

200-

ZEITSCHRIFT

FÜR

BÜCHERFREUNDE.

Monatshefte für Bibliophilie und verwandte Interessen.

Herausgegeben von Fedor von Zobeltitz.

2. Jahrgang 1898/99.

Heft 1: April 1898.

Moderne deutsche Notentitel.

Von

Walter von Zur Westen in Berlin.

Die früher in Deutschland seltene künstlerische Ausschmückung der Buchumschläge hat seit kurzem einen erfreulichen Umfang angenommen. Auf einige bezeichnende Beispiele hat der Herausgeber in Heft I vorigen Jahres der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ hingewiesen. Die nachfolgenden Zeilen sollen die auf dieselben Ursachen zurückzuführende Parallelbewegung auf dem Gebiete des Musikalienhandels schildern, deren Anfänge ebenfalls in der jüngsten Zeit liegen. Einleitend will ich einige von Künstlerhand gefertigte Notentitel aus früheren Jahren erwähnen, die mir gelegentlich bekannt geworden sind, und zugleich versuchen, die Entwicklung der äusseren Ausstattung der Musikalien

Z. f. B. 98/99.

in unserm Jahrhundert kurz zu skizzieren. In den ersten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts präsentierten sich die Notenhefte fast durchweg in schlichtem Gewande. Der einfache Schrifttitel bildete die Regel. Nur in Ausnahmefällen wurden die Deckel mit einem zeichnerischen Schmuck versehen, der dann entweder in einer ornamentalen Randleiste oder einer mässig grossen, die Mitte des Blattes einnehmenden Vignette bestand. Den beliebtesten Gegenstand der letzteren bildete begreiflicherweise eine verzierte Lyra, oft zusammen mit andern Instrumenten. Daneben kommen auch allegorische Gestalten, Muses, Genien etc. häufiger vor. Illustrationen zu der die Grundlage der Komposition bildenden Dichtung habe ich aber seltener gefunden.



Notentitel von Hans Unger.
(A. W. Rosts Verlag in Dresden.)

Solche Vignetten hat *Moritz von Schwind* als junger Künstler um die Mitte der zwanziger Jahre zu einer Reihe von Klavierstücken aus dem *Barbier von Sevilla*, *Edoardo e Cristina*, zu *Tancred und Il Turco in Italia*, zur *Diebischen Elster* und vielen andern Tonwerken entworfen („*Moritz von Schwind, sein Leben und seine Werke*“ von Dr. H. Holland, Stuttgart 1873. S. 19). Diese Notenhefte habe ich leider in Berlin nicht aufreiben können. — Von Schwind's Hand rührt auch eine durch den Holzschnitt reproduzierte Titelzeichnung zu Karl

Perfalls „*Reigen des Rattenfängers*“, Erinnerung an das Künstlermaskenfest 1853, her (Joseph Aibl, München). Ein Exemplar des Blattes befindet sich im hiesigen Kgl. Kupferstichkabinett. Es stellt mehrere Damen dar, die im Gespräch beieinander stehen, und ist eine künstlerisch ziemlich belanglose Gelegenheitsarbeit.

Unter den ornamentalen Randleisten der ersten Jahrzehnte finden sich eine Anzahl trefflicher Arbeiten. Als beliebig herausgegriffenes Beispiel erwähne ich den Titel von Nicolos „*Romances*“, herausgegeben von Jäger. Allmählich nahmen die Umrahmungen einen grösseren Umfang ein. Man gestaltete sie zum Beispiel als reich dekorierte gotische Portale oder man verschmolz sie mit figürlichen Kompositionen. Ein vorzügliches Blatt der letzteren Art ist der Deckel der „*Sonntagsmusik*“, gewählt und bearbeitet von E. Pauer (Breitkopf & Härtel, Leipzig), den *Alexander Strähuber*, ein Schüler Schnorrs, 1840 entworfen hat. Den oberen und unteren Rand nehmen Gruppen musizierender und Wein lesender Engel ein. Die beiden Lang-



Notentitel von Curt Stoeving.
(Mit Genehmigung von C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung [R. Linnemann] in Leipzig.)

seiten sind mit Guirlanden geschmückt, die durch verschlungene Weinreben und Rosenzweige gebildet werden.

Auch *Ludwig Richters* Titelzeichnungen tragen, soweit sie mir bekannt sind, den Charakter von Umrahmungen, wenn sie auch den grössten Teil der Seite bedecken. Der Deckel von „43 Klavierstücken für die Jugend“ von Robert Schumann, op. 68, herausgegeben von Clara Schumann (Breitkopf & Härtel) zeichnet sich durch eine Fülle lieblicher Szenen aus dem Kinderleben aus, die so fein und treu beobachtet und mit so

schlichter Poesie zur Darstellung gebracht sind, wie eben nur Ludwig Richter es vermochte. Als dekoratives Blatt steht aber der Titel von „*Jungbrunnen, die schönsten Kinderlieder*, herausgegeben von C. Reinecke“ (Breitkopf & Härtel) höher. Mehrere Kinder belustigen sich an einer Quelle unter dem Schutze eines harfspielenden Engels. Eine alte Frau steht abseits und sieht mit freundlichem Lächeln zu. Zu beiden Seiten ragen schlanke Bäume empor, deren Kronen sich vereinigen und das Blatt nach oben hin abschliessen. Nicht ganz so gelungen wie diese Arbeit scheint mir der Titel von Karl Reineckes „*Bornesange*“ (Breitkopf & Härtel). Bei Hoff („*Ludwig Richter*“, Dresden 1877) finde ich noch den Titel zu „*Hausmusik*“ von W. Riehl (Cotta, Stuttgart 1855) erwähnt, ferner den 1849 entworfenen zu Volkmar Schurigs „*Lieder, Perlen deutscher Tonkunst*“ (C. C. Meinhold Söhne, Dresden), der besonders deshalb bemerkenswert erscheint, weil er — für die damalige Zeit ein Ausnahmefall — in mehreren Farben, und zwar sehr hübsch, ausgeführt ist.

Allmählich wurde die Sitte, die Deckel von Tonwerken mit zeichnerischem Beiwerk zu versehen, allgemeiner und erlangte auf dem Gebiete der Lieder und Tänze eine grosse Verbreitung. Auch an Umfang nahm der zeichnerische Schmuck zu. Nach und nach wurden die in mässiger Grösse gehaltenen Vignetten durch Bilder verdrängt, die einen beträchtlichen Teil der Seite einnahmen. Da aber das zeichnerische Beiwerk regelmässig künstlerisch wertlos war, so hat seine Zunahme die äussere Erscheinung der Musikalien eher verschlechtert als verbessert.

Eine glänzende Ausnahme bildet das Titelblatt zu Hermann Krigars „Spanische Lieder“, op. 26 (G. Heinze, Dresden), das *Adolf Menzel* 1866 entworfen hat. Durch ein hohes Portal, dessen Bogen den Titel des Werkes, die Widmung „Frau Viardot-Garcia“ und das Bild der Gefeierten trägt, blickt man in einen mit dichtem Gesträuch bewachsenen Garten. Ein genial entworfenes Rokokogitter, dessen Spitzen sich zu dem Namen des Komponisten verschlingen und dessen graziöse Formen einen reizvollen Gegensatz zu der massiven Wucht des Portals bilden, schliesst ihn zwar von der Aussenwelt ab, aber die weiten Öffnungen zwischen den Stäben des Gitters gewähren einem jungen Spanier die Möglichkeit, ein zärtliches Gespräch mit seiner im Garten stehenden Angebeteten zu führen. Ein drolliger Amor schleicht, im Begriff seinen Bogen auf das Mädchen anzulegen, durch das Gebüsch heran. Auf der linken Seite des Bildes klagt das Mädchen der Mutter seinen Liebeskummer:

Bitt' ihn, o Mutter,
Bitte den Knaben
Nicht mehr zu zielen,
Weil er mich tötet!
Mutter, o Mutter,
Die launische Liebe
Höhnt und versöhnt mich
Flieht mich und zieht mich!

Der gewaltige Atlas, der das Portal trägt, blickt mit ironischem Schmunzeln auf die Gruppe herab und scheint mit seiner steinernen Hand den Kopf der Kleinen streicheln zu wollen. Wie fast alle dekorativen Arbeiten Menzels fesselt das Blatt weniger durch monumentale Grösse, als durch die Behandlung des Details und die Fülle geistvoller Einfälle.

Ausser dieser Arbeit existiert übrigens noch

ein Notentitel, den Menzel nicht nur entworfen, sondern auch selbst lithographiert hat. Den Deckel, der mir in der Kgl. Bibliothek gezeigt wurde, schmückt eine Komposition des Weberischen Gedichtes „Das arme Kind“ von Hieronymus Thrun. Ein junger Mann, dessen vornehm geschnittenes Gesicht einen schmerzlichen Ausdruck zeigt, liegt auf dem Totenbett. Er trägt Uniform, die Arme sind über der mit Orden geschmückten Brust gekreuzt. Es ist der junge Herzog von Reichstadt, Napoleons I. Sohn, der „schon in silberner Wiege die Königskrone von Rom getragen“ hatte und zum mächtigsten Herrscher der Erde bestimmt zu sein schien, der dann aber nach dem Sturze seines Vaters als „Gefangener Europas“ in Österreich leben musste, bis er 1832 im Alter von 21 Jahren aus einem Leben abberufen wurde, das ihm nur Enttäuschungen gebracht hatte. Das interessante Blatt stammt jedenfalls aus der ersten Hälfte der dreissiger Jahre, als der junge Künstler sich durch Anfertigung von Steinzeichnungen zu den verschiedensten Gelegenheiten seinen Unterhalt verdienen musste, gehört also zu den Inkunabeln Menzelscher Kunst.

1886, 20 Jahre nach dem Erscheinen der Spanischen Lieder, entstanden die 5 Deckelzeichnungen, die *Max Klinger* für Kompositionen seines Freundes Brahms entworfen hat (N. Simrock, Berlin). Die Vorzüge der Werke Klingers, ihr vornehmer, alle lauten Effekte verschmähender Charakter, die Gedankentiefe, die reiche, eigenartige und erhabene Phantasie, die in ihnen zu Tage tritt, rühmt man auch Brahms Schöpfungen nach, und diese Gleichheit ihres künstlerischen Naturells machte Klinger zum berufenen malerischen Interpreten des grossen Komponisten. Eine besonders glückliche Leistung ist der Titel zu „Vier Lieder“, op. 96 (Abbildung Seite 11). In einem südlichen Meere, über dem sich ein mit leichten, weissen Wolken bedeckter Himmel wölbt, tummeln sich Delphine, Tritone und seltsame Meerungetüme; rechts schliesst ein kahler Höhenzug, auf dem einige Cypressen emporragen, den Horizont ab. Die Mitte des Blattes nimmt eine Votivtafel ein, die die Schrift trägt, und von deren reichverzierter Bekrönung ein gewaltiger Adler in die Ferne späht.

Während aus dieser Titelzeichnung ein Ton jauchzender Lebensfreude herausklingt, trägt

der äussere Umschlag desselben Heftes einen ruhigen, idyllischen Charakter. Im Schatten eines Baumes am Ufer eines stillen Gewässers schläft ein Jüngling und träumt von der fernen oder verstorbenen Geliebten, deren schattenhaftes Bild in den Zweigen des Baumes erscheint. Die Anregung zu dieser Arbeit mögen dem Künstler die Heineschen Verse:

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,
Drin singt die junge Nachtigall,
Sie singt von lauter Liebe,
Ich hör' es sogar im Traum.

aus dem Gedicht: „Der Tod, der ist die kühle Nacht“ gegeben haben, dessen Komposition das Heft eröffnet. Auffallend ist auf diesem Umschlag, ebenso wie auf dem Titel von op. 97: „6 Lieder“, die seltsame verschnörkelte Form

der Buchstaben, die fast ausschliesslich als Ornament wirken und ihren Schriftcharakter fast ganz verloren haben, so dass sie nur schwer lesbar sind. Sie lassen den Meister der Schrift noch nicht ahnen, als der sich Klinger nachmals in dem Titel zur Brahmsphantasie bewährte. —

Aus der Zeit vor der modernen Bewegung stammt auch *Emil Döpler* des Jüngeren geschmackvoller und dem Charakter der Dichtung trefflich angepasster Umschlag zum „Sang an Ägir“ (Bote & Bock, Berlin, 1894). *Paul Heys* Titel zu Julius Heys „Neue Kinderlieder“ (Breitkopf & Härtel) sei hier ebenfalls erwähnt. —

Auch gegenwärtig sind es hauptsächlich Lieder und Tänze, deren Deckel zeichnerischen Schmuck erhalten — ja, man kann wohl sagen,

dass der grössere Teil der Neuerscheinungen auf diesem Gebiet mit irgend welchem bildlichen Beiwerk versehen wird, oft freilich nur mit einer bescheidenen Randverzierung oder mit einem Bilde des Komponisten oder desjenigen, dem das Heft gewidmet ist. Bei Couplets treten an deren Stelle der Sänger bzw. die Sängerin, deren Vortrag das Lied zuerst populär gemacht hat. So prangen die Bilder der Barrisons, Cécile Carolas, Flora Fleurettes, Paula Menottis, kurz aller berühmten Chansonnette - Divas der letzten Jahre auf den Deckeln ihrer Repertoirestücke.

Übrigens hat sich das Aussehen des bildlichen Beiwerks in den letzten 10 bis 15 Jahren gänzlich verändert. Die früher

HISTOIRE DRÔLE

(Curiose Geschichte)

MORCEAU DE GENRE
POUR PIANO À 4 MAINS



PAR ED. POLDINI.

Notentitel von Bruno Wennerberg.
(Verlag von Julius Hainauer in Breslau.)

üblichen schlichten Schwarz-Weissbilder sind durch buntfarbige Darstellungen verdrängt worden, die nicht nur schmücken, sondern zugleich auffallen sollen. Dieser letztere Zweck steht bei Couplets und andern Musikstücken niederen Genres sogar in erster Linie. Da man auch jetzt künstlerische Kräfte nur in Ausnahmefällen zum Entwurf der Titelzeichnungen heranzog, so musste diese Neuerung zu einer weiteren Verschlechterung des Aussehens der Notenhefte und schliesslich zu dem unerfreulichen Gesamtbilde führen, das die äussere Ausstattung der Tonwerke bis vor kurzem ausschliesslich bot und noch jetzt bedauerlicher Weise grösstenteils bietet.

Den ersten Schritt zu einer Besserung dieses Zustandes hat die Lithographische Anstalt von Röder in Leipzig gethan, indem sie eine Anzahl künstlerischer Kräfte für das Entwerfen von Notentiteln gewann. Der Hauptplatz unter ihnen gebührt *Bruno Wennerberg*, einem jungen Künstler schwedischer Abkunft, der gegenwärtig in Leipzig lebt. Er ist kein origineller Geist, aber ein äusserst vielseitiges Talent; er besitzt eine erstaunliche Fülle glücklicher Einfälle und bewegt sich in gleich geschickter Weise auf den verschiedenartigsten Stoffgebieten. Seit 1895 hat er sicher weit über 100 Notentitel geschaffen, und diese erstaunliche Produktivität erklärt zur Genüge, dass unter seinen Leistungen sich viele geringwertige, manche ganz verfehlte befinden. Indes würde man dem Künstler überhaupt Unrecht thun, wollte man an seine Arbeiten einen absoluten Mafsstab anlegen. Vielmehr muss man bei ihrer Beurteilung berücksichtigen, dass er an die Wünsche der Verleger gebunden ist, die sich ihrerseits möglichst an den Geschmack ihres Publikums anzulehnen suchen und künstlerischen Neuerungen meist ablehnend gegenüberstehen. Um das Verdienst Wennerbergs richtig zu würdigen, durchblättere man die Couplets von Paul Lincke, Aletter, Simon u. s. w., von denen einige mit Titelzeichnungen von seiner Hand geschmückt sind. Durch den stofflichen Inhalt unterscheiden sich seine Arbeiten nicht von den übrigen. Sie



Notentitel von Hermann Hinzl.
(Mit Genehmigung der Firma Heinrichshofens Verlag in Magdeburg.)

stellen etwa eine Chansonnette oder Tänzerin in ihrem Auftreten dar, oder geben eine Scene aus einem Balllokal oder aus der Operette, der das Couplet entnommen ist. Um so deutlicher tritt aber der grosse Unterschied zwischen den flott gezeichneten, graziösen und koloristisch geschmackvollen Schöpfungen Wennerbergs und den übrigen unkünstlerischen, oft geradezu rohen Blättern hervor. Als besonders gelungene Couplet-titel Wennerbergs nenne ich die zu Aletters „Klex-Marie“ und „Negerpolka“ (E. Aletter, Nauheim), zu Paul Linckes „Verführungswalzer“ und „O ihr Männer“ (Köhler, Gera), und zu R. Fischers „Mademoiselle Franziska“ (Wernthal, Magdeburg).

In den früheren Arbeiten Wennerbergs zu Musikstücken anderer Art tritt bisweilen eine Neigung zur Süßlichkeit störend hervor, so in der Darstellung des im Garten lustwandelnden Liebespaares im Kostüm der Biedermeierzeit auf dem Deckel von E. Laurys: „Im wunderschönen Monat Mai“ (Raabe & Plothow, Berlin). In ihrer Art prächtige Arbeiten voll feinen Humors und lebenswürdiger Grazie sind dagegen die Bilder des Kinderballes auf Fr. Behrs

„Fête des enfants“ (Hug, Basel, 1896) und des Mittagssessens im Königsschloss auf Adelheid Wettes: „Froschkönig“ (Heinrichshofen, Magdeburg), dessen Handlung der Künstler in die Rokokozeit verlegt hat. Betrachtet man aber die bisher besprochenen Titel Wennerbergs in ihrer Eigenschaft als dekorative Blätter, so lassen sie Manches zu wünschen übrig. Der Grund liegt einmal darin, dass sie in der heute in unsern sogenannten Prachtwerken herrschenden Illustrationsmanier ausgeführt sind. Besonders stark scheint mir der Einfluss der von Thumann illustrierten Klassikerausgaben hervorzutreten. Eine eigentliche dekorative Wirkung geht den Blättern daher naturgemäss ab.

An demselben Mangel leiden übrigens auch die überaus zarten und geschmackvollen Bilder, mit denen *Frau Simrock-Michael* eine bedeutende Anzahl von Kompositionen Godards (Un songe), Bohms und anderer geschmückt hat (N. Simrock, Berlin).

Hierzu kommt das höchst unerfreuliche und unkünstlerische Aussehen der nicht von Wennerberg herrührenden Schrift, die sowohl Formenschönheit wie Ausdrucksfähigkeit meist vermissen lässt. Zudem sind auf ein und derselben Titelseite Buchstaben der verschiedenartigsten Formen, Farben und Grössen zur Anwendung gebracht, d. h. in den verschiedensten Lagen über das Blatt verstreut. Von einer einheitlichen Wirkung des Titels durch Verschmelzung von Bild und Schrift zu einem harmonischen Ganzen oder durch Ausfüllung des durch das Bild freigelassenen Raumes durch Buchstaben, deren Formen dem Charakter des ersteren angepasst sind, kann daher nicht die Rede sein. Selbst die zarten Kompositionen Wennerbergs auf den Deckeln von O. Köhlers „Vision“, op. 157 (Stern, Berlin), und Ludwig Schyttes „Dryaden“, op. 84² (Hainauer, Breslau), bei denen infolge ihres linearen Charakters ein harmonischer Zusammenklang von Bild und Schrift unschwer zu erreichen gewesen wäre, werden durch die unangemessene Form der Typen um ihre beste Wirkung gebracht. Die Darstellung auf dem letztgenannten Titel sah ich übrigens kürzlich als Gemälde auf der Leipziger Ausstellung, natürlich um ein Vielfaches vergrössert. Ob der Künstler sich auch sonst noch auf dem Gebiete der hohen Kunst betätigt hat, entzieht sich meiner Kenntnis.

In seinen neuesten Arbeiten ist Wennerberg ein ganz anderer geworden. Er strebt jetzt mit Erfolg dekorative Wirkungen an und hat bereits eine Reihe von Deckelzeichnungen geliefert, die Grösse der Anschauung und ein bedeutendes Talent für geschmackvolle und ungezwungene Stilisierung bekunden. Mit diesen Vorzügen verbindet sich auf den Titeln von Ludwig Schyttes „Elegie“, op. 84⁸ (Hainauer), und L. Campbell-Tiptons „Lowes Wehrefore“ (F. Schuberth jr., Leipzig) ein tiefer Empfindungsgehalt, während in der flotten Ballscene auf Louis Gannes: „Mazurka d'amour“ (C. Gehrman, Stockholm) ein feiner Humor herrscht, der in den eigenartigen Deckeln zu Poldinis „Histoire drôle“ (Abbildung Seite 4) und „Valse des poupées“ (Hainauer) einen Stich ins Bizarre bekommt. Auch die Titel zu „Mandolinata“ von Martin Roeder (Fr. Schuberth) und „Dream of beauty“ von T. H. Slater (London, Reeves) gehören der stilisierenden Periode Wennerbergs an. Die Anregung zu diesen Arbeiten verdankt der Künstler wohl in erster Linie englischen Vorbildern, daneben ist aber auch der Einfluss des Plakatstils unverkennbar.

Die moderne Plakatbewegung hat in doppelter Weise anregend gewirkt. Einmal haben die von einigen Museen veranstalteten Ausstellungen ausländischer Affichen wenigstens einem Teil unserer industriellen und kommerziellen Kreise zum Bewusstsein gebracht, dass eine künstlerische Ausgestaltung ihres Reklamewesens nicht notwendig nur ein kostspieliger Luxus zu sein brauche, sondern, richtig ausgeführt, auch geschäftliche Vorteile bringen könne. Sodann hat die Veranstaltung der mit hohen Preisen ausgestatteten Konkurrenzen zum ersten Male zahlreiche künstlerische Kräfte zur Beschäftigung mit derartigen rein dekorativen Aufgaben veranlasst, von denen sie sich bis dahin stolz ferngehalten hatten.

Die wichtigste Lehre, die man den Meisterwerken der französischen Plakatkunst entnehmen konnte, war die, dass man durch Beobachtung gewisser Stilgesetze, insbesondere durch geschickte Vereinfachung und durch Nebeneinanderstellung weniger kräftiger und in grösseren Massen zusammengehaltener Töne die stärksten Wirkungen erzielen könnte. Es war klar, dass man durch analoge Anwendung dieser Prinzipien den Buch- bzw. Notendeckel

zu einer „Affiche intime“ machen, ihn befähigen konnte, im Schaufenster und auf dem Auslagetisch der Buchhandlungen sich aus der Masse der übrigen Werke herauszuheben und die Augen des Publikums auf sich zu ziehen. Andererseits durfte aber nicht übersehen werden, dass heute der feste Einband nicht mehr so allgemein ist wie früher, und dass bei belletristischen Werken und besonders bei Notenheften die Brochure nicht ein nur provisorisches, sondern häufig bereits das endgiltige Gewand des Druckwerkes bildet. Daher musste der Künstler in erster Linie bestrebt sein, den Umschlag in einer Weise zu dekorieren, die ihn zu einem würdigen Schmuck des Werkes machte. Naturgemäss musste hinter dieser dauernden Bestimmung seine vorübergehende, als Plakat im Kleinen zu dienen, zurücktreten. Durch weise Beschränkung, durch Vermeidung aller lauten Effekte und starken Wirkungen ist es aber den Meistern der französischen Plakatkunst, Chéret, Steinlen, Grasset, Métivet und anderen vielfach gelungen, in ihren Deckelzeichnungen beide Zwecke zu vereinen.

Unter den deutschen Künstlern, welche die Dekoration von Notendeckeln in diesem Sinne unternommen haben, gebührt *W. Voigt*, dessen Umschlag zu Fr. Schaffners „Ballade“ (A. Schmid, München) eine ganz hervorragende künstlerische Leistung ist, der erste Platz (Abbildung Seite 8). Das lebhaft bewegte Titelblatt von *K. Bauer* zu Thudichums: „Gebt Raum“ (ebenda) ist gleichfalls eine glückliche Lösung der Aufgabe. Auch *Paul Kämmerers* Titel zu Alexander von Fielitz „Narrenliedern“ (Breitkopf & Härtel) sei lobend erwähnt, wenn er auch in der Gesamtwirkung etwas unruhig ist. Weniger gelungen erscheinen mir die Deckelzeichnungen auf Schiedermeyers Liedern und auf Wilhelm Maukes: „4 Gesänge“ (beide bei A. Schmid), von denen die letztere von *Caspari* herrührt. —

F. Stucks Titel zu W. Maukes „Meisterlieder“, op. 23 (Schuster & Loeffler, Berlin) ist weniger wegen der bildlichen Darstellung — Kornähren auf blauem Grunde — als wegen der monumentalen Behandlung der meisterhaft in den Raum komponierten Schrift bemerkenswert. — Eine ältere Arbeit Stucks ist die humorvolle, aber künstlerisch nicht sehr bedeutende Deckelzeichnung zu O. Stiegers „Immergrünmarsch“

(A. Schmid). Von dem Don Juan-Deckel des Künstlers wird weiter unten die Rede sein.

Von *Karl Klimsch*, dem bekannten Schöpfer des Schultheissplakats, rührt der Titel von Konrad Ansges: „Valse impromptu“ (Challier, Berlin) her. Er zeigt in einem Medaillon die Halbfigur eines hageren Mannes in antiker Gewandung, dessen Gesicht einen finstern und grausamen Ausdruck trägt. Man würde ihn für einen römischen Cäsaren halten, wenn nicht ein paar riesige Fledermausflügel an seinen Schultern ihn als ein teuflisches Wesen charakterisierten. Das Blatt leidet unter dem oben berührten Fehler, mehr Plakat als Titel zu sein. Noch weiter geht in dieser Beziehung *Rezníček* in seinem Umschlag zu H. E. Oberstötters Walzer „Am Isarsstrand“ (A. Seiling, München), auf dem er eine Gesellschaftsszene in seiner bekannten flotten und mondainen Manier mit stark satirischem Anflug zur Darstellung bringt. Durch Anwendung mehrerer lebhafter Farbtöne, unter denen violett und kanariengelb vorherrschen, hat er einen ausserordentlichen Effekt erzielt. Auch *Hans Ungers* Deckel zu Ernst Rosts Polka: „Mephistopheles“ (Abbildung Seite 1) ist von diesem Fehler nicht freizusprechen. Er trägt das Bild des Titelhelden, dessen Gesicht zu cynischem Grinsen verzerrt ist und dessen rotes Gewand sich leuchtend von dem schwarzen Grunde abhebt. Im übrigen ist das Blatt aber ebenso wie der Titel zu E. Rosts Marsch: „La gloire“ (beide bei A. W. Rost, Dresden) eine hervorragende Leistung (Abbildung Seite 9), die ein glänzendes Zeugnis für das grosse Können des jungen Künstlers abgibt, in dessen Werken sich in seltener Weise seelische Belebung und starker Empfindungsgehalt mit dekorativer Wirkung vereinigen. Bewunderungswürdig ist auch, wie vollständig in dem Titel zu „Mephistopheles“ die originelle Schrift mit dem Bilde zu einer dekorativen Einheit verschmolzen ist.

Der grösste Teil der soeben aufgeführten Tonwerke weist in seiner Ausstattung neben dem künstlerischen zugleich einen kunstgewerblichen Fortschritt auf. Bisher war der Notentitel regelmässig ein integrierender Bestandteil des Notenheftes gewesen; er bildete dessen erste Seite, war aus demselben Papier gefertigt und häufig auf der Rückseite mit Noten bedruckt. Um ihn nunmehr zu befähigen, einen



Notentitel von W. Voigt.
(Verlag von Alfred Schmid Nachf., Unico Hensel, in München.)

wirklichen Schutz des Tonwerkes zu bilden, löste man ihn jetzt aus der Verbindung mit dem Notenheft, stellte ihn aus festerem Papier oder Pappe her und behandelte ihn als Mappe, in die das Heft gelegt wurde — kurz, man verwandelte den Titel in einen Umschlag, zu dessen Herstellung man häufig, um seine selbständige Existenz zu betonen, buntfarbiges Papier resp. Pappe verwandte. Einige Verleger gingen noch weiter, indem sie dem Notenheft, wie jedem

andern Druckwerk, ausser dem künstlerisch ausgestatteten Umschlag noch einen besonderen Schrifttitel gaben. Durch eine derartige würdige Ausstattung zeichnen sich unter den neuesten Erscheinungen besonders die erwähnten Rostschen Kompositionen aus, bei denen offenbar auch die Schrifttitel von Unger entworfen sind. Übrigens war bereits 1894 der „Sang an Ägir“ in solch vornehmem Gewande erschienen, hatte aber damals wenig Nachfolge gefunden.

Zu den bisher besprochenen Blättern, die sich mehr oder weniger stark an den Plakatstil anlehnen, stehen die Arbeiten Strathmanns, Lechters und Hirzels dadurch in einem gewissen Gegensatz, dass ihre Wirkung lediglich in ihrer eigenartigen Stilisierung und ihrem persönlichen Charakter beruht. Auch stofflich unterscheiden sie sich von den meisten übrigen dadurch, dass sie nicht zugleich illustrativ, sondern rein dekorativ sind. Sie sind von dem Inhalte des Musikstückes, das sie schmücken, ganz unabhängig und lehnen sich weder an seinen Titel, noch an den Text des komponierten Liedes an.

Von *Karl Strathmann* rührt der Umschlag zu Pöbings: „Vor der Schlacht“ (A. Schmid) her. Wie allen derartigen Arbeiten des Künstlers fehlt auch der Dekoration dieses Blattes das organisch-konstruktive Element. Es ist gewissermassen eine ornamentale Phantasie von hoher Originalität und fremdartiger Schönheit. Das Blatt, das in stumpfem Grün und Rot mit mässiger Anwendung von Gold gehalten ist, beweist den vornehmen künstlerischen Geschmack seines Schöpfers. —

Wie *Strathmann*, so hat auch *Melchior Lechter* bisher nur einen Notentitel geschaffen, der Kompositionen Richard Winzers (G. Plochow, Berlin) schmückt. Er ist im Stilcharakter der Gotik gehalten, mit deren mystischer übersinnlicher Empfindungsweise das künstlerische Naturell Lechters so starke Berührungspunkte hat, dass er in ihrer Formenwelt bekanntlich den passendsten Ausdruck für die Verkörperung seiner Ideen gefunden hat. Das Blatt zeigt eine fürstliche Frauengestalt, deren Haupt ein Heiligenschein umgiebt, und die mit verzücktem Ausdruck ihre Krone mit hohergehobenen Händen

Z. f. B. 98/99.

emporhält, als wollte sie sie dem Himmel als Weihgeschenk darbringen. Obwohl Lechter hier auf sein eigentlichstes Element, die Farbe, verzichten musste, ist die Arbeit doch von ausserordentlich ergreifender Wirkung. Die starken Konturen der Zeichnung erinnern an die Bleifassungen der Glasfenster, in deren Herstellung Lechters Hauptstärke liegt.

In noch höherem Masse als Lechter gehört der bekannte Berliner Landschaftsradiierer *Hermann Hirzel* zu den Hoffnungen des deutschen Kunstgewerbes, weil er, im Gegensatz zu der archaischen Kunstweise jenes, neue Formen zu finden strebt. Er hat sich stets gern auf dem Gebiete der angewandten Kunst bethätigt, — mit welchem glücklichen Erfolge, das beweisen seine Entwürfe zu den bei Louis Werner hergestellten Brochen, zu Ex-Libris, Buchumschlägen und Geschäftskarten. Auch seine hier zu besprechenden Notentitel zu Liedern Hans Herrmanns sind zum grössten Teil sehr bedeutende Leistungen. Wie alle Arbeiten des Künstlers tragen sie einen ganz persönlichen Charakter. Hirzel ist eine starke Individualität und besitzt eine

reiche Fülle dekorativer Ideen. Er ist kein leicht schaffendes Talent, aber gestützt auf sein hingebendes Naturstudium gelingt es seinem unermüdlichen Streben fast immer, vollgültige Ausdrucksmittel für seine eigenartigen künstlerischen Gedanken zu finden. Das stete Vorwärtstreben, das für den Künstler charakteristisch ist, dokumentiert sich auch in der grossen stofflichen und stilistischen Verschiedenheit seiner Notentitel. Niemals ganz mit dem Erreichten zufrieden, hat er immer wieder neue Lösungen der Aufgabe gesucht, und fast jedes Blatt bedeutet einen Fortschritt gegen das vorhergehende. Man



Notentitel von Hans Unger.
(A. W. Rost's Verlag in Dresden.)

beachte beispielsweise den gewaltigen Unterschied zwischen der wenig glücklichen ornamentalen Deckelzeichnung zu „5 Lieder“, op. 27 (H. Weinholtz, Berlin), die zu Hirzels frühesten Arbeiten auf diesem Gebiete gehört, und seinen neuesten Titelblättern zu „6 Gesänge“, op. 10, „5 Gesänge“, op. 3 und „Duette“, op. 2 (Heinrichshofen, Magdeburg). Diese Titel sind Meisterstücke geschmackvoller Dekoration (Abbildung Seite 5). Hirzel hat hier lediglich Motive aus der Pflanzenwelt verwendet, der er stets ein besonders eingehendes Studium gewidmet hat. Disteln, Nelken, Blätter des Löwenzahns sind scheinbar absichtslos über das Blatt verstreut, und doch wirkt das Ganze wie ein gefälliges Ornament. Die graziöse Leichtigkeit, die Eckmanns ähnliche Arbeiten auszeichnet, fehlt den Hirzelschen Blättern allerdings, dafür wirken sie aber kräftiger und ausdrucksvoller. Auch sind die Pflanzen im Detail naturalistischer behandelt und bedeutend weniger stilisiert. Übrigens spielt die Pflanzenwelt auch in zwei früheren Titeln, bei denen eine landschaftliche Scenerie den Hauptgegenstand der Dekoration bildet, eine bedeutende Rolle, nämlich in den Deckelzeichnungen zu „3 Lieder“ op. 6 (Heinrichshofen, Magdeburg), und „Deutsche Meisterlieder“, op. 13 (Schuster & Loeffler, Berlin). Auf dem letztgenannten Titel zieht sich eine prächtige Lilie, um deren Stengel sich eine Krone schlingt, über die ganze Seite und ragt mit ihrer Blüte in eine schöne, schwermütige italienische Nachtlandschaft hinein. Die Lilie soll auf den Namen Detlevs von Liliencron, des Dichters der Deutschen Meisterlieder, hindeuten. Von den übrigen Titelzeichnungen Hirzels ist besonders die stimmungsvolle Darstellung des Meeres, in dessen ruhigen Fluten sich der Mond spiegelt, auf „Gesänge und Balladen“, op. 5 (Heinrichshofen), bemerkenswert. Der Deckel von „Helios“, op. 1 (Emil Grude, Leipzig), fällt besonders durch seine starke und eigenartige Stilisierung der Landschaft auf. Der Titel von „6 Lieder“, op. 37 (Ries & Erler, Berlin), Hirzels erste Deckelzeichnung, ist weniger gelungen.

Während die bisher aufgezählten neuen künstlerischen Notentitel neben ihrem schmückenden Zweck zugleich auffallen sollen, verfolgten *Karl Marr* in dem schönen Umschlag zu Noris „4 Lieder“ und *A. H.* in der Deckelzeichnung

zu W. Maukes „2 Lieder“ (beide bei A. Schmid, München) lediglich die erstere Absicht. Soweit mir bekannt, sind sie die einzigen bedeutenderen Vertreter dieses Standpunkts auf dem Gebiete der Lieder und Tänze. Denn die Titel von „Capri-Lieder“ und von Fr. Faltis „Kairo Gigerlmarsch“ können nicht hierher gerechnet werden, da die auf ihnen befindlichen skizzenhaften Zeichnungen von *Allers* offenbar nicht zu diesem Zwecke entworfen sind.

Dagegen hat dies rein künstlerische Dekorationsprinzip in der übrigen musikalischen Litteratur eine grosse Verbreitung. Besonders beliebt ist hier noch immer die ornamentale Umrahmung, die fast stets in schlichtem Schwarz gehalten und nur selten in bunten Farben ausgeführt ist. Als Beispiele des Ausnahmefalls erwähne ich die Titel von Tschaikowskys „Ouverture“, op. 76, von *Josephs Withols* „Ouverture dramatique“, op. 21 (beide bei Bellaieff, Leipzig 1896), und von L. Campbell-Tiptons „Tho' Yon Forget“ (Fritz Schubert jr., Leipzig). — Treffliche Randleisten in Renaissance und Rokoko hat vor allem *P. Halm* geschaffen. (Musik am preussischen Hofe, Breitkopf & Härtel; Lieder für eine Singstimme von Rob. Schumann. Schott Söhne, Mainz). Auch *F. Thiersch* Umrahmung zur „Edition Cotta“ sei hier angeführt.

Neuerdings hat man vielfach die historischen Stilformen durch naturalistisch stilisierte Pflanzen ersetzt. Ein gutes Blatt dieser Art ist der anonyme Titel von E. Pessards „Kompositionen für Pianoforte“ (Heinrichshofen, Magdeburg). In grösserem Maßstabe hat die Firma Breitkopf & Härtel diese Dekorationsweise bei ihren Verlagswerken zur Anwendung gebracht. Unter den mir bekannt gewordenen Titeln ist der beste der von Mac Dowells „Zweite indische Suite“ (op. 48), der im Sinne der Eckmannschen Arbeiten gehalten ist. Den übrigen derartigen Umschlägen zu Heusers „Präludium und Fuge“ op. 26, und zu mehreren Klavierwerken Barnetts kommt eine höhere künstlerische Bedeutung nicht zu. — Im Anschluss an diese Arbeiten möchte ich den leider unsignierten Titel von Hans Herrmanns „Berceuse“ (für Violine, Heinrichshofen, Magdeburg) hervorheben, auf dem eine geschmackvoll stilisierte dunkelblaue Mohnblume zwanglos über die Seite gelegt ist. Der Einfluss der oben besprochenen Titelzeichnungen

Hirzels tritt in dem schönen Blatte deutlich hervor.

Wie dieses, so schmückt auch ein von *Curt Stöving* meisterhaft entworfener Umschlag Kompositionen für Violine, und zwar rühren diese von Paul Stöving her (Siegel, Leipzig, 1895). Zwei hochgewachsene Frauen in antiker Gewandung, von denen eine die Violine spielt, lehnen sich an einen Lorbeerbaum. Die Gesichter sind streng und herb in der Form, aber von seelenvollem Ausdruck.

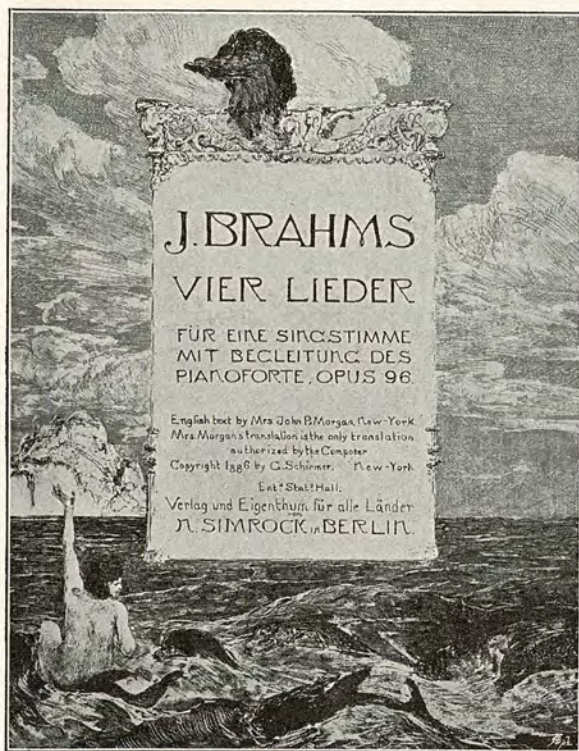
Die ausserordentliche Linienschönheit der Zeichnung und ihre vollkommene Harmonie mit dertrefflichen Schrift machen die Arbeit zu einem hervorragenden dekorativen Blatte (Abbildung Seite 2).

Eine geschickte Leistung ist der „Sk“ signierte Titel von S. Jadassohns *Noturno für Flöte op. 133* (Breitkopf & Härtel), wenn er auch in dem landschaftlichen Hintergrunde stark von einer in der „Jugend“ veröffentlichten Arbeit Jossots beeinflusst ist. Unter den Deckelzeichnungen zu Opern befindet sich wenig künstlerisch Bemerkenswertes. Der schöne Titel zu Edgar Tinels „*Godleva*“ fällt nicht in den Rahmen unserer Besprechung, da meines Wissens weder der Komponist noch der Künstler Deutsche sind. Streng genommen gehört deshalb auch der durch seine originelle Erfindung ausgezeichnete Titel zu Johann Strauss: „*Göttin der Vernunft*“ nicht hierher. Auf dem Deckel von Franz Wüllners Klavierauszug des *Don Juan* befindet sich eine photomechanische Reproduktion eines Gemäldes von *Franz Stuck*. *Don Juan*, dessen schönes Gesicht einen stolzen triumphierenden

Ausdruck trägt, spielt die Gitarre. Im Hintergrund sieht man eine Anzahl Frauen, die seine Verführungskünste in Unglück gestürzt haben, am Boden liegen. — Faute de mieux erwähne ich noch die Titel zu Gounods „*Margarethe*“ von H. A. (Bote & Bock, Berlin, 1895) und zu M. Jaffés „*Eckehard*“ (Rabe & Plothow, Berlin).

Von Deckelzeichnungen zu geistlicher Musik kann ich als künstlerisch bedeutend nur anführen den von dem Münchener Landschaftler

Baer entworfenen Titel zu F.W. Bachs „*Konzert für die Orgel*“, für Pianoforte bearbeitet von A. Stradal, und den von *J. Sattler* geschaffenen Titel zu Fr. Liszts „*Fantasie und Fuge*“, auf das Pianoforte übertragen von F. Busoni (beide bei Breitkopf & Härtel). Das *Sattlersche Blatt* ist in seiner Art gewiss eine gute künstlerische Leistung, für seinen Zweck aber meines Ermessens ungeeignet. Freilich soll der Künstler auch vor der Darstellung des Hässlichen nicht zurückschrecken, wo es charakteristisch ist; warum aber die beiden Chorsänger



Notentitel von Max Klinger.
(Musikverlag von N. Simrock in Berlin.)

auf dem Busonischen Musikstück so abstossende Sträflingsphysiognomien haben müssen, vermag ich nicht einzusehen. Der Verkauf des Tonwerkes wird dadurch sicher ebensowenig gefördert, wie durch die altertümliche Manier des Ganzen. Gegenüber der heute so verbreiteten archaischen Richtung kann ich mir nicht versagen, an die Worte zu erinnern, die ein grunddeutscher Künstler und warmer Verehrer unserer altdeutschen Meister, Ludwig Richter, nach Betrachtung eines Memlinkschen Bildes niederschrieb: „Den Geist dieser Maler zu erfassen, und denselben Weg für die deutsche Kunst

einzuschlagen, würde noch immer das Rechte sein. Es sollen ihre Unvollkommenheiten und die Eigentümlichkeiten ihrer Zeit nicht nachgeahmt werden, sondern im Gegenteil sollen wir unsere Zeit und unsere Umgebung mit derselben Treue, Liebe und Wahrhaftigkeit abzuspiegeln trachten . . .“

Wir sind am Ende unserer Betrachtung. Auch heute ist das Gesamtbild der äusseren Ausstattung unserer Musikalien noch immer

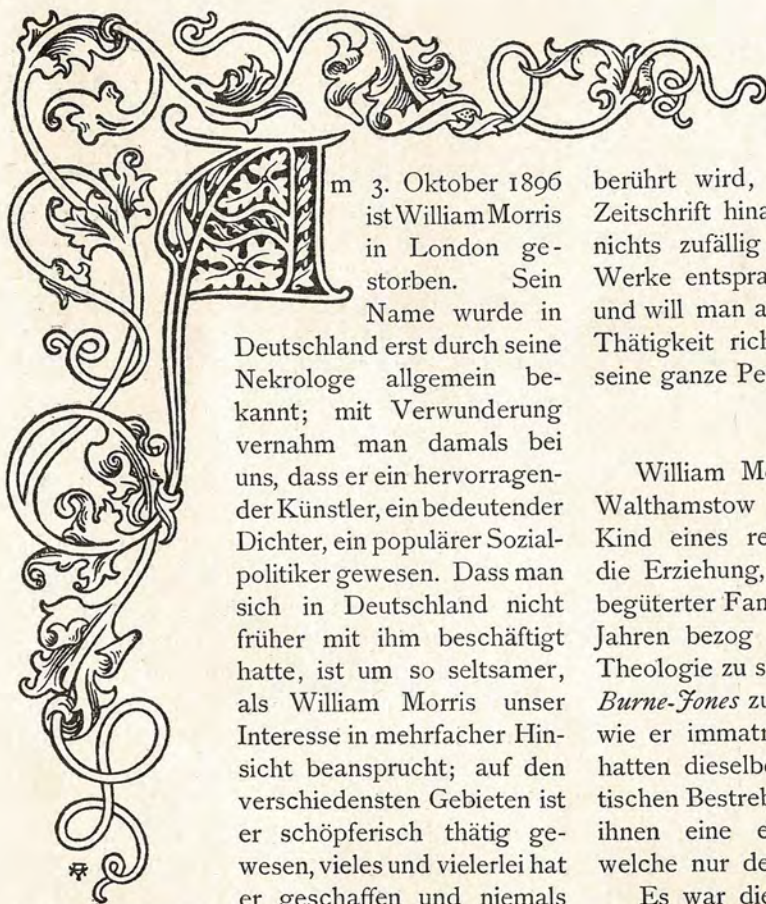
wenig erfreulich. Zweifellos ist aber ein Anfang zur Besserung mit den angeführten Arbeiten gemacht, und der kurze Zeitraum, innerhalb dessen sie entstanden, der Ruf der Verlagsbuchhandlungen und lithographischen Anstalten, für die sie gefertigt worden sind, und vor allem die Namen ihrer Schöpfer bezeugen das Interesse der beteiligten Kreise und geben immerhin eine gewisse Gewähr für den guten Fortgang der Bewegung.



William Morris.

Von

Moriz Sondheim in Frankfurt am Main.



Am 3. Oktober 1896 ist William Morris in London gestorben. Sein Name wurde in Deutschland erst durch seine Nekrologe allgemein bekannt; mit Verwunderung vernahm man damals bei uns, dass er ein hervorragender Künstler, ein bedeutender Dichter, ein populärer Sozialpolitiker gewesen. Dass man sich in Deutschland nicht früher mit ihm beschäftigt hatte, ist um so seltsamer, als William Morris unser Interesse in mehrfacher Hinsicht beansprucht; auf den verschiedensten Gebieten ist er schöpferisch tätig gewesen, vieles und vielerlei hat er geschaffen und niemals Unbedeutendes, denn alles was von ihm ausging, trug den Stempel seiner starken

Individualität. Hier sei der Versuch gemacht, sein Wirken als Buchillustrator und Drucker zu schildern; der Leser möge verzeihen, wenn dabei manches

berührt wird, was über den Rahmen dieser Zeitschrift hinausragt; bei William Morris war nichts zufällig und äusserlich, Gedanken und Werke entsprangen aus seiner innersten Natur, und will man auch nur ein kleines Gebiet seiner Tätigkeit richtig beurteilen, so ist es nötig, seine ganze Persönlichkeit ins Auge zu fassen.



William Morris wurde im Jahre 1834 in Walthamstow geboren. Er war das älteste Kind eines reichen Kaufmannes und genoss die Erziehung, welche in England den Söhnen begüterter Familien zu teil wird. Mit achtzehn Jahren bezog er die Universität Oxford, um Theologie zu studieren; hier traf er mit *Eduard Burne-Jones* zusammen, der an demselben Tage wie er immatrikuliert wurde. Beide Jünglinge hatten dieselbe Denkart und dieselben ästhetischen Bestrebungen, und es entstand zwischen ihnen eine ernste, wahrhafte Freundschaft, welche nur der Tod lösen sollte.

Es war dies die Zeit, wo eine kleine Malergruppe mit der Begeisterung einer religiösen Sekte ihre Kunstanschauungen verfocht, die Praeraphaeliten, welche den Mut hatten zu

Initial mit Rankenornament
von William Morris.
(Nach A. Vallance
„The Art of W. Morris.“
London, Bell & Sons.)