



Neue Illustrationskunst.

Von Dr. Julius Zeitler.

Wohl jeder Bibliophile hegt aufs zärtlichste die Gruppe illustrierter Bücher, die er in seiner Bibliothek gesammelt hat, seien es solche aus der modernen Kunst, seien es ältere, irgendwie hängt das Illustrationswesen doch mit seinem Fachinteresse zusammen. Die Geschichte der Medizin z. B. ist in chirurgischen oder anatomischen Veranschaulichungen aufs engste verknüpft mit dem zeitgenössischen Darstellungsstil, seien es altrömische oder mittelalterliche Handschriften, die Entwicklung der Illustrationskunst selbst hat darin ihr Echo. Zweifellos ist es das Verdienst der Bibliophilen, daß das illustrierte Buch in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren einen so gewaltigen Aufschwung hat nehmen können. Ihre Aufnahmbereitschaft, ihr Interesse bildeten die Grundlage, auf der sich die neue Entwicklung unserer Illustrationskunst hat vollziehen können.

Das hätten wir uns vor zwanzig Jahren nicht träumen lassen, daß wir schon nach so kurzer Zeit eine Wiedergeburt unseres illustrierten Buches erleben würden. Damals hörten wir aufmerksam und gläubig auf die Offenbarungen von Morris, Crane, Pennell. Wir huldigten dem an unserm 16. Jahrhundert geschulten Können von Crane und schwuren auf die Richtigkeit seiner Buchkunstrezepte und an Pennells flüssigem aber seichtem und geschwägigem Buch enttäuschte uns nicht einmal, daß unser 19. Jahrhundert als ein oberflächliches Kunterbunt dargestellt war. Wir hätten sogleich gegen die Rolle, die uns Pennell darin spielen ließ, indem er dazu unsere Malerei, Graphik und Illustration rettungslos vermischte, protestieren müssen. Freilich setzten wir uns noch wirksamer zur Wehr: durch die Tat, indem wir eine neue Illustrationskunst schufen.

Wir müssen aber zugeben: ein so ungeheures und schönes Material unsere Künstler uns vorgelegt haben, sehr viel Klarheit über den Stil und über das Gebiet der Illustration herrscht auch bei uns noch nicht. Es fehlt uns an einer Ästhetik der Illustration, die sich ausschließlich diesem Felde widmete, ebenso wie es uns an einer Ästhetik der Graphik fehlt, obwohl wir eine

reichhaltige Geschichte der Graphik besitzen, obwohl auf diesem Gebiet seitens der Kunsthistoriker unausgesetzt eine riesige Arbeit geleistet wird. Für viele verschwimmt die Illustration mit der Handzeichnung, mit der Skizze, mit der Originalgraphik, mit der Karikatur in einem grenzenlosen Wirrwarr. Selbst mit der angewandten Graphik vermengt man sie. Dem gegenüber darf wohl der Versuch einer Ordnung gewagt werden. Der Begriff der Illustration hängt für uns ausschließlich an der Zugehörigkeit des Bildes zu einem Buchganzen, zu einem Buchinhalt. Die Illustration ist als solche ein Teilgebiet der Graphik. Es gibt nun eine Graphik, die illustrative Wirkungen haben kann, nämlich jene, die von einem gedachten oder von einem wirklichen literarischen Text abhängig ist. Sie kann im Charakter des Einzelblattes sein, oder sie kann sich zu zyklischen Gestaltungen verketten — immer aber wird diese Art Graphik nur verwandt zur Illustration und noch nicht Illustration selbst sein. Die Illustration ist unweigerlich eingeschlossen in den Buchzusammenhang. Man kann sich wohl denken, daß Illustrationen aus einem Buch herausgelöst werden, wie es ja wohl geschieht, aber dann werden sie sofort zyklische Graphik. Umgekehrt lassen sich die graphischen Gestaltungen eines Mappenwerkes (wie es im 18. Jahrhundert geschah, wie es heute z. B. bei Simplicissimusfolgen geschieht) in das Buch übertragen, mit dem Augenblick der Einordnung können sie Illustrationen werden. Aber das sind Grenzfälle, die zuweilen in Anbetracht der notwendig sich einstellenden Vergewaltigungen nicht wenig barbarisch sein mögen. Es gibt freilich Graphiker, die sich über die Art ihres Könnens täuschen — statt freier Graphik schaffen sie Illustrationen.

So gibt es von Klinger einige Radierzyklen, die dramatisch-epischen Charakters sind, es sind Bilder zu einem erlebten oder gedachten Text; daß sie in ihrer Verkettung mit höchster Kunst gegliedert sind, hebt sie aber wieder von der Gattung der Illustration ab und sichert ihnen ihre graphische Selbständigkeit. Diese Selbständigkeit wohnt auch Dürers Apokalypse und Holbeins Totentanz inne, der Text ist hier auf der Rückseite oder unten beigegeben, die Bilderfolge dient nicht dem literarischen Zusammenhang, sondern sie beherrscht ihn. Sehr fein hat das Wilhelm Wägoldt auseinandergesetzt und damit eine sehr bedeutsame Grenzlinie zwischen Graphik und Illustration gezogen.

Der Begriff der Folge kann uns aber auch auf einem und demselben graphischen Blatte entgegentreten. Wenn dort, bei der auseinandergelegten Folge, immer der alte Typus des Blockbuches gewahrt bleibt, selbst bei den feinsten Ausgestaltungen durch die „Griffelkunst“, so befinden wir uns hier

immer mehr oder weniger im Typus der Münchener Bilderbogen. Aus der Erzählung sind eine Reihe von Momenten herausgehoben und zusammengegruppirt, und es ist schon ein ästhetischer Fortschritt, wenn die Einzelbilder durch räumliche Begrenzung, sei es durch ornamentale Rahmung oder durch Abtrennung der Räume selbst, gegliedert sind. In der mittelalterlichen Malerei treten uns beide Formen noch fortwährend entgegen, in den Camposantomalereien von Pisa, bei Sozzoli und Signorelli, ja sogar noch einmal bei Michelangelo, von unsern Altartafeln mit dem Passionszyklen ganz zu schweigen. Die schönsten Beispiele aus unserer nordischen Kunst werden da immer Memlings Passionsbild und seine „Freuden der Maria“ sein. Dürer zerlegte seine graphischen Gesichte sehr rasch in Einzelblätter, aber noch Holbein gibt auf seinem bekannten Titelblatt zum „Weg der Glückseligkeit“ alle in dem Werk beschriebenen Stationen philosophischer Erziehung in einer rahmenden zyklischen Folge und Lukas von Leyden stellt uns das Leben der heiligen Magdalena auf ein und demselben graphischen Blatt in drei Etappen vor, ohne lineare Grenzen, er verlegt seine Darstellungen einfach hintereinander in Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund. So frei ist die Graphik, daß sie sich das ohne jede künstlerische Einbuße erlauben darf. Wir kennen ähnliche Kompositionen von Ludwig Richter, und auch das Vaterunserblatt von Menzel gehört hierher, doch waren beide immer bestrebt, die räumliche Gliederung durch Arabesken- oder Gitterwerk genau eintreten zu lassen. Der ausgesprochenste Maler-Illustrator in diesem Sinne war Moritz von Schwind. Es ist entzückend, was er alles auf seinen Bildern fabuliert hat. Erst unter dem Drang der auf ihn einstürmenden Visionen zerlegte er seine Themen zu Folgen, vielleicht wohl, ohne es sich begrifflich zu voller Klarheit entwickelt zu haben; aber noch ein gar nicht großes Bild wie Ritter Kurts Brautfahrt erzählt uns nicht nur den ganzen Vorgang, sondern auch das Vorher und Nachher, mit liebenswürdiger Ausspinnung reizender Episoden und Anekdoten, die der Künstler selbst hinzugedichtet hat. In der Folgehaftigkeit der Komposition nimmt Schwind alle Mittel der Landschaft, der Bauwerke zu Hilfe, in dieser Kunst ist er Memling verwandt, und es ist immer der Weg, in dessen Verschlungenheiten und Meilensteinstrecken sich die einzelnen Stadien der Erzählung abwickeln. Es ist charakteristisch, daß Schwind einer der Hauptmeister der Münchener Bilderbogen ist, die uns diesen Typus der Illustration, etwa in Blättern von Pucci oder Speckter, auch sonst glänzend zeigen. Preetorius hat neuerdings, in seinen köstlichen Bildern zu Fredksas Phosphor, eine ähnliche Methode angewandt, zu der er durch den Traumcharakter der

Dichtung auch besonders aufgefordert war. Aber man kann diese Kombination von zeichnerisch-silhouettenhaften Gebilden noch lange nicht futuristisch nennen, wie man es getan hat, es sind einfach Darbietungen von Einzelmomenten auf einem und demselben Illustrationsblatt, bei aller Phantastik folgen sie dem Traumgeschehen und sind zerlegbar. Wenn die Phospor-Bilder futuristisch wären, dann müßte der alte Memling auch ein Futurist gewesen sein — als welcher er aber vielleicht von Hermann Bahr immerhin auch noch entdeckt werden kann.

Es ist kein Zweifel, daß das alles nicht in den Bereich der eigentlichen Illustration fällt, der Buchillustration. Es sind Variationen der Graphik. Der Text kann dabei sein oder er kann auch ganz fehlen, jedenfalls dient er, das Bild, die Bilderkette sind die Hauptsache, sie herrschen.

Der ästhetische Vorgang, der sich im Übergang zur Buchillustration vollzieht, ist einfach der, daß die Bilderkette des einen ungeteilten graphischen Blattes sich zerlegt auf bestimmte Seiten des Buchganzen oder daß sich der graphische Zyklus determiniert auf genaue Momente einer fortlaufenden typographisch gebundenen Erzählung. Geschichtlich ist uns der Vorgang schon von den grauesten Zeiten her, von den ägyptischen Papyrusbildern und von der mittelalterlichen Handschriftenillustration, bekannt. Die ideale Zusammenordnung von Bild und Wort ist in mittelalterlichen minierten Codizes, damals, als auch die Schrift noch Hand-Werk war, nicht selten erreicht, das ideale Holzschnittbuch des 15. und 16. Jahrhunderts zog von da her noch seine Kraft, wie denn gerade der Holzschnitt, wenigstens noch in seiner besten Zeit, mit der Typenwirkung des Seitenbildes harmoniert. Mit dem Aufkommen neuer Techniken wurde das Problem der Herstellung künstlerischer Illustrationswerke schwieriger. Die Engländer machten es sich leicht, wenn sie ausschließlich auf das Holzschnittbuch zurückgingen und von da her ihre orthodoxen Regeln abstrahlerten, mit denen sie uns eine Zeitlang ziemlich klemmten! Von den nachfolgenden Buchformen, die uns neue Kulturen geschenkt hatten, sahen sie einseitig ab. Gerade aus den historischen Formen des Kupferstichbuches, des Steindruckbuches etwa können wir für unsere reichen Techniken außerordentlich viel lernen. Von nun an bestimmt die Technik, die unbewußt im Holzschnittbuch schon einen Idealfall geliefert hatte, den Buchcharakter.

Indem sich so die Illustration unbedingt mit einem Buchtext zusammenge-spannt sieht, fragt es sich, welche Beschränkungen sie erleidet, wenn sie fortan auf graphische Freiheiten verzichten muß. Aber da spielen schon Werturteile mit, die von der Graphik aus regiert werden, und der Tatbestand ist doch,

daß die Illustration bei richtiger Zusammenordnung mit dem Buchganzen keine Einbuße zu dulden braucht. Natürlich: wenn gute Illustrationen in ein künstlerisch schlechtgedrucktes und gemachtes Buch hineingesteckt sind, dann dauern uns die Illustrationen, daß sie mit einem solchen Maultier an der Buchwirkung zusammen ziehen müssen. Aber man darf nicht von den übeln Fällen (die aufzuzählen, zehn Bände nicht reichen möchten) ausgehen, sondern muß jene Beispiele betrachten, in denen zwischen Bild und Schrift, zwischen Dekoration und Seitenbild, zwischen Titel und Einband die Einheit erreicht ist, in der wir den Vollendungsgrad des Buchwerkes empfinden. Wenn dieser Idealfall auch heute noch erst selten eintritt, vorhanden ist er. Jeder Text verlangt da seine eigne ihm kongeniale Type und diese zu wählen, sollte heute, wo wir über einen solchen Schriftenreichtum für jedes Stimmungsgebiet verfügen, nicht schwer sein, jeder Text verlangt auch nach dem ihm kongenialen Illustrator, der persönlich, wie in seiner zeichnerischen Linie, irgendwie der Type verwandt sein muß. Künstlerische Beschlußfassungen, was für eine Dekorationsweise den Kapitelanfängen und -endigungen, dem Titel, dem Einband angemessen sind, gehen aus jenen Erwägungen gleich mit hervor. Daß die Größenbestimmungen, die Gestaltung des Satzspiegels in seiner Struktur, dem entsprechend sein müssen, ist selbstverständlich. Was das Papier anlangt, so hat es einen Vorzug, wenn das Druckpapier mit zur Illustration verwendet werden kann. Das ist aber, selbst bei zweimaligem Durchlaufen durch die Presse, nicht bei allen Techniken, möglich. Der Mißstand des eingelebten Blattes läßt sich lindern durch die Verwendung geeigneten Papiers, sowie durch eine der Illustration entsprechende Tönung, Aufhellung oder Verdunkelung des Druckpapiers. So läßt sich der Schwarz-weiß-, der Hell-dunkelcharakter des Bildes mit dem Charakter der Schriftseite und dem Rhythmus der Typen in eine entsprechende Beziehung bringen. Zu einem ganz reinen Zusammenklang kommt es freilich nicht allzu häufig, nur bei den kostbarsten Werken der Verlage Bruno Cassirer oder Hans v. Weber sind jene Übelstände und Beeinträchtigungen ganz überwunden.

Glücklicherweise ist die Negätzung hier ganz zur Austilgung gelangt. Für einfache lineare Wiedergaben wird die Strichätzung noch gebraucht, aber vor den originalgraphischen Edelmetchniken ist auch sie ganz in den Hintergrund gerückt. Der Holzschnitt (und der Holzstich), die Radierung (und der Kupferstich), vor allem aber die Lithographie, das sind die selbständigen künstlerischen Verfahren, die die neue Illustration bevorzugt. Jede dieser Techniken wird in ihrem eigensten Charakter für das Buch aufs feinste ausgestaltet. Übrigens wird der farbige Holzschnitt ebenso verwendet, wie häufig Handkolorierung.

hinzutritt, die aber nur zu rechter Wirksamkeit gelangt, wenn sie sich der fetten Überwachung von seiten des Künstlers erfreut hat. Immer aber hat die Bestimmung, welche Technik zur Anwendung gelangen soll, vom Buchinnern, vom Inhalt her zu erfolgen.

Es ist nun einmal so, daß der Text, das Schriftbild mit seiner Kombination rhythmischer Zeichen die erste Geige spielt. Es hilft nichts, irgendwie muß sich die Illustration dem anbequemen. Jede künstlerisch gesinnte Kulturepoche hat dem auch Rechnung getragen und eine Annäherung zwischen Text und Bild gesucht, beide in einer höheren Einheit zu vermählen getrachtet. Bei der Schwierigkeit, die organische Verbindung zwischen beiden herzustellen, kann man es verstehen, wenn es Puritaner gibt, die das illustrierte Buch als einen Greuel empfinden. Man kann es ihnen, wie z. B. Walter Weichardt, nachfühlen, daß die außerordentliche Schönheit eines drucktechnisch und typographisch-ästhetisch vollendeten Werkes nicht gestört werden dürfe durch bildliche Beigaben. Sie wollen die Schönheit in Druck und Satz genießen, die wohligen Verhältnisse, den Adel und die Klarheit der Typen, wie sie sich zum vollendet gestalteten Schriftspiegelpaar zusammenschließen. Bilder möchten sie am liebsten davon getrennt haben, in einer Mappe oder sonstwie als Zyklus. Die Bewertung ist von einer solch extremen Ästhetik her ganz auf die Druckschönheit gestellt. Aber selbst Weichardt muß zugeben, daß doch einige Male das Ideal eines illustrierten Buches in Erscheinung getreten ist. Solch puritanische Beurteilung biegt also dem Problem des illustrierten Buches aus, an dessen Hervorbringung heranzutreten doch immer wieder unsere Künstler und Verleger sich gereizt fühlen.

In der Erinnerung an den Buchschmuck unseligen Angedenkens freilich muß sich jener Puritanismus gerechtfertigt fühlen. Dieses ornamental-dekorative Gemüße, das aus guter Meinung wucherte und eine Menge unserer Bücher unheilvoll verpestet hat, ist inzwischen aber wieder völlig beseitigt worden. Die Buchkunst hatte einen schweren Weg durchzumachen, bis sie zur strengen Erkenntnis der reinen Schriftschönheit gelangt war. Es gibt da recht gute Beziehungen zu den Prinzipien von Morris und Crane, wenn wir auch die spezielle dekorative Buchillustration, in der sie das Heil erblickten, nicht mehr als alleinseligmachend ansehen können. Von da aus machten die Engländer den Weg zur unbedingten Typenschönheit, in den Erzeugnissen ihrer Pressen — wir gewannen, zu den Leistungen unserer Druckpressen, eine Fülle illustrativer Ausdrucksweisen, in deren Besitz wir das Cranefche Rezept als blaffen Schemen zurückgelassen haben.

In der Tat wird die Illustration gerade durch die Verflochtenheit mit der Buchform gezwungen, alle ihre Möglichkeiten zu entfalten, sie bedient sich von der Graphik herüber, aller graphischen Mittel und wirkt sie in ihrem eignen Raum aus, sie kann sich gerade in ihrer Beschränktheit in unendlicher Weise neu gestalten. Die Schriftseite ist ja auch nicht starr, sondern sie ist flüssig, biegsam, und sie erlaubt es, daß sich die verschiedensten illustrativen Charaktere und Linien- und Duftgewebe mit ihr organisch verbinden. Die moderne Illustrationskunst verfügt daher über ein ungemein breites Reich mit einer außerordentlichen Mannigfaltigkeit zeichnerischer Idiome. Dies Reich erstreckt sich vom dekorativen flächenhaften Stil bis zu einer impressionistischen, expressionistischen, ja (in Melzer und Kofoschka) futuristischen Zeichensprache. Alle Stappen unserer modernen Kunstbewegung spiegeln sich im illustrierten Buche wider. Das flächenhafte der dekorativen Illustration artete zuweilen in einen Plakatcharakter aus, zu dem sie ohnedies ästhetische Beziehungen hat. Das dekorative Schwarzweißbild ist aber keine Illustration mehr, sondern gehört nach den rhythmischen Gesetzen, die ihm innewohnen, zur Sattung der Ornamentik. Im flächenhaften Stil haben wir Beardsley von allzu großem Einfluß auf uns werden lassen, immerhin gewannen seine deutschen Nachfolger letzten Endes doch eine selbständige Note, andererseits ist interessant, daß Beardsleys eigne Abstammung vom venezianischen Holzschnitt und von der Rokokoillustration sich auch in ihnen wieder kundgibt. Man schöpfte endlich aus derselben Quelle, die den Engländer gespeist hatte. Aber schon vorher hatten wir unsere Archaisiten, besonders jene, die auf unserm großen sechzehnten Jahrhundert fußten, schon seit der Neorenaissance Münchener Prägung. Es gibt da Arbeiten, die den Burgkmair- und den Schäußleinstrich bis zum Verwechseln erkennen lassen. Dann wurde auch das achtzehnte Jahrhundert für unsere Zeichenkunst wieder entdeckt, mit aller spielerischen Ornamentik, die es begleitet. Ganz folgerichtig mußten auch Romantik und Biedermeier an die Reihe kommen, ja, es gab auch Künstler, die den Illustrationsstil der sechziger Jahre wieder aufleben ließen. Sobald aber der Kursus durchschmaruzt war, konnten und mußten sich die Talente vertiefen, und die Feststellung ist erfreulich, daß die historische Beziehung bei unsern bedeutenden Illustratoren nur einen Zusatzreiz bildet, keine slavische Abhängigkeit, in dieser losen und leichten Anlehnung entfalten sie ein ganz individuelles Können. Neben ihnen wuchsen von Anfang an die aus der Wirklichkeit und aus der neuen Realitätsauffassung geborenen Künstler empor, die der wirklichen Welt die Bildhaftigkeit zu entreißen und mit ganz modernem Gefühl der Zeit

ihren Illustrationsstil zu prägen suchen. Die Ablehnung jeder historischen Linie wurde hier zu einem mächtigen Ringen um den zeichnerischen Ausdruck; unbedingte Wirklichkeits- und Segenwartsfreude gehörte dazu, in den Ernst dieses Illustrationsstils einzudringen, aber man wurde der neuen Empfindungen inne, mit denen uns diese Meister bereicherten und von dieser Gefühlswelt aus wurde auch die große Schönheit ihres Zeichenstils erkannt, der nun keine Vorgänger mehr hat, sondern wie Gott der Herr der neuen Illustrationskunst ihr neues Kleid webt. Dieser Stil ist malerisch=impressionistisch, auch wenn er sich noch der Linie bedient, flächenhaft=linear ist er keinesfalls mehr, sondern mit Licht und Schatten, mit allem Helldunkelzauber, mit all seiner Flüssigkeit und Wolkigkeit nach der Tiefe, mit dem Ausprägen des rein Graphischen gegenüber dem Amrissen=Körperlichen ist er impressionistisch, ja, wo er im zukenden Fleisch der Zukunft arbeitet und uns die tiefe Leidenschaft, die Ängste, das Grauen, eines Buchinhaltes übermittelt, wird er, ohne zu wissen wie, expressionistisch, wirkt wenigstens so, auch wenn er es selbst gar nicht Wort haben will.

Die Illustration ist unter allen Umständen eine Abstraktion, nicht nur wegen aller Entfernung von der Farbe, sie ist so gut Hieroglyphe, wie die Type ursprünglich Hieroglyphe war. Hieroglyphe links, Hieroglyphe rechts, das ist die Wahrheit; wem das abstrakte Typengewebe zu grau und zu leblos ist, der taucht im Bild in eine noch frühere tiefere Welt hinunter. Wenn der Dichter selbst zeichnen könnte, würde er sein Wortgesträhn manchmal unterbrechen und ein Bild hineinknuten, davor alle Beschreibung und Wortdarstellung versagt. In diese Funktion tritt nun der Illustrator. Da wo er den Dichter der Verzweiflung nahe findet (für den Kenner kommt er gar nicht aus ihr heraus), da löst er ihn ab. Wohltätig hilft er ihm über den Abgrund der Sprachunvollkommenheit. Der Illustrator, der seine Aufgabe verstanden hat, wird sich hüten, für den denkfaulen Leser die banalen und anschaulichst geschriebenen Stellen noch einmal zu bringen, dazu ist seine Kunst zu gut. Dieser Slaverei verschreibt er sich nicht. Er sucht sich lieber jedesmal den fruchtbaren Moment, in dem er etwas Selbständiges geben, in dem er ausdeuten, weiter spinnen kann, Ahnungen des Dichters zu Erfüllungen werden lassen kann, indem er jene Bezirke zwischen dem Wortgewebe beleuchtet, in die die Sprache nicht hinunterreicht. Jede fruchtbare Illustration hat daher auch symbolischen Charakter, wie auch jede alte Hieroglyphe mit Symbolkraft begabt war. Mit diesem Fortschritt der Illustrationsweise hängt es zusammen, daß die jüngste Illustration gar keiner Umwandlung mehr bedarf. Vor fünfzehn Jahren noch zierte man die scharfe Umrahmung mit einem ganzen

Küchengarten von Vegetabilien, so haben Staffen und Barlösius sich an floralen Wucherungen gar nicht genug tun können; heute schmiegt sich das seiner selbst sichere Bild frei und locker in den Seitenzusammenhang ein, seiner Schönheit und Bedeutung gewiß, ruht es auf dem Blatte, verzichtet auf die lineare Begrenzung und führt um so sicherer in unendliche geistige Tiefen. Der Freilichtcharakter des modernen Illustrierens verträgt an sich nicht die dekorative Einschließung. Dementsprechend gehen unsere Illustratoren auch nicht mehr auf körperliche Füllung des Blattes aus, sie verschmähen es, jeden Winkel des Bildraums vollzupfropfen mit etwas Gestricheltem oder ornamental Schmückendem, sie scheuen leere Stellen nicht und lieben sie sogar, mit ihrem ganz andern neuen Sinn für Abgewogenheit der Verhältnisse, da es ihnen doch ausschließlich auf das wesentliche ihrer Vision ankommt, die sie mit wesentlichen Mitteln wiederzugeben trachten müssen. So ist die Illustration schöpferisch geworden, im Gegensatz zu der sentimentalen Armut, die ihr noch um die Jahrhundertwende innewohnte, als sie slavisch dem Buchtext verhaftet war. Diese schöpferische Illustration bürgt für die Selbstständigkeit der Kunstgattung in unserer Kulturperiode und für ihre Zukunft.

Die Kunsthistoriker haben bis jetzt noch nicht allzuviel Interesse an der modernen Buchillustration gehabt, sie überließen diese Zwischengattung allzu gern den Literaturhistorikern und den Bibliophilen. Letztern beiden ist das Illustrationswesen tiefen Dank schuldig. Immerhin sollten sich auch die Kunsthistoriker mehr an der ästhetischen Durchdringung des Stoffes beteiligen. Besonders fruchtbar sind solche Untersuchungen, wie sie etwa Witkowskí an der Jean Paul-Illustration angestellt hat. Ihre größten Liebhaber hat die Illustration in jenen seltenen Menschen, die, in Ermanglung einer eignen Galerie, durch ihre illustrierten Bücher wandern wie durch eine Bildersammlung, das geheimnisvolle Leben, das die Bilderreihen durchflutet, nachempfinden, die allen Reizen der selbständigen Schöpfungen eines Meisters durch verschiedene literarische Medien hindurch feinfühlig nachgehen können. Nicht die rein lokale Zusammengehörigkeit von Künstlergruppen, Schulen ist es daher, nach der sich Illustratoren und ihre Werke ordnen, bei aller Verwandtschaft, die sich gewiß aus solcher räumlichen Berührung ergeben kann, auch nicht die Zusammengehörigkeit des gleichen Verlags ist es, so sehr auch dadurch Verwandtschaften bedingt werden, es kann sich ganz ausschließlich nur um die Reihung der illustrativen Schöpfer selbst handeln, nach ihren Techniken, nach ihren Archaismen, nach ihrem Flächen- oder Raumstil, nach ihrem Wirklichkeits- oder Phantasiesinn. Letzten Endes verschmelzen dabei

alle Unterschiedlichkeiten angewandeter Techniken zu einem einheitlichen Gesamtcharakter. Es ist also hier gar nicht die Aufgabe, ein Register zu geben, eine genaue Bücherliste von illustrativen Adamszeiten her, noch weniger eine geschichtliche Aufzählung von Buchschmuckorgien bis zu Kokošklawirnissen und Oppenheimischen Gesichten, am allerwenigsten kann ein Ausstellungsbericht gegeben werden, indem man etwa von Kästen zu Kästen auf das Vitrinenglas tippt und mit entzücktem Augenrollen behauptet, das und das und das seien lauter Juwelen, Bayros so gut wie Melzer. Wir müssen einmal aufhören, immer mit Josef Sattler und Otto Hupp zu beginnen, so groß auch deren Verdienste eingeschätzt werden müssen, so grundlegend ihr Wirken gewesen ist, aber ihr Wirken und ihre Verdienste sind heute schon historisch. Wenn wir von den älteren Meistern, in all ihrer Unterschiedlichkeit, Wilhelm Schulz, Maximilian Dasio, Rudolf Schäfer, Ignatius Taschner, den so früh gestorbenen, dessen Heiliger Hies in seiner Art ein klassisches Buch bleibt, wenn wir ferner Olaf Sulbransson, Melchior Lechter, Robert Engels (mit seinen unvergänglichen Tristanbildern), Marcus Behmer, Berthold Löffler, Lefler, Urban, Czejska (die Beardsleynote gravitiert nach dem Wienertum) nennen, so soll dies zugleich die Wertschätzung kennzeichnen, deren sie sich erfreuen müssen. Daß die nachhaltigsten Anregungen von den Serlachschen Kinderbüchern verbreitet wurden, darf nicht unvermerkt bleiben.

Josef von Divély begann gleichfalls in Beardsleyschen Fußtapfen, aber er entwickelte sich kräftig zu einer eignen linearen Auffassung. Heine erinnerte mit seiner Judith an seine köstlichen Barrisons, aber das Judith-Thema selbst ist doch wohl mit einer Mischung von Blutrünstigkeit und Biedermeier nicht völlig zu bewältigen. Man wird nicht müde, Karl Walfers reizende Erfindungen zu bewundern, er besonders hat die Buchkunst aus ihrer Starrheit erlöst und ihr den Weg zu freieren, launigern Bildungen gewiesen. Alle Kokošlograzien hat er der Illustration dienstbar gemacht, von den Ninon-Radierungen bis zu den zarten Dignetten für die Bücher seines Bruders. Vielwendig schafft Emil Preetorius, einmal mit prächtigen Silhouetten, dann wieder mit duftigsten Lithographien, über seinen Erfindungen schwebt ein feiner Hauch des Archaisstischen, neuerlich hat er den letzten Rest von Dekorativem völlig abgestreift. Nach kräftigen Wirkungen strebt Franz Wazil, sein Prinz-Eugen-Buch ist vielleicht das beste Bilderbuch des Weltkriegs. Mit dem Silhouettenprinzip arbeiten auch Rolf von Hoerschelmann und Rudolf Goepfinger, beide gleich lebendig, mit einer unübertrefflichen Frische der schwarz-weißen Eindrücke. In Hans Alexander Müller (Prinzessin Ursula, Hofball, Katzenberger) schwingen Kari-

taturistische Elemente mit, es ist fabelhaft, mit welchem sichern Blick seine Bilder räumlich geordnet sind. Meister einer feinfühligsten Linie ist Franz Christophe, mit einer bestrickenden Sinnlichkeit stattet er seine Illustrationen aus, in denen Kokołoklänge verdichtet scheinen. Max Arnold (Schelmufsky) gehört mit Otto Nückel (Solneman der Unsichtbare) und Max Bucherer (Finkhs Reise nach Tripstrill) zu jenen Künstlern, die den Originalholzschnitt im illustrierten Buch wieder zu Ehren gebracht haben. An Holzschnittwirkungen des 16. Jahrhunderts hat sich das bedeutende illustrative Können von Otto Richard Boffert geschult, Aloys Kolb, in Verwandtschaft mit Engels, prägt in seinen Radierungen Münchener Lebendigkeit und Monumentalität zu gleicher Zeit aus. Bruno Goldschmitt (Fischarts Gesichtsflitterung), Dora Polster (Stielers Winteridyll) und Ida C. Ströver (in ihren Heliand-Zeichnungen) gehen gleichfalls kräftigsten Wirkungen nach. Alfons Woelfle wurzelt in einem zärtlichen Biedermeier, in ähnlicher Zeitgesinnung, bis zum Kokoło zurück, entfaltet Hugo Steiner-Prag sein Können (Bartsch, Sterbendes Kokoło und Mimili), seine Solembilder beweisen aber auch, welche Empfindungsweite und stimmungsgesättigte Technik er beherrscht. Dem Eruslichen ist in Szafranski, mit nervösen Strichen, ein glänzender Interpret entstanden, nur noch Paul Scheurich kommt ihm darin gleich, der aber auf der anderen Seite auch allem Seltsamen und Abgründigen, das die moderne Seele bewegt, gerecht zu werden vermag. Kokołoeindrücke verschlingen sich bei Ernst Stern zu ornamentalen Linien, Abbreviaturen von Umrissen, die ihren künstlerischen Ahnen in Wilhelm Busch haben, ähnlich wie auch Erich Bruner stark in ihm wurzelt. Ein etwas müdes Biedermeier prägt sich in den reizvollen Gestaltungen von Erich M. Simon aus, eine noch etwas spätere Zeit wird von M. Philipp nachgewiesen. Mit andern geben sie für die köstlichen Orplid-Bücher von Axel Junkers Verlag den illustrativen Ton an. Bei Heinrich Kley wird die fast allzu große Flüssigkeit und Behendigkeit seiner Linie nicht selten zur Manier. Auf Rembrandt und Menzel gehen Walter Klemm, der in vielen Techniken begabte, und Max Slevogt, der geniale Zeichner, der Illustrator Sindbads, Ali Babas, und des Cellini, zurück. Neuerdings hat Slevogt sein souveränes Können in eines der Bändchen „Alte und neue Weisen“ des Insel-Verlags ausgeschüttet, Seite an Seite mit dem Grafen Kalkreuth, den er aber weit an Impressionskraft übertrifft. Eine hohe illustrative Selbständigkeit zeigen auch, in ihrer Sattung, Adolf Uzarski und Karl Thylmann, nur die alten Literaturstücke, die der letztere illustrierte, machen es aus, daß er zuweilen noch historisch gebunden scheint. Eine unvergleichliche Modernität strahlen in ihrem überfönnlichen

Zauber alle Schöpfungen von Alfred Kubin aus. Für Poe, Dostojewski, Hoffmann ist er der geborene Illustrator, etwas Metaphysisches lebt in seinen unheimlichen Bildvisionen. Max Schwerdtfeger, Wilhelm Thöny bewahren sich in Kubins Schatten alle Selbständigkeit. Ottomar Starke, der Illustrator Sternheims, bei Kurt Wolff, schwingt sich mit seinen lebensvollen Lithographien, von Savarni beseelt, auf die Höhe seines Dichters; Hans Meid setzt mit einer blendenden Radiertechnik Stücke der Weltliteratur in ein unheimliches packendes Licht. Ganz liebenswürdig, von einer schwelgerischen Fröhlichkeit und Unbekümmertheit des Schaffens ist Walo von May in seinen Federspielen wie in seinen Ursteinzeichnungen für Weber, er bringt seine Texte, von Hoffmann und Jean Paul vor allem, zu sphärischem Erklären, so göttlich leicht umspielt seine zeichnende Hand die Sehsehnsüfte, die er illustrativ beseelt. Die industrielle Illustration, für große Fabrikwerke, Jubiläumsschriften, Firmenkataloge möchte zwar abseits führen, da hier dekorativer Charakter mit Recht gefordert wird, immerhin möge berührt werden, was Kley für Krupp, Czeszka für den Jubiläumsband der Wiener Staatsdruckerei, Kuitthau für die „Jenaer Glasindustrie“ originelles und neues geleistet haben. Mit solcher Aufzählung sind aber unsere Illustrationskünstler nicht erschöpft, wir sind allzu reich an Talenten, daß alle namhaft gemacht werden könnten, jede Bücherwelle wirft uns auch eine neue Illustrationsbegabung an den Strand unsers Senießens, wir freuen uns der Fülle, in die wir hineinwachsen.

Wir wollen die Orthodoxie der strengen Buchform immer hoch halten, und nie des typographischen Zusammenhangs vergessen, in den die Illustrationen hinein gestellt werden müssen. Die Stimmen des Dichters und des Illustrators verschlingen sich wunderbar, und nicht selten strömen sie im reinsten Akkorde dahin. Wenn aber die Illustration ein herrliches Solo anhebt oder mindestens die Oberstimme belegt, so wollen wir ihr darum nicht gram sein und über Verletzung dogmatischer Buchregeln klagen. Warum sollte sie nicht einmal die Führung haben? Hier gewinnen wir den Zugang zu dem höchst kennerschaften Genuß, die zeichnerischen Leistungen ein und desselben Künstlers durch viele Werke hindurch als Harmonie zu empfinden, wir vergessen die Dichter, durch deren Seelen er sich durchhäutete, die Texte sinken abwärts zum Hades, die Bilderketten beherrschen das Feld und mit der Meister Augen sehen wir in die strahlend farbige Welt der Erscheinungen in einer zeichnerischen Abstraktion, die, vom Licht in Farbe verklärt, in ihrem gleichnißhaften Charakter noch ganz naturnah ist im Gegensatz zu der in Arabesken vereisten Type, das heißt, wir blättern im Hauptbuch des lieben Gottes selbst. Mehr kann man nicht verlangen.