

Rezensionen

HANS RIES, *Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuches im deutschsprachigen Raum 1871-1914*. Osnabrück, H. T. Wenner 1992. 1067 Seiten.

Der Buchtitel kann leicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Neuerscheinung einen wichtigen Fortschritt bedeutet, daß es sich um ein Standardwerk zur Druckgraphik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts handelt. Die Untertitel: *Das Bilderangebot der Wilhelminischen Zeit. Geschichte und Ästhetik der Original- und Drucktechniken* sowie *Internationales Lexikon der Illustratoren. Bibliographie ihrer Arbeiten in deutschsprachigen Büchern und Zeitschriften, auf Bildbogen und Wandtafeln* vermögen einen Eindruck von der umfassenden Anlage dieses Kompendiums zu in Deutschland erschienenen illustrierten Kinder- und Jugendbüchern zwischen dem deutsch-französischen Krieg und dem I. Weltkrieg zu geben. Dabei erscheint zur Zeit ein vergleichbares Werk zur Illustration: der Schweizer Verlag *Ides et Calendes* publiziert seit 1989 sein *Dictionnaire des Illustrateurs*. Es ist auf fünf Bände angelegt und geht nach Epochen vor. Hier werden allein auf je maximal zwei Seiten Illustrationszeichner in internationaler Auswahl mit ihrer Vita sowie einem summarischen Überblick über ihr Werk behandelt.

Ries' Buch, das eben diesen engeren Bereich der Buchillustration und dazu noch in einem kürzeren Zeitabschnitt behandelt, betrachtet seinen Gegenstand, indem es ihn zunächst einmal umschreibt. Da gibt es neben eigentlichen Büchern, Zeitschriften und Bilderbogen zahlreiche Sonderformen wie Malbücher, Ausschneidebilder, Papiertheater, aber auch Sammelbilder und Oblaten. Ries schließt auch die Bilderwelt in seine Betrachtungen ein, die das Kind an den Wänden des Elternhauses und der Schule wahrnahm, wobei er im einzelnen auch auf die sogenannte „Künstlersteinzeichnung“ – von meist Karlsruher Künstlern entworfen und bei Teubner in Leipzig verlegt – eingeht und über Inge Schlünderers 1973 erschienene Arbeit hinaus auf die Hamburger Initiative zur „Originallithographie“ mit Lichtwarks Anregung hinweist. So wird auf hundert eng geschriebenen Seiten – mit abundanten, klein gedruckten Anmerkungen auf jeder Seite – allein das zur Diskussion stehende Material begrifflich und doch mit vielen Beispielen versehen erfaßt (Kap. I: *Allgemeines*).

Im II. Kapitel dagegen (*Ästhetik der Illustration auf der Grundlage der technischen Reproduktionsbedingung*) wird beschrieben, was nach heutigen Begriffen immer mehr in den Bereich der Kunstgeschichtsschreibung gehört. Seit der Einbeziehung der Photographie in die Betrachtungen der Kunstgeschichte ist auch der Horror vor dem vorwiegend Technischen als einer Kategorie des Unkreativen, Außerkünstlerischen der Einsicht gewichen, daß gerade das Verständnis für chemisch-optische Vorgänge erst die Möglichkeit bietet, ästhetischen Werten kritisch zu begegnen. Es sind die unterschiedlichen Drucktechniken dieser oft in hohen Auflagen gedruckten Kinder- und Jugendbücher, die immer wieder zum Einsatz neuer und noch kostspieligerer Techniken herausfordern. In Kapitel II be-

schäftigt sich Ries zunächst mit dem *Verhältnis von Original und Reproduktion* und geht dabei den unterschiedlichen Arten der zeichnerischen Vorlage nach. Eine so grundsätzliche Fragestellung muß die Geduld des Lesers arg strapazieren, denn die Beantwortung einer so allgemeinen, wenn auch spezifisch gestellten Frage erwartet man kaum in einer Abhandlung über wilhelminische Kinderbuchillustration. Der immense Fleiß, die Kenntnisse des Autoren, die Eloquenz seiner Darlegungen – all diese Tugenden schufen ein Werk, das in seiner Auskunftsfreudigkeit manchmal an den Bedürfnissen des Benutzers vorbeigeht. Dabei folgen Ries' Darlegungen der Logik eines gedanklich strengen Aufbaus. Ein ausführliches Inhaltsverzeichnis erlaubt immer wieder, doch die rechte Stelle zu finden, die der Benutzer konsultieren möchte. Die Ausführlichkeit des Buches war durch den Computersatz möglich, den der Autor selbst erstellte. Die Segnungen des Computers ermöglichten auch die zahlreichen Kreuzverweise, wo einzelne Feststellungen in anderen Zusammenhängen andere Bedeutungen erhalten.

Doch nun zurück zu den graphischen Techniken der Illustration. Ries unterscheidet *Originaltechniken* und *Reproduktionstechniken*, wobei er nicht nur die Technik selber, sondern auch deren Geräte beschreibt. Dabei behandelt er u. a. jene *Tonpapiere*, die als *Kornpapier* sowie als *Schabpapier* einen im Papier angelegten Raster haben und nach der Anlage der Zeichnung einen Abklatsch auf der Druckplatte gestatten, der jetzt hoch geätzt werden kann. Vor Erfindung des photomechanischen Rasterdruckes, der Autotypie, wies auf diese Weise das Bildmotiv von sich aus den Raster auf, der, zumal im Hochdruck, den erwünschten Halbton zwischen hellen und dunklen Partien erzeugte.

Die Reproduktionstechniken werden hier nach *einfarbigen* und *mehrfarbigen* unterschieden. In der Tat kennt die Zeit nach 1871 bereits alle bis zur elektronischen Bildvermittlung bekannten Bilddruckverfahren. Nach 1879 hatte mit Karl Klietschs Heliogravure endlich ein praktikables Tiefdruckverfahren Einzug gefunden in den deutschsprachigen Ländern. 1882 patentierte Meisenbach seine Erfindung eines photomechanischen Rasterhochdruckes, der Autotypie, die farbig zu drucken zur Aufgabe der 1890er Jahre wurde. Der Farbdruck spielt bis heute verständlicherweise eine wichtige Rolle in der Illustration des Kinder- und Jugendbuches. So gehört auch Ries' Behandlung der farbigen Reproduktionstechniken in diesem Buch für denjenigen, für den die graphischen Techniken nicht bei Lithographie und Stahlstich aufhören, zu den lohnendsten Kapiteln. Bei der Behandlung der einzelnen Techniken werden nacheinander die eigentlichen Verfahren, ihre Geschichte, ihre Ästhetik sowie die Verbreitung im Kinder- und Jugendbuch beschrieben. Hierbei gewinnt die Darstellung dadurch an Authentizität und an Anschaulichkeit, daß es gelang, immer wieder ungewöhnliche Quellen heranzuziehen wie etwa Edmund Evans' Lebenserinnerungen für die Technik der Chromoxylographie oder die bisher unveröffentlichte Korrespondenz zwischen dem Schriftsteller Richard Dehmel und dem Verleger Herman Schaffstein über den *Buntscheck, ein Sammelbuch herzhafter Kunst für Ohr und Auge deutscher Kinder*, 1904. Hier erscheinen ästhetische Ziele und drucktechnische Bedingungen einander konfrontiert. Bei der Darstellung der Geschichte der Techniken

greift Ries weit aus. Für den Farbholzschnitt bzw. den Farbholzstich rekapituliert er das ganze 19. Jahrhundert, angefangen bei William Savages *Hints on Decorative Printing* (1822), dem frühesten Traktat zur Herstellung farbiger Holzstiche, von dem ein Resumé für den deutschen Leser 1826 in *Dinglers Polytechnischem Journal* veröffentlicht wurde.

Wer die Geschichte der Bilddrucktechniken im 19. Jahrhundert studiert, wird überrascht feststellen, daß es auch hier nationale Präferenzen und Eigenarten gibt. So war der farbige Holzstich von Anfang an als Illustrationsverfahren vor allem in England gebräuchlich. In Deutschland dagegen blieb er bis in die 1850er Jahre hinein mehr oder weniger im Experimentierstadium. Erst Heinrich Knöfler (1824-86) und seine Söhne sowie Ludwig Lott in Wien führten chromoxylographische Anstalten, ließen sich aber durch Verlage vertreten. Ihre Produktion – besonders die der Söhne Knöfler – galt der Reproduktion von Meisterwerken alter Malerei und diente der Herstellung von Devotionalien. Technik und Stil entsprachen dieser Aufgabe. Ihre kleinformatigen Bilder sind von unübertroffener Glätte, ganz im Gegenteil etwa zu Edmund Evans' Chromoxylographie, in der die Bücher fortschrittlicher Autoren wie Randolph Caldecott, Kate Greenaway und Walter Crane illustriert wurden. Bücher der letzten beiden Autoren erlebten zusammen mit ihren von Evans geschaffenen farbigen Druckblöcken Ausgaben auch im deutschen Sprachgebiet. Neben der Hand- bzw. Schablonenkolorierung, zu der Ries ein inhaltsreiches Kapitel liefert, spielt natürlich die Chromolithographie eine führende Rolle in der Illustration des Kinderbuches. Die langsame Einführung der Farbe im Bildruck gehörte ja zu den entscheidenden Neuerungen des 19. Jahrhunderts, und hieran nimmt das Kinder- und Jugendbuch mehr als alle anderen Gattungen des Bilddruckes teil.

Schon Senefelder hatte farbige Lithographien vorgeschlagen, aber erst G. Engelmann im elsässischen Mühlhausen hatte 1837 ein Patent auf die farbige Anlage der Steine und den Register genommen. Von Anfang an bezeichnete er seine Farblithos als *Chromolithographie*. Er bewarb sich mit seiner Erfindung um ein Patent für einen mit den drei Kardinalfarben Rot, Gelb, Blau arbeitenden Druckprozeß. Ch. J. Hullmandel in London zog sofort nach und wandte die Farbe in der von ihm als *Lithotint* entwickelten Technik an, in der er bisher vor allem Tuschzeichnungen in den richtigen Abstufungen lithographisch reproduzieren konnte und den er jetzt zur lithographischen Darstellung von Aquarellen benutzte. Die farbige Lithographie war wegen ihrer komplizierten Handhabung eine Technik, derer man sich nur mit Hilfe erfahrener Drucker bedienen konnte. Vor allem aus diesem Grunde haben sich bedeutendere Künstler ihrer vor 1890 sehr wenig bedient. Sie trat in Deutschland neben einer breiten kommerziellen Anwendung vor allem in der Buchillustration auf und das besonders in den Alben und Periodica der Düsseldorfer Künstler. Theodor Hosemann, ein Gelegenheitsdüsseldorfer, der mit etwa einhundert Buch-, Märchen- und Zeitschriftentiteln allein von 1871 bis zu seinem Tod 1875 zu den führenden deutschen Jugendbuchillustratoren gehörte, kann stellvertretend für viele charakterisiert werden. Die Farblithobilder in Elise Averdicks *Roland und Elisabeth*, die, wenn nicht nach-

weisbar von ihm selbst, dann doch in seiner Art gezeichnet wurden, zeigten in ihrer ersten, 1851 erschienenen Ausgabe noch einen lockeren, mit drei bis vier Farbsteinen arbeitenden, an den Rändern die Präsenz der überstehenden Farbsteine verratenden Vortrag. Bis 1898 erschienen weitere elf Auflagen. Doch die Lithos wurden, wie Ries schreibt, „in den mittleren Auflagen wortgetreu, aber vergrößernd und gegenüber der hauchzarten Kreidezeichnung zugleich präzisierend und verhärtend gezeichnet, wodurch sie an Anmut verloren und die gekonnte, impressionistische lockere Handschrift durch einen befangenen, dilettantischen Strich ersetzt wurde“.

Das neueste und von der ästhetischen Seite her am meisten zukunftssträchtige farbige Illustrationsverfahren war die *Chromotypie* bzw. *Chromotypographie*. Die letzte Bezeichnung weist auf den Prozeß hin, der auch photomechanische Vorgänge einschließt. Es waren wieder Richard Dehmel und der Illustrator Ernst Kreidolph, die die „Schmierigkeit“ der Farblithographie vermeiden wollten und die *Chromotypie* als Illustrationsverfahren ihres *Buntscheck* wählten. Mit dem Wechsel von unstrukturierten Volltonplatten und über Staubkornpartien angeätzten Halbtonclichés konnten sie ihrem flächenbetonten Kompositionsverständnis Rechnung tragen. Doch die Farbplatten wurden photographisch unter Resorptionslinsen nach der originalen Farbskizze gewonnen, wie aus dem erwähnten Briefwechsel in der Hamburger Staatsbibliothek hervorgeht. A. M. Villon beschreibt diesen Prozeß im II. Band seines *Nouveau Manuel complet du Graveur*, p. 172, als *Chromotypogravure*. Charles Gillot hatte als erster 1883 eine photomechanisch vorgehende farbige Hochdrucktechnik für Eugène Grassets Illustrationen in Charles Marcillys *Histoire des Quatre Fils Aymon* eingesetzt. Damit konnten farbige Zeichnungen auch in Halbtönen als Buchdruck erscheinen, ohne daß der „unkünstlerische“ Raster der farbigen Autotypie eingesetzt werden mußte, der in den 90er Jahren aufkam. Dr. Eugen Albert brachte in der ersten Hälfte der 90er Jahre die wichtigsten Ergebnisse hierzu heraus. Die erfreulichste Drucktechnik, da dem gezeichneten Original meist am nächsten, waren die in Chromotypie gedruckten Illustrationen, die praktisch hochgedruckte Kornätzungen darstellen.

Allein die Beschreibungen der Drucktechniken, von denen ich nur die wichtigsten genannt habe, machen das Buch zu einem unentbehrlichen Instrument des Graphik- und Illustrationskenners. Eine so dichte Einkreisung der Phänomene dürfte ein einmaliger Glücksfall für den an der Geschichte der Bilddrucktechniken Interessierten sein. Dabei sind wohl der Hauptzweck des Buches die im Kapitel III auf 700 Seiten abgehandelten Leben und Werke der Illustratoren. Hier wird der Kinderbuchsammler auf seine Kosten kommen. Wenn er nur halb so viel wie der Graphik- und Illustrationskenner von Ries' Ausführungen hat, muß seine Ernte mehr als reichlich sein.

Eckhard Schaar