

**Zeitschrift:** Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur  
**Herausgeber:** Franz Otto Schmid  
**Band:** 7 (1912-1913)  
**Heft:** 10

**Artikel:** Das moderne Buchgewerbe  
**Autor:** Weese, Artur  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-751442>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 01.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Das moderne Buchgewerbe

Von Artur Weese



Das Buch ist der Träger eines Inhaltes und ganz gewiß durch diesen wert und wichtig, oder feil und nichtig. Je nach der Schätzung, die Zeit und Menschen seinem Inhalt entgegenbringen, haben sie auch für sein Äußeres Sinn gehabt und es mit Zier und Schmuck angetan. Gerade die ältesten Zeiten haben die kirchlichen Bücher, die Bibel, die Messbücher und Heiligengeschichten zu wahren Kleinoden gemacht, indem sie den Einband mit Juwelen, Cameen, Edelsteinen, geschnitzten Elfenbeinplatten und aller Art Kostbarkeiten bekleideten. Die Deckel sind aus getriebenem Gold gearbeitet. Kein Schmuckkasten, kein Reliquienschrein ist von der Hand des Goldschmiedes und der Sorgfalt des Künstlers so köstlich behandelt worden, wie die Buchdeckel der goldenen Codices aus der karolingischen und ottonischen Epoche.

Ebenso sorgfältig ist der Innenband gearbeitet. Die Pergamentblätter sind mit Purpur getränkt, in Gold oder Silber die Buchstaben geschrieben. Titel, Widmungsblatt, Kapitelanfänge und Anfangsbuchstaben von Malerhand mit Bildern ausgestattet, die auf den Inhalt des Buches Bezug haben oder die Übergabe des Codex durch gelehrte und schreibkundige Mönche an eine weltliche Autorität, den Kaiser oder Herzog schildern. Da wir die frühmittelalterliche Geschichte der Malerei fast ausschließlich nur aus solchen Büchern kennen, und von der Wandmalerei und den Altarbildern uns nur wenige Denkmäler überliefert sind, so erhöht sich ihr Wert noch durch das historische Interesse, das wir ihnen entgegenbringen. Und neben den kirchlichen Büchern sind auch fast durch alle Jahrhunderte hindurch eine Anzahl weltlicher und historischer Schriften in Büchern weitergegeben worden, die immer neu geschrieben und ausgestattet werden mußten, so daß jede neue Auflage sich von der älteren durch Format, Ausstattung und Text nicht unwesentlich unterscheidet, wenn auch der Artypus gemäß der strengen Überlieferung im wesentlichen gewahrt, aber kaum mehr ganz erreicht wird. So sind das geschriebene wie das gedruckte Buch, der frühmittelalterliche Codex und die

Gutenberg'sche Bibel in ihren ersten Anfängen so vollkommen und so verschwenderisch reich, daß die folgenden Zeiten zu diesen ältesten Urkunden mit Bewunderung aufgeschaut haben. Das Gesetz der „Entwicklung“ ist in diesem Falle auf den Kopf gestellt und führt derart statt zu immer höheren Formen von einem kleinen Anfange umgekehrt von einem hochentwickelten Typus zu zahllosen Umbildungen, die die Urform nicht mehr erreichen. Noch ein anderes ist merkwürdig. Es gibt wohl keinen Gedanken, keine Einrichtung, keine Sitte, keine Lehre, keine Kunst und kein Gerät unserer christlichen Kultur, das nicht bei seinem Erscheinen im Mittelalter schon eine meist höhere Form und reinere Bildung im Altertum aufwies. Nur das Buch macht eine Ausnahme. Denn in seiner charakteristischen Form als ein Band von doppelseitig beschriebenen Blättern zwischen zwei Deckeln, erscheint es erst in nachkonstantinischer Zeit. Vorher kennt man nur die Schriftrollen oder die Wachsstäfelchen, die zwischen festen Decken gegen Druck und Beschädigung geschützt werden.

Gegen Ausgang des Mittelalters wächst das Format der Bücher und damit zugleich der Zierat. Jede Seite ist von gotischem Linienwerk umrahmt. Vollbilder unterbrechen in immer größerer Zahl den Text. Das ganze Buch wird zum gemalten Bilderbuch, jede Seite zu einem Schaustück, besonders seit der naturalistische Blumenschmuck den Schriftsatz umschlingt, als Guirlanden und verstreute Blüten in die Ornamentik eindringt und jede Bildseite zu einem artigen Lustgärtchen macht, in dem der lustigste Blütenflor zur Entfaltung gekommen ist. Das Buch ist ein gewaltiges und ehrwürdiges Kunstwerk geworden, das mit seinem heimlichen Inhalt von Gedanken und Bildern, in dem soliden und dauerhaften Einband schwerfällig und kostbar geworden ist, ein wahrer Schatzbehälter wie die eisenbeschlagene Truhe im Familienhause und der mit Goldplatten gepanzerte Reliquienschrein in der Kirche. Es ist der Kathedralstil, der auch das Buch ergriffen hat.

In dieser Form übernahm Gutenberg das gotische Buch. Allerdings besteht neben den geschriebenen und gemalten Büchern bereits das Blockbuch, worunter man solche gedruckte Bücher versteht, bei denen Bild und Schrift auf einen gemeinsamen Holzstock geschnitten waren und jedes Blatt als Ganzes von einer einzigen Platte abgezogen wurde. Diese Bücher sind für den Massenvertrieb bei Kirchmessen, Wallfahrten, Jahrmärkten bestimmt und daher in Ausstattung, Format und Material bereits jenem Nutztitel und jener einfachen

# HYPERION

EINE ZWEIMONATSSCHRIFT  
HERAUSGEGEBEN VON  
FRANZ BLEI

ZWEITER BAND  
DER ZWEITEN  
FOLGE



MÜNCHEN 1909  
HANS VON WEBER-VERLAG

Buchtitel von B. Tiemann 1909

Zweckform angepaßt, die sich aller Werke der Kunst bemächtigen, sobald sie der Menge zu dienen bestimmt sind. Sie haben das vornehme Kleid der Reichen abgelegt und erscheinen in dem schlichten Kittel des Arbeitenden und Erwerbenden. Sie gehen schnell von Hand zu Hand, ihr Weg ist lang und vielfach verschlungen, sie müssen mit jedermann in Beziehung treten können, und wenn sie mal zur Ruhe kommen, ist's nicht in der Kunstkammer des Bücherliebhabers oder in der Sakristei eines vornehmen Stiftes, sondern an einem Zufallsort, wo sie grad einem achtlosen Besitzer aus der Hand kamen. In Schicksal und Gestalt tragen sie schon die Zeichen der demokratischen Existenz gegenüber dem vornehmen Wesen der aristokratischen Prachtbücher.

Gutenberg nun schloß sich mit seinen ersten Druckwerken ganz und gar dem stolzen Wunderbau der gemalten Bücher an. Seine achtunddreißigzeilige und zweiundzwanzigzeilige Bibel sind Konkurrenten der handschriftlichen Prachtbibeln, mit denen sie noch die bunten goldgemalten Initialen und Kapitelüberschriften, die farbigen Randleisten und ornamentalen Seitenschlüsse und Schlußvignetten gemeinsam haben. Die geniale Erfindung, die Druckplatte aus beweglichen Lettern zusammenzusetzen und in der Presse zu drucken, statt das Blatt auf ihr mit der Hand durch Reiben abzuziehen, steht noch ganz im Dienste jenes Sakbildes, das die Buchmaler mit so viel Mühe und Opfern an Zeit und Geduld hervorgebracht haben. Die beiden enggereihten Kolonnen des Textes, durch goldgemalte Leisten und kleine Streumuster getrennt, beherrschen mit ihrem vollen, tiefen Schwarz und dem dichtgefügten Stabmuster der Lettern, hie und da von einer golden schimmernden Initiale unterbrochen, das Bild der Seite. Übersichtlichkeit, Klarheit, geschlossene Massenwirkung, um die sich als Überbleibsel der alten Zeit das Ornament herum-schlingt, sind die Elemente dieses Schriftbildes, in dem die maschinelle Exactheit und gleichförmige Einheit mit der eigenwilligen Erfindung und Führung der Handarbeit sich zum Eindruck des Großen und Feierlichen, aber ebenso des Kostbaren und Zierlichen vereinigen. Der Bibelernst und die Feiertagschönheit haben an diesem Werke gleichen Anteil. Die monumentale Würde architektonischer Pfeiler und die zierliche Beweglichkeit des Kapitell- und Basenschmuckes scheinen auf das Sakbild übertragen und schließen sich zu einem typographischen Eindruck zusammen; der Schriftsatz wird zum Bilde, die Seite zur Tafel, in der die Verhältnisse von Schwarz und Weiß, Masse und Einzelstück,

Grundton und Farbe, von offenem und geschlossenem Raume, von Rahmen und Füllung, von Lasten und Schweben samt all den Imponderabilien linearer Werte mit der Empfindlichkeit architektonischen Gefühles abgeschätzt sind. Es handelt sich auch hier wie bei allen wohlabgewogenen Maßverhältnissen, nicht bloß um den Nutzwert und die Zweckmäßigkeit, sondern um eine formale Harmonie, bei der freilich die praktischen Erwägungen Kopf und Hand des Künstlers leiten.

Die tiefere Ursache der Gutenbergischen Erfindung lag aber außer in dem technischen Problem in der Notfrage des Bedürfnisses. Wissensdurst und Bildungshunger der Massen verlangen nach der Herstellung eines billigen und handlichen Ersatzes für die teuren und schweren Manuskriptbücher. Die Ungeduld und Größe der Nachfrage setzen die maschinelle Fabrikation sofort in Vollbetrieb. Deshalb erscheinen unmittelbar nach der Erfindung des Mainzer Druckers eine Fülle von Erbauungsbüchern aller Art, aber auch belehrende Schriften, Erzählungen, Romane und phantastische Geschichtsbücher. Der Humanismus hat allerdings sofort die Mechanik und Technik der Druckerei für die Wissenschaft in Anspruch genommen, und stolze Publikationen erscheinen lassen, deren sich die Gelehrsamkeit nicht immer in gleicher Art hat rühmen können. Aber für unsere Betrachtung ist das Wichtigste, daß Technik und Publikum sich die Hand reichen, um ein neues Buch von laienhaftem Format und bürgerlicher Einfachheit zu schaffen. Bis dahin war das Buch ein Kirchengesäß. Jetzt wird es ein Hausgerät. Das Volksbuch, das Handbuch, der Quartband werden verlangt und deshalb auch hergestellt. Aber auch das Kleinformat erfährt dieselbe Sorgfalt in der Wahl der Lettern, der Adjustierung der Buchseite, im Titel und Ausstattung, vor allem auch in der Zeichnung und dem Schnitt der Illustrationen. Sind doch ein Teil der herrlichsten Arbeiten von Dürers und Holbeins Hand, für Bücher in Quart gezeichnet und geschnitten worden. Denn nachdem einmal die Volkspheantasie sich ihrer Wünsche und Nöte bewußt geworden war, nimmt das Buch- und Druckwesen die mannigfaltigsten Formen an, um ihnen zu genügen. Die Nachfrage wurde gleichsam mit den Augen der Begehrlichkeit auf alle Möglichkeiten aufmerksam, und einmal geweckt, findet sie Mittel und Wege, ihre Bedürfnisse zu decken. Immerhin behält das Buch bis tief in die Reformation hinein immer noch den sacrosancten Charakter, der ihm aus der Mönchs-

zelle und Gelehrtenstube geblieben war, den Schimmer des Geweihten und Köstlichen, nachdem es längst den geistvollen Inhalt der Renaissancefätre, der der Novellenerzählung und der poetischen Erfindung heiterster und sogar frivoler Art aufgenommen hatte. Die Kunst hat infolgedessen von dem Maschinen- und Seßerraum der Druckoffizin kaum je ihre Hand ganz zurückgezogen, um das Buch mit einem Zeichen ihres Geistes in die Welt zu entlassen. Befragen wir die italienischen Drucke des Jenson in Venedig, die wunderbaren Erzeugnisse der Pressen von Basel und Bern, die niederländischen und Pariser Bücher der ersten Jahrzehnte des Buchdrucks, so haben sie mit den Arbeiten von Mainz, Augsburg, Straßburg, Lübeck, Bamberg und Köln gemeinsam die technische Sauberkeit und den Fabrikationsinn für haarscharfe Genauigkeit der Arbeit, den eigentlichen Maschinistengeschmack, der auch der gute Geist der Industrie ist, so lange sie nicht den Massen ihr Fabrikat in der Rohform liefern muß. Denn die höhere Stufe für den Fabrikarbeiter liegt nicht irgendwo im Künstlerischen, sondern ist der Präzisionsmechaniker. Zwischen Italien und Deutschland scheint mir indessen ein Grundunterschied unverkennbar. Die deutschen Bücher stehen in ihrem künstlerischen Charakter, als Einheit von Bild und Type auf höherer Stufe, so lange sie den mittelalterlichen gotischen Charakter vorwalten lassen, da der schwere Körper der gotischen Fraktur zum Hochformat des Bandes und zum krausen, vielverschlungenen Ornament des Holzschnittes besser steht. Als aber die italienischen Renaissanceformen die nordische Holzschnittlinie verdrängen und die römische Inscriptionsletter und das architektonische Rahmenwerk einführen, ergibt sich ein Widerspruch innerer Art, der zur schrillen Dissonanz gesteigert wird, als die Cartouchen, Giebel, Voluten mit dem schnörklichen Rollwerk auch im Buchgewerbe Mode wurden. Denn im Rollwerk lebt der flamboyante Schnörkeltrieb der Spätgotik weiter, nur daß er in das Latein des italienischen Humanismus übersetzt ist, und in den architektonischen Rahmen- und Tabernakelmustern tritt der gradlinige Charakter der italienischen Zierform auf, der mit dem nordischen Stab- und Riemenductus des germanischen Formgefühls verschmolzen werden soll, aber damit unvereinbar ist. So verliert damit das deutsche Buch im 16. Jahrhundert an Geschlossenheit. Eine fremde Form, die aus einem andern Leben und anderer Empfindung stammt, raubt ihm sein Bestes, das unbedingt auf dem Gegensatz der vollen Körperschwere der Stamm- und Grundlinien und des

Charles de Coster  
**Tyll Ulenspiegel  
und Lamm Goedzak**

Legende von ihren heroischen  
Austigen und ruhmreichen  
Abenteuern im Lande Flan-  
dern und andern Orts/

Deutsch von  
**Friedrich von Oppeln-  
Bronikowski**

Mit Nachwort des Übersetzers



Verlegt bei Eugen Diederichs/  
Jena 1910



geschmeidigen Rankentriebes der Ornamente und Zierate beruht. Ist doch die gotische Fraktur an sich eine Verbindung beider Prinzipien, da sie keine gradgeschnittene Linie ohne Winkel, Einziehung, Verknoorpelung, Verdickung und Spaltung kennt, wozu noch der gleichsam unberechenbare Apparat der Schlussfiguren in Schnörkeln, Abstrichen, Sprigern und Spiralen hinzukommt.

Ganz anders dagegen das italienische Renaissancebuch. Es ist aufgebaut auf dem offenen und doch klar umrissenen Bau der römischen Inscriptionsletter. Diese Type ist in der Umgebung der antiken Säulenarchitektur groß geworden, auf Fernsicht berechnet und von allem Anfang an zur Repräsentation bestimmt. Sie verkündet den gedrängten Sinn epigrammatischer Inschriften. Sie muß Würde zeigen und mit dem gewaltigen Ductus der römischen Horizontale an Tempelfassaden, an Friesen, Gesimsen und Inschriftentafeln kaiserlicher Paläste im Einklang stehen. Sie ist die Triumphalletter. Die gradlinigen und rechtwinkligen Einfassungen mit Giebeldreieck als oberem Abschluß sind ihrem Bau angepaßt und nach demselben Prinzip konstruiert. Dabei widerstrebt sie durchaus nicht der Verbindung mit der zarten Kurve im Ornament der Kandleisten oder mit dem Spiel flatternder Bänder und leichter Streumuster. Nur ist eine solche Zusammenstellung in Italien immer frei von der krausen Labyrinthform des Schlingwerkes. Der nordische Ornamentzeichner verliert sich gern in das Wirrsal unlösbarer Linienknäuel. So ergibt sich für die gotischen Frühdrucke in Deutschland der Eindruck des Krausen und Dichten, an dem die Letter wie die Zierlinie gleich Teil nehmen. Der schwarze Fettaufdruck ist samtig und schwer, das Bild enggeschichtet, die Irr- und Wirrlinie überzieht als freie Ranke und krauser Schnörkel die weißen Ränder und selbst in dem enggepreßten Saßbild der Zeilen beruhigt sich nicht dieser seltsame Trieb aus der geschnittenen Zweckform in die gewachsene Naturform überzugehen, als ob in den kleinen Stäbchen ein Tröpflein Lebenssaft sich wirksam erhalten hätte, das aus dem toten Symbol zum sprießenden Leben zurückverlange. Für die Renaissancegedrucke der italienischen Pressen aber ist das Bild des Offenen, Lichten, Durchsichtigen maßgebend, selbst wenn der Grund der Zierleisten, wie das oft geschieht, schwarz gehalten und das Muster meist ausgespart ist. Dort dringt das Auge in das Dämmerdunkel eines nordischen Hochwaldes mit gemischtem Bestande von Laub- und Nadelholz kaum ein; hier überschaut es in dem durchlässigen, schattenlosen Geäst des Olivengartens

jede Einzelheit, das Blatt am Zweige und die Erdkrume am Boden. Der ganze Gegensatz nordisch-südllicher Kultur und germanisch-italischen Wesens entfaltet sich im Bereich des Druckes ebenso wie in der großen Kunst.

Im Barock wird das Buch im Einklang mit der Ornamentik und dem allgemeinen Sinn für das Volle und Schwere ein Träger feierlicher Ansprüche. Selbst im kleinen Bande mit seinen pathetischen und wortreichen Titeln, vollends im ruhmrednerischen Folioband ist dieser Geist unverkennbar. Dabei nimmt die Type an Gleichgewicht ab, denn statt der stehenden Antiqua kommt die Kursiv immer mehr in Gebrauch und verdrängt schließlich die Renaissance-Letter ganz. Merkwürdig, daß auch diese Type in Floskeln, Schweifen und kalligraphischen Schözligen einem Spieltrieb unterliegt, der sonst in der barocken Kunst durchaus nicht nachweisbar scheint.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts und im Beginn des folgenden melden sich die Einwirkungen, die von den Bibliophilen ihren Ausgang nehmen. Gewiß hat es schon in der Renaissance seit dem Papst Nicolaus V., der in Büchern und Bauten seiner Leidenschaft als Sammler und Mäcen freien Lauf gab, Liebhaber stolzer und schöner, seltener und kostbarer Bücher gegeben. Jetzt aber gewinnt der Geschmack eines Sonderlings auf Form, Ausstattung und Druck des Buches bestimmenden Einfluß, indem er seine ausgesuchte Kennerenschaft als Maßstab an die inneren und äußeren Qualitäten des Buches anlegt; das ist der Dilettant mit fachmännischen Kenntnissen, dem das erlesenste Material und die bis aufs Feinste getriebene Technik gerade gut genug sind. Er stammt aus den Kreisen der verwöhnten Literaten und Ästheten. Der Privatband tritt auf. Er ist ein Geschöpf von gewählten Formen, elegant, zierlich, mit Goldpressung à la mode bekleidet, gediegen und von kostbarem Material, ein wenig gespreizt und gesucht in seinem Äußern, verschwenderisch in breitrandigen Bildseiten, ausgesucht sorgsam mit Kupferstichen geschmückt, die gegen Schluß des Rokoko ein wahrer Triumph von Geist, Witz und allegorischem Phantasiespiel werden, meisterhafte Arbeiten der geschicktesten Griffel und der verwegentesten Nadeln. Ich erinnere nur an die Verschwendung von Talent und sprühenden Einfällen, die Balthasar Anton Dunker ausgestreut hat in den Büchern aus der Bernischen Glorie des typographischen Gewerbes. Der Maroquinband in Rot und Gold von feinstem Saffianleder erweckt schon in der Hand schwelgerische Em-

pfindungen des Weichen und Köstlichen. Druck, Stich, Adjustierung, Papier und Vorsatz sind von erlesener Einfachheit, in der sich aber der verwöhnte Kenner spiegelt. Kaum je haben sich unter der unnachsichtigen Disziplin des erfahrenen und geschulten Geschmacks Drucker, Stecher, Binder und Literat zu einem so raffinierten Werk zusammengefunden, wie bei den Büchern der elegantesten Epoche, die die Kulturgeschichte kennt. Das Buch ist ein Bijou. Es ist eine exquisite Individualität. Sein Platz ist nicht mehr die halbdunkle Gelehrten- und Klosterbibliothek. Es wird in dem lichten und hohen Salon des Rokokohôtel in reichgeschmücktem Bücherschrank bewahrt und wird von der zarten Hand der Dame ebenso entzückt geliebt wie ein Geschmeide oder ein zerbrechliches Wunderwerk der Porzellanmanufaktur von Sèvres oder Meissen. Wissenschaft und Kirchenlehre stehen nicht mehr Pate bei dem Inhalt, der in so kostbarem Gefäß geboten wird. Die geistreiche Muse des Zeitalters Voltaires und Friedrichs des Großen bietet mit koketter Grazie in solchem Bändchen Verse und Gedanken, die dem Leser die Stirn geglättet haben und die das heitere Glück der Lektüre zu einem Genuß epikuräischer Stunden machten. Aristokratische Kultur trägt diese zierlichen Geschöpfe auf breiter, spiegelglatter Fläche, wie die statuengeschmückten Gartenweiher von Sanssouci im breitemrandeten Marmorbecken die weiße Blüte der Seerose zeigen. Auch die Type ist unter solchen Umgestaltungen eine andere geworden. Sie ist schlank und zart. Sie gefällt sich in reizend geschwungenen Ansatz- und Schlußlinien, die mit leichten Spiralen den Körper des Buchstaben umspielen. Meist ist sie eine Kursivschrift, die über das Papier leicht und fließend hineilt, eigentlich in graziösem Pas hinwegtanzt. Unter allen Schriften ist sie wohl die leichteste, und so vornehm ist ihr Sinn für einen weiten Spielraum, daß sie nur eine schmale Kolumne auf dem breiten Blatte bildet, dessen prächtige Papierränder an die breiten Alleen erinnern, die durch die Rokokogärten von Tarushecken eingefast in langen Fluchten sich hinziehen. Die zierlichen Figürchen der höfischen Spaziergänger verschwinden gleichsam in diesen herrenstolzen Wandelgängen und Flächenweiten. Auf weiter, lichter Bahn steht die Drucksäule des Textes in ähnlichen Proportionen. Nun gefällt sich der Liebhaber, das Papier im Druckbilde sprechen zu lassen. Zum erstenmal gewinnt der Eindruck des Hellen, das Papierweiß die Oberhand über das Druckschwarz und Dunkle. Locker, offen, frei, schwebend steht die Buchstabenmasse auf der Papierfläche. Eine Neigung mit Material zu glänzen ist unverkennbar und deshalb

EMILRUDOLF WEISS  
DER  
WANDERER



*BERLIN*  
BEI IULIUS BARD MDCCCXCVI

Buchtitel von E. R. Weiß 1897

gibt der Verleger nicht nur das beste Papier, einen handgeschöpften Stoff von elfenbeinmatttem Glanz, sondern er gibt es auch ohne Kargheit.

Von diesen Vorzügen der Bücherliebhaberei der aristokratischen Literaturgönner gewinnt nun auch das Buch unserer klassischen Epoche. Den erlesenen Anschein der Sammlerrarität verliert es von allem Anfang, denn Goethe und Schiller sprachen zur Nation und nicht zu Lesefreunden und literarischen Feinschmeckern. Eine volkstümliche Welle erhebt sich mit breitem Rücken und von gewaltiger Ausdehnung, auf der die Bücher der besten Dichter und Denker wie eine zahlreiche Flotille von Fischerbooten getragen werden, die auf hoher See in den Tiefen gefischt haben und beutestolz heimkehren, ein jedes Fahrzeug rüstig, solid, zweckmäßig, einfach, handlich und technisch gut gearbeitet. Ein bürgerlicher Charakter haftet unserm klassischen Buche an. Es ist das Buch für die Hausbibliothek, der Lebensfreund mit schlichten und vertraulichen Formen. Aber selten ist ein Buch für jedermann und alle Welt mit so gediegenem Geschmack aufgetreten. Bergreift sich wohl manchmal der häusliche Sinn dieser Zeit, in der die Salonkultur des 18. Jahrhunderts immer noch in die bürgerlichen Gewohnheiten hineinspielt, im Format des Buches, so ist das nicht so schlimm. Denn der Duodezband ist ebenso sehr Nachkomme des Zeitalters der Tabakdosen und gemalten Elfenbeinfächer wie der Taschenbuchliteratur. Im allgemeinen aber ist das Buch, meist ein Oktavband mit schmalen Rücken, ein Muster ökonomischer Arbeit und tüchtiger, selbstbewußter Gediegenheit. Der Pappband mit anspruchslosem Golddruck verrät schon im Äußeren die Rücksicht auf die kleineren Klassen des bürgerlichen Lesers. Aber Material und Arbeit, Druck und Papier, die haushälterische und doch freigebige Adjustierung der Drucksäule auf dem großgewählten Bogen, hie und da ein Kupfer wollen dem tiefen Gedankengehalt und künstlerischen Wert des Inhaltes gerecht werden. Noch die Romantik zieht aus diesen Gepflogenheiten für ihre Werke Vorteil, wenn sich auch hie und da schon ein Nachlassen des Druckergewissens spüren läßt. Wird doch die Brotschrift allmählich kleiner und charakterloser.

Doch erst die Mitte des vorigen Jahrhunderts bringt den Ruin des Buchwesens. Die Schuld trägt ohne Zweifel die Industrie und Maschinenarbeit, die alle Lebensverhältnisse erobert. Es mag nicht oft der Fall gewesen sein, daß eine siegreiche und immer unwiderstehliche Armee, wie die des industriellen

Zeitalters, in der der waghalsige Unternehmer kommandierte und der Erfinder die Waffen lieferte, von einem so trostlosen Troß übelster Nachzügler gefolgt wurde. Die moralischen Eigenschaften des Handwerkers wurden untergraben, der Künstler wurde zur Kommödiantenfigur, der kaufmännische Spekulationsgeist war beutegierig und gewissenlos. „Billig und schlecht“ lautete die Parole dieser unansehnlichen Schar von schiffbrüchigen Existenzen, die sich aus allen Winkeln der ideologischen und romantischen Heimat der Kunst zusammengetrieben, an den industriellen Eroberer anhängten und landauf, landab übel hausten. Im Buchgewerbe sind die Folgen tieftraurig. Das Schlimmste war, daß das Verantwortungsgefühl verloren gegangen war, durch das Autor, Verleger und Drucker bisher eine starke Trias gebildet hatten.

Aus diesem Tiefstand erhebt sich eine neue Bewegung nach aufwärts, deren segensreiche Folge unsere Generation einheimen kann als einen Gewinn, zu dem sie fleißig und kühn beiträgt, der indessen zum guten Teil schon früher vorbereitet war.

Wir interessieren uns zwar in diesen Zeiten nur für die deutsche und schweizerische Seite der allgemeinen Bewegung auf dem Gebiete des Buchgewerbes. Doch können wir auch diese nicht allein verstehen, ohne Kenntnis der internationalen Verhältnisse und ausländischen Anregungen. Denn das Buch, obgleich es sich zu allen Zeiten gern in den Dienst der nationalen Kultur gestellt hat, ist doch seiner beweglichen geistigen Natur nach der Idee verwandt, deren Träger es ist und wird daher von internationalen Schicksalen bestimmt.

Der Anstoß zu einer Bekämpfung der Schäden, die aus dem industriellen Leben entstanden waren, ging aus von England; wohl deswegen, weil hier die Industrie am weitesten entwickelt und ihre üble Rückwirkung auf Kunst und Handwerk am augenscheinlichsten war. Der Vater dieser Bewegung war John Ruskin, einer der größten und eifrigsten Diener der Humanität. Er trat auf in den Formen und der Sprache eines Propheten, wie er denn vom englischen Theologen nach der Art zu denken und zu überreden eine ganze Anzahl von Mitteln und Gepflogenheiten entlehnt hat. Vielleicht ist er deswegen in Deutschland lange unverstanden geblieben. Aber die Gedanken, die er mit Leidenschaft und Hartnäckigkeit vertrat, stammten nicht von der Kanzel, sondern aus der Künstlerpraxis, aus den Beobachtungen an der englischen Gesellschaft und nicht zum geringsten Teil aus einem gelehrten Studium der Kunstgeschichte. Er gehört zu den

wenigen, die aus ihr einen Nutzen fürs Leben und eine Einsicht in die Reformation der Gegenwart gezogen haben. Der Weg, den er für England einschlug, war der richtige, da er sich mit seiner Kraft auf die aristokratische Oberschicht und ihren Reichtum stützte, mit seinen Hoffnungen und sozialen Idealen indessen dem Arbeiter und der untersten Schicht zu dienen bestrebt war. Er erklärte der Maschine den Krieg. Alle Kunst, lehrte er, stehe von Urzeiten her mit dem Handwerk und der Handarbeit im innigsten Verbande. Eine Lösung dieses geheiligten Verhältnisses müsse zum moralischen und künstlerischen Ruin führen. Berwegener hat wohl kaum jemand einen Kampf aufgenommen. Traf er den Kern des Übels indem er gegen den gewissenlosen Fabrikbetrieb loszog, so hatte er gewiß nicht damit allein das Mittel zu seiner Abwendung gefunden. Denn die alte Presse, der Webstuhl und die Drehbank waren auch nichts anderes als Maschinen, wenn auch nur des Handbetriebes. Seit aber der Dampf ihre Kräfte vertausendfachte, war sie ihm ein teuflisches Ungeheuer geworden, und so machten er und sein Nachfolger Morris mit ihrer Feindschaft gegen die Maschine Ernst.

Morris ist es nun, der mit seinem Reichtum und seiner praktischen Erfahrung als Fachmann aller künstlerischen Gewerbe dem Buchgewerbe planmäßig zu helfen unternahm. Er fing die Sache gründlich an. Mit einer bewundernswerten Skrupellosigkeit setzte er dort wieder ein, wo die Buchkunst unmittelbar nach der Erfindung Gutenbergs gestanden hatte. Unter den archäologischen Bestrebungen und Interessen des 19. Jahrhunderts, die so manche Verwirrung zum Schaden des schöpferischen Triebes angerichtet haben, ist sein Verfahren das originellste. Er lebte der Überzeugung, daß die Augsburger, Straßburger und Nürnberger Drucke der Incunabel- und Frühzeit die vollendetsten Muster der Buchkunst seien. So zeichnete er im Anschluß an sie mit eigener Hand und nach eigenem Geschmack die Lettern, entwarf Zeichnungen für die Randleisten, Schlußzeichen, Kapitelanfänge, Initialen. Den ganzen Setzkasten hat er mit eigenen Modellen gefüllt. Vor allem aber entwarf er nach eigenem Geschmack das Satzbild einer Druckseite mit dem gesamten Buchschmuck, mit seinen Ornamenten, Illustrationen, mit Titelblatt und Vorsatz, mit der Verteilung auf der Fläche und der Tonwirkung des Druckes.

Ihn hatte das enggefügte, dichtgefüllte Satzbild der deutschen Frühdrucke entzückt. Er war ein Freund des gotischen Buchstabens mit seinem schweren

Körper und der edig-kantig abgesetzten Strichführung. Die tiefschwarze Wirkung der fetten Type unterstützte er durch ein reichbewegtes und dichtverschlungenes Blattwerk als Rahmenfüllung, benutzte es sogar als Grundmuster, so daß die Bildseite eines Morris'schen Titelblattes samtig-dunkel und das Weiß nie als Fläche, sondern nur als durchblühende Unterschicht wirksam ist. Eigentlich ist der Holzschnittcharakter so weit getrieben, daß selbst die Textreihe der Zeilen nur als Ornament, als Muster, als Teil der Illustration wirkt. Das Satz-



im Rahmen der Randleisten ist eine graphische Einheit, bei der die Stäbchenreihe der Lettern mit der ornamentalen Linie und dem zeichnerischen Strich in der Illustration gleichartige, wenn auch verschiedenwertige Mittel der Graphik sind. Die Absicht, diese graphische Fülle wie eine schwarze züngelnde Lohe über die Seite auszuschütten, ist unverkennbar, denn der tiefschwarze Farbauftrag deckt das Blatt in einem strudelnden, wogenden, wirbelnden Zuge, der die Fläche tonig belebt, obgleich die Mittel streng im zeichnerischen Sinne graphisch und linear gehalten sind. Perspektivische Vertiefungen des Bildes bleiben ausgeschlossen. Als einsichtiger und theoretisch klar denkender Kopf war der Meister einem Grundprinzip der alten Buchkunst auf die Spur ge-



kommen und ist ihm treu geblieben. Er hatte den graphischen Flächencharakter von Text und Bild erkannt und hielt sich streng an ihn. Er ist nicht frei von einem archäologischen Anfluge, und altertümliche Neigungen sind in England gewiß mehr berechtigt, als irgendwo anders, denn dort allein sind mitten im Strom des modernen Lebens Inseln mittelalterlicher Kultur von dem Andrang der Ideen und Kräfte der neuen Zeit fast unberührt geblieben und bieten der romantischen Weltflucht ein sicheres Asyl. Namentlich die Feudalgesellschaft verlebte in solchen Refugien gern einen Teil ihrer Zeit, wo sie das historische Milieu für ihre altüberkommenen Anschauungen findet. Morris stützte sich gerade auf sie und durfte es auch mit gutem Recht, wenn schon seine Erfindungsgabe in Zeichnung und Ornament den Rhythmus und das Temperament des modernen Menschen nicht verleugnet. Und gerade darin liegt seine hohe Bedeutung als selbständiger Kopf und der Grund, daß sein Einfluß als anregender und produktiver Meister weit über seine Heimat hinausging. In England selbst biegt zwar die Linie, die von ihm ausgeht, schon bei Walter Crane ab und wendet sich der andern Richtung englischen Geschmacks zu, die gleich stark und historisch ebenso berechtigt ist, der glatten und makellosen Formgerechtigkeit nach antikem Muster.

In Deutschland aber wurde man durch Morris erst darüber aufgeklärt, welche Möglichkeiten eine Reform des Buches bietet. Trotz aller romantischen Schwärmerei für das Mittelalter hatte das deutsche Kunstgewerbe nach den siebziger Jahren die Lebensfäden nicht erkannt, durch die alles verbunden war, was in mittelalterlichen Werkstätten geschaffen wurde. Das Buch der Gutenberg- und Lutherepoche war für die humanistischen und kirchlichen Kreise berechnet oder vielmehr es wuchs aus ihnen in seiner Gestalt notwendig hervor. In der modernen Gesellschaft war aber der Zusammenhang mit dem Buchwesen verloren gegangen. Sie nahm die Literatur ebenso unbedenklich aus der Hand des von allem Formsinn gottverlassenen Industrialismus entgegen, wie ihren gesamten Hausrat und Schmuck des öffentlichen und privaten Lebens. Eine aristokratische Oberschicht, gleich der englischen, die bereitwillig gewesen wäre, sich künstlerisch heben und aufklären zu lassen, war nicht vorhanden und fehlt auch heute noch. Nur die bürgerliche Welt kam in Frage, wenn ein künstlerischer Reformator eine Umgestaltung des künstlerischen Betriebes an Haupt und Gliedern versuchen wollte. Gottfried

Semper hatte das Gewissen für Form und Zweck, für Material und Funktion in aller gewerblichen Arbeit geweckt. Mit dem wachsenden Wohlstande bildete sich aber auch über die Fachkreise hinaus in der Schicht des vermögenden Bürgerstandes ein Verantwortungsgefühl für den kulturellen Wert ihres künstlerischen Besitzstandes aus, worunter nicht bloß die Bilder an der Wand und die Kunstblätter in der Sammelmappe gemeint waren, sondern die Gesamtheit dessen, womit sich das soziale Individuum in seinem täglichen Leben umgibt. In dieser erzieherischen Arbeit, die vorausging, liegt der Grund für den beispiellos schnellen und tiefgreifenden Wandel, der sich im Buchgewerbe vollzog. Seitdem besitzt Deutschland ein Buch, um das es von aller Welt beneidet werden kann. Das wissenschaftliche und literarische Buch, das Kinderbuch und der Katalog, die Bibel und die Festschrift, der Ehrenbrief und das Flugblatt, die Urkunde und die Reklame, der Dichter und Denker, der Künstler und Gelehrte, der Kaufmann und der Liebhaber, der Kenner und der Laie — alle haben an dieser Umgestaltung teilgenommen und einen unschätzbaren Vorteil daraus gezogen. Denn es ist im Sinne der sozialen und künstlerischen Ethik nicht gleichgültig, in welcher Form der Mensch auftritt und in welcher Form er sein besseres Ich, das literarische Gestalt angenommen hat, vor der Welt zeigt. Wie der Autor muß auch der Leser Wert darauf legen, daß er den geistigen Lebensstoff in einem sauberen und schönen Gefäß in Empfang nimmt. Denn alle Form ist nur Ausdruck einer Absicht. Sie kann konventionell werden, aber sie ist nie ohne Sinn und Inhalt. Ehe sie ihn ganz verloren hat und leer geworden ist, stirbt sie ab.

In Deutschland setzt die Bewegung anfangs der 80er Jahre ein.

Ich übergehe die seltsame Kulturblüte der „Prachtwerke“, in denen die aufgeblasene Haltung des Deutschen nach dem Kriege und infolge des Milliardenregens auch im Buchwesen sein Gegenbild erhielt, und wende mich gleich der erfreulicheren Erscheinung zu, die mit frischgewonnenen Willenskräften und nähergesteckten Zielen einsetzte. Ehrlichere und gediegenere Grundsätze gelten als Richtschnur. Keine Pracht, kein übertriebener Bankierluxus, kein Salonstück, kein Bilderbuch, keine Berliner Erfindung und kein Großstadtartikel, sondern zweckmäßige Einfachheit und sachliche Ehrlichkeit. Eine gesunde Umbildung des gesamten Betriebes, der zur Herstellung des Buches erforderlich ist, vollzieht sich mit verblüffender Eile. Schon aus

diesem Leitsatz ist der Schluß naheliegend, daß die großen Leipziger Firmen, die ihren Bestand an Material und Einrichtungen nicht gefährden wollten, nicht gerade die Parole zur Reorganisation gaben. Sie warteten ab, griffen dann aber schnell zu. Es muß sogar anerkannt werden, daß auch sie mit richtigem Gefühl für die Lebensfähigkeit der neuen Bestrebungen sich flug und schnell angeschlossen haben.

Es handelt sich dabei um eine doppelte Aufgabe. Die eine bestand in dem Ersatz des Schriftenmaterials durch neue Lettern, die andere in der Ausstattung des Buches mit Schmuck und Bildern, im Satz, im Format, im Material, im Einband, kurz in der Neugestaltung des Buchkörpers und seines inneren Organismus.

Typographisch ist außerordentlich viel geschehen. Man faßte die Sache am rechten Ende an, indem man nicht im Zeichensaal des Illustrators, sondern im Setzsaal der Druckerei zu reformieren begann. Dabei waren zwei Wege möglich. Der eine führte zu den Frühdrucken der Mainzer und Augsburger Werkstätten und war beinahe vorgezeichnet durch die Bewunderung für „Unser Väter Werk“, in der nationale, alldeutsche Töne mitschwangen. Man schlug ihn nicht ein. Glücklicherweise. Aber ganz ohne archäologische Nachempfindung ging es doch auch in Deutschland nicht ab. Man konnte sich freilich nicht ein neues Alphabet aus den Fingern saugen und brauchte den Anschluß an eine Tradition, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts verloren gegangen war. Und Namen wie Dürer, Altdorfer, Burgkmair übten einen bestechenden Zauber aus. So ist es selbstverständlich, wenn Otto Hupp als eigener Unternehmer und Joseph Sattler, dem später die Mittel und die Autorität der Reichsdruckerei zur Verfügung standen, mit Anpassung an den Charakter der Lutherzeit Typen entwarfen, die altdeutsch anmuteten und doch neudeutsch waren. Ihre Arbeiten werden niemals ihr Verdienst verlieren. Namentlich deswegen nicht, weil Joseph Sattler ein Verständnis für die herrlichen Bücher und Holzschnitte der Dürerepoche besitzt, das künstlerisch und historisch gleich echt und tief ist. Er ist Illustrator, ein Mann des Griffels und von frühester Zeit an, wohl als Süddeutscher, ganz hingenommen von der ehrwürdigen und fernigen Schönheit der alten Drucke und der gesättigten Fülle der Schwarzweißblätter aus der großen Zeit von Augsburg und Straßburg. Wie viel Geduld und Fleiß hat er als Anfänger auf die Wirrknoten und das Viniengeschlinge



von Knäuelornamenten verwendet. Auch als Schriftkünstler hat er seine Typen mit ähnlichen Neigungen und Zwecken entworfen. Unabhängiger vom Alten und herzhafter im Modernen ist R. Koch, der sich als Letternzeichner mehr an den markanten Eindruck der alten Schrift als an die archäologische Form hält. Peter Behrens aber und die Brüder Kleukens, F. H. Ehmke und E. R. Weiß haben mit bewundernswertem Gefühl für den Druckwert des Buchstabens, und den Zierwert des Ornamentes Schriften entworfen, die ohne Zweifel zu den klassischen Erzeugnissen unseres Buchgewerbes zu zählen sind. Je nach Zweck und Neigung wechseln diese Künstler zwischen dem schweren Charakter der Antiqua und altdeutschen Letter oder den leichteren Formen des deutschen Biedermeierstils, der sich logisch schon deswegen als Anschlußglied empfiehlt, weil gerade dort der Riß klappt, der unser heutiges Buchwesen von der letzten guten Epoche trennt. An Klarheit und Kraft, an architektonischem Formenwert und graphischem Adel stehen diese Typen auf so hoher Stufe, daß sie den Vergleich mit den alten Schriften nicht zu scheuen brauchen. Vor allem sind sie modern und nicht imitiert. Steckt nun aber in all diesen Schriften, die von der Gutenbergletter abstammen, ein eigentümlicher dekorativer Charakter, der an Stabwerk gemahnt, so ist in den Typen, die an die italienischen Drucke von

Jenson, Manutius und Zaroto im 15. Jahrhundert sich anlehnen und die reine Antiqua repräsentieren ein Raumstil wirksam, der das Druckbild gänzlich verändert. Jeder Buchstabe, schon weil er offen und weit konstruiert ist, umspannt ein größeres Spatium oder scheint es wenigstens. Das Satzbild ist daher auch als Ganzes lichter, durchsichtiger und gleichsam räumlich bedeutender. W. Tiemann hat darin Meisterhaftes geleistet. Es ist logisch gedacht, wenn er, wie den Buchstaben, auch den ganzen Satz gleichsam nach dem System großer italienischer Plätze und monumentaler Fassaden so adjustiert, daß die helle Papierfläche in großen Partien als offener Raum mitwirkt.

Die zweite Aufgabe, die Gestaltung des Buchkörpers und seine innere Ausstattung spricht viel unmittelbarer zum Auge. Beim Anfassen und Durchblättern des Buches, durch das Gefühl für seine Schwere und sein Material, mit dem ersten Blick auf Bild und Schmuck, Titel und Vorsatz, vermittelt sich eine Reihe von Eindrücken, die als Ganzes den Charakter des Buches als Individualität vermitteln, wobei Format und Volumen natürlich als Hauptsache gleichsam Klasse und Gestalt von vornherein bestimmen. Fassen wir das Resultat in einem Worte zusammen, so ist zu sagen, daß das Buch durch einen Läuterungsprozeß veredelt worden ist. Jede Einzelheit des Materials und der Form, jede Linie und jeder Buchstabe ist davon ergriffen worden. Es ist unmöglich, die vielseitige Tätigkeit zu schildern, die Drucker, Papierfabrikant, Setzer, Zeichner, Binder und nicht zum geringsten die Verleger geleistet haben, um ein solches Ergebnis zu erzielen.

Anfänglich überließ man noch allzu viel dem Buchschmuck. Wo der Satz eine freie Stelle ließ, nißtete sich der Zeichner ein, und leider mit dem in den 80er Jahren grad entdeckten wissenschaftlichen Wirrwarr des Jugendstiles. In diesem Formenschatz, der schnell zusammengestellt war und in mancher Beziehung ähnlich ist dem Wortschatz halbwüchsiger Bildungskreise, die sich wie Pennäler und junge Füchse mit gelehrten Lehnworten und grotesken Verunstaltungen der Kathedersprache schmücken. Vegetabile Muster herrschen vor, Tulpen, Algen, Glockenblumen, Sternblüten. Aber diese Flora ist mit den Augen des Botanikers studiert und manchmal mehr unter dem Mikroskop in Schnitten und Zellen, als an der lebenden Pflanze beobachtet. Das Schema herrscht vor. Alles im Flachstil. Dem Ornament wird der Körper genommen. Nur die Linie lebt. Die Erscheinung ist

nur als Präparat übrig geblieben, ohne Fleisch und Blut, Saft und Kraft, ein Blattgerippe, wie man es in Herbarien sieht, niemals im Gewächshaus, geschweige im Freien. Der Jugendstil, selbst in den Arbeiten eines vielbegabten Zeichners wie D. Eckmann, ist schnell flau geworden und abgestanden. Die abstrakte und ausgetrocknete Symbolik hat auch graphisch viel zu wenig Mark und Rückgrat, um noch zu interessieren. Eine verschwenderische Fülle des Lineamentes, namentlich in feinen Geweben und spinnedünnen Mustern im Verein mit einer kräftigen Maser der Grundlinien eignet sich besser für graphische Arbeiten im nordischen Geschmack, als der Jugendschnörkel, der aus Lehrbüchern der Pflanzenanatomie abgeleitet zu sein scheint. Heinrich Vogeler-Worpswede, der an Morris seine Augen entzückt hatte, fesselt daher dauernd, vielleicht auch deswegen, weil statt des rationellen Ductus der Eckmannzeichnung eine stimmungsvolle Melodik der Linie die Führung hat und einen Gefühlston anschlägt, der sympathisch berührt. Melchior Lechter hingegen ist Archaisit. Er verwendet gelegentlich Muster, die in Stein und Holz gedacht sind, aber in der modernen Graphik nicht am Platz sind. Denn die Geschmeidigkeit der graphischen Linie, die vom Federzug abhängt, ist das Lebens- element des Holzschnittes. In Gialen, Wimpergen, Giebelmotiven aber ist die Linie schon erstarrt.

Die Talente, die der neuen Sache gedient haben, sind in großer Zahl aufgestanden. Aber wir beschäftigen uns nur mit zweien, weil sich an ihre Fersen viele geheftet haben, die weniger originell waren. Fast isoliert stehen sie da; der eine Deutscher, der andere Engländer, leben sie dennoch beide in einer internationalen Luft. Th. Th. Heine und Aubrey Beardsley haben viel vom japanischen Holzschnitt gelernt und die ostasiatische Tuschezeichnung in die Graphik übersezt. Aber sie haben noch an vielen andern Quellen geschöpft, abend- und morgenländischen, im französischen Rokoko und im irischen Spiralgewinde der nordischen Ornamentik und Th. Th. Heine noch besonders am blutigen Plakatstil der Pariser und an dem derben Holzstil altbayerischer Bauernkalender, an der kupfergestochenen Bigarette der Wertherzeit und an elegischen Bildchen der Biedermeierkunst, kurz überall dort, wo sein satyrischer Geist und sein alles verhöhnender Witz eine künstlerisch faßbare Empfindung und eine graphisch klare Linie oder charakteristische Ornamentik entdeckte. Unter seiner Hand wird aber dieser buntscheckige Apparat von Formen und Linien

eine Saturnalie von scharfer Ironie und schonungsloser Karrikatur. Beide in-  
 dessen, ihrer innersten Natur nach groteske Spötter, verlegen sich wie auf ein  
 Lieblingskind ihrer harmlosen Stunden auf den Bücherschmuck und legen ihren  
 Röcher mit giftgetränkten, spizen Griffeln für eine Weile bei Seite. Der Eng-  
 länder entfaltet in seinen Arbeiten eine Schlagkraft der Schwarzweißwirkung,  
 die durch die zarte Nervosität der Linie und die spizendünne Ornamentik ge-  
 brochen innig fein wird, so daß er in die raffiniertesten Effekte, in flimmernde,  
 zitternde Mittelöne übergeht, die in einem solchen Gegensatz von Ebenholz-  
 schwarz und gemustertem Elfenbeinweiß in der Graphik unbekannt waren. Er  
 ist ohnegleichen. Die subtilsten Stecher haben ihn in seinen innigfeinen Mu-  
 stern für Stickereien, Spizen, Stoffe, für Gold- und Bronzefassungen an Mö-  
 beln, Geschmeide und Bijouterien nicht erreicht. Er bringt die Note des höch-  
 sten Raffinements in die Buchkunst und schildert den Hetärenluxus des Zarte-  
 sten und Kostbarsten mit dem Kennerblick des Bornehmen und der Sorgfalt des  
 Filigrandessinateurs. Nur Amateure der delikatesten Ornamentik in persischen  
 Miniaturen und chinesischen Stickereien, in Brüsseler Spizen und venetianischen  
 Glasschliffen bringen die Voraussetzungen mit, um diese subtile Arbeit zu  
 würdigen. Da aber Beardsley in die Nähe von Oskar Wilde gehört, so ist  
 die tropenschwüle Sinnlichkeit seiner Erotik eine Ergänzung dieses Raf-  
 finements. Der Bibliophile verwöhntesten Geschmacks kommt bei ihm auf  
 seine Rechnung und damit ist ein höchster Triumph wenigstens des Luxus  
 durch seine Kunst erreicht.

Th. Th. Heines Arbeiten streifen auch diese Welt. Aber sie sind viel mannig-  
 faltiger in Thema und Technik, so daß man sie nur als Äußerung der impressioni-  
 stischen Begabung richtig würdigen kann. Auch seine Buchausstattung schillert wie  
 seine Illustrationen und Karrikaturen in den Reflexen fast aller Eindrücke des  
 Koketten und Delikaten, aber mit einem Zusatz sentimentaler Elegik, die durch  
 den Biedermeiertönen seines Vortrages nicht völlig erklärt wird. Ein wenig  
 bequeme Hausbackenheit bleibt ihm eigentümlich, so blutgierig die wütende  
 Dogge seines satirischen Hohnes auch scheinen mag. Im Grunde seiner Natur  
 steckt ein gut Stück deutschen Philisteriums. Er hat infolgedessen ein anderes  
 Publikum als der englische Snob. Er ist nicht zu denken ohne den Verlag,  
 dem er sich verpflichtet hat. Denn bei U. Langen holt sich die Fortschritts-  
 partei der deutschen Kunstpolitik, die im Mittelstande der allgemeinen Bil-

dung ihre Leute findet, Zeit und Würze für ihre literarische Meinung. Es ist der deutsche Bücherleser gutbürgerlicher Abkunft, der sich in München als Freigeist fühlt, weil er an der Isar mit Schwabinger Literaten und abenteuernden Künstlern von der Nachsicht süddeutschen Bürgertums die Erlaubnis erhält, in Sitte und Lebensformen über die Stränge zu schlagen, der in Übersetzungen französische Literatur liest und durch all die ungezählten Kanäle des Journalismus seine Bildung aufnimmt und sie auch weitergibt. Beim Buchhändler holt er sich seine Kenntnisse



des Modernen, indem er alles begierig verschlingt, und nichts kauft. Wahlos beurteilt er Bühne und Kunst nach den neuen Sensationen, die sie ihm vermitteln, vom Parsijal bis zum Kinodrama ist ihm alles recht und verständlich, wenn es ihm nur Gelegenheit zu einer neuen Phrase gibt und seine Eitelkeit durch eine Nuance der letzten Mode befriedigt. Nil humanum a me alineum sagt sich dieser Gernegroß unter den „Lebenskünstlern“, weil er in dem Warenhaus moderner Kunst und Literatur das Allerneueste kennt.

Mehr als irgend ein anderer hat Th. Th. Heine, dieser Allweltskerl, der in allen Winkeln der Kupferstichkabinette und graphischen Sammlungen zu Hause ist, dem „voraussetzungslosen“ Bücherleser weiß gemacht, er besäße kosmopolitische Anschauungen und internationale Bildung, weil er Tonfall und Sentimento aller Kunstsprachen und -dialekte mit dem lustigen Ton des Imitators nachpfeift und ihm Marcel Prevost, Maeterlinck, Anatole France und



Gorki in wichtigen Buchumschlägen präsentiert. Niemand hat vor ihm den Geist der Linie und infolgedessen die Seele der Stilformen so spöttisch interpretiert, niemand war je so komisch und so modern, indem er der Graphik und dem Buche seiner Zeit alles zubrachte, was er in Kunst- und Tiermuseen, in alten Schwarten und bei den neuesten Bibliophilen, in der lebendigen Welt und in wissenschaftlichen Sammlungen notiert hatte, um darüber lachen zu können. Wer die neue Kunst kennen lernen will, muß diesen Proteus aller gegenwärtigen und dagewesenen Sensationen der Buchkunst studieren, aber er wird sich ausgelacht vorkommen.

Die Geister, die er rief, schwirrten wie aus dem aufgestoßenen Tor eines Inferno in die neue Welt der deutschen Buchkunst. Er hatte unzähligen Talenten die Zunge gelöst. Aber es war vielleicht dieses Übermaß von Illustrationseifer im Verein mit dem Tatendrang all der jungen Künstler, die durch die „Jugend“ bekannt wurden und von rührigen Verlegern Aufträge erhielten, die zu einer schnell auftretenden Erlahmung führten. Denn mit Beginn des neuen Jahrhunderts wird der ornamentale und illustrative Teil des Buches auf das äußerste eingeschränkt, schließlich ganz und gar ausgemerzt. Nur der Druck allein ohne den kleinsten Schlußschnörkel oder Initialschmuck kommt zur Geltung auf dem durch Format, Qualität und Ton gehobenen Papier. Ich entsinne mich, einen Privatdruck von Lessings „Nathan dem Weisen“ gesehen zu haben, der auf Veranlassung des Verlags Julius Lessing in Berlin in den achtziger Jahren erschienen ist und der auch schon veredelter Druckkunst allein seinen Wert verdankte. Nun aber dringt dieser Purismus auch in die Region der Neudrucke und der Qualitätsdrucke überhaupt.

Auf diesem Punkte angelangt kann der Typograph und Buchkünstler seine eigensten Mittel verwenden. Alles kommt nun auf jene imponderabilen Werte der Proportionen von Schrift und Seite, des Einklanges zwischen Druckmasse und Papierfläche, auf die architektonischen Verhältnisse im Format, im Zeilenpatium, auf die archäologischen und modernen Anklänge an ältere Drucke oder neuerfundene Effekte an, auf Sauberkeit und Sorgsamkeit der technischen Ausführung, auf Zuschnitt und Gewicht des Bandes und was es für associative, artistische und technische Erwägungen mehr gibt, um Toilette und inneren Wert eines gedruckten Buches im Sinne von Autor, Zeit, Zweck, Inhalt und Eindruck zu steigern und zu einer Einheit zu machen. Das Sakbild ist nun durch

das Studium von sachlichen, gewerblichen und vor allem architektonischen Raum- und Flächenwerten zu einem Produkt scheinbar der Technik allein geworden, da die künstlerische Phantasie dabei ausgeschaltet ist. Das wäre indessen ein Trugschluß. Denn die Voraussetzungen, die der Künstler zu erfüllen hat, um zum Gelingen zu kommen, sind ähnlich denen, die der mathematisch-konstruktive Prozeß im baukünstlerischen Schaffen verlangt. Material, Form, Rhythmus, Proportionen, Zweck und Empfindung müssen zur Harmonie werden, sonst fällt das Buch auseinander. Auch dafür haben sich Spezialisten ausgebildet, die wie Chmke und Pretorius nur mit dem Apparat von typographischen Elementen arbeiten.

Es ist ganz gewiß, daß diese magere Epoche auch vorübergehen wird, um einer neuen Platz zu machen, die Schmuß und Bild wieder einführt, weil der streng sachliche Geist nie lange allein am Regiment ist und sich mit der Phantasie abfinden muß, die den Weg immer wieder zurückfindet, selbst wenn man ihr das Paradies verschlossen hat. Aber keine Lehre wird dem Buchwesen fruchtbarer werden, als diejenige, die es jetzt durchmachen muß, weil die Kernfrage, die typographische, ohne irgend welche Nebeninteressen allein und sachlich durchdacht und durchprobt wird.

Der Augenblick ist auch günstig, um eine große soziale Forderung zum Austrag zu bringen. Denn das Buch ist seinem ganzen Wesen nach ein soziales Geschöpf, kein Einzelgänger, kein Einsiedler und Sonderling, wenn es auch durch bibliophile Feinschmeckerei zur erlesenen Individualität gesteigert werden kann und wenn sich auch durch Ungeschick und üble Umstände ein Buch gelegentlich zur Misanthropie und zu einer vergessenen Existenz verurteilt sieht. Aber das sind Schicksalsschläge, die das prästabilisierte Wesen des Buches nicht verändern können. Denn indem es einmal als Buch zwischen zwei Deckeln den Weg aus der Presse in die Welt angetreten hat, ist es einem Missionar gleich, der sich seine Leute sucht, zu denen er reden kann und der nicht warten darf, bis die Wilden und Heiden zu ihm kommen, was freilich nicht hindern kann, daß sich Ungläubige von ihm abwenden und ihn allein stehen lassen. Im Einklang nun mit seiner sozialen Natur ist das moderne Buch auch als Apostel der Massen und Heilsarmeeesoldat mit einer gewählten und von der neuen Kunst veredelten Uniform ausgestattet. Vielleicht ist das der für die Kultur des Volkes wichtigste Erfolg, daß das Buch so sehr auf seine Form zu halten gelernt hat, selbst

wenn es diejenigen gewinnen will, die noch nicht dazu gelangt sind, den Sinn und Wert der Form im Leben zu würdigen. Das Schulbuch, die volkstümliche Literatur, Lieder- und Märchenbücher und der ganze Chor der Erzählungsbücher, unsere Klassiker eingeschlossen, sind so hoch entwickelt, daß sich nicht bloß der deutsche Buchhandel, sondern das deutsche Volk damit vor der Welt sehen lassen kann. Die Schaufenster der guten Buchhandlung sind daher öffentliche Museen und ein Glied in der Kette der volkserzieherischen Mittel. Sie sollten auch Sonntags offen bleiben, denn wie viele Augen müssen ihren Bildungshunger die ganze Woche lang an Pulten, Werkischen und schweren Arbeiten unterdrücken, um nicht einmal am Feiertag anderes zu sehen als lange Straßenschluchten mit geschlossenen Rolläden. An den Büchergestellten und Lesetischen des Buchhändlers werden heutigen Tages nicht nur literarische und wissenschaftliche Werke ausgestellt, deren Titel locken, sondern ähnlich wie beim Goldschmied köstliche Arbeiten kunstgeübter Hände, deren Reiz gewiß erst erschöpft ist, wenn man sie gelesen hat, die aber schon als Band fesseln und das Auge beschäftigen. Die Decke, der Aufdruck, der Schriftsatz des Schildes, Vorsatz, Titel, Sachbild, Papier, Volumen, Gewicht sind Einzelheiten, die man durch Fühlen, Prüfen, Schauen, Wägen, sogar durch Riechen, ohne daß man nötig hätte, die Nase gleich tief hineinzustecken, nacheinander aufnimmt und die durch ihr Beieinander als Ganzes den Charakter des Buches und die Augenweide des Betrachters bestimmen. — Man braucht nicht Kenner, Sammler und Bibliophile zu sein, um solche angenehmen Eindrücke von dem Habit des Buches zu empfangen. Unsere Sinne sind heute für alle Form- und Materialschönheit geschult, mit der uns das Kunstgewerbe die Stätte einrichtet, wo wir wohnen und hausen, den Werkraum, wo wir schaffen und arbeiten und die festlichen Säle, wo wir genießen und der Kunst leben.

Das Buch ist nur ein einziger von den vielen Gegenständen unseres täglichen Gebrauches, die uns die leidenschaftliche Vereinigung von Kunst- und Gewerbe veredelt hat. „Sage mir, mit wem du umgehst, und ich sage dir, wer du bist.“ Das gilt vom Menschen. Doch nun hat es auch seine Berechtigung für das Buch und zwar für seine äußere Form, die freilich wie das eleganteste Kostüm den innern Gehalt nie ersetzen kann.

Es ist durch die Aufklärung zahlreicher Redner und Schriftsteller viel gesehen, um den Geschmack und den formalen Sinn des Deutschen zu wecken und

zu bilden. Die ältere Generation, die einfacher erzogen war, fürchtet eine Veräußerlichung unserer Werte und Verflachung unseres Urteils. Auch der Herr Schulmeister und das Fräulein Lehrerin denken ähnlich. Doch wie viel sich dagegen sagen läßt — es mag nur eins dem entgegengehalten werden, daß nämlich alle Form von innen heraus wird und wächst, entsteht und vergeht. Wenigstens ist es so in dem weiten Felde der Kunst, auf dem jetzt auch das Buch — allen Mäusen sei Dank — seinen Platz hat.



## Am Lager des Kindes

Mein Schlaf ist leis, so leis, ich höre  
Den Nachthauch, der den Vorhang bläht.  
Ich lausche, ob sein Atem geht,  
Ich bange, daß er stille steht,  
Mein Junge, wenn ich dich verlöre . . .

Wie hielt ich oft die kleinen Hände  
Im losen Spiel, im leichten Scherz!  
Nun lege ich sie ernst ans Herz,  
Es zuckt in ihnen heiß der Schmerz —  
O wüßt' ich nur, wie's um dich stände!

Im Ungewissen dunkler Nächte  
Erfahr' ich, was kein Tag ermüht.  
Erst heute weiß ich, wer du bist,  
Wie sehr dein Leib der meine ist —  
Ist's auch dein Schicksal? O, ihr Mächte!

Carl Friedrich Wiegand

