



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

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

**Crane, Walter**

**Leipzig, 1901**

III. Kapitel. Die Zeit des Niederganges der Buchausstattung nach dem 16.  
Jahrhundert und ihre Wiederbelebung in der Neuzeit

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

### 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.

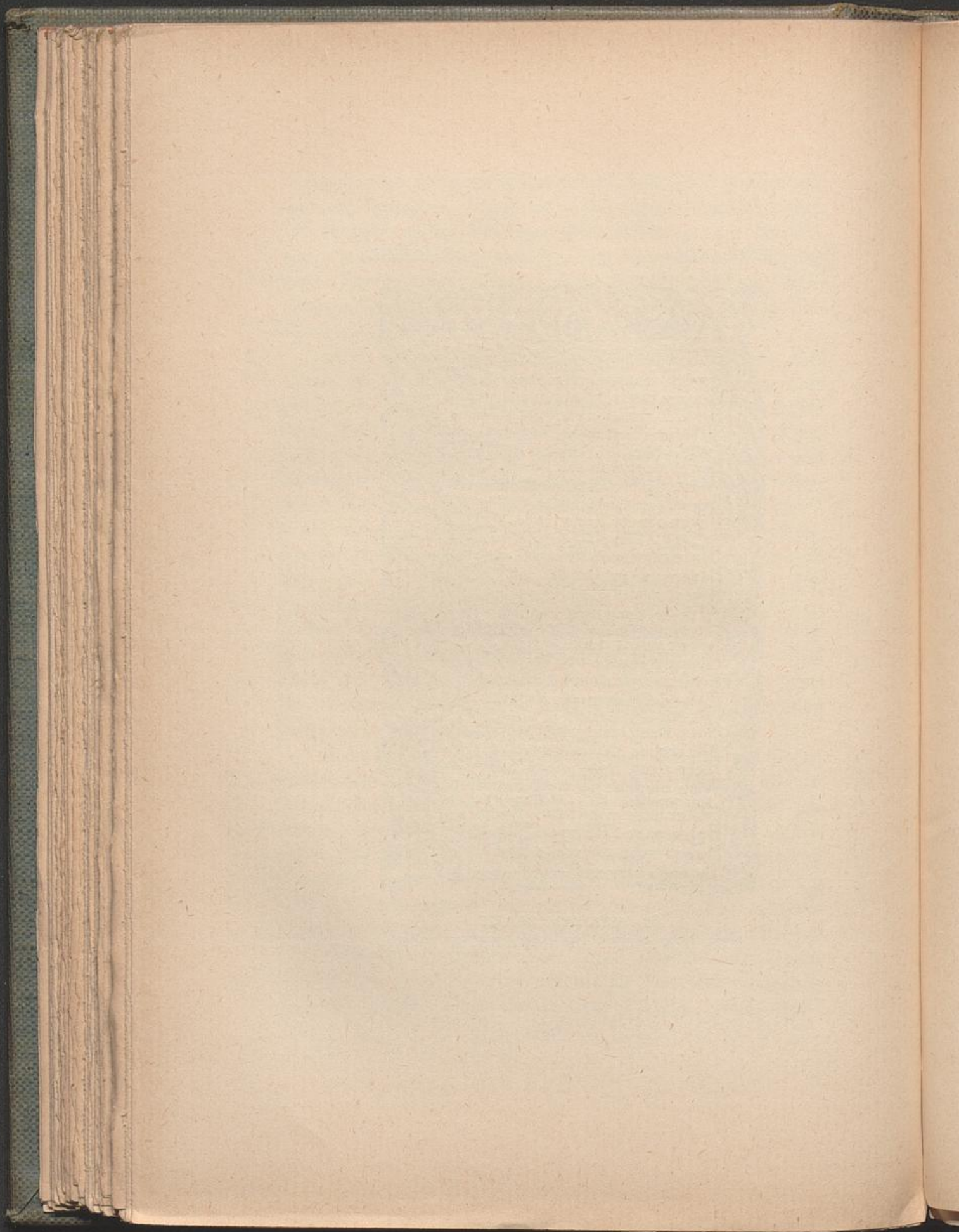
Blake scheint in diesen gemischten Elementen, in der ausserordentlichen Anregungskraft seiner Werke und in der Freiheit seiner Gedanken uns näher zu stehen, als andere seiner Zeitgenossen. Auch in Bezug auf die dekorative Behandlung der Buchseite nähert er sich unseren Grundsätzen. Indem er mit eigener 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

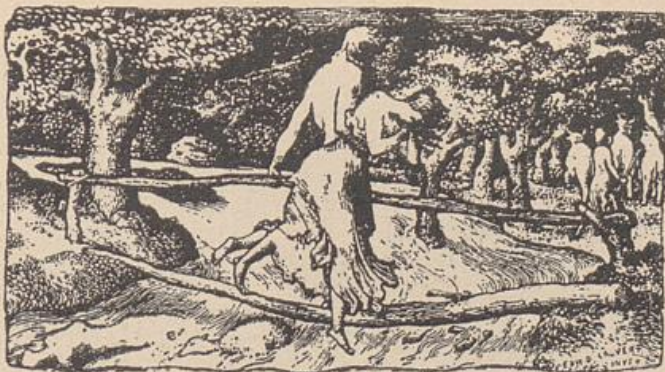


ENGLAND.

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.



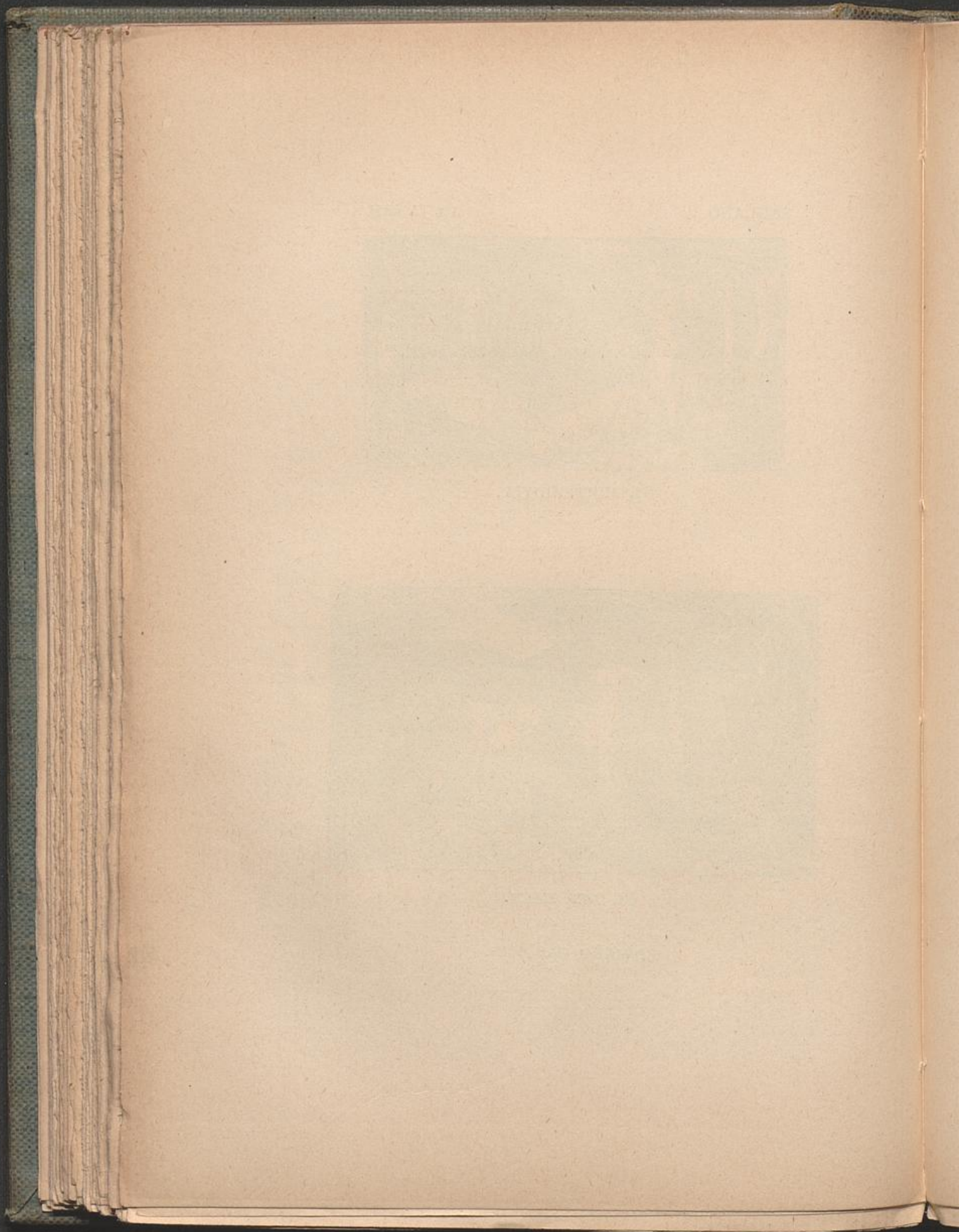
67. HIRTENIDYLL.



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 Verständniss für die Nothwendigkeit 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 Tintenklekse 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.

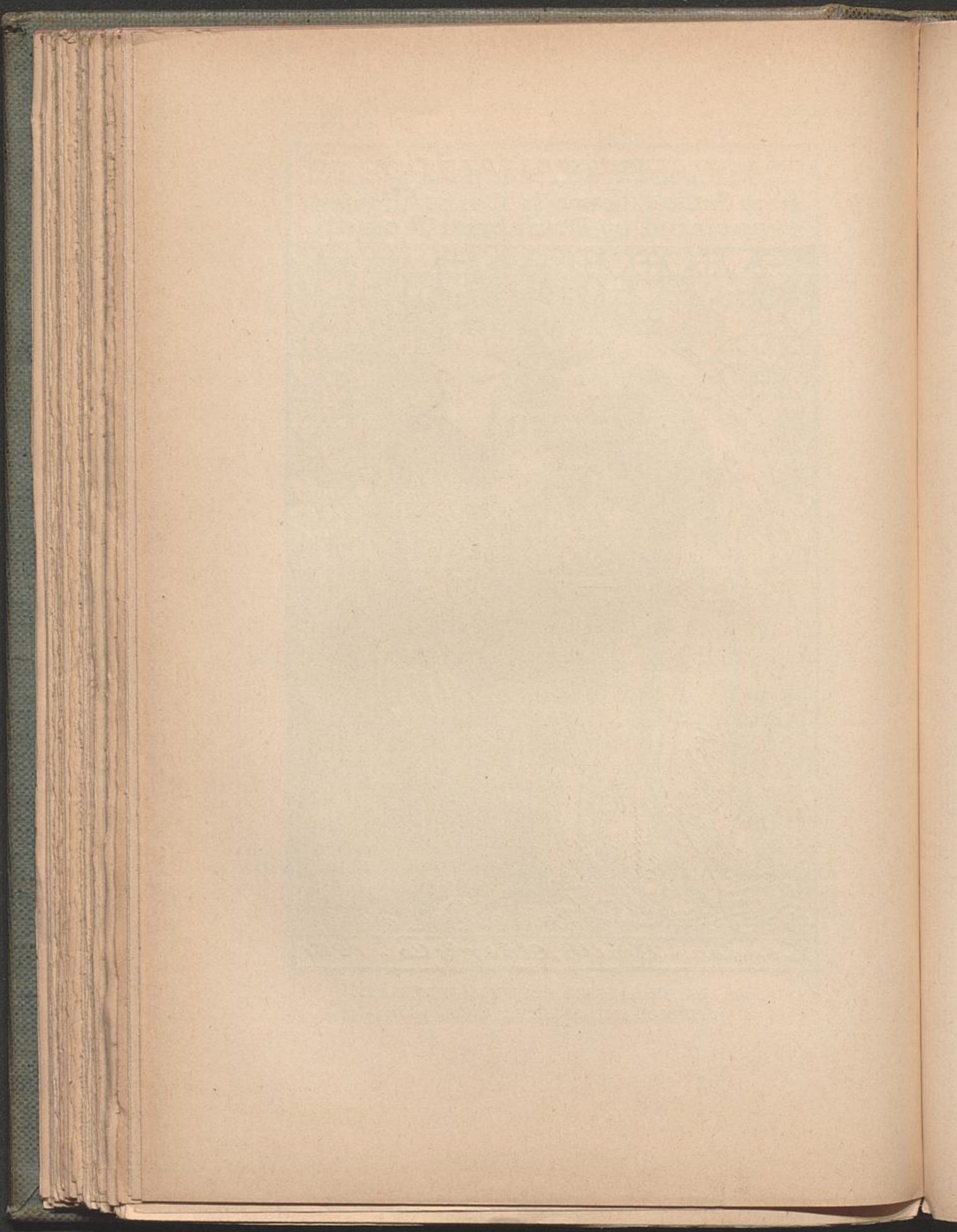
Einige der Zeichnungen für ein späteres Werk (Dalziels Bible Gallery, etwa um 1865—70), zeigen auch die Wirkung der präraphaelitischen Bewegung sowohl als, wie im Falle von Sir Frederic Leighton und Poynter, den Einfluss kontinentaler Ausbildung und Anregung. Ich erinnere mich, dass ich damals einige 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.





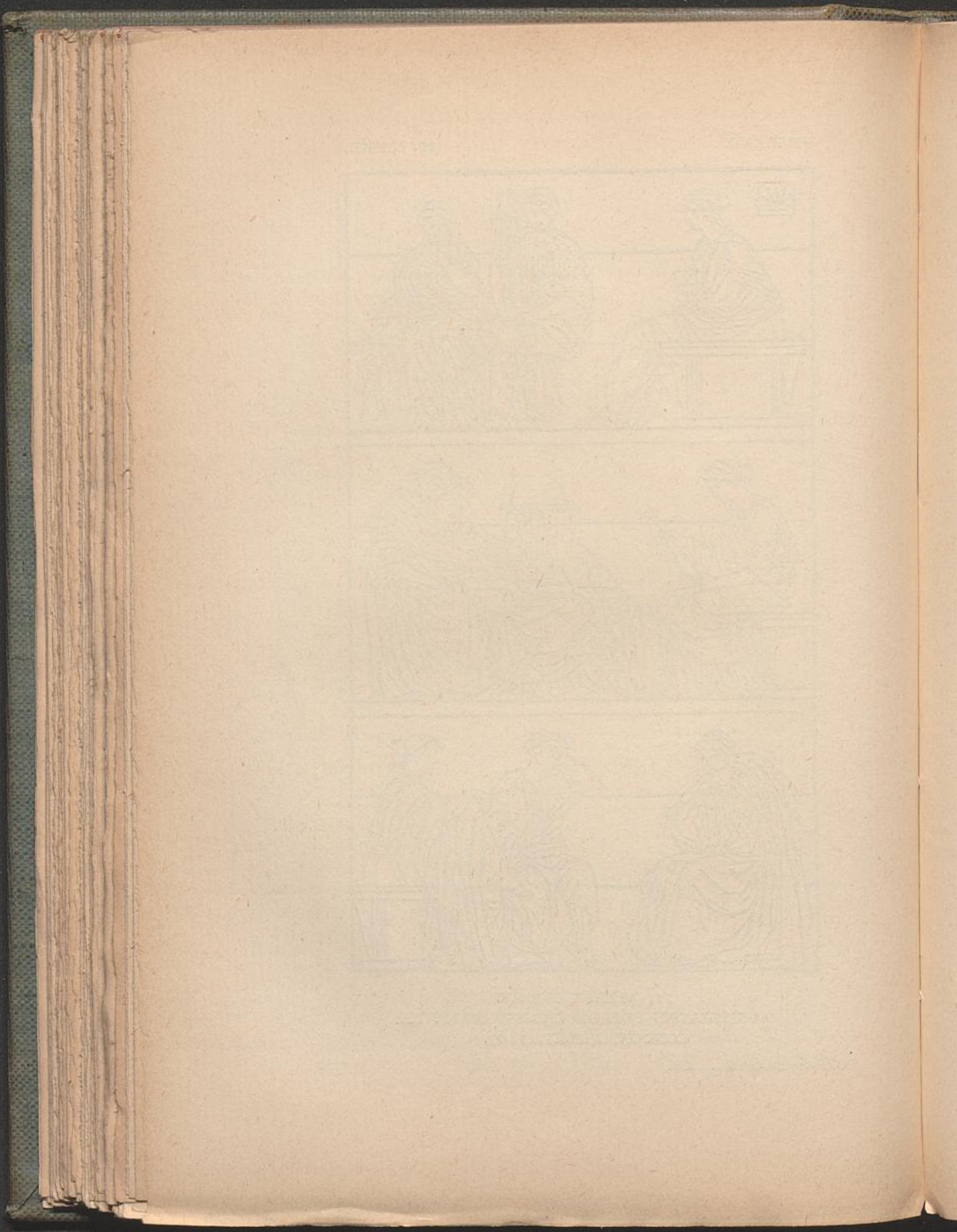




71. ALBERT MOORE.  
AUS MILTONS ODE ON CHRISTS NATIVITY.  
LONDON, NISBET, 1867.

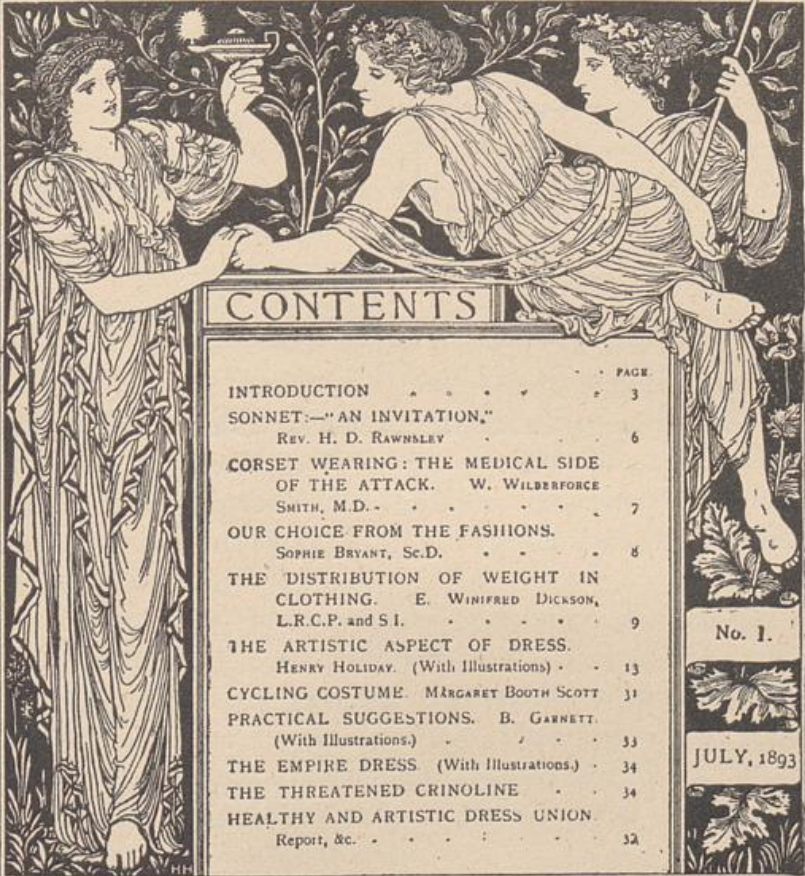
Dekorative Illustration. 2. Aufl.







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.



THE JOURNAL OF THE  
SOCIETY OF  
THE HISTORY OF  
ARTS  
AND  
ARCHITECTURE  
OF  
THE  
CITY OF  
LONDON  
AND  
THE  
COUNTY OF  
MIDDLESEX  
AND  
THE  
COUNTY OF  
SURREY  
AND  
THE  
COUNTY OF  
ESSEX  
AND  
THE  
COUNTY OF  
HANTS  
AND  
THE  
COUNTY OF  
DORSET  
AND  
THE  
COUNTY OF  
WILTSHIRE  
AND  
THE  
COUNTY OF  
GLoucestershire  
AND  
THE  
COUNTY OF  
BERKSHIRE  
AND  
THE  
COUNTY OF  
OXFORDSHIRE  
AND  
THE  
COUNTY OF  
BUCKINGHAMSHIRE  
AND  
THE  
COUNTY OF  
HANTS  
AND  
THE  
COUNTY OF  
DORSET  
AND  
THE  
COUNTY OF  
WILTSHIRE  
AND  
THE  
COUNTY OF  
GLoucestershire  
AND  
THE  
COUNTY OF  
BERKSHIRE  
AND  
THE  
COUNTY OF  
OXFORDSHIRE  
AND  
THE  
COUNTY OF  
BUCKINGHAMSHIRE



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).

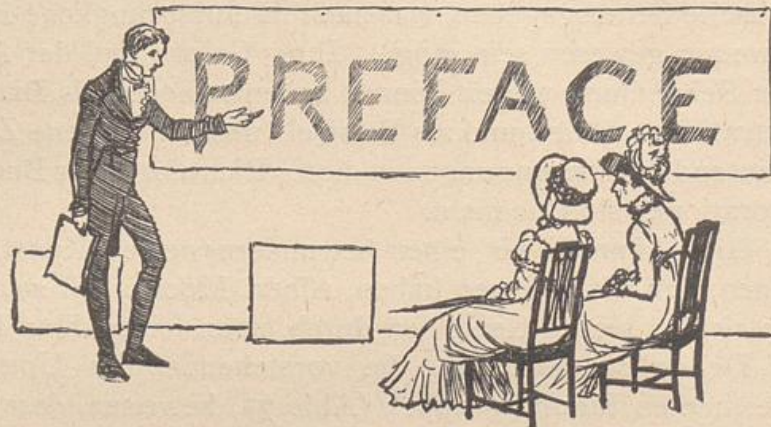
Da ich selber bisher kaum ausserhalb der Kinderstube bekannt geworden bin, so sollte ich wohl eigentlich etwas über Kinderbücher sagen. Auf diesem Gebiete ist in den letzten Jahren unzweifelhaft eine bedeutende Thätigkeit entfaltet worden. Wir alle entsinnen uns der kleinen Holz-



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



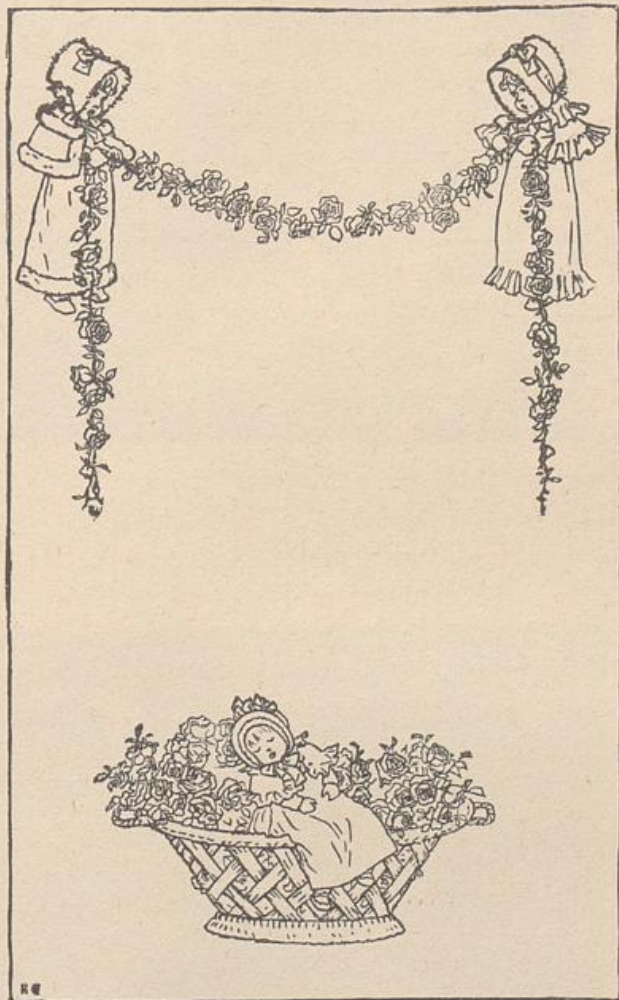
sich gegen den Despotismus der Thatsachen empören möchte. Da wir eben bei den Kinderbüchern sind, kann ich wohl die poetisch empfundenen Zeichnungen von E. V. B. erwähnen, auch entsinne ich mich einiger reizender Illustrationen zu einem Buch von Georg Macdonald, „At the Back of the North Wind“, gezeichnet 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-



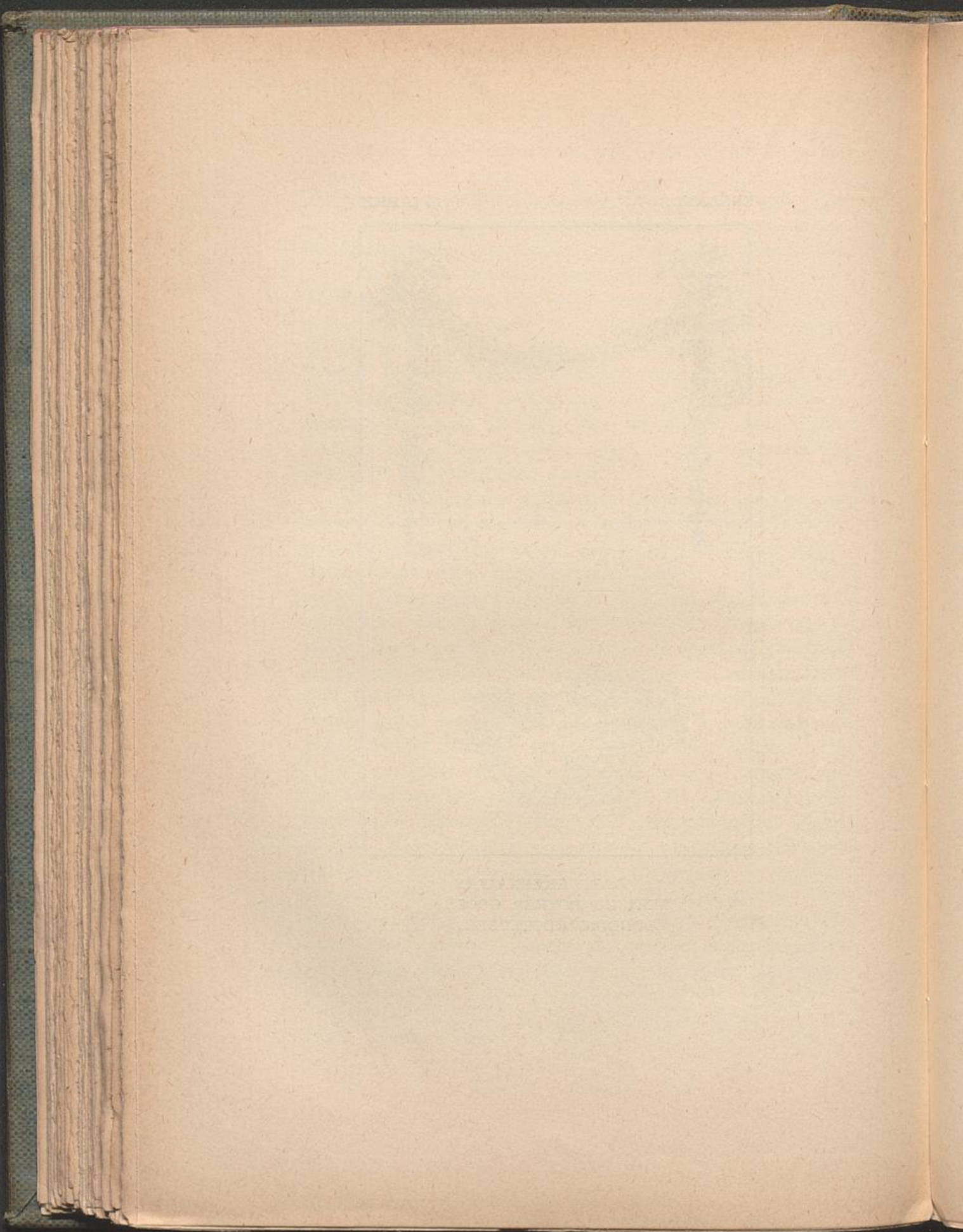
ENGLAND.

19. JAHRH.



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







19. JAHRH.

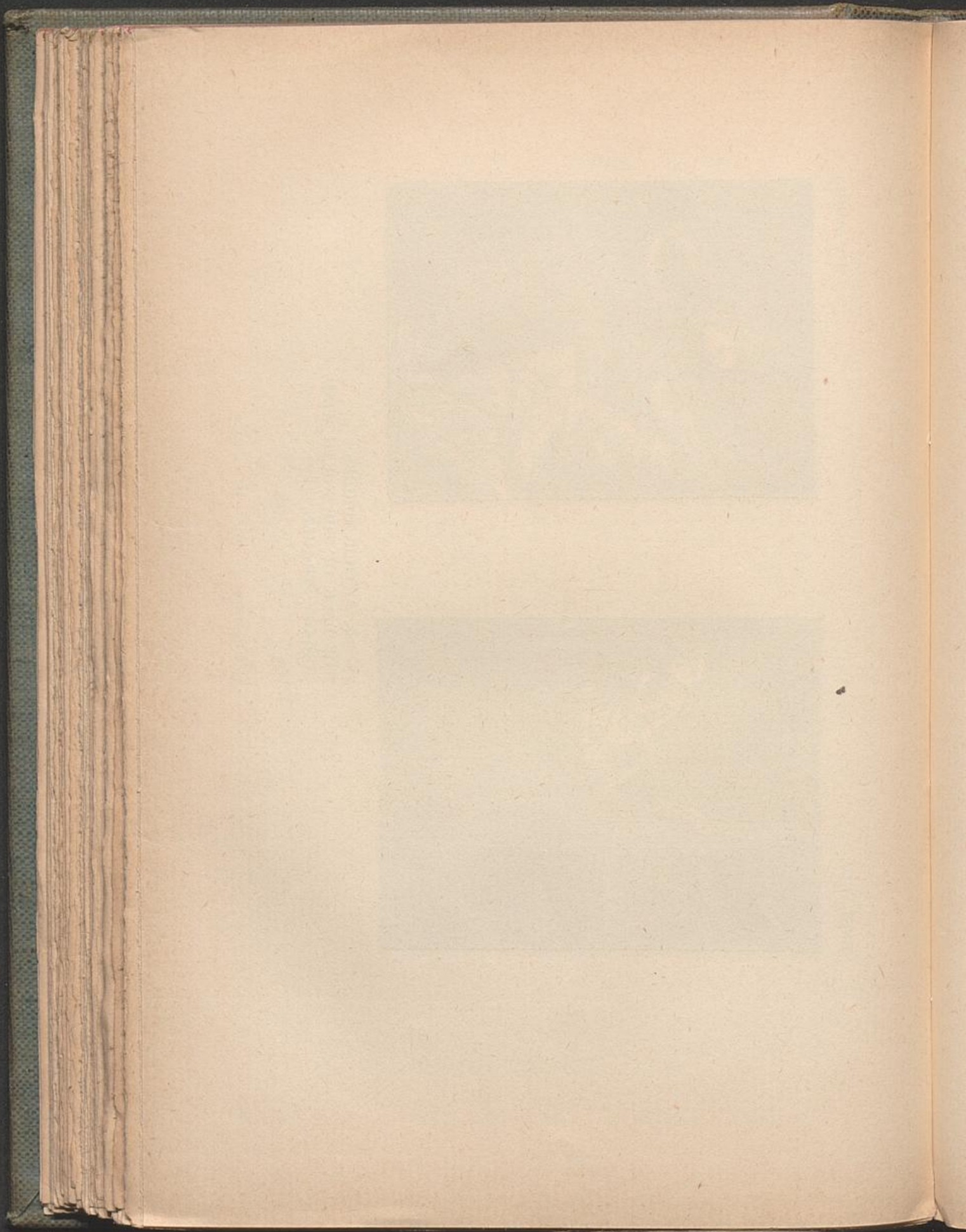


ENGLAND.



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

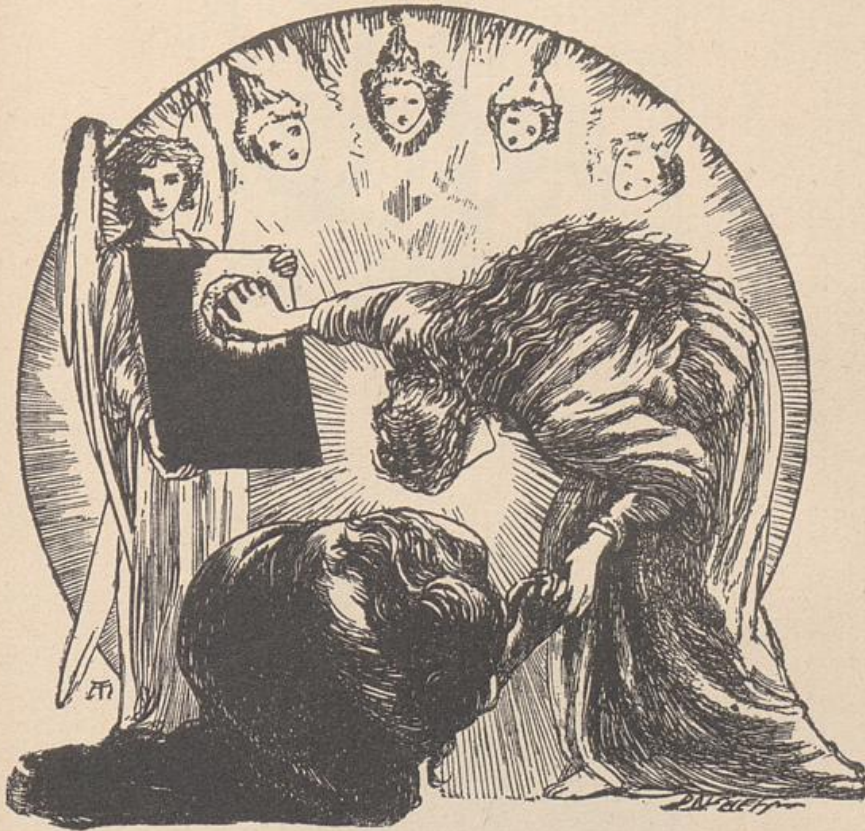






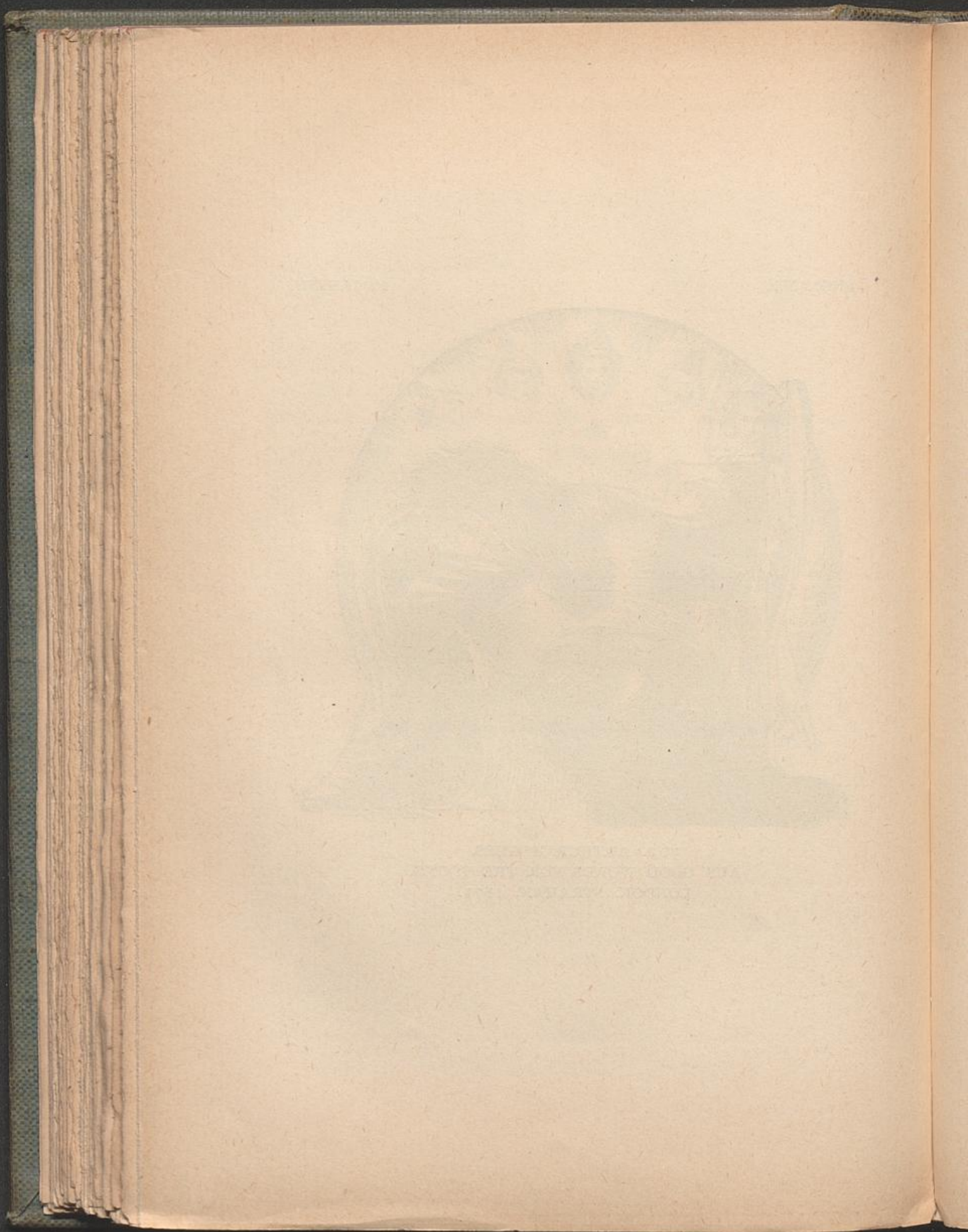
ENGLAND.

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-

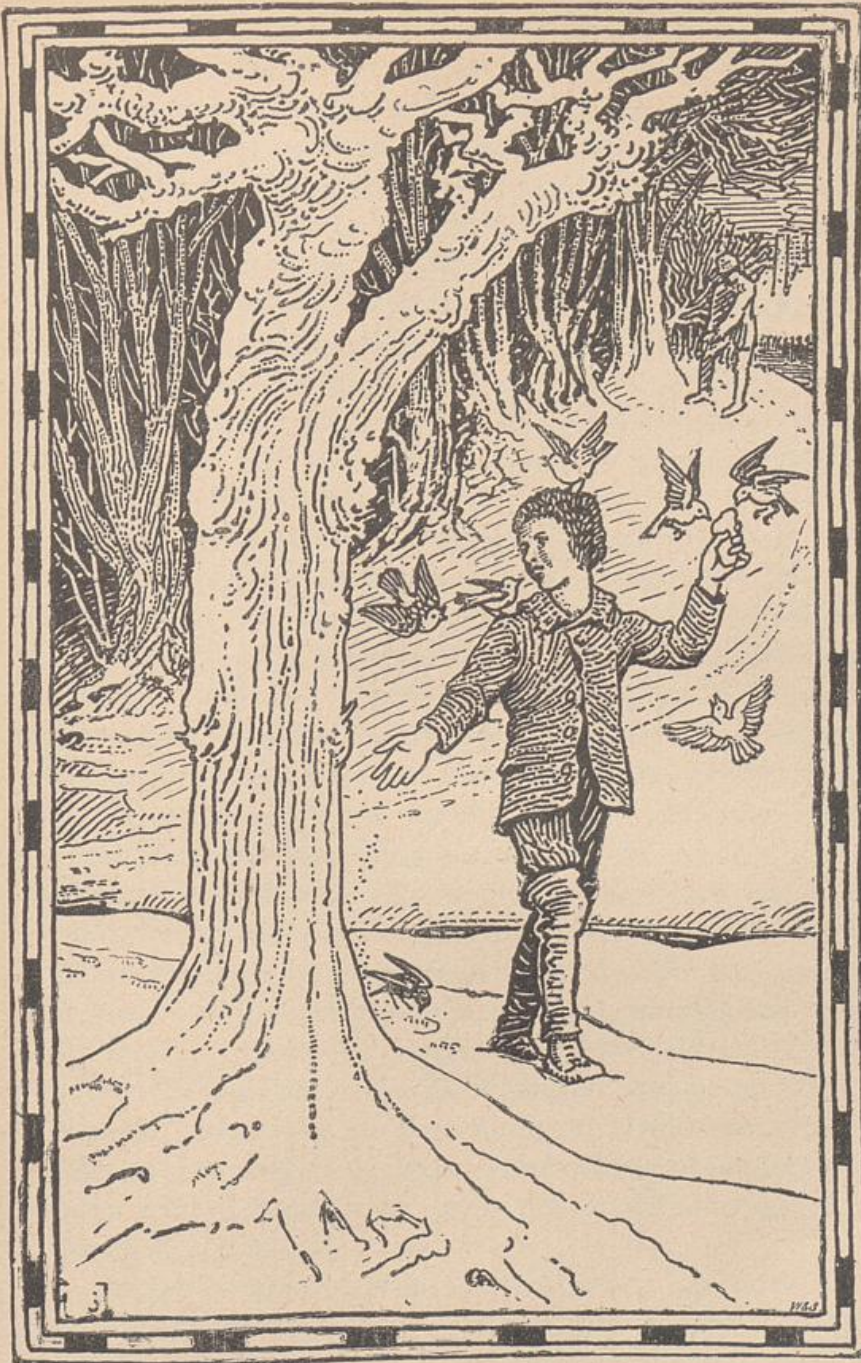


lungen von Entwürfen zur Verzierung von rechteckigen Feldern; als solche betrachtet, sind sie sehr reizvoll.

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.

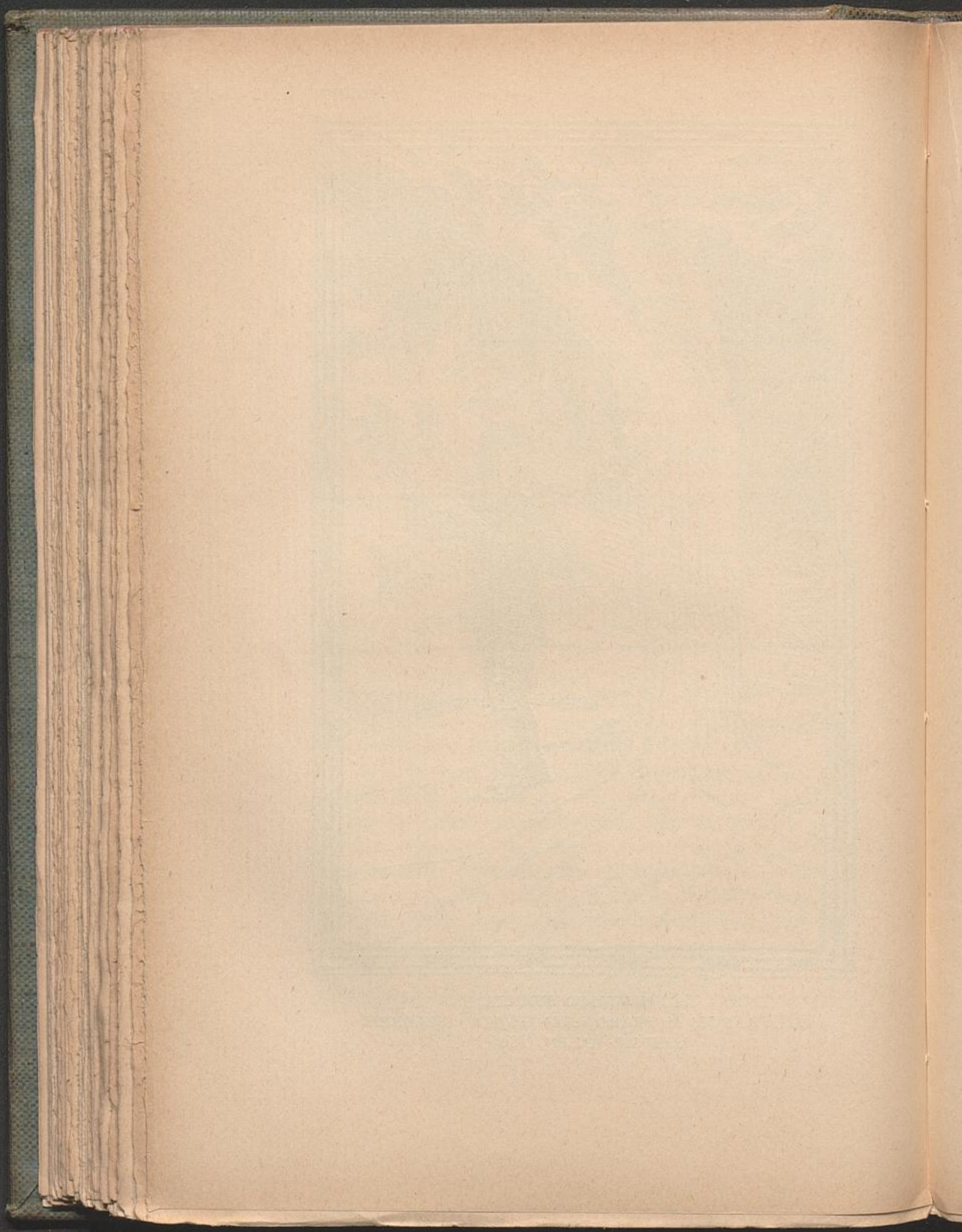
Was die Geschichte und die Anwendung des Druckes betrifft, so übernahmen ihn die Japaner von den Chinesen, welche die Kunst, von Holzplatten zu drucken, im 6. Jahrhundert erfanden. Wir haben keine Nachricht darüber, sagt Professor Douglas, wann Metallbuchstaben zuerst in China angewendet wurden, aber 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.



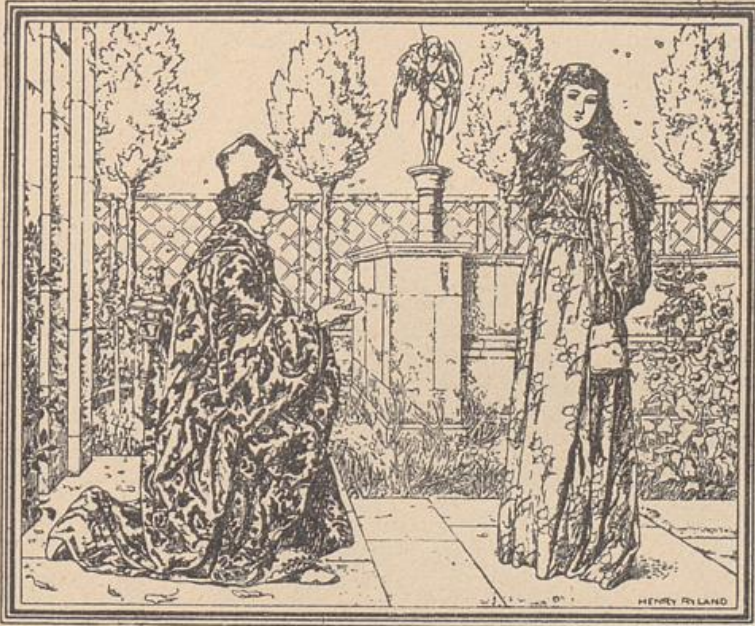




*Forget not yet the tried intent  
Of such a truth as I have meant  
My great travail so gladly spent  
Forget not yet*



*Forget not yet when first began,  
The weary life ye know since when  
The suit the service none tell can  
Forget not yet*



*Forget not yet the great assays  
The cruel wrong the scornful ways  
The painful patience in delays  
Forget not yet*



*Forget not! O forget not this  
How long ago hath been and is  
The mind that never meant a miss  
Forget not yet*

*Forget not then, thine own approved  
The which so long hath thee so loved  
Whose steadfast faith yet never moved  
Forget not yet  
Sir Thomas Wyatt.*



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

LOST 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.

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:

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.