

Universitätsbibliothek Paderborn

Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit

Crane, Walter

Leipzig, 1901

V. Kapitel. Die allgemeinen Grundsätze für das Zeichnen von
Buchschnuck und Illustrationen. Anordnung, Einteilung und Behandlung
derselben

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

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



In wenigen Worten wollen wir die allgemeinen Grundsätze zusammenfassen, auf die wir durch den bisher verfolgten Gedankengang hingeführt worden sind.

Wie ich schon sagte, giebt es nichts Abgeschlossenes und Absolutes in der Zeichnung. Sie ist der Gegenstand beständiger Neuordnung, Verschiebung, Wandlung und selbst völliger Umgestaltung. Es ist eine Art geistiger Chemie, 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 Grundsätze hervorgegangen, nach denen sich der Zeichner bis zu einem gewissen Grade richten kann.

Zunächst macht die ungeheure 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 beschränken.

Abgesehen von der notwendigerweise persönlichen und individuellen Frage der Wahl des Gegenstandes, der Stimmung und des Geschmackes heisst es nun, die Bestimmung 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 ergiebt.

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.



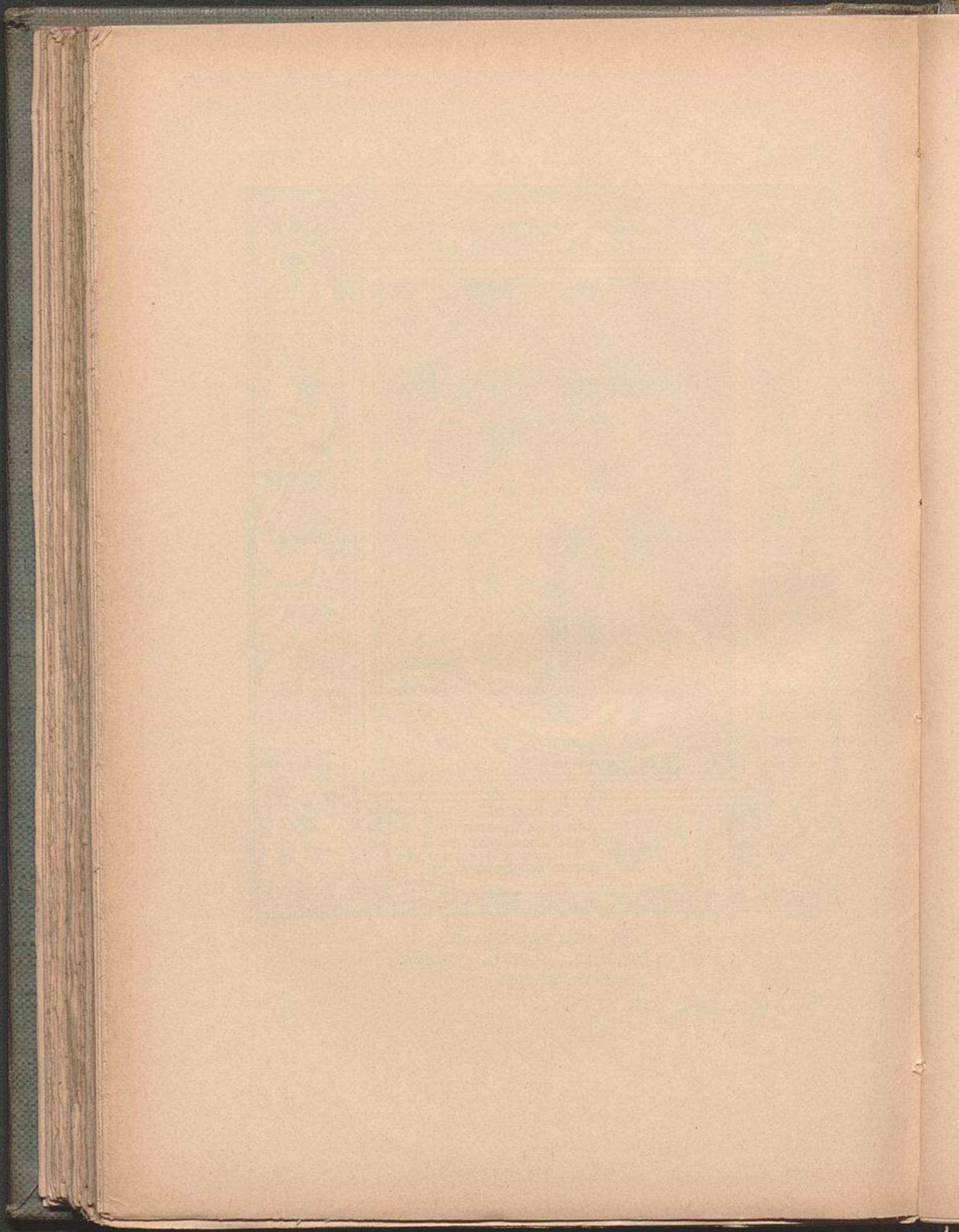
138. WALTER CRANE.
AUS SPENSERS FAERIE QUEENE.
LONDON, ALLEN, 1896.



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

Dekorative Illustration. 2. Aufl.

21



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 leichterer 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 ange deutet 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 Papiers gehen, indem man sich mit der Breite der Leisten nach der Breite des Papierrandes richtet und die breitere Leiste immer nach aussen legt.

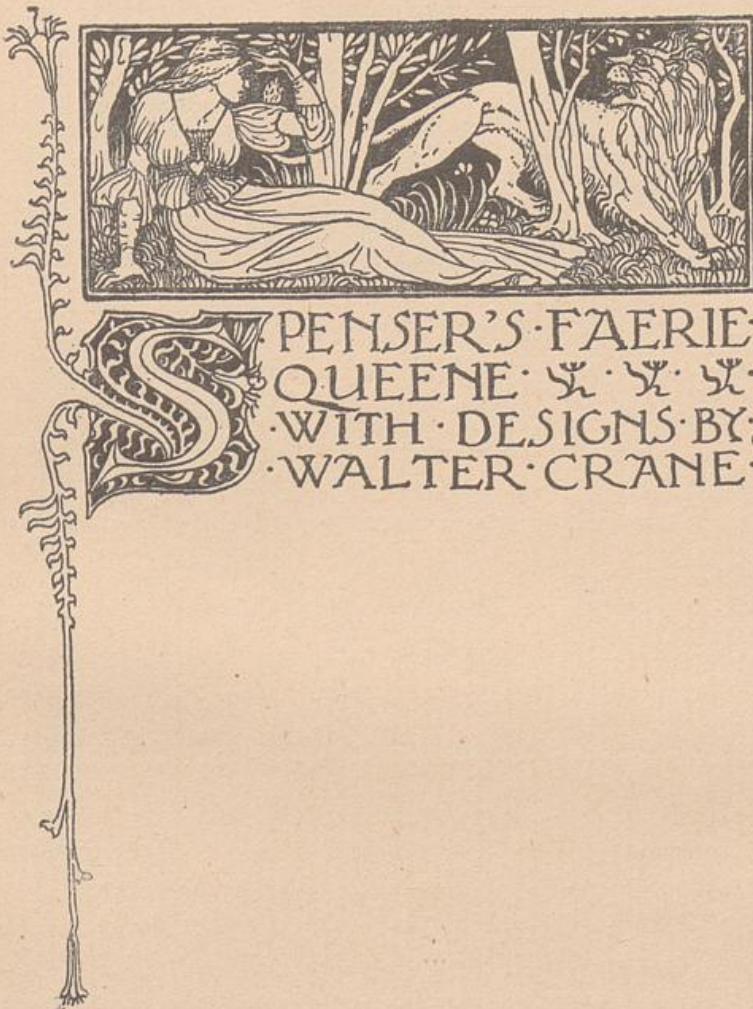
Diese Regel ist in den Büchern der Kelmscott Press befolgt, von denen hier die Eingangsseiten von *The story of the glittering plain* abgebildet sind, die als typisch gelten können. Obgleich Morris seinen Titel auf die linke Seite stellt und kein Titelbild verwendet, so erzielt er doch auf seinen grossen 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 nebenschäliche 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).

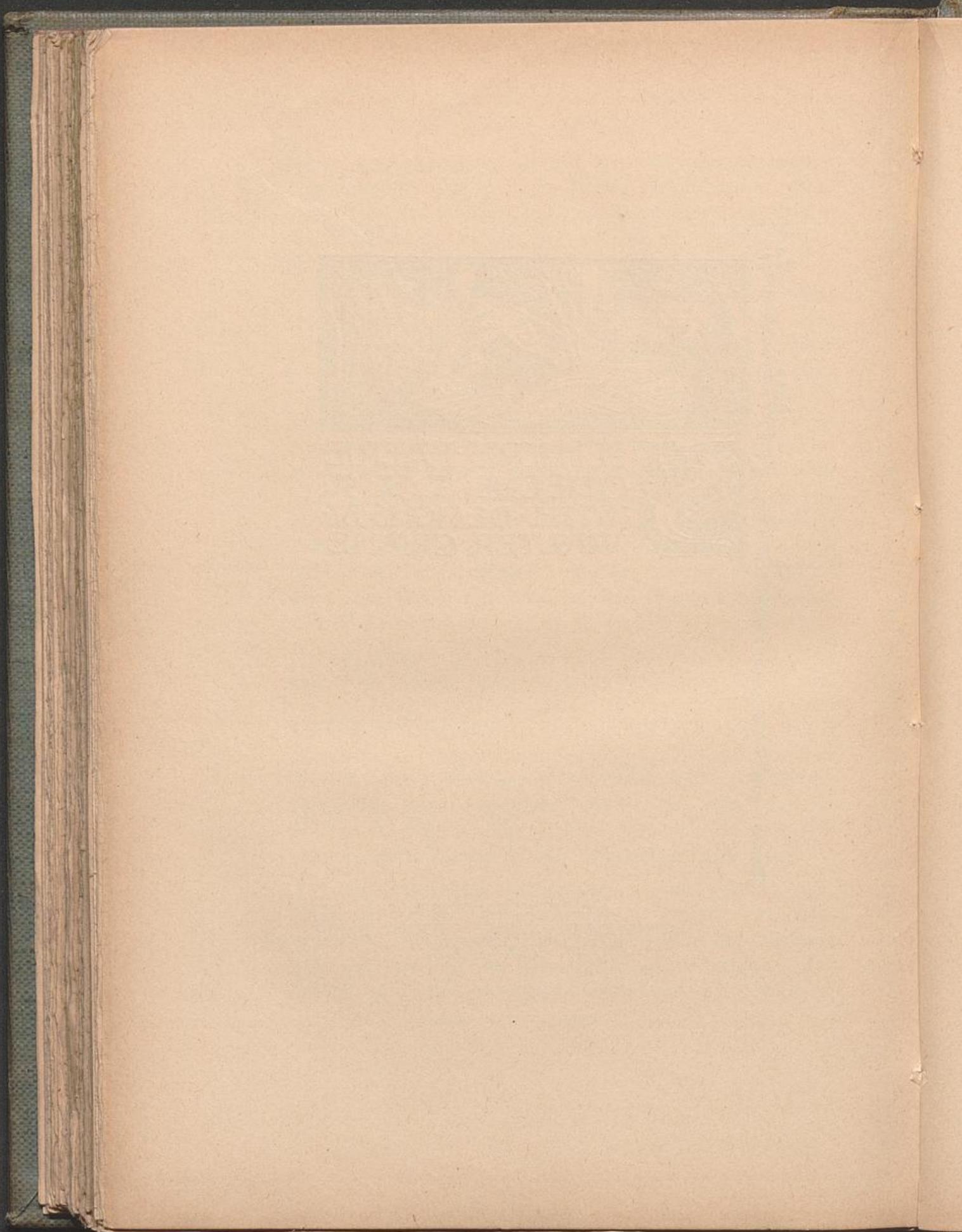
Eine ganzseitige Darstellung, die auf solche Weise eingerahmt und von den Textseiten getrennt ist, kann bedeutend weiter ausgeführt werden und in der Wirkung kräftiger sein als die Ornamente der Textseite. Viel kommt auf den dekorativen Grundplan an. Bei Ver-

ENGLAND.

19. JAHRH.

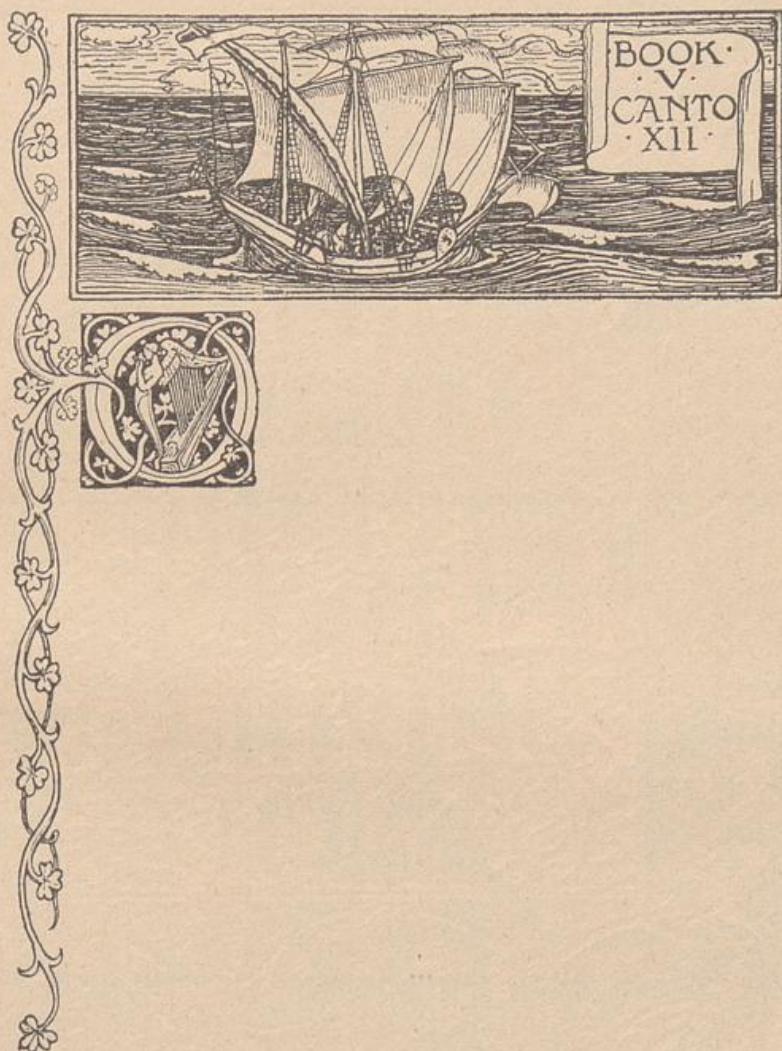


140. WALTER CRANE.
AUS SPENSERS FAERIE QUEENE.
LONDON, ALLEN, 1896.



ENGLAND.

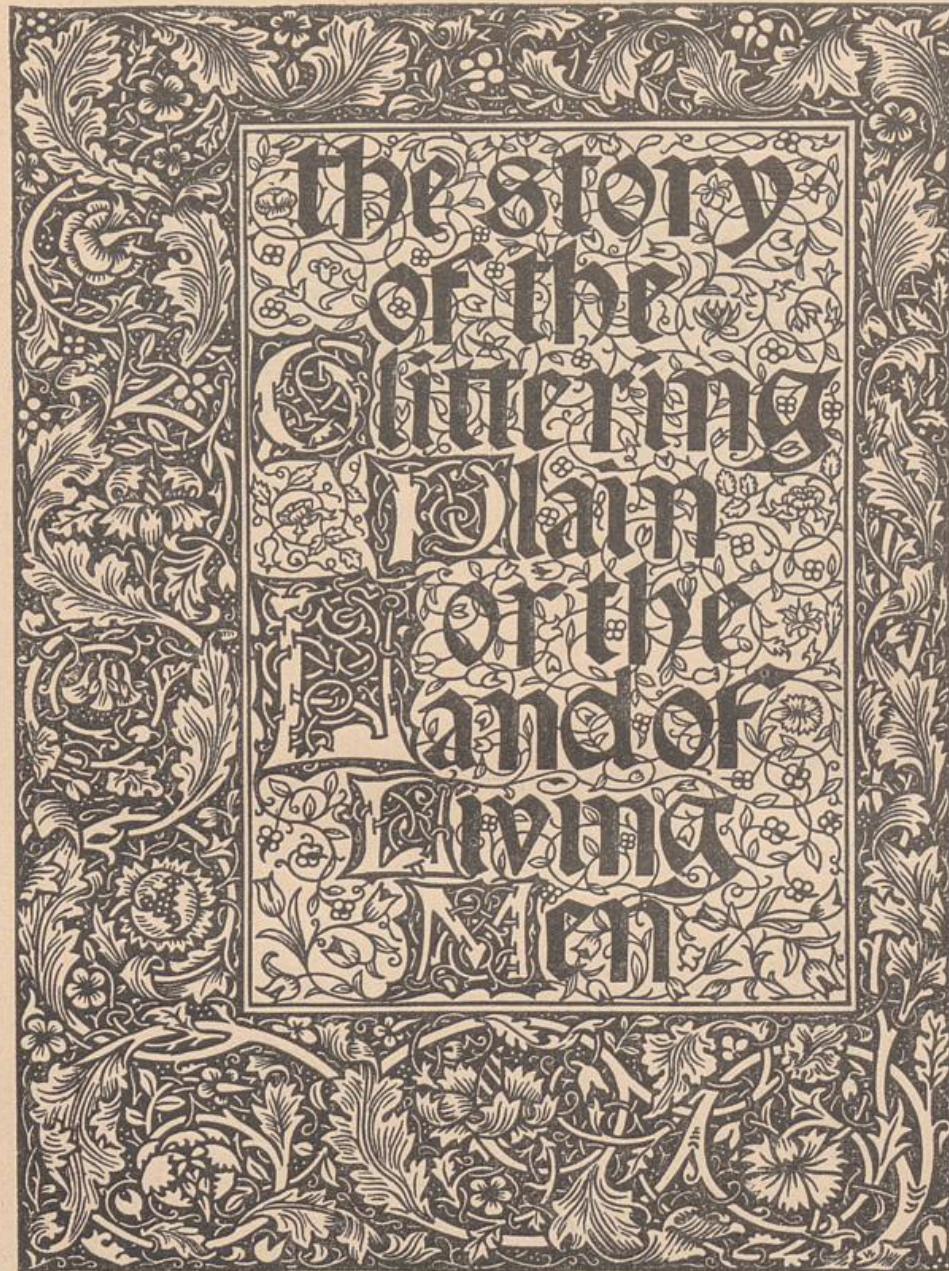
19. JAHRH.



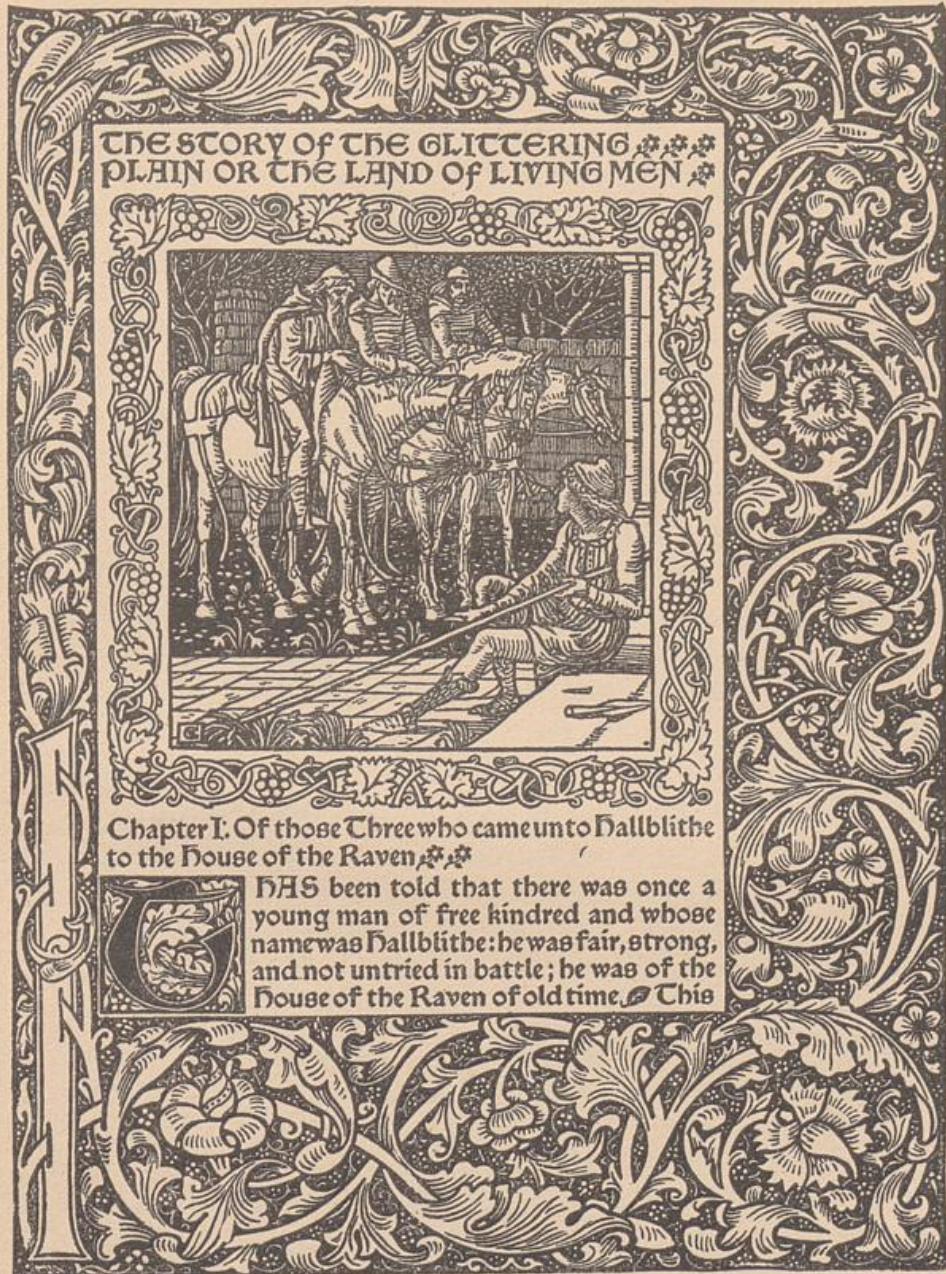
141. WALTER CRANE.
AUS SPENSERS FAERIE QUEENE.
LONDON, ALLEN, 1896.

ENGLAND.

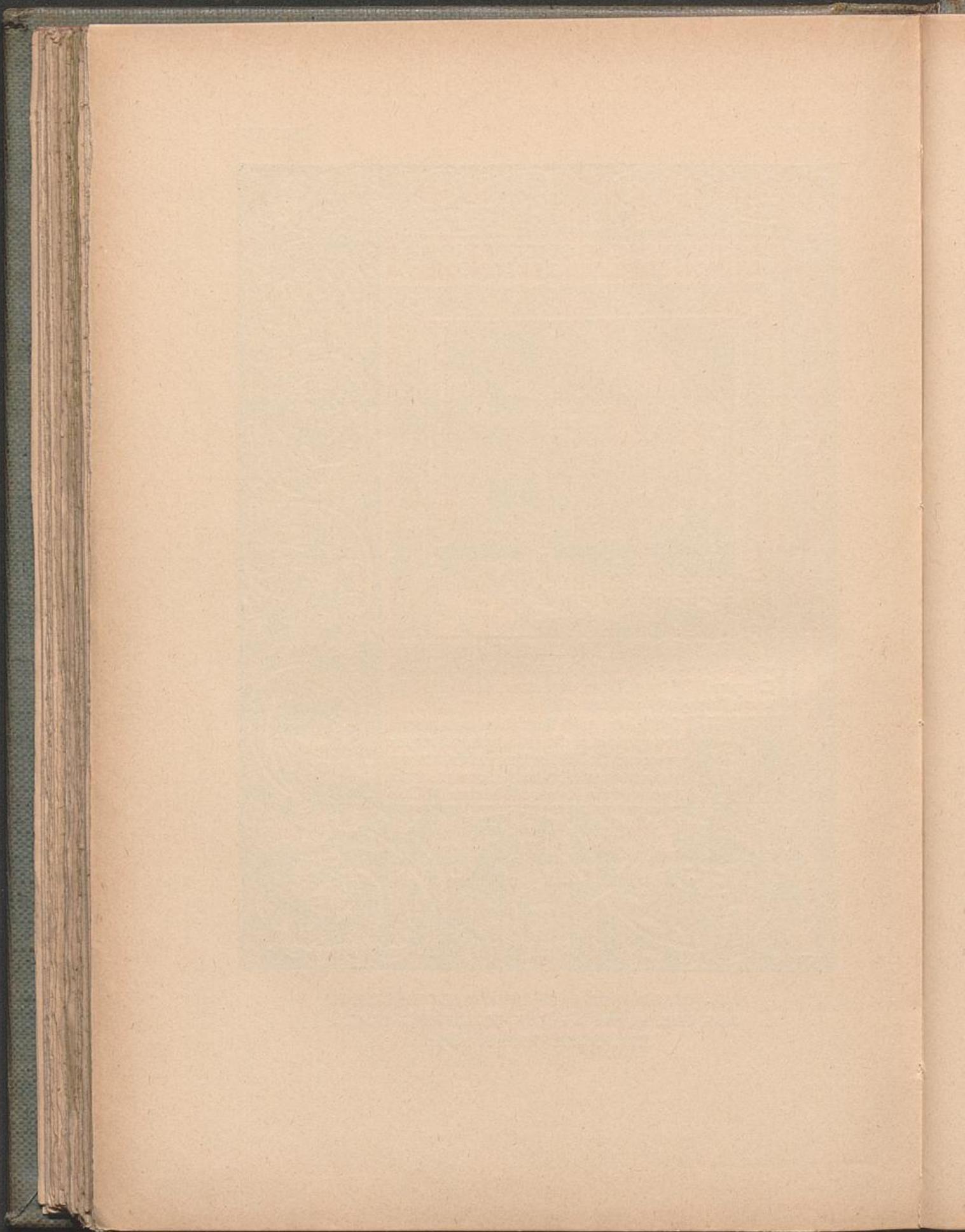
19. JAHRH.



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 Ratdoltschen *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 tatsächlich 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 meinesteils 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 statthen kommen.

Seitenendigungen und Schlussstücke 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 Abwechselung anbringen, wie wir wollen. Da giebt es, wie ich es nennen möchte, das Mauseschwanz-Schlussstück, das von der Breite der Kolumnen ausgeht, immer schmäler 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 schmäler, friesartiger Streifen sein, oder eine Zeichnung von der Grösse einer halben bis dreiviertel 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 tatsächlich vorhanden oder nur

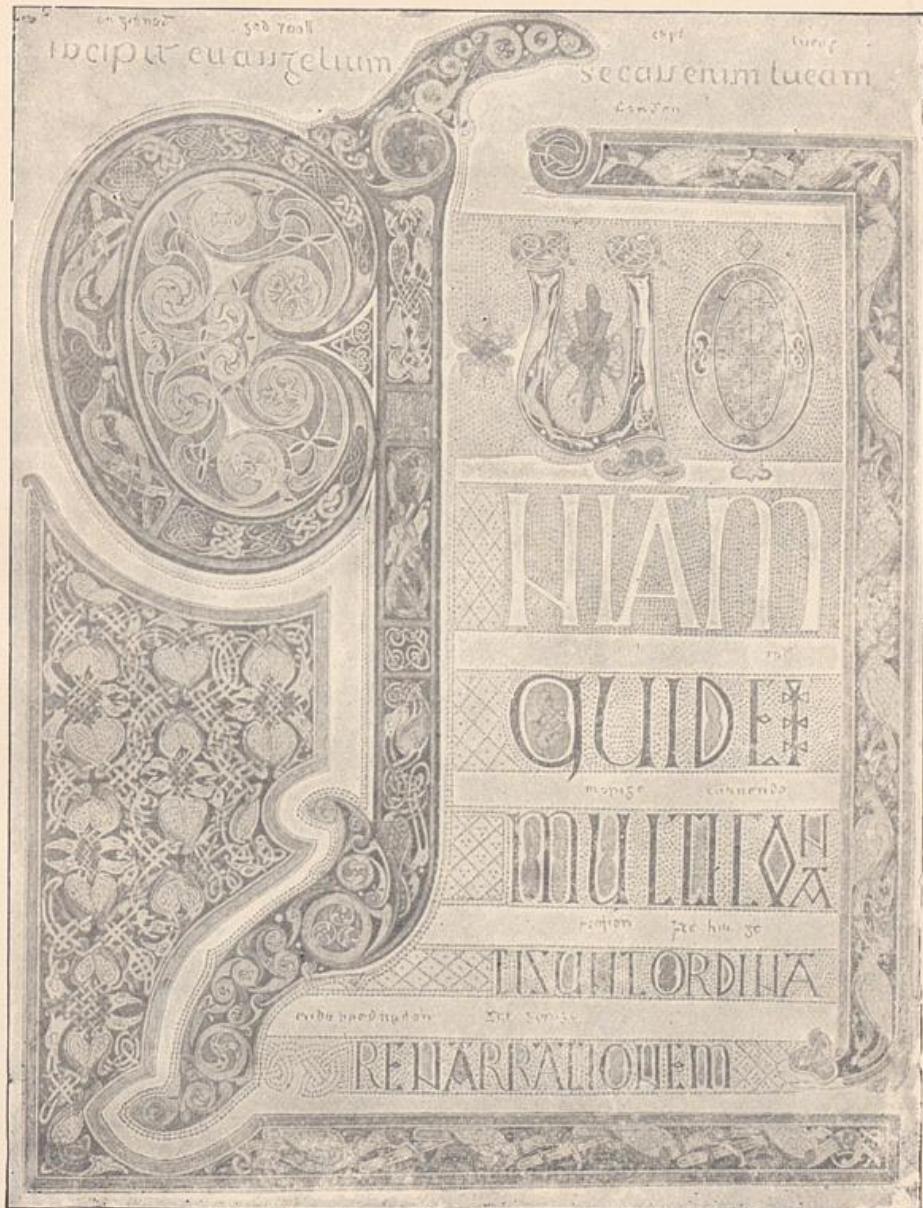
gedacht ist. Blumen-, Blatt- und Schildformen sind in der Regel das Beste, aber frei gezeichnet, nicht peinlich geometrisch. Der Wert einer gewissen Sparsamkeit in Strichen kann nicht genug gewürdigt werden, ebenso wenig die Notwendigkeit der Wiederholung in Linien und Einzelheiten, der leitenden Motive in Linien und Flächen. Es sind hauptsächlich solche feine Fäden, 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.



ANGELSÄCHSISCH.

TAFEL I.
7. JAHRH.

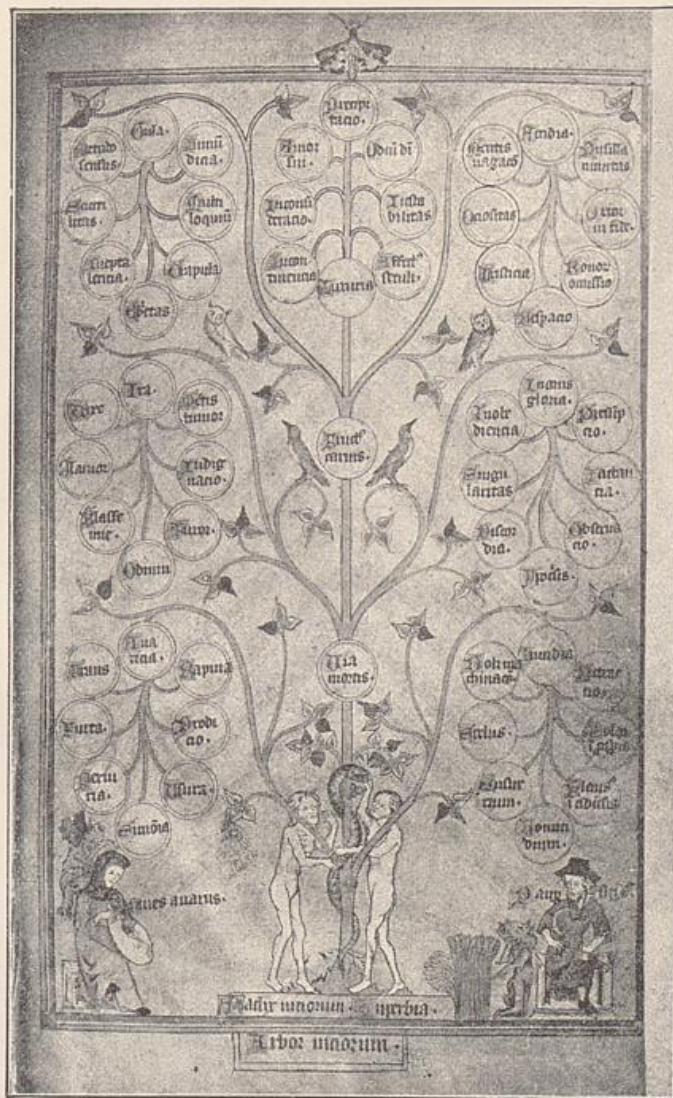


AUS DEM EVANGELIUM DES HEIL. CUTHBERT.

TAFEL II.

ENGLAND.

14. JAHRH.

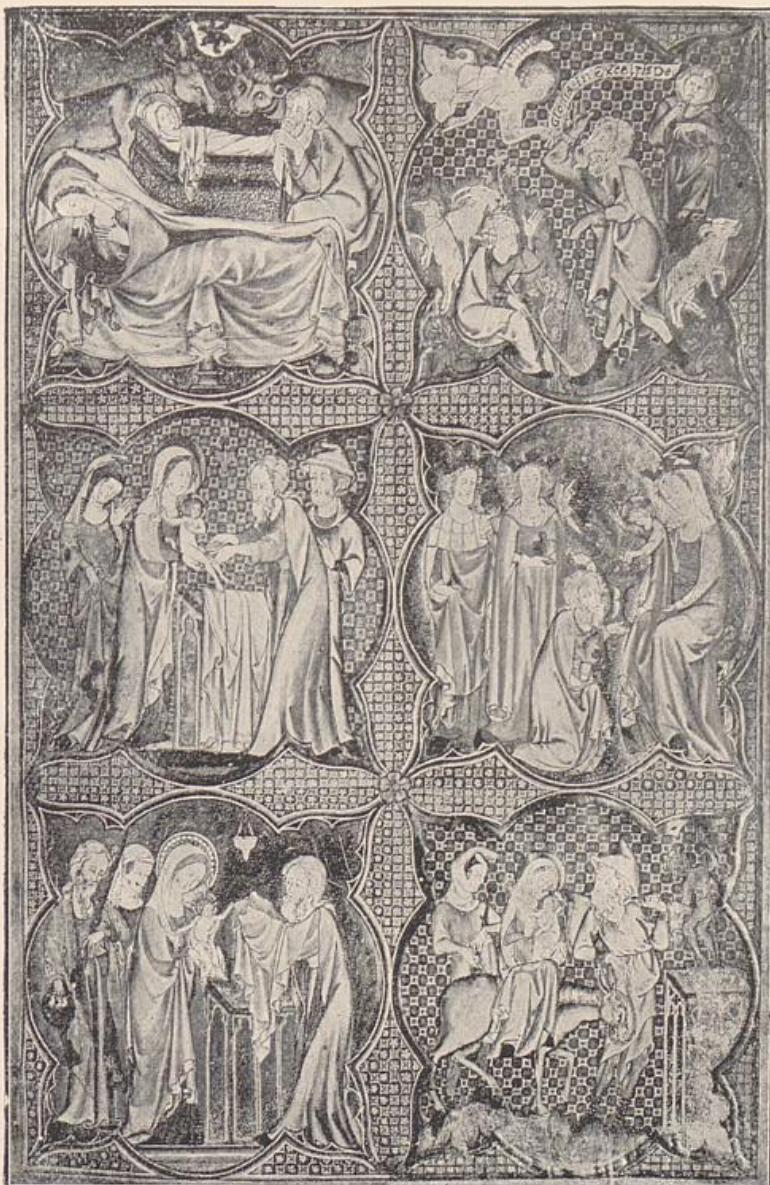


AUS DEM ARUNDEL-PSALTER, 1339.
(ORIGINAL IM BRIT. MUSEUM ARUNDEL MS. 83.)

TAFEL III.

ENGLAND.

14. JAHRH.



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

TAFEL IV.

ENGLAND.

14. JAHRH.



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



BRIEF PHILIPPS VON COMINES AN KÖNIG RICHARD II
VON ENGLAND.

TAFEL VI.

FRANKREICH.

14. JAHRH.

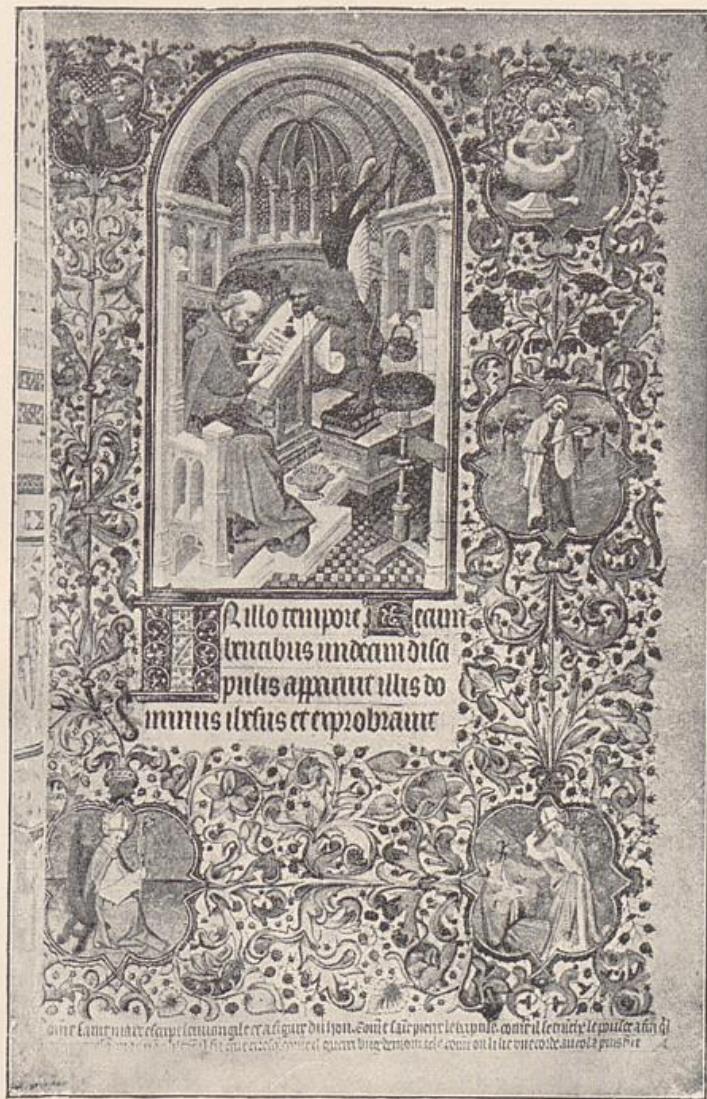


AUS DEM BEDFORD GEBETBUCH.
(ORIGINAL IM BRIT. MUSEUM MSS. 18850.)

TAFEL VII.

FRANKREICH.

15. JAHRH.

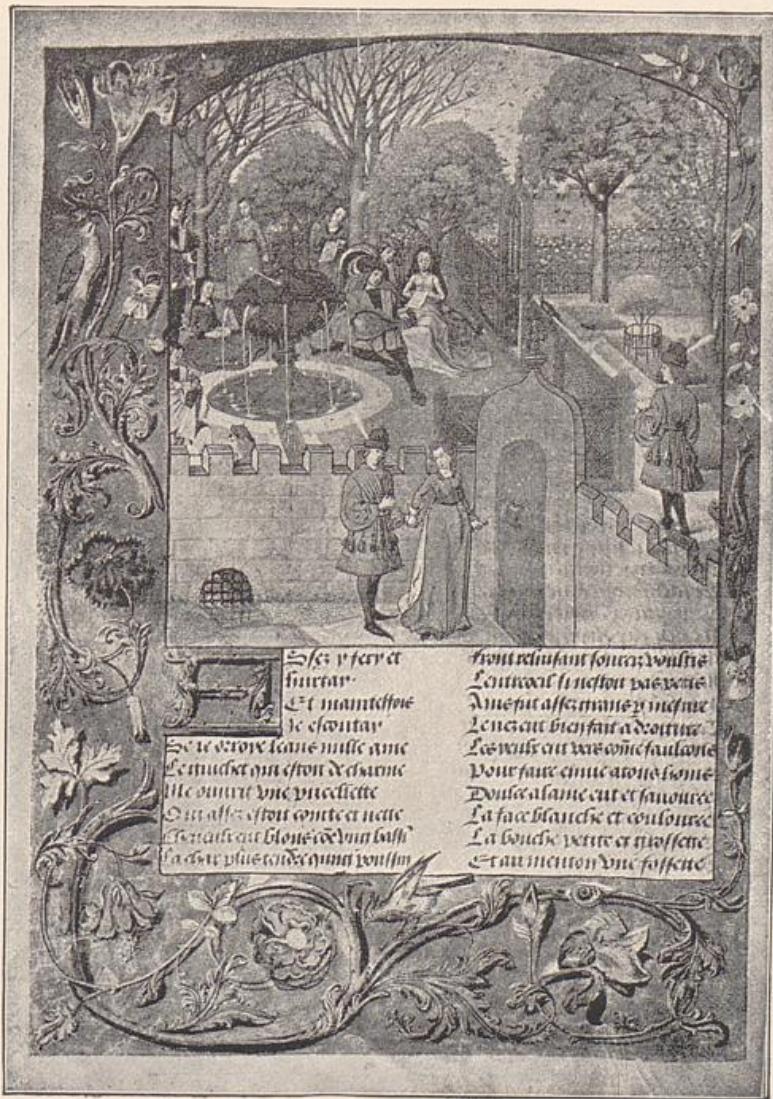


BEDFORD GEBETBUCH.
(ORIGINAL IM BRIT. MUSEUM MSS. 18850.)

TAFEL VIII.

ENGLAND.

ENDE 15. JAHRH.



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

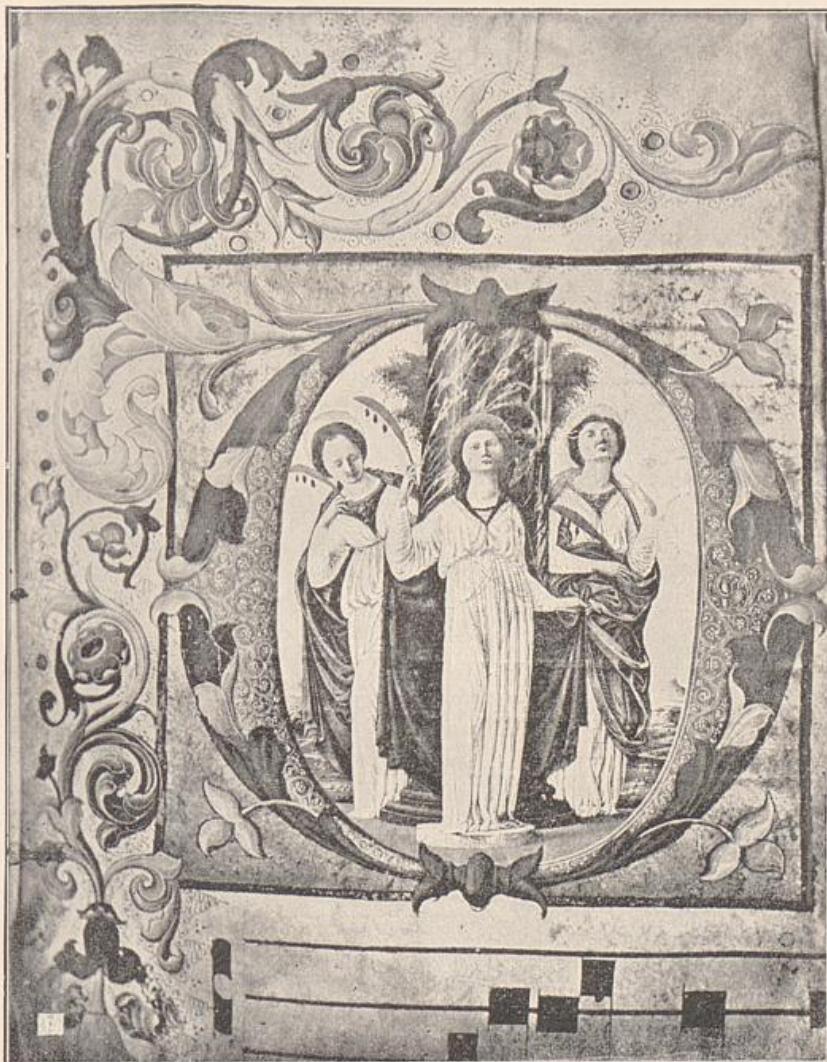
BRUNNEN

BRUNNEN
BRUNNEN

TAFEL IX.

ITALIEN.

15. JAHRH.



CHORBUCH,
SIENA, 1468—73.

TAFEL X.

JAPAN.

19. JAHRH.



HOKUSAI.

TAFEL XI.

JAPAN.

19. JAHRH.



HOKUSAI.

