeichnung, Ornament und Schrift ein ordentliches geometrisches System auszuarbeiten, aber es liegt uns mehr an der freien künstlerischen Empfindung,

die Zeichnung kommt in erster Linie; ihre Regeln und Grundsätze werden nachher entdeckt, um ihre Richtigkeit zu bekräftigen und zu bestätigen — wenn sie nur nicht so oft Lebendiges zum Erstarren brächten!

Ich habe von der Behandlung der Kopfleisten und Initialen am Anfange eines Kapitels gesprochen. Wenn der Künstler sich für eine solche Anordnung entscheidet, ist er mehr oder weniger verpflichtet, sie durch das ganze Buch durchzuführen und er thut gut, die Raumverteilung, die Ornamente, den Charakter, die Behandlung und die Grösse der Initialen an den entsprechenden Stellen in Uebereinstimmung zu bringen. Das lässt ihm immer noch genügenden Spielraum für Mannigfaltigkeit bei der Erfindung von Einzelheiten. Danach würde die halbe Seite ein geeignetes Feld für den Künstler sein. Stehen sich zwei halbseitige Illustrationen auf zwei Seiten gegenüber, so kann man die Wirkung eines fortlaufenden Frieses erzielen, was sehr nützlich ist, wo es sich um eine Reihe von Figuren handelt. Die leichte Unterbrechung durch den Buchrücken schadet nicht.

Derselbe Plan kann befolgt werden, wenn man mit einer ganzseitigen Komposition auf die andere Seite hinübergehen will, oder wenn die Seiten Gegenstücke bilden sollen.

Dann kommen wir zu dem Raume am Ende des Kapitels. Ich kann meistens der Versuchung niemals widerstehen, ein Schlussstück zu entwerfen, wenn es sich um ein voll illustriertes Werk handelt; aber viele unterlassen es absichtlich oder freuen sich über den freien Raum, der sie ein wenig ausruhen lässt. Ich denke, das bringt den Leser zu plötzlich zum Ende des Kapitels. Die Leere, die Stille ist zu tot, man möchte sich über einen leisen Nachhall freuen, über einen wiederkehrenden Gedanken, der durch den Text angeregt wurde; das ist eine gute

Gelegenheit für den Zeichner. Es ist übrigens ein knapper Raum; man erwartet, dass der Betreffende genau das Richtige im richtigen Augenblick sagt, nicht zu viel und nicht zu wenig. Da werden schneller Witz und eine leichte Hand dem Künstler zu statten kommen.

Seitenendigungen und Schlusstücke können übrigens sehr verschieden im Aufbau sein, ihr Stil kann mit den übrigen Verzierungen übereinstimmen. Gewisse Grundformen können immer wiederkehren, aber, während der Grundriss gleich ist, können wir in dem Oberbau so viel Abwechslung anbringen, wie wir wollen. Da giebt es, wie ich es nennen möchte, das Mausechschwanz-Schlusstück, das von der Breite der Kolumne ausgeht, immer schmaler wird und in einem Punkt endet. Die Buchdrucker haben es mit nach und nach verkürzten Druckzeilen, die mit einem Wort oder Blättchen enden, erzielt. Ferner kann man sozusagen auf einmal das Thor zumachen, indem man ein festes Bild quer unter den Text stellt, oder den übrigen Raum der Seite damit füllt. Das ist mehr die Art der begleitenden Illustration, die selbständig die Geschichte weiterführen möchte; es dürfte wohl entweder ein schmaler, friesartiger Streifen sein, oder eine Zeichnung von der Grösse einer halben bis dreivierteil Seite, je nachdem es der Raum verlangt.

Dann haben wir noch die umgekehrte Dreieckform, die Schild- oder Wappenform, die Guirlande, den Zweig, das Blatt, den Punkt oder den Schnörkel.

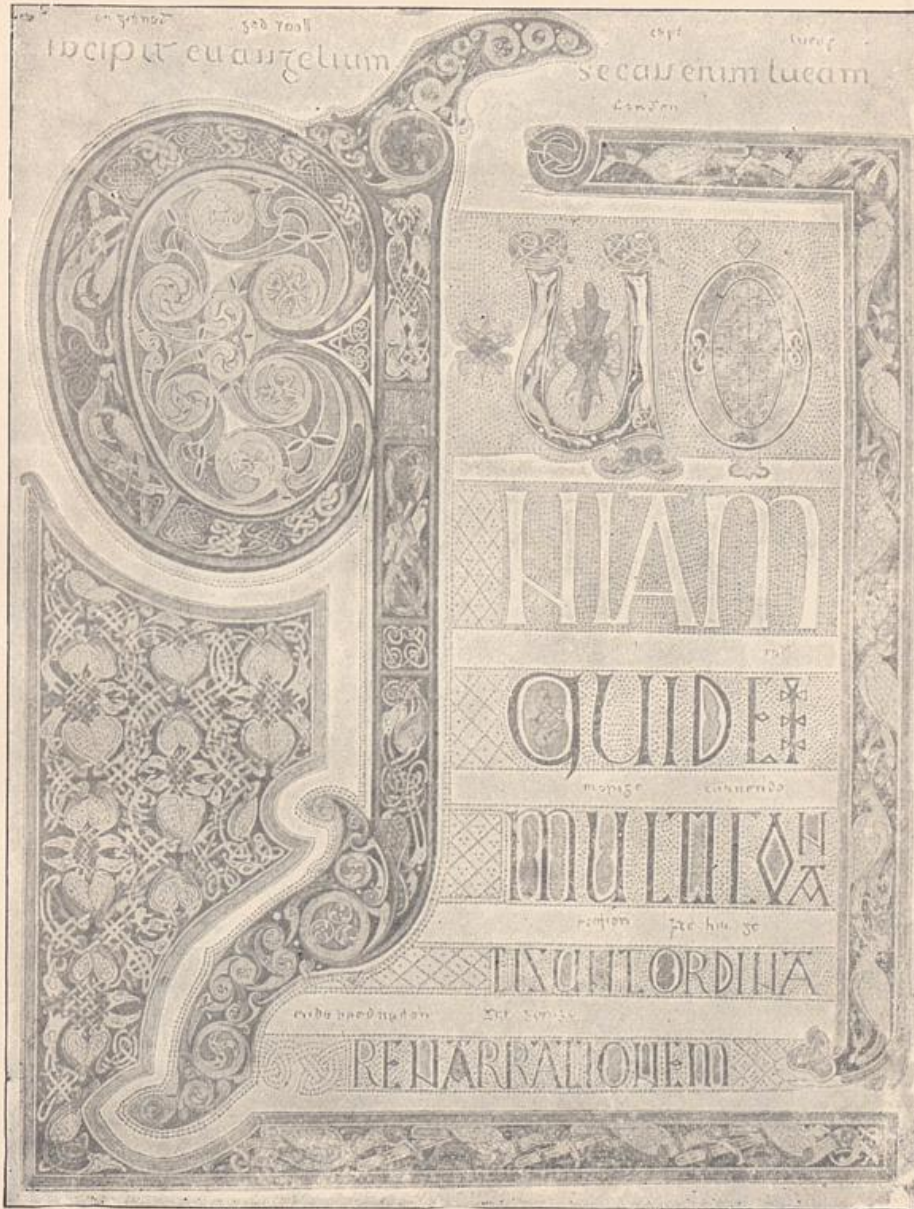
Die Medaillonform oder das Siegel eignet sich häufig zum Abschluss eines Kapitels, wo eine eingeschlossene Figur oder ein Symbol gewünscht wird. Ein Grundsatz für das Entwerfen freistehender Ornamente ist, die Teile so anzuordnen, dass ihre Endigungen eine anmutige, umschliessende Grenzlinie berühren; ob nun dieser umschliessende Rahmen thatsächlich vorhanden oder nur

gedacht ist. Blumen-, Blatt- und Schildformen sind in der Regel das Beste, aber frei gezeichnet, nicht peinlich geometrisch. Der Wert einer gewissen Sparsamkeit in Strichen kann nicht genug gewürdigt werden, ebenso wenig die Notwendigkeit der Wiederholung in Linien und Einzelheiten, der leitenden Motive in Linien und Flächen. Es sind hauptsächlich solche feine Fädchen, an denen der dekorative Erfolg und die harmonische Wirkung hängen, und sie sind besonders eng verknüpft mit dem harmonischen Verhältnis zwischen Schrift und ornamentaler Illustration, von dem wir gesprochen haben.

Man könnte Bände füllen mit ausführlichen Untersuchungen der vorhandenen Zeichnungen unter diesem Gesichtspunkte. Aber wer künstlerisch fühlt, zu dem reden Zeichnungen in ihrer eigenen Sprache eindringlicher, als irgend eine geschriebene Erklärung oder Beschreibung. Obgleich des Bücherschreibens kein Ende ist, muss doch jedes Buch ein Ende haben, wenn der Schreiber auch glaubt, mit dem Ende des Buches erst am Anfange der Sache zu stehen.



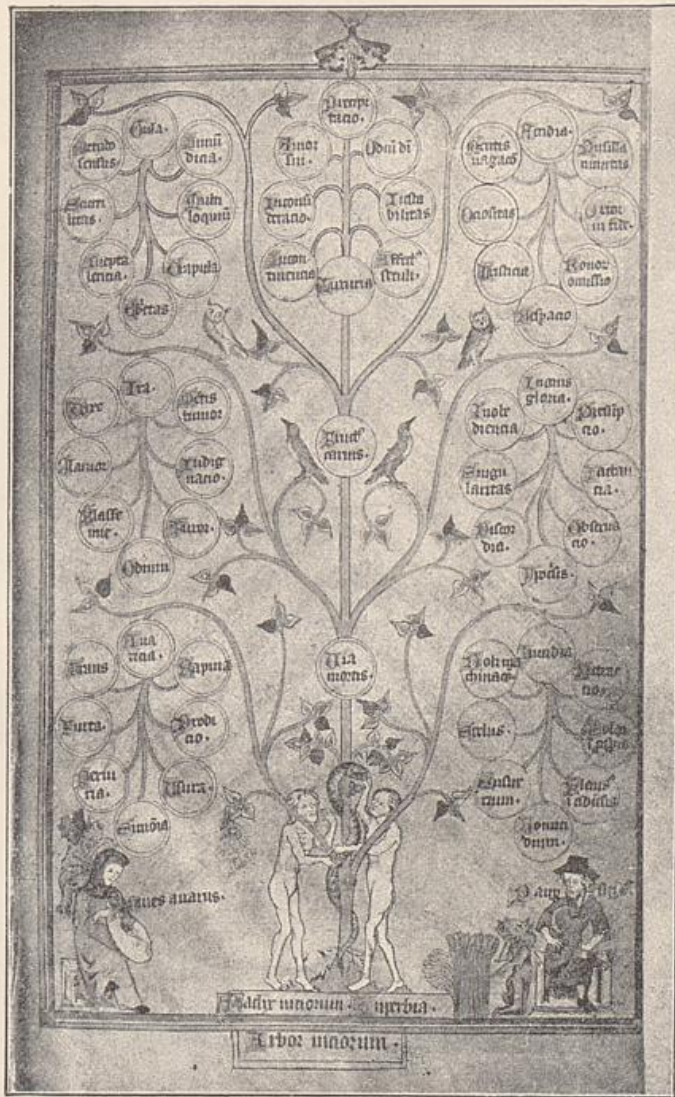




AUS DEM EVANGELIUM DES HEIL. CUTHBERT.

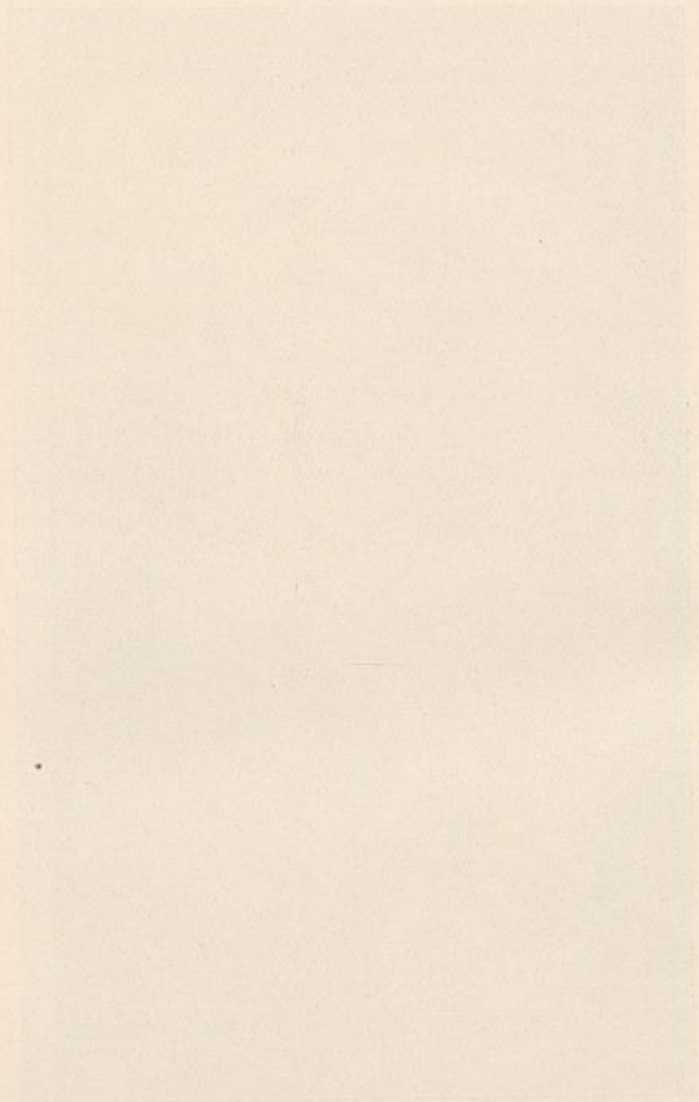






AUS DEM ARUNDEL-PSALTER, 1339.  
(ORIGINAL IM BRIT. MUSEUM ARUNDEL MS. 83.)

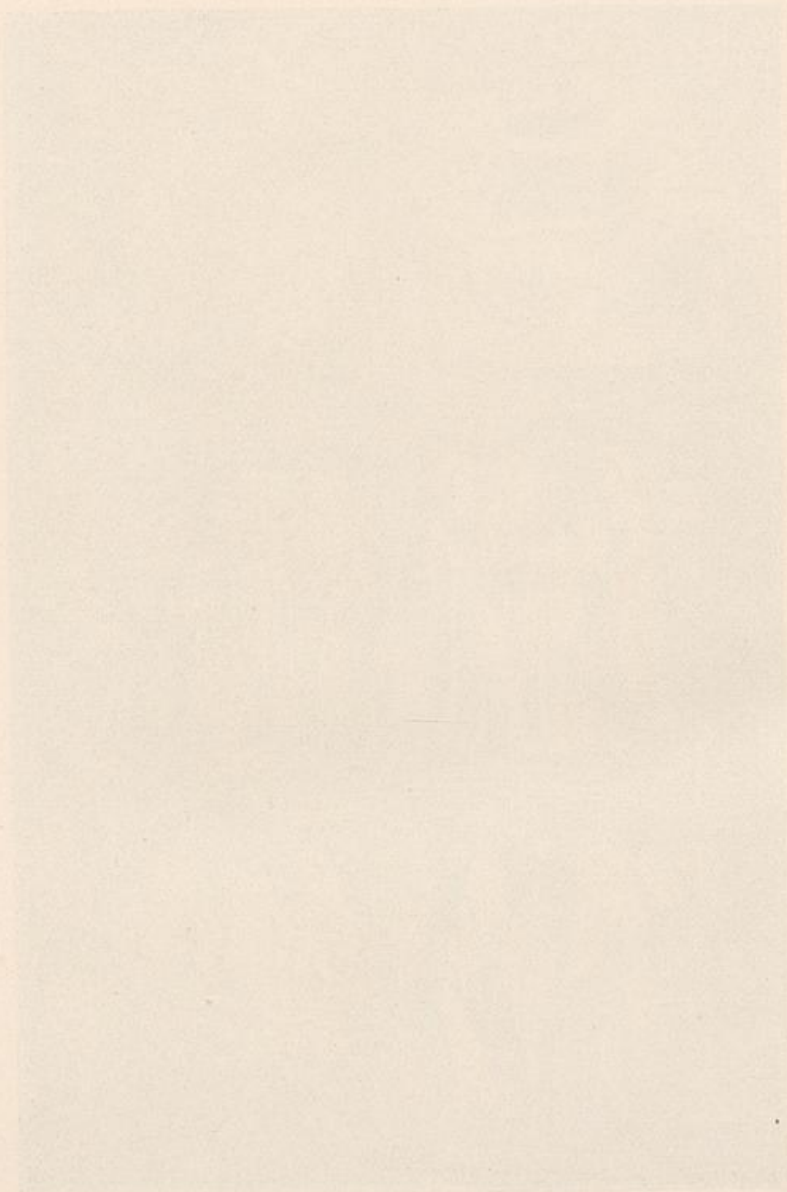
INSTITUT FÜR  
HISTORISCHES  
UND  
KUNSTFORSCHUNG



VERLAG  
PADERBORN



AUS DEM ARUNDEL-PSALTER, 1339.  
(ORIGINAL IM BRIT. MUSEUM ARUNDEL MS. 83.)



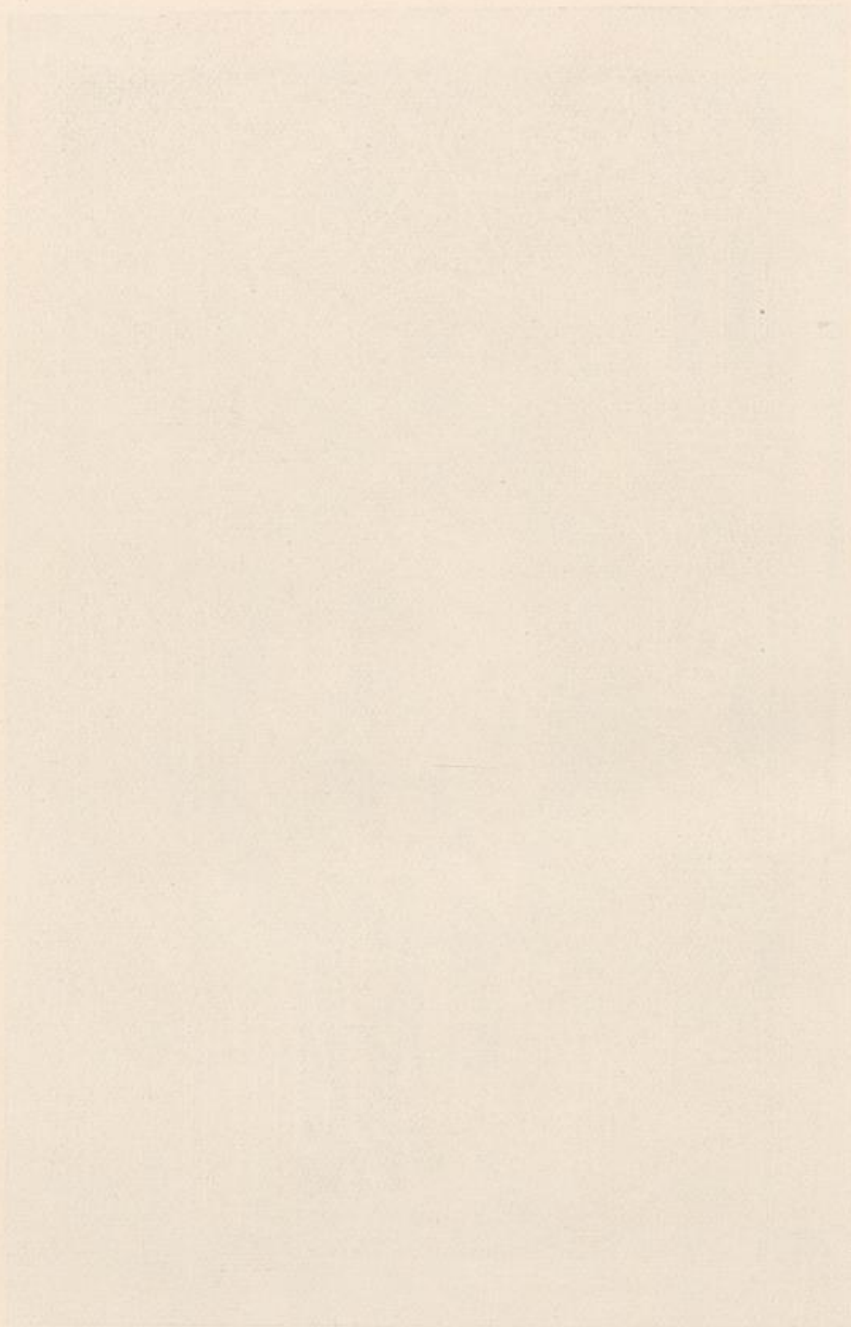


AUS DEM ARUNDEL-PSALTER, 1339.  
(ORIGINAL IM BRIT. MUSEUM ARUNDEL MS. 83.)

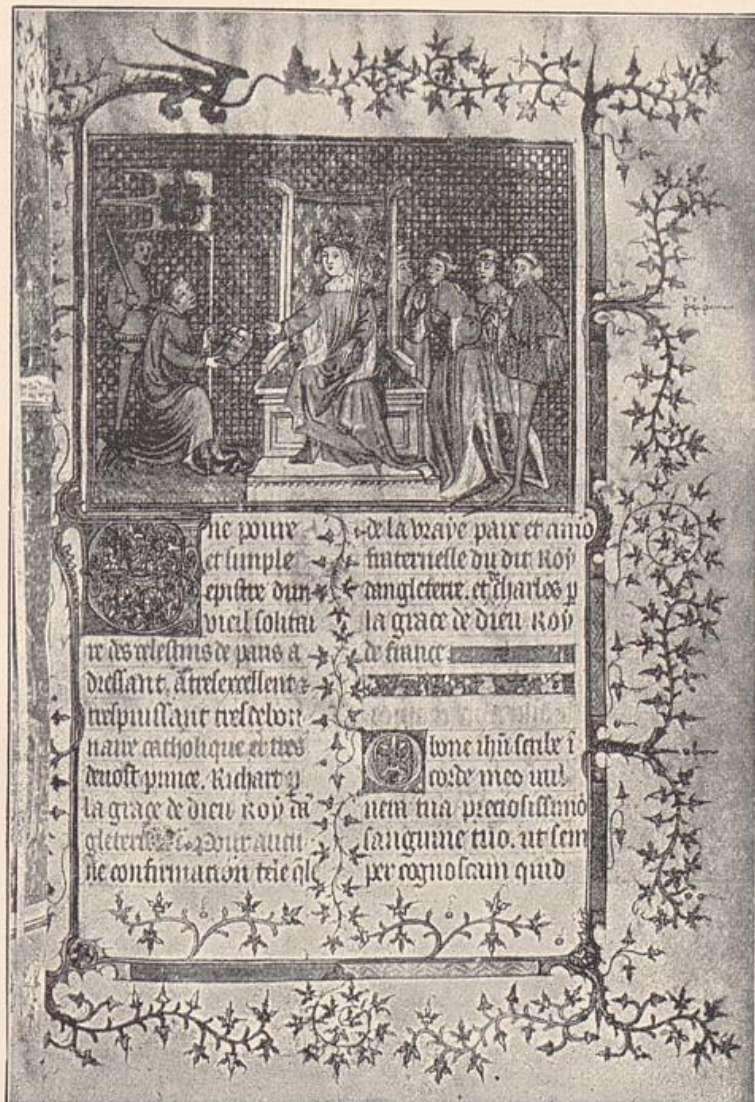
17. 1777

1777

1777

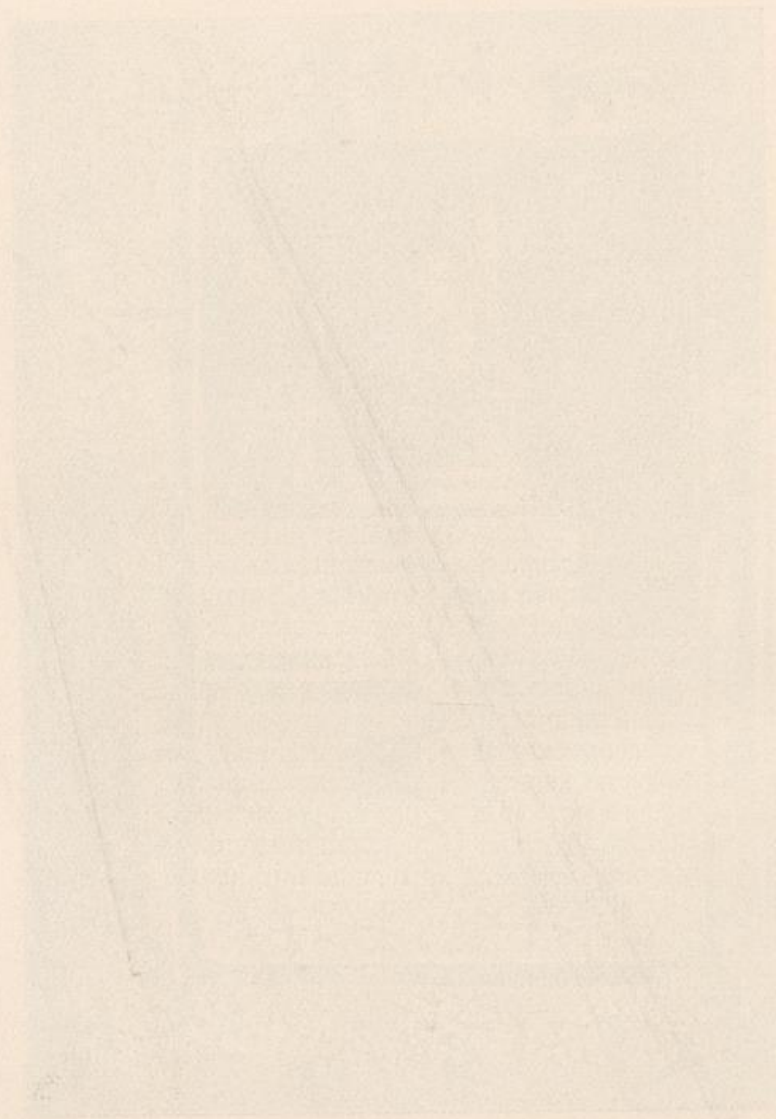


1777

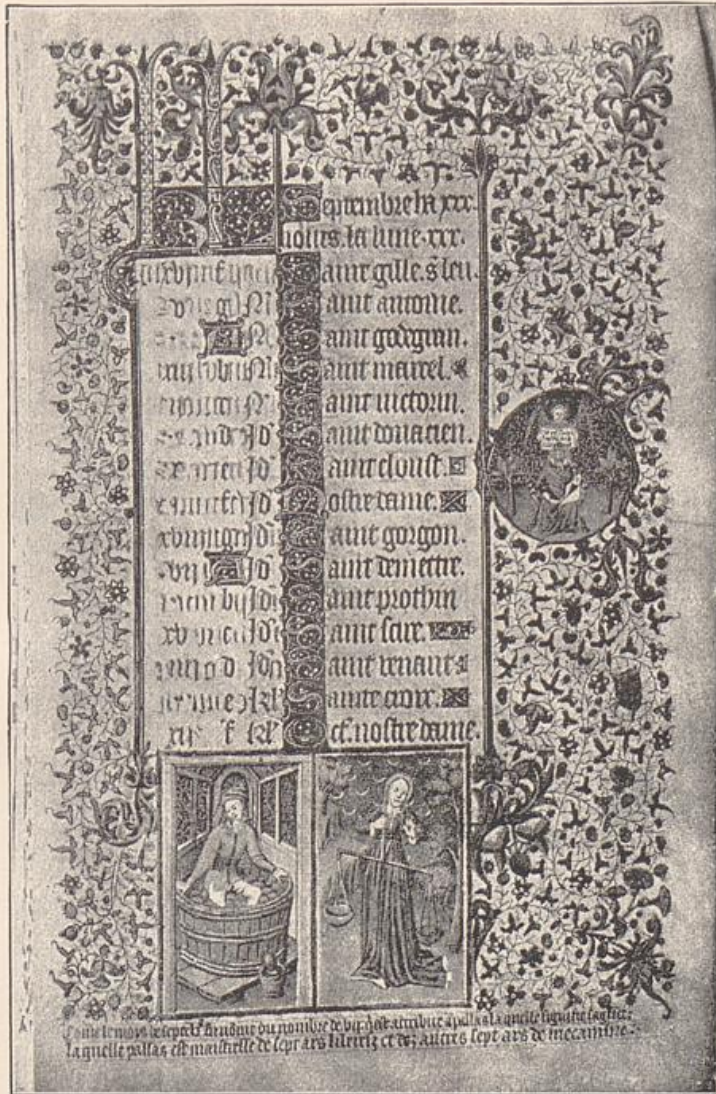


BRIEF PHILIPPS VON COMINES AN KÖNIG RICHARD II  
VON ENGLAND.

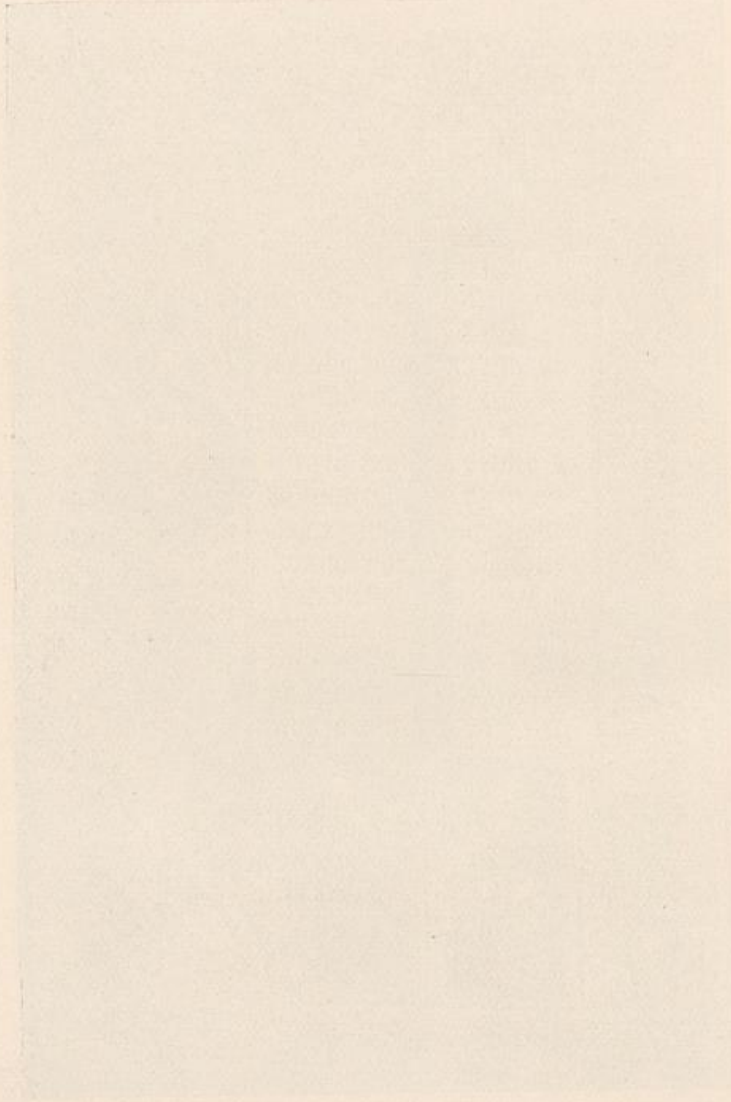




Faint, illegible text or a title located below the diagram.



AUS DEM BEDFORD GEBETBUCH.  
(ORIGINAL IM BRIT. MUSEUM MSS. 18850.)



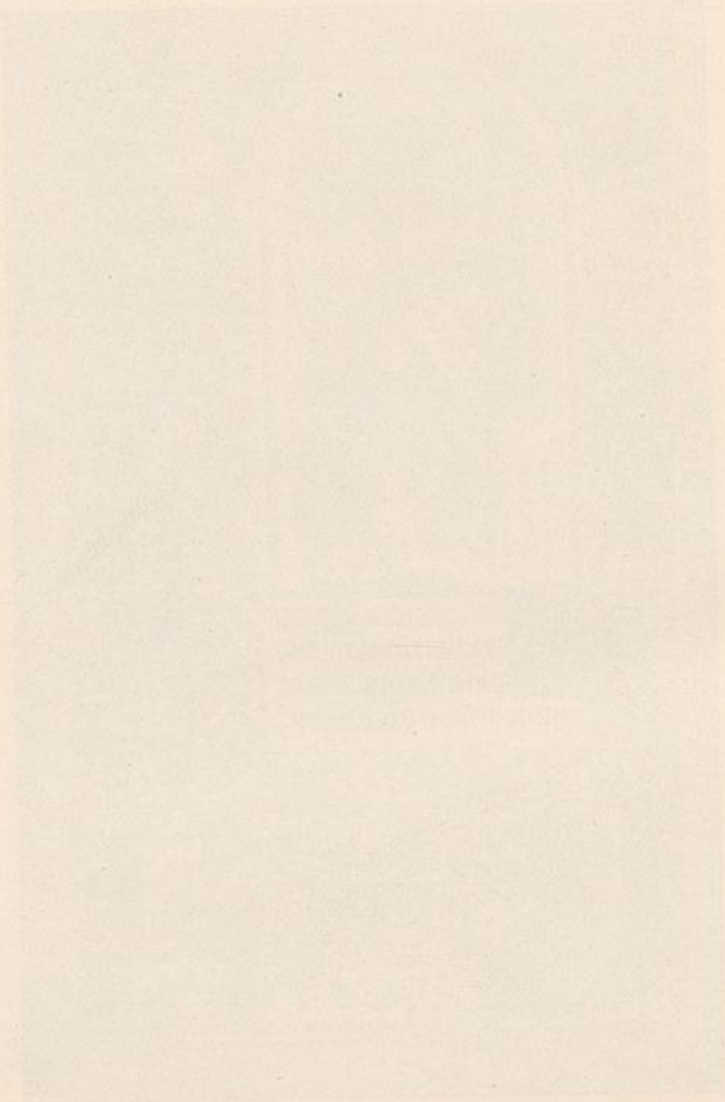


BEDFORD GEBETBUCH.  
(ORIGINAL IM BRIT. MUSEUM MSS. 18850.)

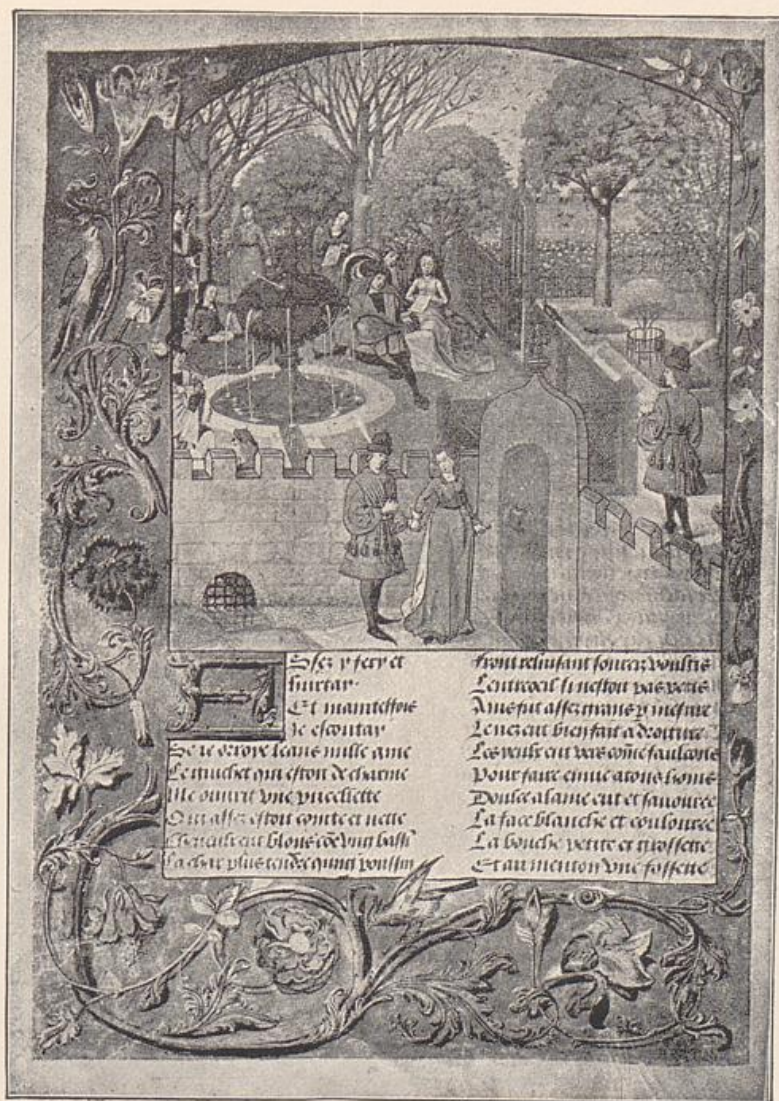
IV. BUCH

ERSTES KAPITEL

VEREINBARUNG

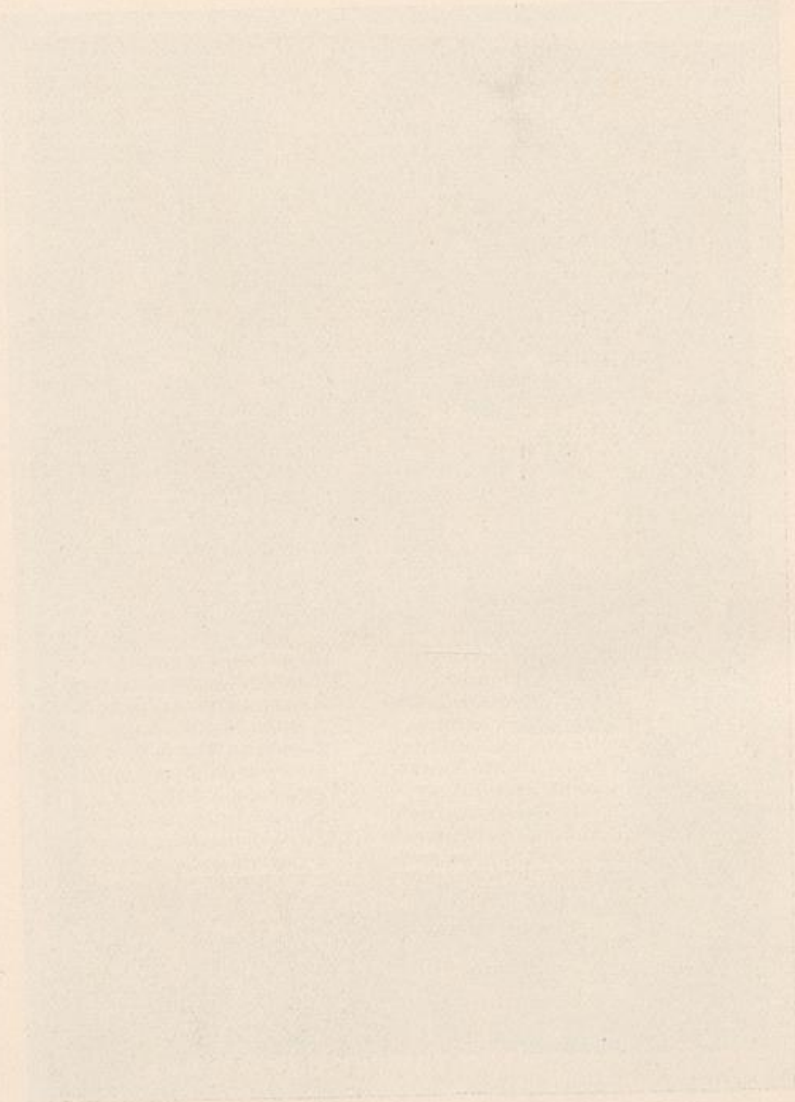


VEREINBARUNG  
ZWISCHEN DEN BEIDEN SEITEN

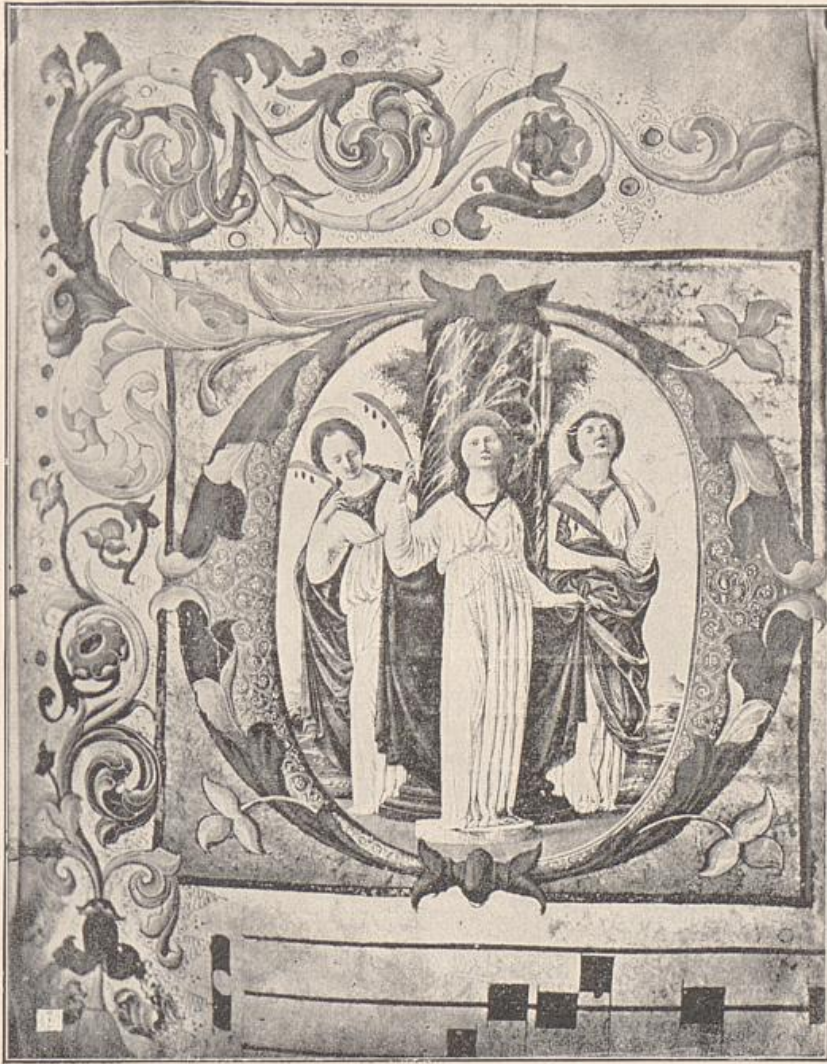


AUS DEM ROMAN DE LA ROSE.  
 (BRIT. MUSEUM HARL. MANUSCR. 4425.)

REV. JAMES  
MAY 18 1870



THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY  
ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION



CHORBUCH.  
SIENA, 1468—73.







HOKUSAI.





HOKUSAI.



Verlag von HERMANN SEEMANN NACHFOLGER

in Leipzig.

# Linie und Form

von

Walter Crane

Einzig autorisierte deutsche Ausgabe  
mit ca. 160 englischen Original-Illustrationen.

Uebersetzt von Paul Seliger.

Preis brosch. M. 10,—, geb. M. 12,—

Mit der „Dekorativen Illustration des Buches“, dem Werk, dass in Deutschland schon eine so glänzende Aufnahme gefunden hat, gehört „Linie und Form“ zu den hervorragendsten theoretischen Werken des berühmten englischen Malers und kunstgewerblichen Zeichners Walter Crane. Das aus praktischen Vorlesungen hervorgegangene Buch ist für alle Probleme der Zeichnung von grundlegendem Charakter. Linie und Form finden darin in ihrem gegenseitigen Verhältnis, besonders aber in dekorativer Beziehung, die umfassendste Würdigung. Das Werk ist eine Fundgrube für die buchzeichnerischen Bestrebungen der Gegenwart, wie für alle kunstgewerblichen Zeichner und dekorativen Künstler. Die Ausstattung ist eine so gediegene, dass sie sich den besten englischen Originalleistungen dieser Art an die Seite stellen darf.

folgende für jeden Freund modernen Buch- und Kunstgewerbes lezenswerte Werke sind kürzlich im Verlag von Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig erschienen:

**Walter Crane, Linie und Form.**

Br. M. 10,—, geb. M. 12,—

**Grundlagen des Zeichnens.**

Br. M. 12,—, geb. M. 14,—

**Walter Crane, Cobden-Sanderson, Lewis f. Day, Emery Walker, William Morris u. a.**

**Kunst und Handwerk (Arts and Crafts Essays)**

- I. Die dekorativen Künste.
  - II. Die Buchkunst.
  - III. Keramik, Metallarbeiten, Gläser,
  - IV. Wohnungsausstattung.
  - V. Gewebe und Stickereien.
- Jeder Band in Büchlein br. M. 2,—

**Otto Grautoff, Die Entwicklung der neuen Buchkunst in Deutschland. (Im Druck.)**

**William Morris, Kunsthoffnungen und Kunstforger.**

(Hopes and Fears for Art).

- I. Die niederen Künste.
  - II. Die Kunst des Volkes.
  - III. Die Schönheit des Lebens.
  - IV. Wie wir aus dem Bestehenden das Beste machen können.
  - V. Die Ausichten der Architektur in der Civilisation.
- Jeder Band in Büchlein br. M. 2,—

**Neues aus Nirgendland.**

Utopischer Roman. Br. M. 6,—, geb. M. 7,50

**Kunstgewerbliches Sendschreiben.**

In Büchlein br. M. 2,—

**Die Kunst und die Schönheit der Erde.**

In Büchlein br. M. 2,—

**Pennell, Moderne Illustration.**

Br. M. 7,50, geb. M. 9,—

**Ernst Schur, Vom Sinn und von der Schönheit der japanischen Kunst.**

M. 2,—

**Grundzüge und Ideen zur Ausstattung des Buches.**

M. 4,—

**Paraphrasen über das Werk Melchior Lechters.**

M. 2,—











  
03SE2074

P

03

ALBRECHT

dekorative  
Illustration  
des Buches

SE

2074