



**Worte wie
Gemälde**
*Reflexionen
über das
schöne Buch*

Von Ursula Kammann

Money Museum

**Worte wie
Gemälde**
*Reflexionen
über das
schöne Buch*

Von Ursula Kampmann

© 2023 Herausgegeben von:

Sunflower Foundation / MoneyMuseum
Hadlaubstrasse 106
8006 Zürich
www.moneymuseum.com

Text: Ursula Kampmann

Gestaltung und Umsetzung: Claudia Neuenschwander

Titelbild: Larkspur von William Morris. Original aus dem MET Museum.

Digital verbessert durch Rwpixel. ©*Shutterstock*

Druck: Edubook AG

Inhalt

<i>Einführung</i>	5
Kapitel 1	
Was ist gutes Design?	
Das Arts and Crafts Movement	7
Kapitel 2	
Presse-Drucke im deutschsprachigen Raume.....	23
Kapitel 3	
Was macht ein Buch schön?.....	41
Kapitel 4	
Die Oltener Bücherfreunde.....	61
Kapitel 5	
Schönheit, eine Frage von Form UND Inhalt:	
Das Beispiel <i>du</i>	73
Kapitel 6	
Schönheit für den Hausgebrauch -	
Die Manesse-Bibliothek der Weltliteratur	91
Kapitel 7	
Das Künstlerbuch	99
<i>Nachwort</i>	111

Einführung

Bis Ende des 19. Jahrhunderts waren Bücher exklusive Gebrauchsgegenstände. Doch die neuen Produktionsmethoden der Industriellen Revolution machten sie zu einem billigen Massenprodukt. Jeder konnte sich nun Bücher leisten. Die Frage war welche. Kitschige Liebesromane, Schauergeschichten, Krimis und abenteuerliche Reiseerzählungen in schreiend-bunten Umschlägen auf billigstem Papier? Solche Bücher wurden zu einem Riesengeschäft für die schnell wachsende Unterhaltungsindustrie.

Die intellektuelle Oberschicht beobachtete das mit Entsetzen. Für sie waren Bücher ein zentrales Element ihres Selbstverständnisses. Sie forderte eine Rückbesinnung auf das, was ein gutes Buch ausmacht: Kostbare Gedanken eines Autors, kostbar gebunden, um sie in Bibliotheken von Generation zu Generation weiterzugeben.

Dieser Gedanke vereinte sich mit einer sozialen Beobachtung. Das Elend der Industriearbeiter sollte nicht das Gute und Schöne des Buchs beschmutzen. So wurde das (gefühlte) Mittelalter zum Vorbild: Handwerker gestalteten in ihrer Werkstatt aus kostbaren Manuskripten schöne Bücher. Sie wollten einen gerechten Lohn für ihre Arbeit, genug zum Leben, nicht genug, um reich zu werden. Sie empfanden sich als Künstler, die Kunstwerke, keine kommerziellen Objekte schufen.

Einige wenige wohlhabende Leser waren begeistert von diesen neuen Büchern. Sie zahlten die enormen Preise, die ein solches Buch kostete. Doch die neuen Bücher taten noch mehr. Sie veränderten das ästhetische Empfinden. Leser lernten, dass es Spass macht, einen guten Text in einer schönen Form zu lesen. Die Schönheit eines Buchs wurde zu einem Kriterium. Und so fragten sich bald Verlagsleiter: Wie kann ich mit meinen Mitteln ein möglichst schönes Buch herstellen?

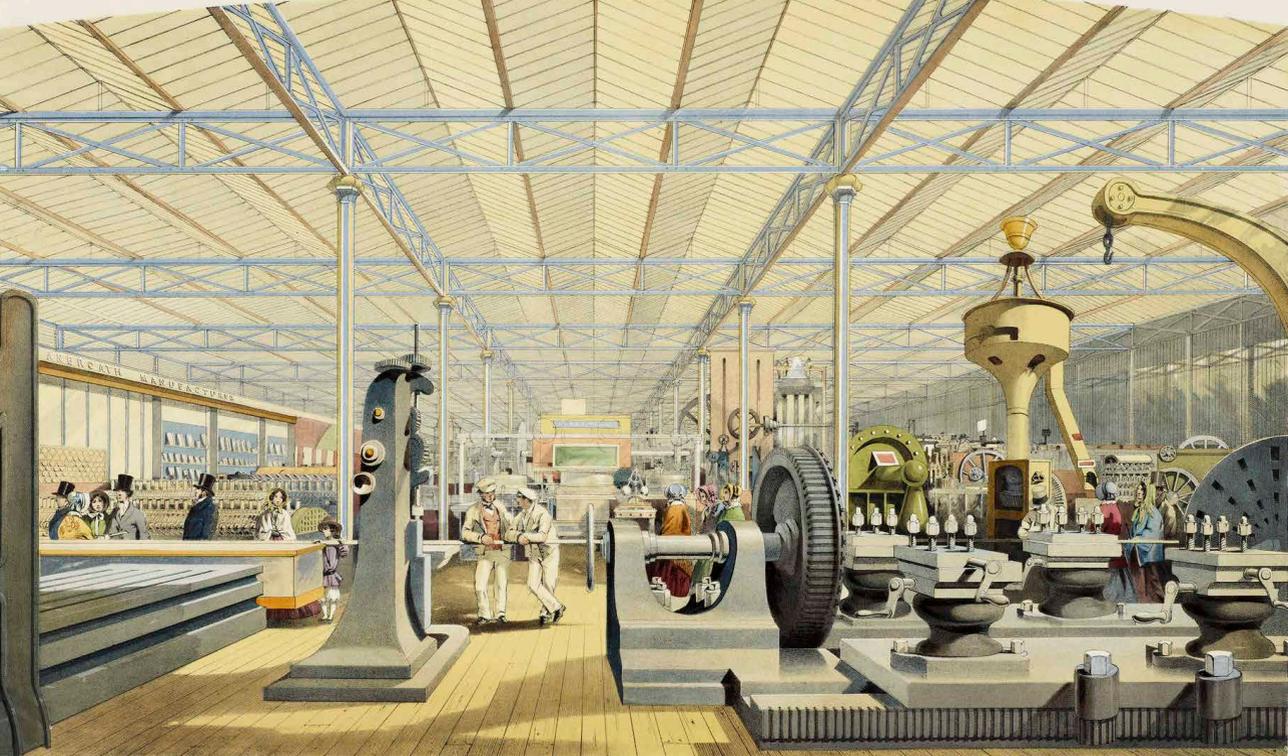
Und das führt uns zu einer zentralen Frage: Was ist ein schönes Buch? Wir werden versuchen, diese Frage in diesem Büchlein zu beantworten.



Kapitel 1

Was ist gutes Design? *Das Arts and Crafts Movement*

Alles begann mit der grossen Weltausstellung von 1851 in London. Unter der Schutzherrschaft des Prinzregenten präsentierten 17 062 Aussteller aus 28 Ländern im Kristallpalast das, worauf sie stolz waren. Meisterwerke der Handwerkskunst standen neben den neuesten Maschinen und ihren Erzeugnissen. Sechs Millionen Besucher defilierten an den unendlichen Galerien vorbei und staunten, wie bunt die neue Warenwelt war.



Ein Blick auf die Ausstellungsfläche des britischen Maschinenanbieters Whitworth, der anlässlich der Great Exhibition mehrere Anlagen präsentierte, mit denen die menschliche Arbeitskraft ersetzt werden konnte. *Zeichnung von Louis Haghe (1806–1885).*

Kritik der Industrieprodukte

Die Erfahrung der *Great Exhibition* von 1851 veränderte die Wahrnehmung der Menschen. In der ganzen Welt schrieben die Medien über die Wunder dieser Ausstellung. Viele Journalisten äusserten sich staunend darüber, wie schnell und preisgünstig die neuen Maschinen produzierten. Die Technik formte die Arbeitswelt. Das konnte nach 1851 niemand mehr leugnen. Es gab keinen Weg zurück zum traditionellen Handwerk. Denn die Maschine war selbst dem besten Handwerker an Schnelligkeit und Effektivität überlegen. Und wer das gleiche Produkt billiger produzierte, beherrschte den Markt.

Viele waren euphorisiert von den neuen Möglichkeiten. Sie glaubten, die industrielle Fertigung würde Armut und Hunger besiegen. Andere waren abgestossen vom Gedanken, dass Maschinen die menschliche Arbeit ersetzten. Sie kritisierten die Weltausstellung als vulgäre Leistungsschau des Gigantismus. Alle maschinell gefertigten Produkte waren für sie geistlose Massenware ohne jeglichen Sinn für Schönheit.

Das Thema polarisierte. Die Medien schürten diese Auseinandersetzung. Und in den kommenden Jahren bildete sich jeder, der Zeitung las, seine eigene Meinung dazu. Kein Wunder, dass sich auch viele innovative Denker mit der Frage beschäftigten, was ein schönes Produkt auszeichnet und wie die künftige Arbeitswelt aussehen könnte.

« Schönheit, und nichts anderes meint Kunst im weitesten Sinn, ist meines Erachtens nichts Beiläufiges, wofür oder wogegen die Menschen sich entscheiden können, wie es ihnen beliebt. Schönheit ist eindeutig eine Lebensnotwendigkeit. »

William Morris, Die Schönheit des Lebens (1880)

Diese Diskussion wurde zum Ausgangspunkt der so genannten Arts-and-Crafts-Bewegung, die ihren Höhepunkt in den Jahren zwischen 1880 und 1920 erlebte. Wenn wir heute noch ein von Hand gefertigtes Produkt höher schätzen als ein maschinell hergestelltes Objekt und auch bereit sind, mehr dafür zu zahlen, dann wurzelt diese Überzeugung in den Theorien der Arts-and-Crafts-Bewegung.

In unserem Zusammenhang ist sie wichtig, weil sich ihr führender Vertreter William Morris auch mit Büchern beschäftigte. Auf ihn geht die Idee des Pseudodrucks zurück. Doch natürlich standen zunächst nicht die Bücher im Fokus, sondern die Frage nach den sozialen, kulturellen und ökonomischen Veränderungen, die der Einsatz der Maschine mit sich brachte.

Viele Sozialreformer beklagten Mitte des 19. Jahrhunderts die Verelendung der Arbeiterschaft. Während einige von ihnen die Lösung dieses Problems in der Vergemeinschaftung allen Besitzes sahen, forderten die führenden Theoretiker der Arts-and-Crafts-Bewegung – Thomas Carlyle und John Ruskin – eine Rückkehr zu einem imaginierten Mittelalter. Sie stellten das menschenunwürdige Schufften in der Fabrik der sinnerfüllten Tätigkeit des stolzen Handwerkers gegenüber. Sie behaupteten, die maschinelle Arbeitsteilung des industriellen Zeitalters habe aus diesen Handwerkern Sklaven des Kapitalismus gemacht. Der gesellschaftliche Niedergang würde sich auch im Stadtbild zeigen. Den verdreckten Industriezentren Manchester und Leeds stellten sie die romantisierten Fachwerkstädtchen des Mittelalters und ihre prachtvollen Kathedralen gegenüber.

Viollet-le-Duc lieferte ihnen dafür die Blaupause. Victor Hugos Roman *Der Glöckner von Notre Dame* hatte in Frankreich eine Welle der Mittelalterbegeisterung ausgelöst. Seit 1834 wachte Prosper Mérimée über die Ruinen Frankreichs. Mit Hilfe des Architekten Viollet-le-Duc gab er vielen französischen Sehenswürdigkeiten – zum Beispiel den Kathedralen von Notre Dame in Paris oder Vézelay, der Altstadt von Carcassonne und dem Kloster Fontenay – das Aussehen, das ihre Besucher heute für mittelalterlich halten. Im Rahmen seiner Tätigkeit veröffentlichte Viollet-le-Duc ein zehnbändiges Lexikon der französischen Kunst des 11. bis 14. Jahrhunderts. Es war aufwändig illustriert. Ihm entnahmen die Intellektuellen ihre Vorstellungen von vorbildlicher Schönheit und Handwerkskunst. Doch, und die Frage stellten sich damals viele, wie lange würde es noch Steinmetzen, Glasmaler und Schreiner geben, die in der Lage waren, solche Kunstwerke zu schaffen?

William Morris

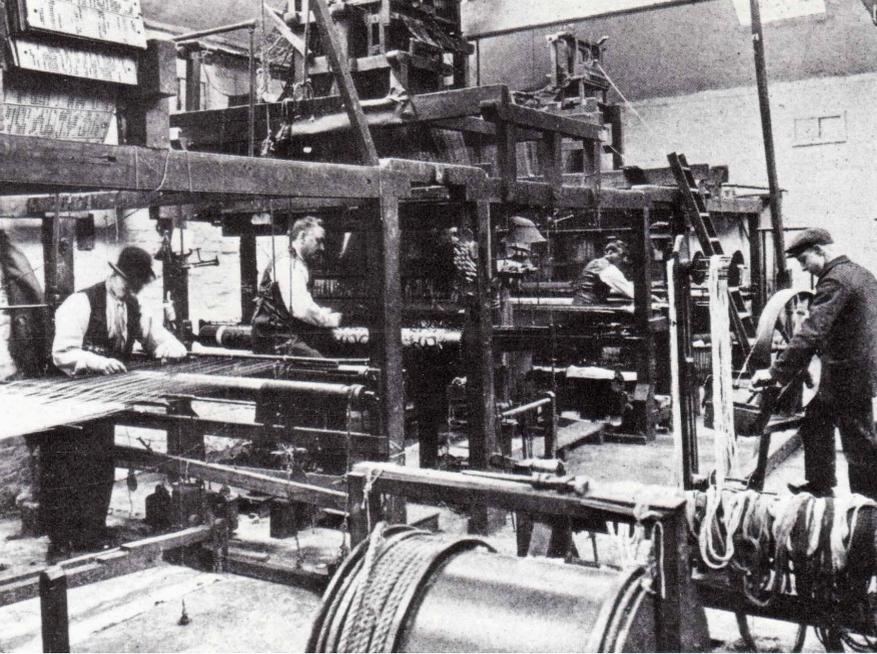
Auch der Student William Morris (1834 – 1896) gehörte zu denen, die sich um das traditionelle Handwerk Sorgen machten. Er stammte aus einer reichen Familie, war finanziell völlig unabhängig, und das war für den Beginn der Arts-and-Crafts-Bewegung von enormer Bedeutung! Denn der familiäre Besitz verschaffte ihm das Kapital, mit dem er ein Unternehmen nach seinen Vorstellungen auf die Beine stellen konnte.

Aber zurück zu den Anfängen. William Morris stammte aus dem nahe London gelegenen Walthamstow und erlebte so aus nächster Nähe, wie Eisenbahn und Investoren aus seiner ländlich geprägten Heimatstadt einen industriellen Hotspot machten. War das der Grund, warum er sich dafür entschied, selbst nicht als Unternehmer tätig zu werden, sondern an der Universität von Oxford Theologie zu studieren? Wir wissen es nicht. Was wir wissen, ist, dass er dort die Maler Edward Burne-Jones und Dante Gabriel Rossetti traf, mit denen ihn bald eine enge Freundschaft verband. Mit ihnen diskutierte er Fragen von Schönheit und sozialer Gerechtigkeit. Mit ihnen träumte er von einem idealen Mittelalter. Mit ihnen ging er in die Bodleian Library, um an den reich illustrierten Handschriften des Mittelalters und den eleganten Wiegendruckten das Auge zu schulen. Morris Vorstellungen von Schönheit sind von ihnen inspiriert, genauso wie von der Ästhetik des noch unberührten mittelalterlichen Oxfords.



Der Künstler William Morris im Alter von 53 Jahren. *Fotografie von Frederick Hollyer.*

1856 zog William Morris mit seinen Freunden nach London. Dort erwarb er ein grosses Haus, das ganz gegen die damalige Gewohnheit unmöbliert war. Wie gesagt, Geld war für Morris kein Thema. Deshalb beschloss er mit seinen Freunden, die Einrichtung selbst zu entwerfen und von lokalen Handwerkern herstellen zu lassen. Das Ergebnis konnte sich sehen lassen: Seine Besucher waren begeistert. Unter ihnen gab es viele, die sich solch aufwändig gefertigte Möbel durchaus leisten konnten. Und das brachte Morris auf die Idee, eine Manufaktur für edle Einrichtungsgegenstände zu gründen. 1861 entstand die Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., heute besser bekannt als Morris & Co. Sie entwickelte sich zu einem innovativen Produzenten von kostbaren Möbeln, Wanddekorationen, Teppichen und Glasgemälden. Morris setzte auf Qualität und nicht auf Ausbeutung. Als sozialer Unternehmer zahlte er seinen Mitarbeitern ungewöhnlich hohe Löhne. Das Resultat: Seine Möbel waren so teuer, dass sie sich nur eine sehr kleine und elitäre Schicht leisten konnte.



Weber produzieren auf traditionelle Art und Weise Stoffe nach den Entwürfen von William Morris. Fotografie von 1890.

Morris' Möbel waren ein Luxusprodukt, das seinen Käufern nicht nur das Gefühl vermittelte, modern zu sein, sondern auch die soziale Gerechtigkeit im Auge zu behalten. Viele Unternehmer, die ihr Geld mit Fabriken erwirtschafteten, richteten sich ihr eigenes Haus lieber mit Morris' Möbeln als mit maschinell gefertigten Produkten ein. Das gab ihnen einen intellektuellen Anstrich. Morris war ein genialer Vermarkter seiner selbst, der die Einheit von Künstler, Handwerker und Produkt propagierte. Mit seinen Produkten knüpfte er an die sagenhafte Welt des gefühlten Mittelalters an, an die alten Sagas von Beowulf, Odysseus und Aeneas, die er nicht nur mit Möbeln, sondern auch mit seinen Gedichten zum Leben erweckte.

Seine Gedanken zu einer gerechten Arbeitswelt legte William Morris in seiner einflussreichen Utopie *News from Nowhere* nieder (siehe Beitrag Teresa Teklic, S. 12 ff). Darin beschreibt er eine ideale Gesellschaft, in der Arbeit nicht Zwang, sondern frei gewählte Beschäftigung ist. Die Werktätigen müssen im *Nowhere* also nicht arbeiten, um vom Verdienst ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, sondern um ihre Schaffensfreude zu befriedigen.

William Morris und seine Produkte blieben für die Alltagskultur ein Randphänomen, dessen Verbreitung wir heute gerne überschätzen. Seine Erzeugnisse konnte sich nur eine marginale Oberschicht leisten. Doch für die Geistesgeschichte waren William Morris und seine Gesinnungsgenossen prägend: Wie gesagt, die Tatsache, dass sich von Hand gefertigte Produkte trotz ihres wesentlich höheren Preises immer noch auf dem Markt behaupten, verdanken wir der Arts-and-Crafts-Bewegung.

Nachrichten von Nirgendwo: *Der Traum von einem schöneren Leben*

Eine Welt ohne Geld. Wie könnte sie aussehen? Der englische Sozialist und Manufakturbesitzer William Morris erfand in seiner Utopie so eine Welt. Zwar erklärt er nicht lückenlos, wie diese Gesellschaft funktionieren würde. Aber sein Buch ist eine Einladung zum Träumen. Von Teresa Teklić

Stellen Sie sich vor, Sie wachen eines Morgens auf und die Welt ist anders. Die Vögel zwitschern, die Sonne scheint, der Himmel ist blau. Die Strassen sind blitzblank, das Wasser des Stadtflusses glasklar. Die Menschen sehen gut aus, sind gut gelaunt und grüssen freundlich. Sie fahren kostenlos mit den öffentlichen Verkehrsmitteln. Sie gehen in ein Geschäft und suchen sich aus, was Ihr Herz begehrt, ohne dafür zu bezahlen. Sie wählen frei, wann, was und wie viel Sie arbeiten möchten. Einen Tag backen Sie Brot. Sie arbeiten gerne mit den Händen, Sie schätzen gutes Essen und der Duft, wenn das frischgebackene Brot aus dem Ofen kommt – herrlich! Und Ihre Familie freut sich sowieso. Am nächsten Tag helfen Sie in der Fahrradwerkstatt um die Ecke aus. Sie basteln gerne, haben ein ruhiges Händchen und ein gutes mechanisches Verständnis. Sie flicken Schläuche, erneuern Bremsen und tauschen Glühbirnen aus. Am Ende des Tages haben Sie einem Haufen Menschen geholfen, die jetzt wieder Fahrrad fahren können. Sie sind glücklich und gehen zufrieden ins Bett.

Klingt nicht schlecht, oder? Eine Welt, die ökologisch nachhaltig ist, in der Sie

sich keine Sorgen um Geld oder Ihren Arbeitsplatz machen müssen und nur arbeiten, worauf Sie Lust haben. Eine solche Welt imaginiert William Morris in seinem Buch *Nachrichten von Nirgendwo* (1890). Der englische Künstler, Buchdrucker und Textildesigner zeichnet hier einen krassen Gegenentwurf zu seiner Zeit. Denn was er in den Grosstädten Englands im 19. Jahrhundert beobachtet, gefällt ihm überhaupt nicht. Die Städte ersticken unter Smog, die Häuser sind russgeschwärzt, die Kamine der Fabriken dominieren das Stadtbild. Viele Arbeiter verelenden, sind heruntergehungert, leben in katastrophalen sanitären Bedingungen.

Das Problem liegt für ihn im Kapitalismus. Diese Gesellschaftsordnung lässt zu, dass bestimmte Teile der Bevölkerung in Elend leben, benötigt riesige Fabriken, die die Umwelt verschmutzen, und produziert in Massen qualitativ minderwertige Produkte. Darüber lässt sich durchaus streiten, aber Morris ist nun einmal überzeugter Sozialist und das Buch keine Pro- und Contra-Diskussion über die kapitalistische Produktionsweise, sondern eine sozialistische Utopie. Wie also sieht diese aus?

In mancher Hinsicht war Morris' Denken überaus fortschrittlich. *Nachrichten von Nirgendwo* wird manchmal als erste «Ökotope» gehandelt, eine Utopie also, die sich auch oder vor allem eine ökologisch bessere Welt vorstellt. Besonders interessant ist er als Vorreiter der modernen Städteentwicklung. Denn er ist nicht grundsätzlich gegen urbane Räume, genauso wenig wie er grundsätzlich gegen maschinellen oder technologischen Fortschritt ist. Er findet lediglich, dass die Entwicklungen des 19. Jahrhunderts – Stadtfucht, Überbevölkerung in den Städten und die Verdrängung der Natur aus den Städten – korrigiert werden sollen. Er plädiert dafür, das Beste aus Stadt und Land zu kombinieren. Die Stadt solle Teil vom Land werden und das Land Teil der Stadt. Städte mit ausreichend Grünflächen, sauberer Luft und Wasser. Ländliche Gegenden, die infrastrukturell gut angebunden und technologisch genauso fortschrittlich sind wie die Städte. Nichts anderes versucht man heutzutage im «urban development» umzusetzen. Auf Häuserdächern in Innenstädten wachsen neuerdings Bäume und der Netzausbau auf dem Land – nun ja, er ist immerhin geplant...

In anderen Aspekten ist die sozialistische Utopie hingegen ausgesprochen fortschritthemmend. Die Welt, in die sich der Protagonist William Guest über Nacht transportiert findet, ähnelt eher einer pastoralen Idylle mit Mittelaltereinschlag als irgendeinem futuristischen Szenario – und das, obwohl wir uns im Jahre 2102 befinden. Im 22. Jahrhundert gibt es keine Flugzeuge, kein Internet und schon gar keine KI-Roboter. Denn

bei aller berechtigten Kritik am Kapitalismus hat er eines doch geschafft: Dass viele Waren mit der Zeit immer günstiger wurden und der materielle Wohlstand in vielen Teilen der Welt kontinuierlich stieg. In den 1920er Jahren konnten sich nur wenige Wohlhabende ein Auto leisten, einige Jahrzehnte später fast jeder im Land. Diese Art von Fortschritt gibt es hier nicht. Stattdessen wird im *Nirgendwo* immer noch viel handwerklich und händisch gearbeitet. Guest hilft bei der Heuernte, schlendert über den Wochenmarkt, auf dem regionale Agrarprodukte angeboten werden, oder bewundert Holzschnitzer bei der künstlerischen Veredelung eines Hausfrieses.

Das liegt vor allem an Morris' tiefer Liebe für das Mittelalter, die er während seines Studiums für sich entdeckte. Ob gotische Architektur, Buntglasfenster, Schmiedewerk oder Initialen-verzierte Manuskripte, Morris begeisterte sich für all diese Formen der Handwerkskunst. Vor allem gefiel ihm, dass hier das Nützliche und das Schöne zusammentrafen. Gegenstände herzustellen, die sowohl funktional als auch schön waren, wurde zur Leitidee seines Lebens. 1861 gründete er Morris & Company, eine Kunstgewerbefirma, die Möbel, Metallarbeiten, Teppiche, Tapeten, Buntglas und Wandgemälde fertigte. 1891 gründete er die *Kelmscott Press*, eine Privatdruckerei, die in limitierten Auflagen und mit erheblichem Aufwand Bücher druckte, die sich stilistisch an mittelalterlichen Bilderhandschriften orientierte. Mit seiner Forderung, Handwerk zu Kunst zu erheben, beziehungsweise die Trennung zwischen Handwerk und Kunstwerk

aufzuheben, wurde Morris zu einem wichtigen Vorläufer des Bauhaus. Mit seiner Forderung nach dem schönen Buch beeinflusste er die Buchkultur nachhaltig und war massgeblich für das Aufkommen der Buchkunstbewegung in England verantwortlich.

Diese ästhetische Vision ist wahrscheinlich der reizvollste Aspekt an Morris' Roman. Denn dem Wunsch, dass eine Gesellschaft lediglich Dinge produziert, die qualitativ hochwertig, mit Sorgfalt hergestellt, nützlich und zudem noch wunderschön sind, kann man schwerlich widersprechen. Keinen billigen Ramsch mehr! Keine Massenware, die in Windeseile produziert wird und genauso schnell wieder kaputt geht. (Diesen Wunsch haben übrigens Marken wie *manufactum* längst verstanden und zu einem einträglichen Geschäftsmodell gemacht.) Die Vision bezieht sich aber nicht nur auf die Gegenstände, die hergestellt werden, sondern – und das ist besonders wichtig – auf die Qualität der Arbeit.

Denn die Frage nach der Arbeit ist ein Knackpunkt in jeder sozialistischen Theorie. Die Kritik sagt: Es würde doch niemand mehr arbeiten gehen, wenn er nicht müsste! Darauf gibt es verschiedene Antworten. Der Amerikaner Edgar Bellamy, der kurz vor Morris ebenfalls eine erfolgreiche sozialistische Utopie veröffentlicht, sieht Arbeit als notwendiges Übel und die Lösung darin, ihre Quantität so viel wie möglich zu reduzieren. Nicht so Morris. Seine Philosophie ist optimistischer. Arbeit ist für ihn nicht nur etwas, das wir tun müssen, um zu leben, sondern ein Geschenk. Denn, so Morris, der Mensch kann Freude an seiner Arbeit

finden – wenn man einige Dinge beachtet. Man sollte Arbeiten wählen, die den eigenen Fähigkeiten und Talenten entsprechen. Man sollte die Anzahl der Arbeitszeit auf ein angenehmes Mass reduzieren. Dann könne man auf jeden Fall Freude empfinden, sowohl während des Arbeitsvorgangs als auch am fertigen Produkt. Diese Philosophie der Arbeit ist überzeugend, ein Ideal nach dem zu streben sich lohnt. (Fussnote: Auch Morris gibt zu, dass manche Arbeiten niemals schön oder angenehm sein werden. Diese Tätigkeiten wie etwa Strassenreinigung oder Toilettenputzen sollen idealerweise weitestgehend von Maschinen übernommen werden.)

In dieser oftmals gelungenen Zeichnung einer schönen neuen Welt gibt es aber auch weniger schöne Flecken. Aus heutiger Perspektive wirkt zum Beispiel die Tatsache, dass alle Bewohner dieses *Nirgendwo* ausgesprochen gut und gesund aussehen, etwas gruselig. Einerseits stimmt es natürlich, dass physische Gesundheit und damit auch Erscheinung eines Menschen stark von seinen Lebensbedingungen abhängen. Die ausgemergelten, unterernährten und mit Kohlestaub geschwärzten Arbeiter, die Morris womöglich im Kopf hatte, waren wohl kein schöner Anblick. Darüber hinaus aber suggeriert der Text, dass sich der moralische Charakter eines Menschen in seiner Physiognomie spiegelt. Diese Vorstellung wurde im 18. Jahrhundert durch die Schriften *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe* des Schweizer Johann Caspar Lavater populär und im 20. Jahrhundert auf

grausamste Weise für die Rassentheorie der Nationalsozialisten missbraucht.

Einen regelrechten Aussetzer scheint der Autor diesbezüglich gehabt zu haben, als er eine Figur ohne erkennbare ironische oder kritische Distanz Folgendes erzählen lässt: «*Ehedem sollen viele mit einem ‹Faulheit› genannten Erbübel behaftet gewesen sein, weil sie in grader Linie von Leuten abstammten, die in der bösen alten Zeit gewohnt gewesen waren, andere für sich arbeiten zu lassen – von jenen Leuten, die man in den Geschichtsbüchern Sklavenhalter oder Arbeitgeber nennt. Diese faulheitbehafteten Leute nun füllten zu Anfang unserer Epoche ihre ganze Zeit damit aus, in den Läden zu bedienen, da sie zu anderen Dingen kein Geschick hatten. Und ich glaube sogar, dass man sie eine Zeitlang tatsächlich zwang, irgendwelche Arbeit zu verrichten, weil sie und die Frauen sonst zu hässlich wurden und zu hässliche Kinder bekamen, so dass die Nachbarn es nicht länger mit ansehen konnten. Glücklicherweise sind diese Zeiten vorbei.*» Man sollte dagegen halten: Glücklicherweise sind die Zeiten vorbei, in denen man solche abstrusen Beziehungen zwischen dem Aussehen und dem Inneren einer Person behaupten und dafür von einem Menschen mit Verstand ernst genommen werden kann. Hoffentlich!

Während manche Stellen in diesem Mittelalteridyll ideologisch hässlich sind, bleiben andere ganz leer. Zum Beispiel können die *Nachrichten von Nirgendwo* nicht umfassend erklären, wie die Gesellschaft wirtschaftlich und politisch genau funktionieren soll. Es gibt zwar einen längeren Teil, in dem William

Guest anhand eines für Utopien typischen Fragenkatalogs einen Bewohner dieser neuartigen Landes über dessen Gepflogenheiten befragt, die Antworten sind jedoch oft lückenhaft. Das ist schade, denn die Fragen sind wahnsinnig spannend! Wie funktioniert eine Gesellschaft ohne Geld? Kommt es wirklich nie zu Hungersnöten oder Mangelerscheinungen? Gibt es keine Streitigkeiten, wenn plötzlich viel weniger für alle da ist, und einer findet, er habe doch mehr verdient als der andere?

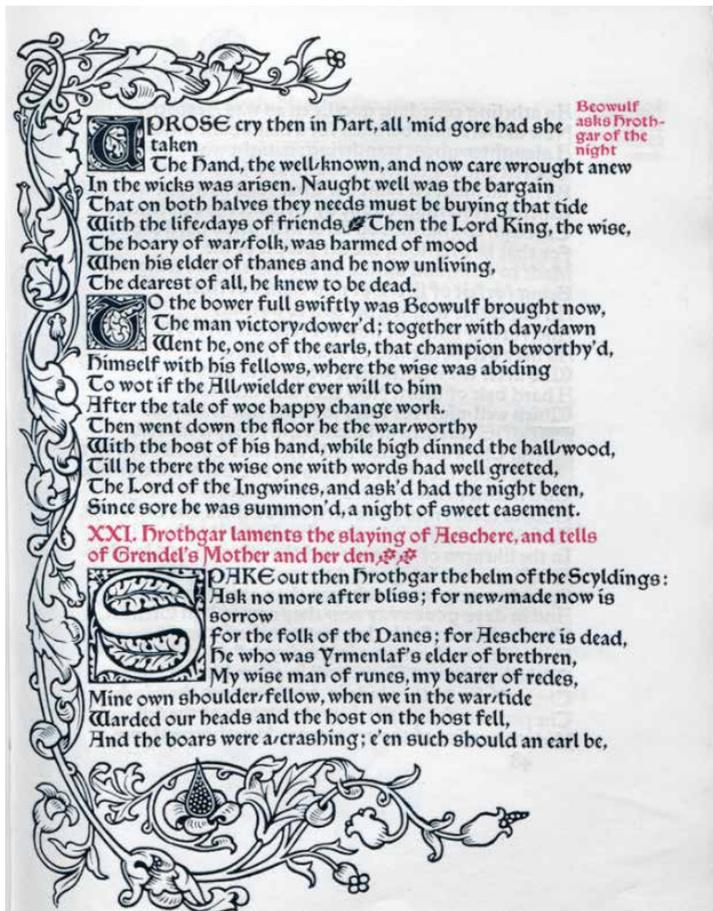
In Morris' Utopie sind die Menschen furchtbar vernünftig, bescheiden und am Gemeinwohl orientiert, manchmal in geradezu lächerlichem Ausmass. Das ist doch unrealistisch!, protestiert da lautstark eine innere Stimme. Worauf eine andere antwortet: Genau, es ist ja auch eine Utopie. Ein *schöner, guter, idealer Ort* und gleichzeitig ein *Nicht-Ort*. Einer, der nur so schön und so gut sein kann, weil er nicht existiert. Für *Nachrichten von Nirgendwo* wählt Morris bewusst das Format einer Romanze und nicht das eines politischen Manifests, einer Abhandlung oder eines Essays. Morris hatte seine politischen Gedanken bereits in all diesen Medien geäußert, die *Socialist League* gegründet, im *Commonweal*, der Zeitschrift des Verbands, veröffentlicht und zahlreiche Vorträge gehalten. Aber Morris war überzeugt: Es reicht nicht, mit dem Verstand zu begreifen, wie eine bessere Welt aussehen könnte. Man muss es fühlen. Und genau das will dieses Buch vermitteln: Das Lebensgefühl einer schöneren Welt.

Die Kelmscott Press

Was das alles mit schönen Büchern zu tun hat? Nun, 1891, und damit relativ spät in seiner Karriere, entschied sich William Morris, sein Konzept auch auf Bücher anzuwenden. Die Inspiration dafür lieferte ein Nachbar und Mitkämpfer für die sozialistische Sache: Emery Walker.

Emery Walker (1851 - 1933) war Handwerker. Er hatte das gelernt, was wir heute als Reprotechnik bezeichnen würden, also die Druckplatten herzustellen, mit denen Bilder gedruckt werden konnten. 1886 gründete er dafür sein eigenes Unternehmen, wo er sehr erfolgreich die neuesten Technologien einsetzte. Walker wurde dadurch wohlhabend, so wohlhabend, dass er es sich leisten konnte, seine Leidenschaft für schöne alte Bücher mit ihren Holzschnitten und Kupferstichen zu pflegen.

Morris dürfte die Büchersammlung seines Parteigenossen immer wieder bewundert haben, und so bat er ihn 1888, einige Vorträge zum Thema Buchgestaltung zu halten. Walker brachte dazu Beispiele aus seiner Sammlung mit, um zu illustrieren, wodurch sich gutes vom schlechten Buchdesign unterscheidet.



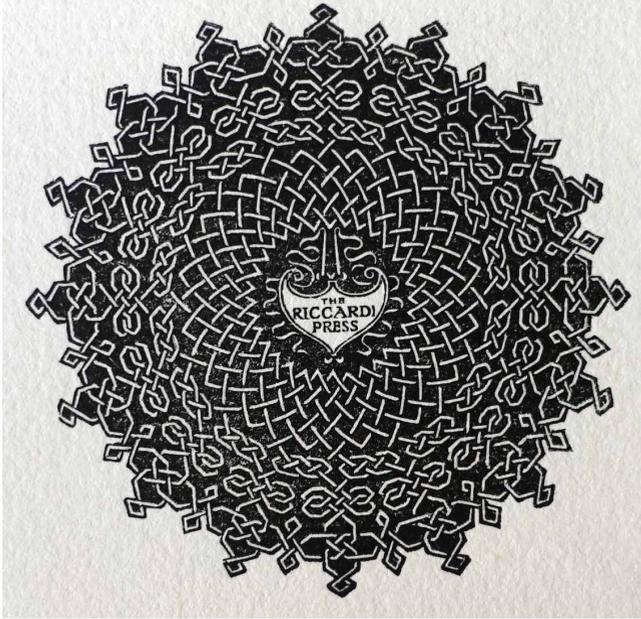
Eine Seite aus dem
Druck der Beowulf-
Saga, angefertigt von
der Kelmscott Press
im Jahr 1895.

William Morris war begeistert. Solche Bücher wollte er auch herstellen. Deshalb gründete er 1891 die *Kelmscott Press*. Emery Walker wurde sein Berater. Die beiden entwickelten mit ihrem Unternehmen die Blaupause für alle zukünftigen Hersteller von Pressedruckern. Schon der Name war Programm. *Press* assoziierte im Gegensatz zum englischen *printery* (= Druckerei) oder *publisher* (= Herausgeber) die einzelne Druckerpresse. *Press* erinnerte an Traditionsunternehmen wie die 1586 gegründete *Oxford University Press*. Das Wort *press* oder *Pressedruck* liess jeden gleich an eine Manufaktur denken.

Morris starb 1896. Zwei Jahre nach seinem Tod stellte die *Kelmscott Press* ihren Betrieb ein. Sie hatte 53 Werke in 66 Bänden geschaffen, die zum Schönsten gehören, was wir heute an Büchern kennen. Morris legte nämlich grössten Wert auf alle Phasen des Drucks. Er suchte das beste Papier und die schönste Druckerfarbe. Er entwarf nach Vorbildern aus der frühen Neuzeit wunderbare Schrifttypen, die stilbildend wurden. Auf ihn geht der *Golden Type* zurück, eine Schrift, die sich an der Antiqua orientierte, die der venezianische Drucker Nikolaus Jensen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts benutzte. Die 1462 in Mainz gedruckte *Biblia Pulcra* inspirierte ihn zu zwei gotischen Schrifttypen, dem grösseren *Troy Type* und dem etwas kleineren *Chauncer Type*. William Morris verdanken wir die Idee, dass eine Schrift zu dem Text passen muss, für den sie verwendet wird.

Morris wollte mit seinen Büchern keinesfalls die Werke der vergangenen Jahrhunderte kopieren. Er nutzte lediglich die überlieferten Techniken, um mit ihnen Bücher zu produzieren, die modernen Sehgewohnheiten entsprachen. Er entschied dabei völlig frei, welche Verfahren er einsetzte und welche nicht. So bevorzugte er die eisernen Handpressen des 19. Jahrhunderts gegenüber der hölzernen Druckpresse der Frührenaissance. Die modernere Presse erzeugte ein detailreicheres und schärferes Druckbild.

Doch genau wie seine Möbel waren die Erzeugnisse der *Kelmscott Press* Luxusprodukte. Alle Bände erschienen in einer sehr kleinen Auflage, meist um die 300 Stück. Für einige wenige Prestigeprodukte liess Morris aufwändige Illustrationen anfertigen, so dass er das fertige Produkt tatsächlich unter den Entstehungskosten verkaufte. Um die *Kelmscott Press* rentabel zu halten, bediente sich Morris der Querfinanzierung. Er stellte zum grössten Teil einfache, illustrationslose, (relativ) preisgünstige und damit leichter verkäufliche Bücher her, die er innerhalb einer breiteren Schicht von bibliophilen Sammlern vertrieb.



Druckermarke der
Riccardi Press.

Viele Pressen und Offizinen, die das Vorbild von Morris aufgriffen, sollten nach demselben Prinzip funktionieren. Ihre Besitzer stellten auf der einen Seite die Produkte her, die sie als Handwerker und Künstler schaffen wollten. Um diese Produkte zu finanzieren, schufen sie «Billiglinien», die sich der «normale» Sammler leisten konnte.

Die Canterbury Tales der Riccardi Press

Die Büchersammlung Konzett enthält nur wenige Pressedrucke aus dem angelsächsischen Raum. Darunter befindet sich eine Ausgabe der *Riccardi Press*, die *Canterbury Tales*.

Die *Riccardi Press* wurde 1909 von Herbert P. Horne (1864–1916) gegründet. Horne begann seine Karriere als Architekt, entfaltete seine Künste aber bald auch in vielen anderen Bereichen. So entwarf er im Umfeld der Arts-and-Crafts-Bewegung Designs für Stoffe und Tapeten. Dazu war er als Autor und Graphiker tätig. Auf mehreren Reisen nach Italien verliebte sich Horne in die Kunst der Renaissance. Er kaufte 1905 einen Palast in Florenz, heute unter dem Namen Fondazione Horne ein öffentliches Museum. Dort wird Hornes Sammlung gezeigt: Bücher, Möbel und Kleinkunst der Renaissance sowie seine umfangreiche Sammlung an Büchern, darunter zahlreiche illuminierte Manuskripte und Wiegendrucke.

Horne verschaffte sich die Mittel, um diese Sammlung zusammenzutragen, durch eine Vielzahl von Tätigkeiten. So unterstützte er die britische National Gallery und das Metropolitan Museum in New York als Agent bei ihrer Suche nach Kunstwerken für ihre Sammlungen. Auch die Gründung der *Riccardi Press* könnte in diesen Zusammen-

1 Was ist gutes Design? Das Arts and Crafts Movement



Seite aus dem Ellesmere
Manuskript der *Canterbury
Tales* aus dem 14. Jahrhun-
dert. Es handelt sich um die
erste Seite aus der Erzäh-
lung des Ritters. *University
of Arizona Library, Special
Collections.*

I Was ist gutes Design? *Das Arts and Crafts Movement*

hang gehören. Sie entstand in engster Zusammenarbeit mit der Medici Society. Bei der handelt es sich nicht, wie der Name vermuten lässt, um eine Art Akademie oder Gesellschaft, sondern um ein privatwirtschaftliches Unternehmen, das heute noch existiert. Gegründet wurde es von Philip Lee Warner und Eustace Gurney. Ihr Geschäftsmodell beruhte darauf, grosse Kunst einem breiten Publikum durch (relativ) günstige Kopien zugänglich zu machen.

Die enge Zusammenarbeit von Medici Society und *Riccardi Press* spiegelt sich in ihren Namen: Die Kombination Medici-Riccardi war allen Liebhabern der Renaissance vertraut, schliesslich trägt einer der bekanntesten Paläste der Stadt Florenz diesen Namen.

Die Ausgabe der *Riccardi Press*, die sich in der Büchersammlung Conzett befindet, beinhaltet eines der bekanntesten Werke der englischen Literatur, die *Canterbury Tales*. Das ist typisch für Pseudopresse, nicht nur in der englischsprachigen Welt: Pseudopresse leben von der Übereinstimmung von Form und Inhalt. Die kostbare Ausstattung wird ausschliesslich Texten zu Teil, die als so wertvoll gelten, dass man sie immer wieder liest. Dazu gehören natürlich auch die *Canterbury Tales*.

Geoffrey Chaucer verfasste seine 24 Novellen in 17 000 Zeilen in den Jahren zwischen 1387 und 1400. Er schrieb in Mittelenglisch, einer

Die Titelseite der
Canterbury Tales,
herausgegeben von
der Medici Society,
gedruckt von der
Riccardi Press.

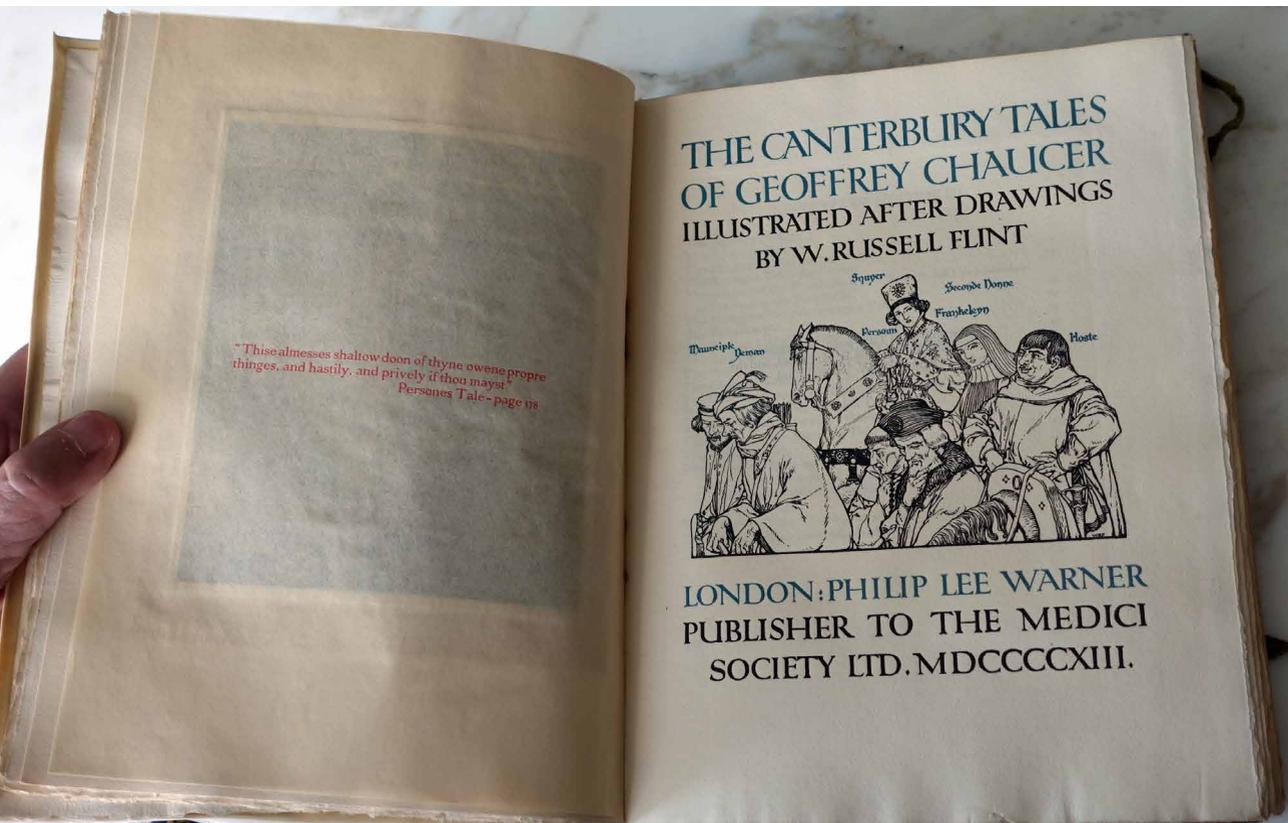




Illustration aus den
Canterbury Tales von
William Russell Flint.

Sprachstufe, die das Altenglisch des *Beowulf*- übrigen ebenfalls ein gerne als Pressedruck ediertes Werk - mit dem Neuenglisch der britischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts verbindet. Chaucer wird dafür als «Vater» der englischen Dichtung gefeiert. Er war der erste Autor, der in der nach ihm benannten «Poets' corner» der Westminster Abbey begraben wurde.

Chaucer bedeutet für die englische Literatursprache etwa das Gleiche wie Dante für das Italienische. Allerdings erinnern seine *Canterbury Tales* mehr an Boccaccios *Decamerone* als an die *Göttliche Komödie*. Sie schildern die Reise einer kleinen Gruppe höchst unterschiedlicher Menschen, die von London zum heiligen Thomas Beckett nach Canterbury pilgern. Sie verkürzen sich den langen Fussmarsch durch das Erzählen von Geschichten. Wir hatten bereits erwähnt, dass die Arts-and-Crafts-Bewegung ein neues Interesse am Mittelalter geweckt hatte. Deshalb brauchte jeder gebildete Engländer unbedingt ein Exemplar der *Canterbury Tales* für seine Bibliothek. Er leistete sich je nach seinen finanziellen Möglichkeiten ein besser oder schlechter ausgestattetes. Und das liess ein gutes Geschäft erwarten.

So entstand in Zusammenarbeit zwischen Medici Society und *Riccardi Press* eine Luxusausgabe der *Canterbury Tales*. Als Illustrator wurde der schottische Künstler Sir William Russell Flint (1880 - 1969) verpflichtet. Er gehörte zu den führenden Illustratoren seiner Zeit und hatte gerade mit seinen 48 grossformatigen Bildern zur Artuslegende die Aufmerksamkeit der britischen Verleger gewonnen. Für die *Canterbury Tales*

schuf Flint wunderschöne, in Erdtönen gehaltene Illustrationen, die Einflüsse der Präraffaeliten und des Symbolismus mit Formen des Jugendstils verschmelzen. Seine Illustrationen wurden geradezu ikonisch. Die Medici Society verwendete sie immer wieder für ihre Neuauflagen von Chaucer. Noch heute erfreuen sich diese Bilder grösster Beliebtheit. So griff die Easton Press, die 2011 eine neue Luxusausgabe der *Canterbury Tales* auflegte, auf eben diese Illustrationen zurück.

Wer sich die *Canterbury Tales* der *Riccardi Press* leisten wollte, musste schon damals tief in die Tasche greifen. Die Medici Society verlangte für die drei ungebundenen Bände 7 Pfund, 6 Shilling und Sixpence. Wer die Bände in Verlagsbindung – also die Ausgabe der Büchersammlung *Conzett* – erwerben wollte, musste 9 Pfund, 9 Shilling aufwenden. Diese beiden Varianten wurden in 500 Exemplaren auf so genanntem *Riccardi* Papier gedruckt, also auf Büttenpapier, das eigens für die *Riccardi Press* mit ihrem Wasserzeichen geschöpft wurde.

Nur eine kleine Sammlerelite konnte sich eine der zwölf Kopien auf Vellum leisten. Sie kosteten den stolzen Preis von 47 Pfund, 5 Shilling. Zum Vergleich: In einem Vorort von London zahlte man damals für ein herrschaftliches Haus etwa 100 Pfund Miete im Jahr! Dieser hohe Preis hatte einen Grund: Vellum ist eine Art Pergament, das ausschliesslich aus der feinen Haut kleiner Kälber hergestellt wird. Für die Produktion auch nur eines Buches brauchte es eine relativ grosse Herde von Kälbern.

Wie sich dieses Material anfühlt, kann man in der Büchersammlung *Conzett* erleben: Der Einband der *Canterbury Tales* besteht aus diesem kostbaren Material.

Kapitel 2

Presse-Drucke *im deutschsprachigen Raume*

«Eine Presse im buchkünstlerischen Sinne ist ... eine geistige Produktionsstätte, in der Texte gefunden, erwogen und redaktionell zubereitet werden. Die Presse besorgt weiterhin Satz, Umbruch, Buchschmuck und Druck, darüber hinaus nicht selten auch den Vertrieb der Erzeugnisse. ... Der Unterschied [zum Verlag] liegt in der Arbeitsmethode. Eine Presse verschmähmt maschinelle Perfektion in der Überzeugung, dass handwerklich zubereitete Rohstoffe und die Handpresse als Druckgerät der industriellen Fertigungsweise überlegen sind. Der echte, d. h. surrogatfreie Rohstoff verschafft dem Produkt Dauer, die sorgfältige Handarbeit gibt ihm Würde und bewahrt es vor der Geringschätzung des Massenhaften.»

So hat Kurt Schauer eine Presse in seinem 1963 publizierten Standardwerk *Deutsche Buchkunst 1890 bis 1960* definiert. Und genauer könnte man auch heute nicht beschreiben, was einen Pressedruck von einem «normalen» Druckerzeugnis unterscheidet.

Pressedrucke sind im deutschsprachigen Raum weit verbreitet. Sie passten wunderbar zum Gedankengut der Lebensreform-Bewegung, die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert die intellektuelle Elite aus den Grossstädten aufs Land trieb. In Berlin liefen genauso wie im bayerischen Isartal die als Kohlrabi-Apostel verspotteten Aussteiger herum, die barfuss in ihren langen braunen Kutten an den heiligen Franziskus erinnerten. Sie predigten allen, die es hören wollten, die Lehre vom einfachen Leben und den selbst angebauten Nahrungsmitteln. Das war genau das alternative Lebensmodell, das die Bewohner der um 1900 gegründete Kommune auf dem schweizerischen Monte Verità erprobten.

Dazu passte die Idee, ein Buch vom Papier bis zum Einband manuell zu fertigen, perfekt. Und so entschlossen sich, inspiriert von William Morris und seiner *Kelmscott Press*, viele Buchbegeisterte, selbst aktiv zu werden. Sie gründeten kleine Offizinen und Pressen, bei denen nicht der Profit, sondern die Freude am Handwerk im Mittelpunkt stand. Meistens deckten die Einnahmen aus dem Verkauf gerade mal die exorbitanten Produktionskosten.

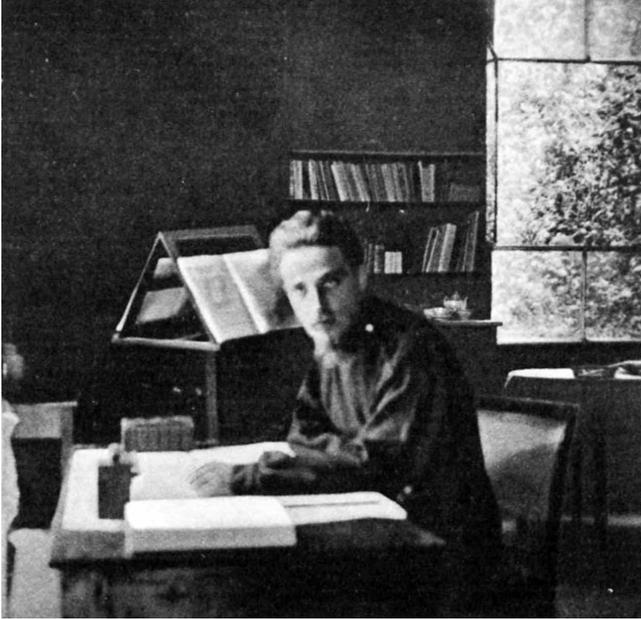
Pressedrucke muss man aus ihrer Zeit heraus verstehen. Sie waren chic, und all diejenigen, die ihren städtischen Komfort nicht aufgeben wollten, konnten sich durch den Kauf eines solchen Buchs der alternativen Welt zugehörig fühlen. Die naturgegebenen kleinen Auflagen machten Pressedrucke schnell zu gesuchten Sammelobjekten. Bald wurden sie in Antiquariaten und Auktionen angeboten und von Sammlern in aller Welt geschätzt.

Die Büchersammlung Conzett enthält zahlreiche frühe Pressedrucke des deutschsprachigen Raums. Wir wollen Ihnen einige davon beispielhaft vorstellen zusammen mit den Menschen und den Unternehmen, die für sie verantwortlich zeichneten.

Die Insel-Presse

Beginnen wir mit einem sehr frühen deutschen Pressedruck aus dem Jahr 1905, von dem gleich zwei Exemplare ihren Weg in die Büchersammlung Conzett gefunden haben: *Das Stundenbuch* von Rainer Maria Rilke.

Dieser Gedichtzyklus in drei Bänden entstand in den Jahren zwischen 1899 und 1903. Er traf den Geist der Zeit. Rilke subsummiert darin das Unbehagen einer ganzen Generation am Fortschritt: Der neue Mensch sucht Gott und vermag ihn im Trubel der städtischen



Rainer Maria Rilke
im Studio al Ponte im
Garten der Villa Strohl-
Fern in Rom 1904.

Hektik nicht zu finden. Die Sehnsucht aber bleibt. Noch ist Gott nicht tot. Er verbirgt sich und erscheint nur denen, die ein einfaches Leben führen. Rilkes *Stundenbuch* überhöht damit den bäuerlichen Glauben, den er auf seinen Reisen nach Russland kennengelernt hatte. Seine Geliebte, die berühmt-berüchtigte Russin Lou Andreas-Salomé hatte ihn in die Weite der Taiga geführt, wo er abseits der Städte Menschen kennenlernte, die noch so lebten wie ihre Vorfahren. Rilke war ihr für diese Erfahrung dankbar. Er widmete Lou Andreas-Salomé sein *Stundenbuch*.

Rilke war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch unbekannt. Und auch den *Insel-Verlag* gab es erst seit sechs Jahren. Er wurde kurz vor 1899 von drei eher unbekanntem Schriftstellern namens Alfred Walter Heymel, Rudolf Alexander Schröder und Otto Julius Bierbaum gegründet. Sie alle spielten eine zentrale Rolle bei der Suche nach dem schönen Buch.

Denn diese drei Schriftsteller verstanden sich als Künstler. Zunächst gaben sie nach dem Vorbild der Münchner Zeitschrift *Jugend*, der der Jugendstil seinen Namen verdankt, eine eigene Zeitschrift heraus. *Die Insel* vereinigte Literatur und bildende Kunst. Hochbedeutende Künstler wirkten daran mit. Allerdings war ihr Werk zu avantgardistisch, nicht massentauglich. Und damit blieb der wirtschaftliche Erfolg aus. Bierbaum und Schröder verloren die Lust an der Sache und wandten sich anderen Projekten zu.

Sie überliessen Alfred Walter Heymel Logo und Namen für seinen eigenen, 1901 gegründeten Verlag. Als Geschäftspartner fand Heymel einen Verleger mit Erfahrung: Rudolf von Poellnitz. Doch bei Poellnitz

Rainer Maria Rilke
Das Stundenbuch
enthaltend die drei Bücher:
Von mönchlichen Leben
Von der Pilgerschaft
Von der Armut
und vom Tode



Das Stundenbuch wurde als erster Druck der Insel-
presse in einer aus alten Matern neugegoffenen gotischen
Schrift von Poeschel & Crepte in Leipzig gedruckt.
Es wurden 440 Exemplare auf echtem Büttenpapier
abgezogen, wovon dieses Nr. 228



Links: Die Titelseite
von Rilkes Stunden-
buch, ein Pressedruck
der *Insel-Press*e aus
dem Jahr 1905.

Rechts: 440 Exemplare
auf Büttenpapier
wurden davon her-
gestellt.

war die Erfahrung nicht mit ökonomischem Denken gepaart, und so war der *Insel-Verlag* bei seinem Tod im Februar 1905 praktisch ruiniert. Und genau das war der Moment, als Rilke sich schriftlich an die Verlagsleitung wandte.

Dort hatte zu diesem Zeitpunkt der Drucker Carl Ernst Poeschl als kommissarischer Leiter das Sagen. Der hatte die Idee, den genialen Verleger Anton Kippenberg mit ins Boot zu holen, erst als Berater, später als Eigentümer und Verlagsleiter. Wie es damals finanziell stand, charakterisiert Kippenberg in einem Schreiben von 1906: «*Die geschäftliche Lage des Verlags freilich war trostlos.*»

Denn auch Drucker Poeschl sah sich mehr als Künstler denn als Geschäftsmann. Er hatte 1904 bei einer ausgedehnten Reise nach England die führenden Vertreter des neuen Pressedrucks kennengelernt. Er war begeistert, wartete auf eine Gelegenheit, selbst Gleiches zu tun. Als kommissarischer Verlagsleiter konnte er das. Und so entschied er, von Rilkes Manuskript nicht nur die geplanten 500 Exemplare auf der Maschinenpresse herzustellen, sondern zusätzlich eine neue Produktlinie zu gründen: Rilkes *Stundenbuch* erschien als erster Pressedruck der kurzlebigen *Insel-Press*e in einer Auflage von 440 Exemplaren.

Carl Ernst Poeschl verwendete viel Sorgfalt auf die Gestaltung, und zwar sowohl für den Pressedruck als auch für die normale Ausgabe. Er wählte eine archaische, gotische Schrift, von der er die Gussformen

besass. Als Gestalter gewann er seinen Jugendfreund Walter Tiemann, der bereits vorher einige wenige Bücher für den *Insel-Verlag* ausgestattet hatte. Tiemann sollte einer der bedeutendsten deutschen Typographen, Graphiker und Illustratoren werden und das Erscheinungsbild des *Insel-Verlags* nachhaltig prägen.

Rilke war von der Ausstattung seines Buchs derart begeistert, dass er am 10. November 1906 an Anton Kippenberg schrieb: «*Es steht, seit dem Stundenbuch, für mich fest, dass ich Ihnen von jeder neuen Arbeit sagen würde, die etwa bei mir zum Abschluss kommt.*» Damit begann eine äusserst fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Verleger und Schriftsteller. Kippenberg verstand, wirtschaftlich zu denken und den Kunden in den Mittelpunkt zu stellen. Er machte aus Rilke einen hoch bezahlten Bestseller-Autor. Noch zu dessen Lebzeiten verkaufte der *Insel-Verlag* allein 60 000 Exemplare vom *Stundenbuch* in vier Auflagen.

Die Büchersammlung Conzett verfügt über einen weiteren Pressedruck des *Stundenbuchs*. Er entstand 1909 bei der *Drugulin-Presse*. Und das ist interessant, denn Kippenberg hätte auch bei der *Janus-Presse* publizieren können, der sein ehemaliger Geschäftspartner Carl Ernst Poeschl vorstand. Der war nämlich aus dem kommerziellen *Insel-*



Auch von der Ausgabe des Jahres 1909 wurde ein Pressedruck produziert, der von der *Drugulin-Presse* erschien.

BREMER PRESSE · MÜNCHEN
Ausgewählt und herausgegeben von
Josef Bernhart. Die Initialen zeichnete
A. Simons. Gedruckt im Jahre 1922 in
zweihundertundsiebzig Exemplaren.
Nr. 220

Das Impressum der
Bremer Presse aus
Iphigenie auf Tauris
von 1922.

Verlag ausgestiegen und hatte zusammen mit seinem Freund Walter Tiemann die *Janus-Presse* als «*erste Privatpresse in Deutschland*» gegründet, wie sie in ihrem Gründungsmanifest schrieben. Damit steht das *Stundenbuch* der *Insel-Presse* von 1905 ganz am Anfang der deutschen Pressedrucke. Die *Janus-Presse* entwickelte sich zu einer der wichtigsten und einflussreichsten deutschen Privatpressen, was vielleicht auch daran lag, dass sie ab ihrem dritten Druck die Vermarktung ihrer Produkte dem *Insel-Verlag* anvertraute.

Ihn gibt es übrigens immer noch, auch wenn er seit 1963 zu Suhrkamp gehört. Die *Janus-Presse* musste dagegen wegen der in den Bombennächten erlittenen Kriegsschäden 1944 schliessen.

Die *Bremer Presse*

Rudolf Alexander Schröder, einer der drei Freunde, die *Die Insel* erdacht hatten, wurde zum Spiritus Rector der *Bremer Presse*. Sie trägt ihren Namen nach der Herkunft ihrer Gründer, denn sowohl Schröder stammte aus der Hansestadt Bremen wie auch die zwei wohlhabenden Patriziersöhne, die er von seiner Idee begeisterte. Ludwig Wolde und Willy Wiegand sahen beide in diesem Projekt einen Ausweg aus einer Lebenskrise: Wolde musste sich mit seiner schweren Herzerkrankung abfinden; Wiegand entkam so nach seiner erfolgreichen Promotion als Jurist einer Karriere im verhassten Justizwesen.

Sie gründeten im Herbst 1911 die *Bremer Presse*. Sie gilt heute als die erfolgreichste deutsche Privatpresse. Es gelang ihren Gründern, ein grosses Netzwerk von einflussreichen Autoren, Künstlern, Künstler-Handwerkern und Intellektuellen um sich zu versammeln. Dazu gehörte zum Beispiel der damals sehr beliebte Dichter Hugo von Hofmannsthal, heute nur noch wegen seines «Jedermann» bekannt.

Dazu entwickelte sich der widerwillige Jurist Willy Wiegand zu einem begnadeten Typographen, dessen Schriftschöpfungen die Sehgewohnheiten der Leser nachhaltig beeinflussten. Er reiste 1913 eigens nach Italien, um dort die Schrifttypen der Inkunabeln zu studie-

ren und sich zu eigenen Schriften inspirieren zu lassen. Wiegand entwarf für die Drucke der *Bremer Presse* immer wieder neue, noch elegantere Schriften, die der Stempelschneider Josef Hoell kongenial in Matern umsetzte, aus denen die bleiernen Typen gegossen wurden. Wiegands Kombination aus künstlerischen, handwerklichen und kommerziellen Begabungen war die Grundlage für den Erfolg der *Bremer Presse*.

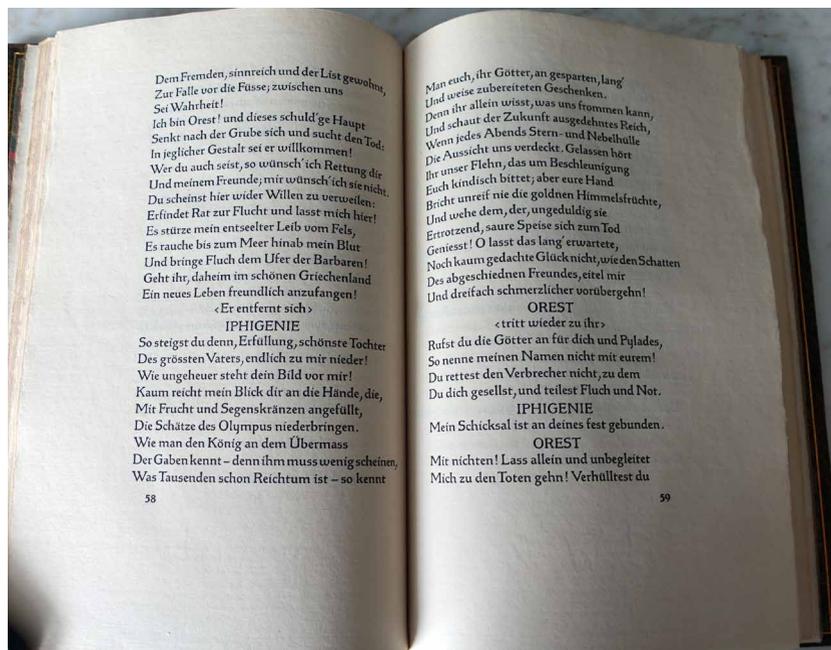
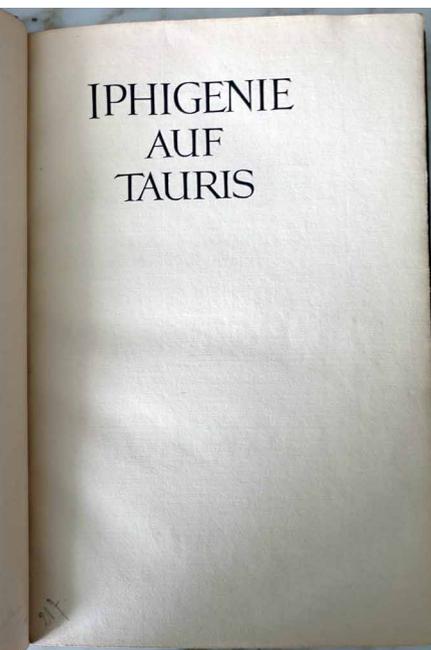
Ihre erste Heimat fand die *Bremer Presse* im Landhaus der Familie Wolde in einem Vorort von Bremen. Dort produzierte sie im Jahr 1913 ihren ersten Druck, und zwar *Die Wege und die Begegnungen* von Hugo von Hofmannsthal. Die Publikation eines zeitgenössischen Autors sollte eine Ausnahme bleiben. Meistens druckte die *Bremer Presse* die Werke der etablierten «Grossen» von Homer und Sophokles über Dante und Luther bis hin zu Goethe, Fichte und Kant.

Unser Beispiel ist eines der bekanntesten Dramen der deutschen Literaturgeschichte. *Iphigenie auf Tauris* verbindet die Antike mit der Weimarer Klassik. Der deutsche Nationaldichter Johann Wolfgang von Goethe setzte sein Drama während seiner legendären Italienreise in Verse. Er wählte dafür ein jambisches Versmass, also abwechselnd je eine Silbe unbetont, betont. Das hört sich – um ein bekanntes Zitat aus der *Iphigenie* zu zitieren – folgendermassen an: «*Du sprichst ein grosses Wort gelassen aus.*»

Goethes Drama feiert ein neues Menschenbild. Die griechischen Vorbilder zeigten Iphigenie als Opfer des unentrinnbaren Schicksals. Ihre Handlungen können den Ausgang des Geschehens nur durch die

Links: Das Titelblatt von *Iphigenie auf Tauris* von Goethe.

Rechts: Ein Blick ins Buch. Das als Höhepunkt der Weimarer Klassik geltende Drama ist durchgehend im jambischen Versmass geschrieben.



Dem Fremden, sinnreich und der List gewohnt,
Zur Falle vor die Füsse; zwischen uns
Sei Wahrheit!
Ich bin Orest! und dieses schuld'ge Haupt
Senket nach der Grube sich und sucht den Tod:
In jeglicher Gestalt sei er willkommen!
Wer du auch seist, so wünsch' ich Rettung dir
Und meinem Freunde; mir wünsch' ich sie nicht.
Du scheinst hier wider Willen zu verweilen:
Erfinde Rat zur Flucht und lass mich hier!
Es stürze mein entsetzter Leib vom Fels,
Es rauche bis zum Meer hinab mein Blut
Und bringe Fluch dem Ufer der Barbaren!
Geht ihr, daheim im schönen Griechenland
Ein neues Leben freundlich anzufangen!

«Er entfernt sich»

IPHIGENIE

So steigt du denn, Erfüllung, schönste Tochter
Des grössten Vaters, endlich zu mir nieder!
Wie ungeheuer steht dein Bild vor mir!
Kaum reicht mein Blick dir an die Hände, die,
Mit Frucht und Segenskränzen angefüllt,
Die Schätze des Olympus niederbringen.
Wie man den König an dem Übermass
Der Gaben kennt – denn ihm muss wenig scheinen,
Was Tausenden schon Reichtum ist – so kennst

Man euch, ihr Götter, an gesparten, lang
Und weise zubereiteten Geschenken.
Denn ihr allein wisst, was uns frommen kann,
Und schaut der Zukunft ausgedehntes Reich,
Wenn jedes Abends Stern- und Nebelhülle
Die Aussicht uns verdeckt. Gelassen hort
Ihr unser Flehn, das um Beschleunigung
Euch kindisch bitter; aber eure Hand
Brichet unreif nie die goldnen Himmelsfruchte,
Und wehe dem, der, ungeduldig sie
Erntend, saure Speise sich zum Tod
Geniesst! O lasst das lang erwartete,
Noch kaum gedachte Glück nicht, wie den Schatten
Des abgeschiednen Freundes, eitel mir
Und dreifach schmerzlicher vorübergehn!

OREST

«tritt wieder zu ihr»

Rufst du die Götter an für dich und Pylades,
So nenne meinen Namen nicht mit eurem!
Du rettest den Verbrecher nicht, zu dem
Du dich gesellst, und teilst Fluch und Not.

IPHIGENIE

Mein Schicksal ist an deines fest gebunden.

OREST

Mit nichten! Lass allein und unbegleitet
Mich zu den Toten gehn! Verhülltest du



Die Ausgabe der *Iphigenie auf Tauris* aus der Büchersammlung Conzett wurde nicht von Frieda Thiersch gebunden, sondern von dem wesentlich unbekannteren Buchbinder Charles de Samblanc, was den Eigentümer dieses Buchs wesentlich billiger gekommen sein dürfte.

Gnade der Götter beeinflussen. Goethes Iphigenie siegt dagegen wegen ihrer Menschlichkeit, weil sie fromm, verantwortungsbewusst und vor allem redlich gegen das Böse kämpft. Ein wunderbares Zeichen der Hoffnung, in einer Zeit, die sich noch gut an die Schrecken des Ersten Weltkriegs erinnerte und sich dem wirtschaftlichen Ruin gegenüber sah. Die Vorboten der Hyperinflation waren bereits spürbar. Ihnen allen versprach Goethe die Hoffnung auf ein Happy End.

Iphigenie auf Tauris war also ein Buch, das die kostbare Aufmachung eines Pressedrucks verdiente! Wie viele andere Bücher von Goethe. Sein positives Menschenbild machte Goethe zu einem Liebling aller Pressen. Ohne eine exakte Statistik aufgestellt zu haben, scheint Goethe der am häufigsten in Pressedrucken wiedergegebene Autor, lediglich die Bibel kann mit ihm konkurrieren. Dies mag natürlich auch daran gelegen haben, dass beide nicht dem Schutz des Urheberrechts unterlagen. Damit war ihr Druck kostenlos und ohne Verhandlungen mit einem Urheberrechtsinhaber möglich.

All das gilt auch für ein anderes Werk der *Bremer Presse*, das die Büchersammlung Conzett besitzt. 1925 publizierte sie Kants *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* von 1785. Darin formulierte der in Deutschland hoch geschätzte Philosoph erstmals seinen kategorischen Imperativ: «Handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde.»

Zum Zeitpunkt, als diese beiden Bücher gedruckt wurden, hatte sich die *Bremer Presse* bereits nach München-Schwabing in die Georgenstrasse 16a verlagert. Wo heute Münchens teuerste Appartements zu finden sind, lebten um die Jahrhundertwende einfache Leute und junge Künstler, die sich keine kostspieligen Wohnungen im Stadtzentrum leisten konnten. Schwabing war das kreative Zentrum einer internationalen und selbstbewussten Bohème. Und so hatte zum Beispiel in dem Hinterhaus, in dem nun die Geräte der *Bremer Presse*

standen, noch kurz zuvor der slowenische Maler Anton Ažbe Künstler wie Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky oder Franziska von Reventlow unterrichtet. Im Vorderhaus lebte der erfolgreiche Architekt Friedrich Thiersch, dessen Tochter eng mit der *Bremer Presse* verbunden war: Sie fertigte Einbände für die *Bremer Presse*.

Frieda Thiersch (1889 – 1947) war Buchbinderin. Dass sie ihr Handwerk beim schottischen Buchbinder Charles McLeish lernte, verdankte sie einem typischen Frauenschicksal ihrer Epoche: Die 19-jährige Studentin der Königlichen Kunstgewerbeschule hatte sich von ihrem Klavierlehrer schwängern lassen. Um einen Skandal zu vermeiden, schickte sie die Familie ins Ausland. Frieda Thiersch gebar einen Sohn, der bei Verwandten in der Schweiz aufgezogen wurde. Sie reiste weiter nach London, um bei Charles McLeish in die Lehre zu gehen. Das war ein guter Grund, den man in München für ihre lange Abwesenheit vorschieben konnte. McLeish leitete nämlich die Buchbinderei der Dove Press, also jener Presse, die das Erbe von Morris' *Kelmscott Press* angetreten hatte.

1912 nach Deutschland zurückgekehrt, lernte sie die Gründer der *Bremer Presse* kennen. Die suchten nach einem Streit mit ihrem Buchbinder Ersatz für ihn. Frieda Thiersch übernahm. Kunden, die willens waren, das Aufgeld für einen speziellen Einband zu zahlen, erhielten ein kleines Kunstwerk der Buchbinderei. Dafür entwickelte Frieda Thiersch ein spezielles Design, das einen gewissen Wiedererkennungseffekt bot, ohne monoton zu werden. Es zeichnete sich durch eine Reihe von wiederkehrenden Details aus, die Frieda Thiersch für jede Ausgabe neu und aufregend kombinierte. Für ihr Können wurde die Buchbinderin mehrfach international ausgezeichnet. Und sie wusste, wie sie ihr geistiges Eigentum schützen konnte, denn so mancher Kunde der *Bremer Presse* sparte Geld, indem er die Drucke ungebunden kaufte, um sie dann durch einen nicht so renommierten Buchbinder verblüffend ähnlich (und billiger) binden zu lassen.

Ein Beispiel dafür befindet sich in der Büchersammlung Conzett. *Iphigenie auf Tauris* wurde nicht von Frieda Thiersch in rotem Maroquinleder gebunden, wie es die von der *Bremer Presse* in Auftrag gegebenen Einbände waren. Stattdessen beauftragte der Eigentümer des ungebundenen Drucks den wesentlich unbekannteren (und wahrscheinlich billigeren) Buchbinder Charles de Samblanc. Er fertigte einen aufwändigen und handwerklich perfekten Einband. Allerdings zahlten Sammler mehr für den teuren Originaleinband von Frieda Thiersch. Dies nutzten einige Buchbinder aus, um ihre Einbände so

nachzuahmen, dass ein Sammler den Unterschied nicht erkennen konnte. Um die damaligen Markenpiraten von ihrer Tätigkeit abzuhalten, führte Frieda Thiersch einen viel beachteten Musterprozess gegen einen ehemaligen Lehrling. Sie berief sich dafür auf den Paragraphen 893 des Bürgerlichen Gesetzbuchs, der das Eigentum – auch das geistige – nachhaltig schützt.

1922 erzielte Frieda Thiersch einen Vergleich, der ihr das geistige Eigentum an ihren Einbänden zusprach. Fortan durfte nur noch sie Ganzpergamenteinbände fertigen, die sechs Techniken kombinierten, darunter die fünffache Unterteilung des Rückens, wie sie das Exemplar der Büchersammlung Konzett ebenfalls aufweist. Der Einband besitzt auch die Karrévergoldung der Rückenfelder. Dass Frieda Thiersch trotzdem nicht die Urheberin ist, sehen Kenner sofort, weil im untersten Feld das Jahr des Druckes fehlt.

Die Handwerkskollegen von Frieda Thiersch waren über dieses Urteil empört. Geistiges Eigentum für Techniken zu erwerben, die seit Generationen bekannt waren, schien ihnen ungehörig. Paul Kersten,

Charles de Samblanc legte Wert darauf, seinen Einband äußerlich so ähnlich zu gestalten wie Frieda Thiersch. Wer das Buch allerdings öffnet, sieht sofort, dass er ihn gefertigt hat: Er prägte seinen Namen in die Innenseite des vorderen Buchdeckels.



der damals in Deutschland wohl bekannteste Kunstbuchbinder, wütete im *Zwiebelfisch* von 1922, S. 14–18: «*Seit man vom deutschen Handwerk redet, war es Sitte, dass der junge Geselle auf Wanderschaft ging, ... um in anderen Werkstätten zu arbeiten, um zu sehen, wie dort gearbeitet wurde; alte gute Meister haben mehr oder weniger ihre eigenen technischen und geschmacklichen Methoden, die sie ihren neuen Gesellen nie verboten, wenn diese bei einem anderen Meister arbeiteten; sie würden sich damit der Lächerlichkeit preisgegeben haben. Das blieb Frl. Thiersch als Erster in Deutschland vorbehalten, ihre angeblich eigenen originalen Pergamenteinbandideen, die, wie gesagt, althistorische Techniken sind, ihren Gesellen, die inzwischen selbstständig geworden sind und ihr Konkurrenz machen, zu verbieten.*»

Nichts verdeutlicht besser als diese Episode, wie weit die Hersteller von Pressedruckern von klassischen Handwerkern entfernt waren. Sie mochten vielleicht dieselben Techniken anwenden, verstanden ihre Produkte aber nicht als Gebrauchsobjekte, sondern als Kunst.

Kunst, für die sich immer weniger Käufer fanden. Die Preise, die die *Bremer Presse* auf Grund der zeitaufwändigen Handarbeit verlangen musste, waren einfach zu hoch. Deshalb entschloss man sich zu einem Kompromiss: 1922 wurde der *Bremer Presse* Verlag gegründet. Der produzierte neben den teuren, handgedruckten Vorzugsausgaben auf Büttenpapier günstigere Ausgaben, die nicht auf der Hand-, sondern auf der Schnellpresse entstanden. Sie kosteten – natürlich nach der Währungsreform – 10 bis 20 Mark und wurden vom Rowohlt Verlag vertrieben.

Doch auch das half nichts. Für die fünf Bände der zwischen 1926 und 1929 gedruckten Lutherbibel schossen die Produktionskosten derart in die Höhe, dass jeder Band – je nach Ausführung – zwischen 85 und 425 Reichsmark kostete. Dafür fanden sich keine Kunden. 1935 wurde die *Bremer Presse* liquidiert.

Officina Serpentis

Etwa gleichzeitig mit der *Bremer Presse* entstand die *Officina Serpentis*, die Eduard Wilhelm Tieffenbach (1883–1948) zusammen mit seiner Frau Erna betrieb. Auch die Tieffenbachs waren Aussteiger. Wilhelm gab seine sichere, aber monotone Arbeit am Telegraphen-Versuchsamt in Berlin-Charlottenburg auf, um als Autodidakt schöne Bücher mit der Handpresse herzustellen. Er fand eine günstige Mietwohnung in Berlin-

Eine Doppelseite aus den *Johanneischen Schriften* der *Officina Serpentis* sieht beinahe aus wie ein von Hand geschriebener Codex des Mittelalters. Tieffenbach wählte für seine Schrifttypen der von Hand geschriebenen Schrift an.



IESUS IST DIE OFFENBARUNG JESU
die ihm Gott gegeben hat, seinen Knechten zu ge-
der Kürze geschreiben soll, und hat sie bedeutet und ge-
seinen Engel, zu seinem Knecht Johannes. Der hat
das Wort Gottes, und das Zeugnis von Jesu Ch-
er gesehen hat. Selig ist, der da liest, und die d-
Worte der Weissagung, und behalten, was drin-
die Zeit ist nahe. Johannes, den sieben Gemein-
Gnade sei mit euch, und Friede von dem, der da
da war, und der da kommt, und von den sieben Geistern, die da sind vor sein-
Und von Jesu Christo, welcher ist der treue Zeuge und Erstgeborener von
und ein Fürst der Könige auf Erden. Der uns geliebet hat, und gewaschen
Sünden mit seinem Blut. Und hat uns zu Königen und Priestern gemacht vor
seinem Vater, denselben sei Ehre und Gewalt von Ewigkeit zu Ewigkeit! An-
er kommt mit den Wolken, und es werden ihn sehen alle Augen, und die ihn
haben, und werden heulen alle Geschlechter der Erden. Ja, Amen! Ich bin
das O, der Anfang und das Ende, spricht der Herr, der da ist und der da w-
da kommt, der Allmächtige. ¶ Ich, Johannes, der auch euer Bruder und M-
Patmos, um des Wortes Gottes willen und des Zeugnisses Jesu Christi. ¶
Geist an des Herrn Tag und hörte hinter mir eine große Stimme, als einer
Die sprach: Ich bin das A und das O, der Erste und der Letzte. Und was du
schreibe in ein Buch und sende es zu den Gemeinden in Asia, gen Ephesus
Smyrnen und gen Pergamum und gen Thyatiras und gen Sardis und gen Ph-
und gen Laodicean. ¶ Und ich wandte mich um, zu sehen nach der Stimme,
redet. Und als ich mich wandte, sahe ich sieben goldene Leuchter. Und mitten
sieben Leuchtern einen, der war eines Menschen Sohne gleich, der war ange-
einem Kittel und begürtet um die Brust mit einem goldenen Gürtel. Sein Haup-
sein Haar war weiß, wie weiße Wolle, als der Schnee. Und seine Augen wie e-
flamme. Und seine Füße gleich wie Messing, das im Ofen glühet. Und seine S-
groß Wasserrauschen. Und hatte sieben Sterne in seiner rechten Hand. Und
Munde ging ein zweischneidig Schwert, und sein Angesicht leuchtete wie die hel-
¶ Und als ich ihn sahe, fiel ich zu seinen Füßen als ein Toter. Und er legte se-
Hand auf mich und sprach zu mir: Fürchte dich nicht! Ich bin der Erste und
und der Lebendige. Ich war tot, und siehe, ich bin lebendig von Ewigkeit zu
und habe die Schlüssel der Hölle und des Todes! Schreib was du gesehen
was da ist und was da geschehen soll danach. Das Geheimnis der sieben St-
du gesehen hast in meiner rechten Hand und die sieben goldnen Leuchter. Die
Sternen sind Engel der sieben Gemeinden und die sieben Leuchter, die du gese-
sind sieben Gemeinden.

DEM Engel der Gemeinde zu Epheso schreibe: Das sagt, der da hält die sieben Sterne in seiner Rechten, der da wandelt mitten unter den sieben glühnen Leuchtern: Ich weiß deine Werke und deine Arbeit und deine Geduld, und daß du die Bösen nicht tragen kannst, und hast versucht die, so da sagen, sie seien Apostel, und sind nicht, und hast die Lügner erfunden. Und verträgest und hast Geduld und um meines Namens willen arbeitest du und bist nicht müde worden. Aber ich habe wider dich, daß du die erste Liebe verlässest. Bedenke, wovon du gefallen bist, und thue Buße und thue die ersten Werke. Wo aber nicht, werde ich dir kommen bald und deinen Leuchter wegstoßen von seiner Stätte, wo du nicht Buße thust. Aber das hast du, daß du die Werke der Nicolaiten hassest, welche ich auch hasse. Wer Ohren hat, der höre, was der Geist den Gemeinden sagt! Wer überwindet, dem will ich zu essen geben von dem Holz des Lebens, das im Paradies Gottes ist. ¶ Und dem Engel der Gemeinde zu Smyrnen schreibe: Das sagt der Erste und der Letzte, der tot war und ist lebendig worden: Ich weiß deine Werke und deine Trübsal und deine Armut, du aber bist reich, und die Lästerung von denen, die da sagen: Sie sind Jüden, und sind nicht, sondern sie sind des Satans Schule. Fürchte dich für keinem, das du leiden wirst. Siehe der Teufel wird etliche von euch ins Gefängnis werfen, auf daß ihr versucht werdet, und werdet Trübsal haben zehen Tag. Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben. Wer Ohren hat, der höre was der Geist den Gemeinden sagt! Wer überwindet, dem soll kein Leid geschehen von dem andern Tode. ¶ Und dem Engel der Gemeinde zu Pergamon schreibe: Das sagt, der da hat das scharfe zweischneidige Schwert. Ich weiß, was du thust und wo du wohnst, da des Satans Stuhl ist, und hältst an meinem Namen, und hast meinen Glauben nicht verleugnet. Und in meinen Tagen ist Antipas, mein treuer Zeuge, bei euch getötet, da der Satan wohnt. Aber ich habe ein Kleines wider dich: daß du daselbst hast, die an der Lehre Baalam halten, welcher lehrte durch den Balak ein Argernis aufzurichten vor den Kindern Israel, zu essen der Sögen-Offer und Hurerei treiben. Also hast du auch, die an der Lehre der Nicolaiten halten, das hasse ich. Thue Buße, wo aber nicht, so werde ich dir bald kommen, und mit ihnen kriegem durch das Schwert meines Mundes. Wer Ohren hat, der höre, was der Geist den Gemeinden sagt! Wer überwindet dem will ich zu essen geben von dem verborgenen Manna und will ihm geben ein gut Zeugnis, und mit dem Zeugnis einen neuen Namen geschrieben, welchen niemand kennet, denn der ihn empfängt. ¶ Und dem Engel der Gemeinde zu Thyatira schreibe: Das sagt der Sohn Gottes, der Augen hat wie Feuerflammen, und seine Füße gleich wie Messing: Ich weiß deine Werke und deine Liebe und deinen Dienst und deinen Glauben und deine Geduld, und daß du je länger je mehr thust. Aber ich habe ein kleines wider dich, daß du lässest das Weib Jesabel, die da spricht: Sie sei eine Prophetin, lehren und verführen meine Knechte, Hurerei treiben und Sögenopfer essen. Und ich habe ihr Zeit gegeben, daß sie sollte Buße thun für ihre Hurerei, und sie thut nicht Buße. Siehe, ich werfe sie in ein Bett, und die mit ihr die Ehe gebrochen haben in große Trübsal, wo sie nicht

Ich schreibe mir, ich möge davon überzeugt sein, daß ihr desselben Sinnes seid wie ich
mal's Dion, und ihr fordert mich auf, mich daran mit euch nach Kräften in Teil zu
Wort zu beteiligen. Ich verhoffe euch dies, sofern ihr von
den selben Glauben und Streben befeßt seid wie ich mich
rechtlich überlegen. Wie nun Gefinnung und Sitten des Dion waren, kann ich euch nicht nur auf ungesichertes Vermuten, sondern auf sicheres Wissen hin berichten. Als ich etwa vierzigjährig, zum ersten Male nach Syrakus kam, war Dion gerade so alt, wie heute Hipparchos, und seiner damaligen Eiferschauung die Syrakusaner mußten frei sein und ein Leben nach den besten Gesetzen führen, ist er bis zu seinem Ende treu geblieben; daher wäre es keineswegs wunderbar, wenn einer der Götter es so gefügt hätte, daß Hipparchos als Gleichgefehrter die gleiche Meinung über den Staat hegt. Ihren Ursprung zu erfahren, verlohnt sich für Jung und Alt und so werde ich versuchen, euch ihr Entlehen von Anfang an zu entwickeln. Auch ist die Zeit reif dafür. Als ich jung war, ging es mir wie so vielen anderen. Ich hoffte, sobald ich erst Herr über mein eigenes Leben geordnet sei, mich dem öffentlichen Leben widmen zu können. Zudem wirkten folgende Ereignisse in der Stadt mitbestimmend auf mich ein: da die Mehrheit mit der damaligen Verfassung unzufrieden war, kam es zu einem Umsturz, an dessen Spitze sich einundfünfzig Männer stellten, von denen schon Angelegenheiten übernahmen, während die übrigen dreißig als Nachahmer mich, als käme es mir selbstverständlich zu, so gleich zur Mitarbeit. Es ist nun keineswegs erstaunlich, wie es mir in meiner jugendlichen Unerfahrenheit erging: da ich glaubte,



...würden das ungerechte Leben in ein gerechtes verwandeln und den Staat in diesem Sinne zu verwalten, nichtete ich meine ganze Aufmerksamkeit auf ihr Tun, mußte es aber erleben, wie diese Männer es innerlich kurzer Zeit dahin brachten, daß die vorherige Verfassung wie Gold gegen die jetzige ersähen. Unter anderen besaß ich den Sokrates, einen älteren Freund von mir — ich schäme mich nicht, ihn des Geruchtesten seiner Zeit zu nennen — und andere Bürger, eines zum Tode Verurteilten gewaltigsten Hebräer zu führen, damit jeder Jo, ob er wolle oder nicht, an ihren Machenschaften teilhabe. Doch Sokrates gehörte nicht und beständig Gefahr, alles zu erdulden, an ihm Erstellten mißschuldig zu werden. Dies alles und noch weit mehr, ich nicht geringfügiges, das mich mitanfehen mußte, verstimfte mich und bezog mich, den damaligen Mißständen den Rücken zu kehren. Nicht lange darauf stürzten die Dregis und mit ihnen die ganze damalige Verfassung. Wiedernur, nur etwas langwieriger, regte sich in mir der Wunsch, in das öffentliche Leben und in die Politik einzugreifen. Zwar gab es auch damals in dem allgemeinen Wirnis noch manches Unerquickliche, und es war kein Wunder, wenn einige in der Rachtig ihren Feinden gegenüber zu weit gingen, inmitten eines solchen Umsturzes; doch im ganzen übte die Zurückkehrten große Nachsicht. Nur über meinen Freunde Sokrates waltete wiederum ein unjünges Geschick: einige der Gewaltthar brachten ihm auf Grund einer freethelhaften Beschuldigung, wie sie am wenigsten den Sokrates treffen durfte, ein Gefängnis; die einen lagten ihn als gottlos an, die anderen verurteilten ihn zum Tode — ihn, der sich jenerzeit, als je selbst verbannt und im Unglück waren, nicht an dem ungerächten Vorgehen gegen einen ihrer Freunde beteiligen wollte. Je mehr ich nun Einblick in alles gewann, in die Menschen, die sich mit der Politik befaßten, in ihre Gesetze und Sitten, und je mehr ich an Jahren heranreife, umso schwieriger fänden mir die Entscheidung, ob es für mich richtig sei, in die Politik einzugreifen: denn ohne Freunde und treue Gefährten schien es mir

Eine Seite aus den Tres Epistolae Platonis der Officina Serpentis - der originale Text ist in der Mitte abgedruckt, die Übersetzung umgibt ihn.

Steglitz, stellte im Souterrain eine Druckerpresse auf und legte los. Tieffenbach war Autodidakt. Er selbst sagt in einem Brief aus dem Jahr 1915 über sich: «Dann fand ich, dass ich empfindlicher war als andere, so wie ich ein Buch in die Hände nahm. Ich sah schneller, worin die Schönheit des Buches bestand, ich wusste die Gründe dafür, ohne sie hier niederschreiben zu können. Alles andere wurde mehr oder weniger Mittel zum Zweck. Hier konnte ich etwas schaffen, so positiv wie ein anderer Künstler.»

Sein Vorbild waren die frühen Inkunabeln, die sich noch an den Gewohnheiten der mittelalterlichen Kopisten orientierten. Inspiriert von ihnen, schuf Tieffenbach eine gotische Type, die ausschliesslich er verwendete. Es gibt mehrere Exemplare aus dem Werk Tieffenbachs in der Büchersammlung Konzett. Darunter befinden sich die 1919 publizierten *Johanneischen Schriften*, die von Tieffenbachs Zeitgenossen als stilbildend empfunden wurden. Tieffenbach verzichtete auf jede Illustration. Stattdessen machte er aus der Schrift ein Gemälde, das durch die aufwändige ornamentale Verzierung geradezu wie gerahmt wirkt. Die prachtvollen Initialen und Randleisten schuf Ansgar Schoppmeyer, seines Zeichens Professor für technische Typographie und Schrift-



geschichte. Die *Johanneischen Schriften* gelten noch heute als einer der schönsten Pressedrucke, die je geschaffen wurden.

Tiefenbach konzentrierte sich auf die Schrift. Er schrieb darüber im Jahr 1930: *«Je selbstverständlicher sich eine Buchseite liest, je klarer sie den Inhalt des Werkes übermitteln, je weniger der Leser merkt, welche Formale des Buches herzustellen, um so besser ist das Werk gelungen.»*

Eine wunderbare Illustration dieser Aussage sind seine *Tres Epistolae Platonis* von 1926. Niemand, der sie sieht, verschwendet einen Gedanken darauf, wie viel Nachdenken notwendig war, um griechischen Text und Übersetzung so zu platzieren, dass es für den Leser passt. Vorbilder aus der Renaissance inspirierten Tiefenbach zu diesem komplexen Meisterwerk der Druckkunst.

Die drei Briefe des Platon (*Tres Epistolae Platonis*) entstanden 1925/6 im Auftrag der Maximilian Gesellschaft. Diese Vereinigung von Freunden bibliophiler Werke entstand 1911 und existiert heute noch. Sie benannte sich nach einem der grössten Mäzene der Buchkunst, nach Kaiser Maximilian. Er gab den Auftrag zu drei der bekanntesten Bücher der Geschichte, zum *Theuerdank*, dem *Freydal* und dem *Ambraser Heldenbuch*. In dieser Tradition sah sich die Maximilian Gesellschaft. Sie finanzierte grosse Buchprojekte, für die eine Privatpresse das Risiko nicht tragen konnte. Wie wichtig solche Initiativen für das Entstehen bibliophiler Drucke waren, lesen Sie auf S. 62 f. Im Fall der *Tres Epistolae Platonis* stiftete eine Papierfabrik das Büten-

Das Vorbild für diese Art der Seitengestaltung kommt aus der Renaissance: Dieser frühe Basler Druck eines juristischen Werks wurde 1500 von Johannes Froben hergestellt. Der originale Text befindet sich in der Mitte, der Kommentar umgibt ihn.

papier, eine der grössten Buchbindereien Deutschlands fertigte kostenlos die Einbände, und die Satz- und Druckkosten übernahmen zehn wohlhabende Vereinsmitglieder, darunter der Schöpfer der Initialen H. Th. Hoyer und Tieffenbach selbst. Wir dürfen davon ausgehen, dass ihr Beitrag nicht in Bargeld bestand, sondern in einer reduzierten Rechnung für ihre Leistungen, und dass der Absatz der Drucke durch Subskription der Vereinsmitglieder gesichert war.

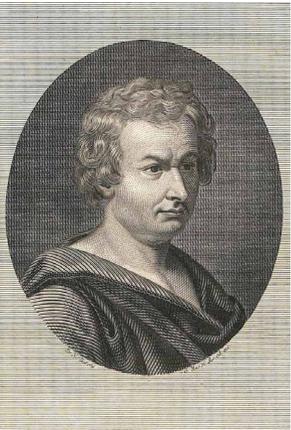
Tieffenbach arbeitete mit den besten Künstlern seiner Zeit, darunter Max Liebermann und Lovis Corinth. Er schuf insgesamt etwa 200 Titel, ehe er seine Werkstatt Ende der 1930er Jahre aufgab. Reich war er damit nicht geworden. Die Tieffenbachs mussten noch vor Beginn des Zweiten Weltkriegs in eine kleinere Wohnung in Berlin-Tempelhof umziehen, die in den Bombennächten zerstört wurde.

Officina Bodoni

Die Officina Bodoni entstand 1922 im Tessin. Dorthin hatte sich ihr Gründer Hans «Giovanni» Mardersteig aus gesundheitlichen Gründen zurückgezogen. Er litt wie viele andere seiner Zeitgenossen an der Schwindsucht. Vor der Entdeckung der Antibiotika galt als einzige Rettung vor dem sicheren Tode ein langer Aufenthalt in einem gesünderen Klima, bevorzugt in der Schweiz. Deshalb zog der promovierte Jurist, der in München als Redakteur für Kunstbücher gearbeitet hatte, nach Montagnola, einem malerischen Bergdorf mit Blick auf den Luganer See. Dort lebte seit 1919 Hermann Hesse, so dass Hans Mardersteig anregende Gesellschaft hatte.

In der neuen Heimat verwirklichte sich Mardersteig mit seiner Privatpresse einen Traum. Er hatte sich schon lange für die Geschichte des Buchdrucks interessiert, und so nannte er seine Presse nach dem grossen italienischen Typographen Officina Bodoni.

Giambattista Bodoni galt als der berühmteste Drucker Italiens. Er leitete seit 1786 die Druckerei des Herzogs Ferdinand von Parma und gründete mit dessen Erlaubnis eine eigene Druckerei, um die vielen lukrativen Aufträge der Fürsten Europas auszuführen. Die von Bodoni geschaffenen Schriften waren stilbildend. Seine Werke galten als die schönsten ihrer Zeit. Er war eine internationale Berühmtheit. Bildungsreisende machten wegen ihm in Parma Halt. Sie umlagerten seine Werkstatt, um nur einen einzigen Blick auf den Meister zu werfen. Bewunderer, darunter Benjamin Franklin, überschütteten ihn mit Fanpost. Selbst der grosse Napoleon kam, nachdem ein erstes Treffen



Porträt des
Giambattista Bodoni
(1740–1813)

WAS soll ich nun vom Wiederschen hoffen,
Von dieses Tages noch geschloßner Blüthe?
Das Paradies, die Hölle steht dir offen;
Wie wankelsinnig regt sich's im Gemüthe! –
Kein Zweifeln mehr! Sie tritt ans Himmelsthor,
Zu ihren Armen hebt sie dich empor.

So warst du denn im Paradies empfangen
Als wärest du werth des ewig schönen Lebens;
Dir blieb kein Wunsch, kein Hoffen, kein Verlangen,
Hier war das Ziel des innigsten Bestrebens,
Und in dem Anschauen dieses einzig Schönen
Versiegte gleich der Quell sehnsüchtiger Thränen.

Wie regte nicht der Tag die raschen Flügel,
Schien die Minuten vor sich her zu treiben!
Der Abendkuß, ein treu verbindlich Siegel:
So wird es auch der nächsten Sonne bleiben.
Die Stunden glichen sich in zartem Wandern
Wie Schwestern zwar, doch keine ganz den andern.

Die erste Seite aus der
Marienbader Elegie
von Johann Wolfgang
von Goethe

mit Bodoni wegen dessen Gichtanfalls scheiterte, auf der Rückreise noch einmal vorbei, um ihn persönlich mit dem Druck einer Prunkausgabe aller französischer Klassiker zu betrauen.

Nach Bodonis Tod veröffentlichte seine Witwe das künstlerische Vermächtnis ihres Mannes, das *Manuale Tipografico*. Dabei handelt es sich um ein gewaltiges Schriftmusterbuch auf 600 Seiten in zwei Bänden, das unter anderem alle Schrifttypen, Ornamente und Zeichen enthält, die Bodoni im Laufe seines Lebens entwarf.

Die Werkzeuge Bodonis fielen nach seinem Tod als Inventar der königlichen Druckerei erst an Parma, dann an den italienischen Staat. Darunter befanden sich die Matrizen zu all seinen Schriften, also die Formen, aus denen die Buchstaben für den Satz hergestellt wurden. Mardersteig erhielt vom italienischen Staat die ausdrückliche Genehmigung, die zwölf schönsten Schriften Bodonis für seine Officina Bodoni zu übernehmen.

Die Büchersammlung Conzett enthält den dritten Pressedruck, der in der Officina Bodoni entstand, die *Marienbader Elegie* Goethes. Wir hatten ja schon festgestellt, dass Goethes Werk häufig für Pressedrucke genutzt wurde. Die *Marienbader Elegie* gilt als sein reifstes, sein persönlichstes Gedicht. Sie entstand, nachdem die neunzehnjährige Ulrike von Levetzow dem verliebten, aber zum Zeitpunkt des Heiratsantrags bereits 74 Jahre alten Goethe einen Korb gegeben hatte. Dieses Gedicht besaß in den 1920er Jahren einen solchen Bekanntheitsgrad,

dass Stefan Zweig die Geschichte seiner Entstehung in den 1927 publizierten *Sternstunden der Menschheit* als Kapitel 2 veröffentlichte.

155 Exemplare der *Marienbader Elegie* druckte Mardersteig auf Büttenpapier, vier zusätzlich auf Pergament. Den Vertrieb der Presse-drucke besorgte der Münchner Verlag Kurt Wolff, für den Mardersteig vor seiner Erkrankung als Redakteur gearbeitet hatte.

Besonders auffällig ist die hellrote Druckermarke der Officina Bodoni unter dem Impressum. Sie ist inspiriert von den Druckermarken der Renaissance und vereint die Buchstaben OB für Officina Bodoni mit dem M für Mardersteig.

Berühmter als seine *Marienbader Elegie* ist ein anderes Werk Mardersteigs: Er gewann 1926 die Ausschreibung, die Gesamtausgabe des italienischen Nationaldichters Gabriele D'Annunzio zu produzieren. Für diese hohe Ehre übersiedelte Mardersteig nach Verona. Zwischen 1927 und 1936 stellte er dort auf der Handpresse die 49 Bände her, die seinen Namen in der italienischen Welt der Bibliophilie unsterblich machten. Er produzierte mit der Handpresse 200 Exemplare auf feinstem Japanpapier und neun Exemplare auf Pergament. Da sich nur wenige diese kostbaren Sammlerstücke leisten konnten, entstanden aus seinem Satz weitere 2501 Exemplare, die maschinell gedruckt wurden.

Weltbekannt wurde Mardersteig durch eine Schrift, die er in den Jahren zwischen 1946 und 1955 nach dem Vorbild von italienischen Inkunabeln entwickelte. Er nannte diese Schrift *Dante* und verkaufte die Rechte an die amerikanische Firma Monotype. Die produzierte damals die international am weitesten verbreitete Setzmaschine. Deshalb nutzten Verlage auf der ganzen Welt Mardersteigs elegante Schrift *Dante*. Damit nahm der Gründer der Officina Bodoni einen enormen Einfluss auf die Sehgewohnheiten der Leser. Noch heute wird übrigens eine digitale Version von *Dante* im Fotosatz genutzt.

Beide Geschichten sind wunderbare Beispiele, um zu illustrieren, in welcher hohen Masse die privaten Pressen und Offizinen trotz der winzigen Auflagen ihrer Werke den Geschmack der Leser prägten. Ihre Schriften, ihr Layout beeinflussten die Ästhetik maschinell und in grossen Mengen hergestellter Produkte. Die Pressedrucke zeigten Verlegern vor allem eines: Was ein Buch schön macht.



Kapitel 3

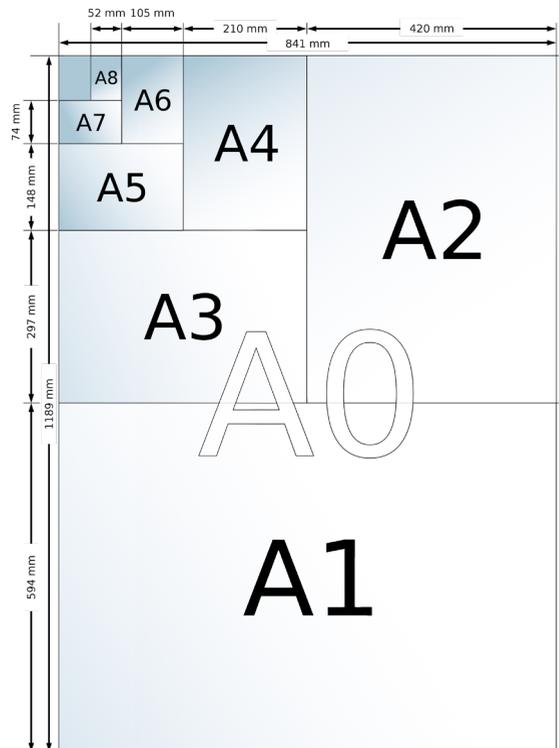
Was macht ein Buch schön?

Wer das Glück hat, einen PRESSEDruck in die Hand nehmen zu dürfen, ist fasziniert von dem haptischen und optischen Glücksgefühl, das ein Blättern darin auslöst. Selbst die schlichsten Ausgaben scheinen ästhetisch wertvoller als die aufwändig illustrierten Sachbücher der Gegenwart. Woran liegt das? Worauf achteten die Meister, die diese Klein-kunstwerke schufen?

Das Format

Bücher sind gross und klein, dick und dünn, höher als breit oder breiter als hoch, aber wenn sie ästhetisch wirken, hat ihr Schöpfer auf jeden Fall ausführlich über das Format nachgedacht. Denn ein Format muss zum Zweck eines Buchs passen. Wir brauchen keinen Reiseführer im DIN A3-Format, und ein Taschenbuch heisst Taschenbuch, weil es noch in die Handtasche passt. Wo wird ein Buch gelesen? Im Bett? Auf dem Schreibtisch? Will man sich mit einer zweiten Person gemeinsam darüber beugen? Unterschiedliche Situationen verlangen unterschiedliche Formate.

Bis Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Format von natürlichen Gegebenheiten bestimmt. Ein Codex aus Pergament konnte nicht grösser sein als es das Tier, dessen Haut dafür verwendet wurde, erlaubte. Das Format eines Papierbogens bestimmte die Spannweite des Handwerkers, der das Sieb zum Schöpfen der Papiermasse in beiden Händen hielt. Die Buchformate benannte man danach, wie oft ein Bogen gefaltet wurde: Folio hiess einmal gefaltet, so dass es 4 Seiten



Heute werden viele Bücher in einem Format gedruckt, das einer DIN-Norm entspricht, um kostspieligen Beschnitt zu vermeiden. *Quelle: Sven / CC BY-SA 3.0*

von je 32–35 cm Höhe gab; Quart bedeutete zweimal gefaltet, damit entstanden 8 Seiten; Oktav war eine dreifache Faltung mit 16 Seiten und Duodez eine vierfache Faltung, die 24 Seiten mit einer Höhe von je ca. 13–17 cm erzeugte.

Diese Einschränkung fiel nach der Erfindung der maschinellen Papiererzeugung weg. Papier wurde so billig, dass man das gewünschte Format durch Wegschneiden des Überflüssigen erzeugte. Doch die Mangelwirtschaft des Ersten Weltkriegs brachte ein Umdenken. Man vereinheitlichte die Formate, um auf den Beschnitt verzichten zu können. Noch heute sprechen wir von DIN A4 oder DIN A5, wobei DIN für Deutsche Industrie-Norm steht.

All diese genormten Formate wurden sorgfältig auf Grund des Goldenen Schnitts berechnet. Denn die Formel des gelegentlich auch *proportio divina* (= göttliche Proportion) genannten Verhältnisses von Breite zu Höhe gilt uns heute noch als das Mass der perfekten Schönheit.

Diese Regel wird immer noch angewandt. Sie besagt, dass das Verhältnis von Länge zu Breite dann als schön empfunden wird, wenn sich die Länge zur Breite mathematisch genauso verhält, wie die sich aus Länge und Breite zusammensetzende Gesamtlänge zur Länge. Oder wenn Sie es lieber mathematisch haben wollen:

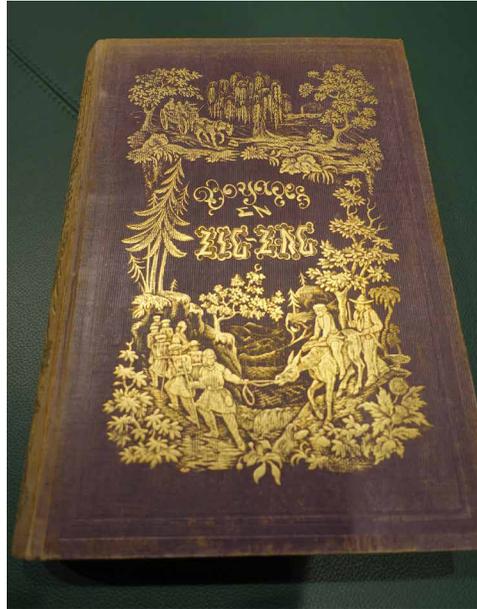
$$a:b = (a+b):a$$

Natürlich gibt es auch Bücher, die sich nicht an diese Regel halten. Sie fallen auf, wirken auf den ersten Blick überraschend. Und das hat seine ganz eigene Form von Ästhetik.

Der Einband

Jahrhundertlang lieferte der Drucker Bücher ohne irgendeinen Einband. Das hatte einen praktischen und einen ästhetischen Grund: Bücher waren viel leichter zu transportieren, wenn sie nicht gebunden waren. Man packte den biegsamen Buchblock in Fässer, die von aussen abgedichtet wurden, um die wertvolle Fracht gegen alles Unbill der Reise zu schützen. So konnten in einem einzigen Fass viele Manuskripte transportiert werden. Das war wichtig, weil die Drucker in ihrer eigenen Stadt nicht genügend Käufer fanden, um rentabel zu produzieren. Sie brachten ihre Erzeugnisse zu den wichtigsten Messen. Wir kennen heute noch die Leipziger und die Frankfurter Buchmesse, aber auch zu vielen anderen Jahrmärkten schickten Drucker ihre Agenten. Von ihnen kauften Händler aus der ganzen damaligen Welt im Kundenauftrag die neuesten Drucke und transportierten sie – wieder sorgfältig

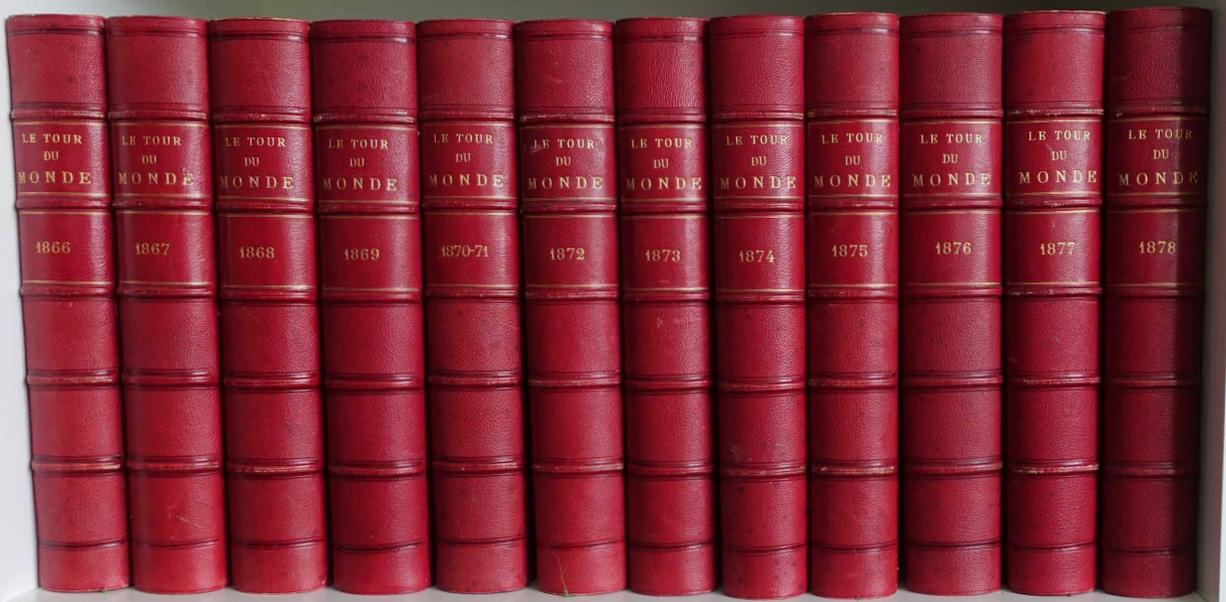
3 Was macht ein Buch schön?



Links: Typischer Bucheinband aus der Zeit der Renaissance.

Rechts: Typischer Bucheinband des 19. Jahrhunderts aus industrieller Fertigung.

Typischer Bucheinband des 19./20. Jahrhunderts aus Handfertigung.





in Fässer verpackt – zum lokalen Endverbraucher. Da die Frachtkosten einen erheblichen Teil des Preises ausmachten, war es sinnvoll, die Buchblöcke ohne Einband zu vermarkten.

Dies zwang den Bibliotheksbesitzer, sie nach dem Kauf beim lokalen Buchbinder binden zu lassen. Es gab ihm aber auch die Möglichkeit, die Einbände nach seinen eigenen Vorgaben zu gestalten. Man sollte einem Buch ansehen, aus welcher Bibliothek es kam! Häufig wurden Wappen in die Einbände eingepreßt. Wer sich das nicht leisten konnte, verwies wenigstens mit einem Ex Libris auf sich als Eigentümer. Mit ihrem einheitlichen, zur Ausstattung passenden Einband wurden Bücher zu einem Teil der Bibliotheksarchitektur. Die Bibliothek galt schliesslich als Repräsentativraum, und so spielte die passende Bindung zum Teil eine grössere Rolle als der Inhalt eines Werks.

All dies änderte sich mit der Industrialisierung. Auch wenn die meisten bürgerlichen Haushalte keinen eigenen Raum als Bibliothek einrichten konnten, wurde das Bücherregal zum unentbehrlichen Teil des Empfangs- oder Arbeitszimmers. Sein Inhalt kam nicht über Generationen hinweg zusammen, stattdessen kaufte der Hausherr seine Bücher innert weniger Jahre beim Buchhändler. Gerne spottete man damals über Familie Neureich, die ihre in Leder gebundenen Bände nicht nach Inhalt, sondern nach Metern orderte.

Auch wenn jeder Witz auf Übertreibung beruht, enthält dieser ein Körnchen Wahrheit: Es gab im aufstrebenden Bürgertum eine Nach-

Bibliothek von Kloster Schussenried. Um die Einheitlichkeit des Raumeindrucks zu gewährleisten, sind in den Bücherschränken auch Attrappen eingestellt.



Links: Handgefertigte Einbände der Presse-
drucke für die Oltener
Bücherfreunde

Rechts: Uniker Prunk-
einband eines Buch-
binders der 1950er
Jahre aus der Bücher-
sammlung Konzett

frage nach kostengünstigen und gleichzeitig repräsentativen Büchern. Und da der Einband für die Optik eines Buchs entscheiden ist, entwickelte sich die industrielle Buchbinderei.

Der erste Unternehmer, der radikal auf Arbeitsteilung, speziell entworfene Maschinen und Dampf als Antriebskraft setzte, war J. R. Herzog in Leipzig. Er gründete 1852 seine Buchbinderei, die nicht mit dem Endkunden, sondern direkt mit den Leipziger Verlagen zusammenarbeitete. So konnte er auf einen geradezu unerschöpflichen Kundenkreis zählen. Schliesslich war Leipzig vor dem Zweiten Weltkrieg das Zentrum der deutschsprachigen Buchproduktion. Gemeinsam mit den Verlagen entwickelte Herzog Prozesse, in denen er nicht mehr ein einzelnes Buch nach den Vorgaben seines Besitzers einband, sondern eine ganze Auflage nach den Vorgaben des Verlages. Für den Endverbraucher waren die im Akkord gebundenen Bücher wesentlich günstiger, als den Buchblock zu erwerben und ihn vom eigenen Buchbinder einbinden zu lassen.

Deshalb setzte sich Herzogs Ansatz durch. Ende der 1870er Jahre arbeiteten rund 130 Personen in seiner Buchbinderei. Und bald stellten auch viele andere Buchbindereien auf Grossaufträge um. Der Bedarf war derart immens, dass sich sogar eine Zuliefererindustrie entwickelte. So lieferte zum Beispiel die Gravieranstalt R. Gerhold für viele Buchdruckereien die Druckplatten, mit denen eine thematisch passende Goldverzierung auf Leder- oder Papiereinband aufgebracht wurde.

Kurz nach der Wende zum 20. Jahrhundert können wir zwei Tendenzen sehen: Auf der einen Seite fertigten die Verlage immer aufwändiger aussehende Einbände aus immer billigeren Materialien, auf der anderen Seite kamen bestimmte Sorten von Publikationen ganz ohne Einband aus. Im Kiosk buhlten Paperbacks mit schreiend bunten Umschlägen um die Aufmerksamkeit der Kunden.

3 Was macht ein Buch schön?

Heute sind die meisten Bücher sozusagen eine Kombination aus beidem: Der bedruckte Einband – fest oder Paperback – ist die ultimative Werbefläche jedes Buchs.

Ein Buch individuell einzubinden wurde zum seltenen Luxus. Nur noch wenige Kenner bevorzugten einen individuellen Einband. Hier leiteten die Pressedrucke tatsächlich ein Umdenken ein. Ein Edel-Buchbinder verstand sich wie Frieda Thiersch als Künstler und entwickelte innovative Ideen. Doch die Köpfer, die in der Lage sind, wahre Meisterwerke aus Leder, Leim und kostbaren Ölpapieren anzufertigen, werden immer seltener. Einige Einbände, wie sie in den 1950er und 1960er Jahren im Auftrag der Büchersammlung Conzett entstanden sind, könnten heute gar nicht mehr angefertigt werden.

Pergament und Papier

Wer liebt es nicht: Ein neues Buch zum ersten Mal zu öffnen, den noch leicht wahrnehmbaren Geruch der Druckerschwärze zu riechen, über die steifen Seiten zu streichen, die erst durch den häufigen Gebrauch biegsam werden und dann beim Aufschlagen enthüllen, welche Stellen eines Buches besonders oft gelesen wurden.

Kolorierter Holzschnitt aus der *Schedelschen Weltchronik* von 1493. Er zeigt die Stadt Nürnberg. Rechts unten ist die Nürnberger Papiermühle zu sehen. Sie liegt an einem Bach, das ein Stampfwerk treibt, mit dessen Hilfe die Lumpen zu einem Brei zerkleinert werden. Und natürlich befindet sich die Papiermühle ausserhalb der Stadt: Die gärenden Lumpen stanken zum Himmel!



3 Was macht ein Buch schön?

Sie merken es: Eigentlich kann man über Papier nicht schreiben, man muss es fühlen. Bücher werden eben nicht nur mit den Augen gelesen und mit dem Geist erfasst, sondern auch mit den Fingern berührt.

Doch Papier als Grundstoff für Bücher ist eine relativ junge Erscheinung. Während wir es als lästigen Wegwerfartikel behandeln, war das, worauf Bücher im Mittelalter geschrieben wurden, der kostbarste Teil jedes Buchs. Pergament – benannt nach seinem Entstehungsort Pergamon – war so wertvoll, dass man gelegentlich die aufgetragene Tinte eines unnütz gewordenen Bandes abschabte, um das alte Pergament mit einem neuen Text zu beschreiben.

Pergament ist natürlich kein Papier, sondern eine Art speziell behandeltes Leder. Grundstoff ist zumeist die Haut von Ziegen, Schafen oder äusserst selten von jungen Kälbern, die die kostbarste Art von Pergament, das Vellum, liefern. Mit anderen Worten: Für jeden mittelalterlichen Codex musste eine mittlere Herde von Ziegen, Schafen oder Kälbern ihr Leben lassen.

Kein Wunder, dass Bücher im Früh- und Hochmittelalter derart kostspielig waren, dass selbst in den grösseren Bibliotheken nur ein paar Dutzend Codizes standen. Der Klosterbibliothekar von St. Gallen, das in karolingischer Zeit zu den grössten Bibliotheken Europas gehörte, verzeichnete in seinem zwischen 860 und 865 entstandenen Hauptkatalog «nur» 426 Titel.

Die Kosten eines Buches sanken drastisch, als das Geheimnis der Papierherstellung im Spätmittelalter von China nach Europa drang. Die Buchproduktion nahm – genauso übrigens wie die Bürokratie – gewaltig an Fahrt auf. Die erste Papiermühle im deutschen Sprachraum soll 1389 / 90 bei Nürnberg gestanden haben.

In der Schweiz entwickelte sich Basel zum Zentrum der Papierherstellung. Dort wurde 1433 erstmals Papier gefertigt, und das war exakt zwei Jahre nach dem offiziellen Beginn des Konzils zu Basel, das wichtige Vertreter des Humanismus aus der ganzen bekannten Welt in die Stadt am Rheinknie lockte. Sie alle brauchten Unmengen von Papier für ihre Korrespondenz und bescherten so der Papiermühle Basel gleich bei Betriebsaufnahme einen grossen Käuferkreis.

Wie aufwändig es damals war, Papier zu fertigen, kann man in der heute zum Museum umgestalteten Basler Papiermühle erleben. Zunächst brauchte man dafür Lumpen, also die Reste abgetragener Kleidung. Lumpensammler zogen bis weit ins 19. Jahrhundert durch die



Ein mittelalterlicher Codex konnte nie grösser werden als der halbe Bogen, der sich aus der Haut des kleinsten dafür verwendeten Tieres schneiden liess.

3 Was macht ein Buch schön?



1 Aus Lumpen gewonnener Brei wird in einer Bütte mit Wasser vermischt.

2 Mit Hilfe eines gerahmten Siebs wird dieser Brei geschöpft.

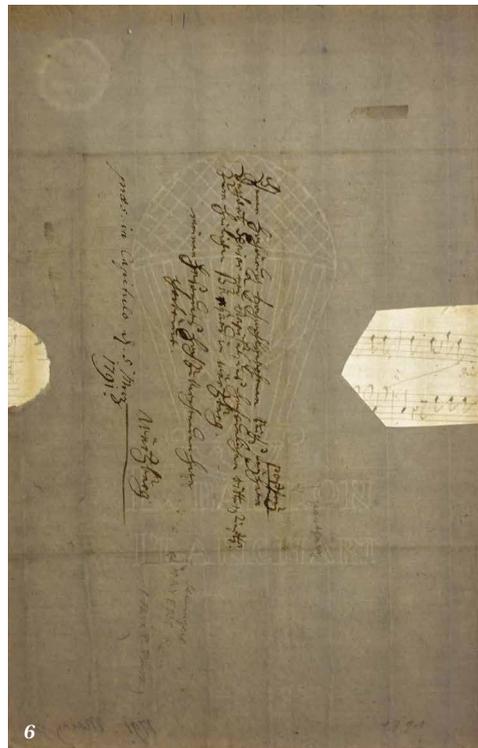
3 Das Wasser fließt aus dem Sieb ab.

4 Der noch nasse Bogen wird auf Filz abgegauscht und danach getrocknet und weiter behandelt.



5 Mit Hilfe einer Drahtkonstruktion im Sieb erreichte man, dass sich die Papiermasse nicht gleichmäßig verteilte und so ein Wasserzeichen erzeugte.

6 Solche Wasserzeichen sind ein guter Indikator für die Qualität eines Papiers.



3 Was macht ein Buch schön?

Städte und Dörfer, um den kostbaren Grundstoff für die Papiermühlen aufzukaufen. Diese Lumpen wurden zunächst in winzige Fetzen gerissen, und dann zum Faulen im Keller gelagert. Der dabei entstehende Gestank verbannte die Papiermühlen an den Rand der Städte. Ein wassergetriebenes Stampfwerk zerkleinerte die verfaulten Lumpen zu einem Brei, der in grossen Bütten mit Wasser aufgegossen wurde. Diese Bütten gaben übrigens dem Büttenpapier den Namen, das anders als modernes Papier nicht aus Zellulose, sondern aus Lumpen gefertigt ist.

Der Papierer schöpfte mit Hilfe eines feinen Siebs eine dünne Schicht des Papierbreis, liess das Wasser ablaufen und erhielt so einen nassen Papierbogen, der vor dem Gebrauch getrocknet und weiterbehandelt wurde.

Zu einem Qualitätsmerkmal entwickelten sich dabei das Wasserzeichen. Produzenten kennzeichneten damit nicht nur ihre Produkte, sondern gaben so den verschiedenen Qualitäten augenfällige Unterscheidungsmerkmale. Erzeugt wurde das Wasserzeichen mit Hilfe einer Drahtkonstruktion, die bewirkte, dass sich der Papierbrei an einigen Stellen dünner ablagerte als an anderen.

Lumpen waren zwar billiger als Ziegen oder Schafe, standen aber trotzdem nicht in unbeschränkter Menge zur Verfügung. So entwickelten sich Lumpen im 19. Jahrhundert zur Mangelware. Schliesslich verbrauchte die immens anwachsende Bürokratie immer mehr Papier. Dazu setzten die Staaten im Verlauf des 19. Jahrhunderts die allgemeine Schulpflicht durch. Immer mehr Menschen beherrschten das Lesen und wurde damit zu einer Zielgruppe für günstig produzierte Bücher.

Auf Grund der hohen Nachfrage, die wegen des Rohstoffmangels nicht befriedigt werden konnte, suchten Ingenieure in ganz Europa nach einer alternativen Lösung. Wegweisend wurde eine deutsche Erfindung: Friedrich Gottlob Keller entwickelte in den 1840er Jahren ein Verfahren zur Herstellung eines neuen Papierrohstoffs auf Holzbasis. Er fand viele Nachahmer. Um 1879 gab es im deutschsprachigen Raum bereits 340 Unternehmen, die Papierfabriken den so genannten Holzschliff als Grundstoff für die Papierproduktion lieferten.

Das aus Holz hergestellte Papier war billig und verdrängte das Büttenpapier. Doch es vergilbte schnell, wurde am Rand braun, brüchig und riss leicht ein, was natürlich als verbesserungswürdig empfunden wurde.

Wir müssen jetzt sicher nicht all die vielen Schritte nachvollziehen, die notwendig waren, um das fragwürdige Papier der Anfangsjahre



zum alterungsbeständigen Hochqualitätspapier unserer Tage zu machen. Es genügt zu sagen, dass dieser Prozess erst um 1980 abgeschlossen war.

Von Hand hergestellte Papiere sind heute eine grosse Seltenheit geworden. Sie können sie am leichtesten von maschinellen Produkten unterscheiden, indem sie mit dem Finger darüber fahren. Büttenpapier ist nicht so glatt wie maschinell gefertigtes Papier aus Zellulose. Bleiben Sie aber wachsam: Die Ästhetik dieses kostbaren Papiers ist so beliebt, dass die Industrie die Nachfrage mit Strukturpapieren befriedigt, also mit Papieren, denen im Produktionsprozess künstlich eine Struktur verliehen wird.

Wenn Sie also ein Buch in die Hand nehmen, lassen Sie als erstes Ihren Finger über das Papier gleiten. Sie werden sofort merken, ob eine Seite aus Pergament besteht und sich glatt wie Leder unter ihrer Fingerkuppe anfühlt. Gutes Büttenpapier ist steif, etwas dicker und hat eine wunderschöne Struktur. Papier aus Holz ist dagegen glatt. Wenn Sie ein Buch aus dem 19. Jahrhundert aufschlagen, ist das Papier oft sehr dünn, brüchig und verfärbt und so auf keinen Fall mit exquisitem Büttenpapier zu verwechseln.

Nachbau der ältesten Papiermaschine der Welt, zu sehen in der Papiermühle Basel. Sie wurde im Jahr 1799 patentiert, lieferte allerdings nie Papier, das gut genug war, um als Schreibpapier zu dienen.

Das Schriftbild

Haben auch Sie ein eBook? Dann sind Sie vertraut damit, dass Sie die Schrift ihren persönlichen Vorstellungen anpassen. Soll es Times New Roman oder Helvetica sein? Sehen Sie schlecht? Dann vielleicht nicht 8 oder 10, sondern 12 oder 14 Punkt? Ein bisschen heller oder dunkler? Dass dabei der Umbruch verändert wird, nehmen Sie kaum zur Kenntnis. Sie haben sich an merkwürdige Trennungen und weite Abstände zwischen einzelnen Worten gewöhnt. Einem ambitionierten Setzer wird dagegen schlecht, wenn er diese Ergebnisse maschineller Setzweise sieht. Denn er ist stolz darauf, mit seinem ausgeklügelten Satz dem Leser zu helfen, einen Text zu verstehen.

Der Satz galt bis in die 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts als hohe Kunst. Ein Setzer war dafür verantwortlich, die Zwischenräume so zu verteilen, dass die Zeile den Satzspiegel ausfüllte und keine unschönen Trennungen aufwies. Sie kennen doch das Spiel: Blumentopferde werden richtig getrennt zur Blumentopferde. Und die eiserne Regel, st nie zu trennen, beruht auf der Erfahrung, dass st meist zusammen ausgesprochen wird.

Schon der Setzerlehrling wusste, dass er keine Hurenkinder produzieren sollte. Nein, damit ist keine sexuelle Enthaltensamkeit gemeint,

Doppelseite aus *Effie Briest* von Theodor Fontane, herausgegeben im Jahr 1927; sie zeigt beispielhaft, wie Eduard Wilhelm Tiefenbach seine Seiten anlegte, um dem Leser das Verständnis eines Textes zu erleichtern.

So gut es geht. Du bist ja der Mann der Formen und weißt das schönste Wert zu treffen. An Frau von Padden, die mit am Tisch sitzen ist mir Bedauern aus. Laß mich in einem Telegramm wissen, ob Du mir allem einverstanden bist. Wie immer Deine Effie."

Effie brachte selber den Brief zur Post, als ob sie dadurch die Anwesenheit besichtigen könne, und am nächsten Vormittage traf denn auch das kleine Telegramm von Jannetten ein: „Einverstanden mit allem. Der Herz jubelt, sie eilt hinunter und auf den nächsten Droschkentritt in „Reichstraße 1 c.“ Und erst die Kisten und dann die Kofferstücke hinunter flog die Droschke, und nun hielt sie vor der neuen Wohnung.

Denn standen die den Tag vorher eingetrossenen Sachen noch bestausgerüstet im Saal, lag links die Kanalbrücke der Lützowenstraße über dem Fluß, blauer Himmel und eine lachende Sonne.

Sie zitterte vor Erregung und armete hoch auf. Dann trat sie, wie sie die Hände.

„Nun, mit Gott, ein neues Leben! Es soll anders werden.“

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Drei Tage danach, ziemlich spät, um die neunte Stunde, traf Jannetten in Berlin ein. Alles war am Bahnhof; Effie, die Mama, der Vater; der Empfang war herzlich, am herzlichsten von Seiten Effies, und man hatte bereits eine Welt von Dingen durchgesprochen, als der Abzug, den man genommen, vor der neuen Wohnung in der Reichstraße hielt. „Ach, da hast du gut gewählt, Effie," sagte Jannetten, als er in das Hotel trat, „kein Haifisch, kein Krotowid und hoffentlich auch kein Spul.“

„Wein, Geert, damit ist es nun vorbei. Nun trichst eine andere Zeit an, und ich fürchte mich nicht mehr und will auch besser sein als früher und

die mehr zu Willen setzen.“ Alles das flüsterte sie ihm zu, während sie die empfindlichen Schritte bis in den zweiten Stock hinaufging. Der Ritter setzte die Mama.

Denn sollte noch manches, aber für einen wohlthätigen Eindruck war doch gefügt, und Jannetten sprach seine Freude darüber aus. „Effie, du bist doch ein kleines Genie;" aber diese konnte das Lob ab und zeigte auf die Mama, die habe das eigentliche Verdienst. „Hier muß es stehen," so hat es unerbittlich geboten, und immer habe sie's getroffen, wodurch nach ein wenig Zeit gefahrt und die gute Mama nie quitten werden sei. Zuletzt kam auch Kosowitsch, um den Herrn zu begrüßen, bei welcher Gelegenheit sie sagte: „Fräulein Annie liebe sich für heute entschuldigen" — ein kleiner Witz, auf den sie stolz war und mit dem sie auch ihren Jovak vollkommen erreichte.

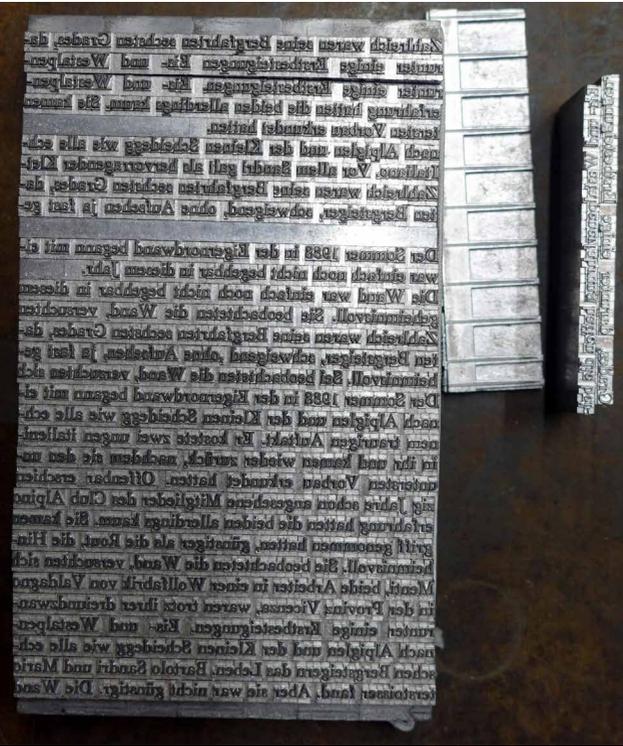
Und nun nahmen sie Platz um den schon gedeckten Tisch, und als Jannetten sich ein Glas Wein eingeschenkt und „auf glückliche Tage" mit allem angestoßen hatte, nahm er Effies Hand und sagte: „Aber Effie, nun erzähle mir, was war das mit deiner Krankheit?"

„Ach, lassen wir doch das, nicht der Rede wert; ein bißchen Schmerschmerz und eine rechte Störung, weil es einem Sturz durch unsere Pläne machte. Aber mehr war es nicht, und nun ist es vorbei. Ammischüttel hat sich bemüht, ein feiner, lebenswichtiges, alter Herr, wie ich die, glaub' ich, schon schrieb. In seiner Blüthenzeit soll er nicht gerade glänzen, aber Mama sagt, das sei ein Vorzug. Und sie wird wohl recht haben wie in allen Fällen. Hast gutter Dr. Dammann war auch kein Feind und traf es doch immer. Und nun sag, was macht Gierich über und die anderen alle?"

„Da, wer sind die anderen alle? Grampas läßt sich der gnädigen Frau empfehlen. ..."

„Ach, sehr artig."

„Hast der Vater will dir desgleichen empfohlen sein; mir die Herrschaften auf dem Lande waren ziemlich nüchtern und schienen auch mich für einen Abschied ohne Abschied verantwortlich machen zu wollen. Unsere Freundin Sidonie war sogar spitz, und nur die gute Frau von Padden,



Detail der Schriften-
sammlung der Basler
Papiermühle. Sie ist,
wie es früher jede Dru-
ckerei war, stolz auf die
Schriften, über die sie
verfügt. Sie lagern in
riesigen Setzkästen
und sind nach Schrift-
type und Grösse geord-
net. Hier sehen wir
eine kleine Auswahl
gotischer Schriften:
Die «Haas» wur-
de von einem Basler
Schriftgiesser gefertigt.
Die «Manuskript»
erschien erstmals um
1900 bei der Bau-
er'schen Schriftgies-
serei in Frankfurt am
Main.

Mit bleiernen Lettern
gesetzter Abschnitt:
Jeder Setzer arbeitete
spiegelverkehrt und
setzte von Hand die
gewünschten Abstände
zwischen Zeilen und
Wörtern ein.

sondern eine einsame letzte Zeile eines Abschnitts, die auf eine neue Seite rutscht. Als Eierkuchen bezeichnet man ein Wort, bei dem die Buchstaben durcheinander geraten sind. Das konnte gerade Anfängern leicht passieren, schliesslich musste der Drucker spiegelbildlich setzen. Unter Augenpulver verstand man eine zu klein gewählte Schrift; eine Bleiwüste war ein Text, bei dem die Zeilenzwischenräume zu eng ausgefallen waren. Und das Beste, was ein Setzer hervorbringen konnte, war eine Jungfrau, eine völlig fehlerlose Seite.

Hatten die traditionellen Setzer genug damit zu tun, ihre Seiten ohne Fehler hinzukriegen, überlegten die neuen Buchkünstler der Arts-and-Crafts-Bewegung, wie eine Schrift beschaffen sein muss, um optimal zu einem Text zu passen. Ein Druck der mittelalterlichen Klassiker verlangte in ihren Augen eine ganz andere Type als ein empfindsames Gedicht zum Beispiel von Rilke. Viele Drucker schufen ihre Schriften selbst oder verwendeten als schön anerkannte Typen wie es zum Beispiel die von Bodoni entworfenen Schriften waren.

Unsere Augen sind es heute nicht mehr gewohnt, diese Ästhetik zu würdigen. Das ist etwas, das wir neu lernen müssen, um diese Facette der Schönheit eines Buchs zu begreifen.

Die Druckerschwärze

Lange waren Bücher schwarz-weiss – weiss wie das Papier und schwarz wie die Druckerschwärze, die Jahrhunderte lang aus Russ und Leinöl bestand. Wie man sie herstellte, darüber schreibt die *Gartenlaube* im Jahr 1885, um diesen handgestrickten Prozess mit der wissenschaftlich untermauerten Fertigung in Industriebetrieben zu kontrastieren:

«Die alten Buchdrucker können sich noch auf jene Zeiten besinnen, da an heiteren, windstillen Tagen die dumpfen Druckereisäle verlassen wurden und die Jünger Gutenbergs fröhlich vor die Thore der Stadt zogen, um «Farbe» zu bereiten. Da prasselte lustig in einem Erdloche das Feuer, darüber stand auf einem Dreifuss die kupferne birnförmige Blase, in der das Leinöl kochte, und Jung und Alt tauchte in dasselbe an Holz gespiesste Semmeln und Schwarzbrotstücke, die, später mit Salz bestreut, ein beliebtes Druckerfrühstück bildeten und zum kräftigen Schluck vortrefflich mundeten.

Der Meister sah es nicht ungern, dass seine Leute auf diese Weise ihr Brot fett machten, denn aus dem Leinöl sollte man Firniss sieden, und da entzogen jene Semmeln und Brotstücke dem siedenden Oele die flüssigeren Fetttheile und brachten es rascher zum Eindicken. Vorsicht musste dabei freilich geübt werden, denn das Oel durfte nicht aufbrausen und überlaufen, sonst ging die ganze Herrlichkeit in Rauch und Flammen auf. War nun diese Arbeit glücklich vollendet und der Firniss gehörig abgekühlt, dann begann ein mühseliger Process, der zweite Theil der Farbebereitung. Aus den mitgebrachten Säcken wurde Russ in den Firniss hineingerührt, bis nach der Meinung des Meisters die Masse schwarz genug war, um sie selbst für den Druck von Prachtwerken zu verwenden.»

Es brauchte also viel Erfahrung, um mit diesem Verfahren eine Druckerschwärze herzustellen, die sich gut verarbeiten liess und von gleichmässig schwarzer Farbe war. Die Fabriken des 19. Jahrhunderts optimierten den Prozess. Der dafür notwendige Russ wurde in riesigen Sälen künstlich mit Hilfe von Öllampen und sich drehenden Guss-eisenplatten erzeugt. In einem weiteren Schritt glühte man ihn aus und reduzierte ihn so auf seine Farbpigmente. Auch das Leinöl wurde aufwändig gereinigt, bevor es in einem exakt festgelegten Verfahren mit dem Russ vermischt und zum Endprodukt aufbereitet wurde.

Die Hersteller von Pressedruckten legten grössten Wert darauf, wo sie ihre Druckerschwärze bezogen. Für uns ist dagegen die gleichmässige Industriefarbe, deren Schwärzegrad von der ersten bis zur

letzten Seite identisch ist, so selbstverständlich, dass wir keinen Gedanken darauf verschwenden.

Die Illustration

Es gibt viele Menschen, die Bücher nicht mehr nach ihrem Text beurteilen, sondern nach ihrer Bebilderung. Doch damit verschieben sie ein labiles Gleichgewicht. Denn eine wirklich gute Illustration steht nicht für sich alleine, sondern ist Teil eines Textes, macht ihn verständlicher, lockert ihn auf und tritt vor allem nicht in den Vordergrund.

Es gilt also, für das perfekte Buch die perfekte Balance zwischen Text und Illustration zu finden.

Dass der Mensch Bilder leichter aufnimmt als Wörter und Sätze, wusste man schon in der Antike. Deshalb werden Illustrationen von Beginn an zur Ergänzung von Texten verwendet. Bis zur Erfindung des Buchdrucks erfolgten diese Illustrationen von Hand. Mit dem Buchdruck rationalisierte man auch hier: Dank des Holzschnitts war es möglich, die Abbildung zusammen mit dem Text zu drucken. Kupferstich und Radierung, Stahlstich, Lithographie und Zinkographie, immer wieder wurden neue Verfahren zur schnellen und kostengünstigen Wiedergabe von Bildern etabliert. Es würde zu weit führen, an dieser Stelle die unterschiedlichen Verfahren zu erläutern, vor allem weil etwas ganz anderes viel wichtiger ist: Ein Buch ist kein Bild und deshalb steht weder die technische noch die künstlerische Perfektion einer Illustration im Mittelpunkt, sondern die Frage, ob sie sich in den Text einpasst. Lenkt sie vom eigentlichen Text ab? Nicht gut. Hilft sie, die Botschaft der Wörter in der eigenen Vorstellung besser umzusetzen? Wunderbar! Denn keine Abbildung darf isoliert vom Gesamtwerk beurteilt werden.

Der Gesamteindruck

Und dabei sind wir eigentlich schon beim wichtigsten Kriterium für ein schönes Buch angelangt: Wie passen die verschiedenen Bestandteile zueinander? Wie ergänzen sie den eigentlichen Inhalt, den Text des Autors? Denn ein Buch ist immer ein Gesamtkunstwerk, bei dem sich im besten Fall alle Teile zu einem perfekten Ganzen verbinden.

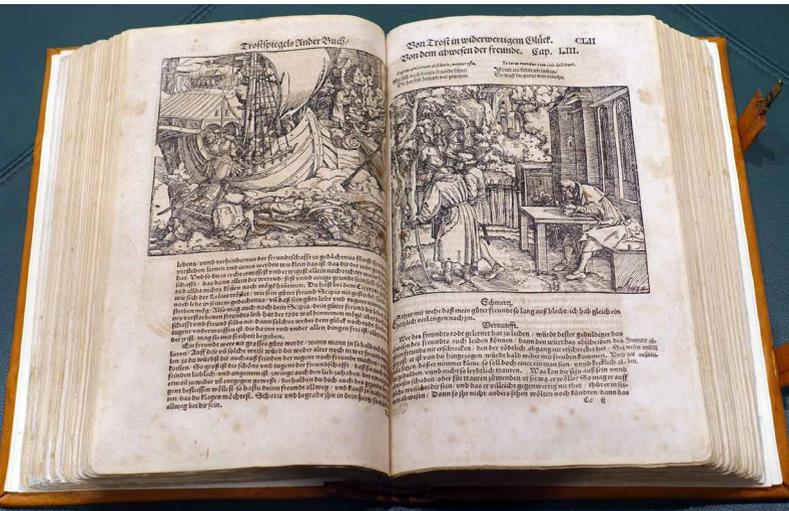
3 Was macht ein Buch schön?



Illumination

Links: Französisches Stundenbuch, entstanden um 1460/70. Gulbenkian Collection.

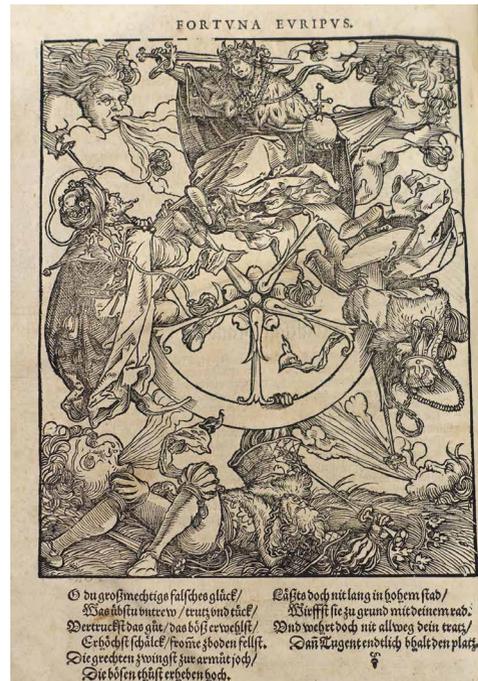
Rechts: Zeichnung eines Wappens in einem Wappenbrief des 19. Jahrhunderts.



Holzschnitt

Links: Wegen seiner künstlerisch hochwertigen Holzschnitte, mit denen er Petrarca's *Tröstspiegel* illustrierte, trägt ihr Schöpfer in der Kunstgeschichte den Notnamen «Petrarcameister». Er arbeitete zu Beginn des 16. Jahrhunderts.

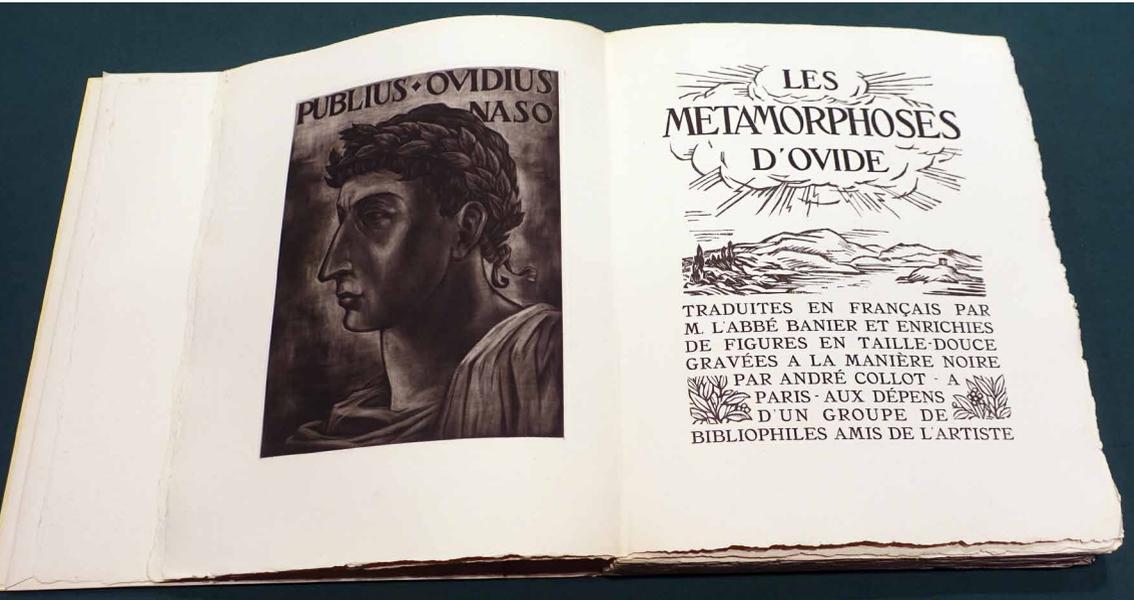
Rechts: Das Rad der Fortuna. Holzschnitt des Petrarcameisters.



O du großmüthige salßches glück/
 Was dich zu buereu / treuz und tück/
 Derruht dich nie / das biß erweckst/
 Schickst schick / heime zuden fellst.
 Die gredeten zwingst zu armüt zoch/
 Die bösen thust ersteben hoch.

Listes doch nit lang in hohem stad/
 Wieffst lie zu grund mit dem erud.
 Dnd weber doch nit allweg dein treuz/
 Dan Tugent endelich behalden platz.

3 Was macht ein Buch schön?



Künstlerische Illustrationen

Die heute für die Illustration schöner Bücher von Künstlern angewandten Techniken richten sich nicht mehr nach Zweckmässigkeit oder Rentabilität, sondern danach, mit welcher Technik ein Künstler seine Vorstellungen optimal umsetzen kann.



Kapitel 4

Die Oltener Bücherfreunde

Was ist wichtiger an einem Buch: Inhalt oder Form?
Je nachdem, wie er diese Frage beantwortet, kann man den Gefragten als Leser oder als Sammler bezeichnen. Denn Bücher waren immer auch Sammelobjekte, wenn ein Besitzer sich mehr über Schönheit, Seltenheit und vor allem Wert des Objekts als über seinen Inhalt zu freuen vermochte. Ein wunderschönes Beispiel dafür sind die Jahregaben der Vereinigung der Oltener Bücherfreunde (VOB) und die Biographie des Schweizer Sammlers William Matheson.

Die Geschichte der Buchclubs und bibliophilen Gesellschaften

Um das Phänomen Matheson zu verstehen, beschäftigen wir uns zunächst mit der Geschichte des Buchclubs und der bibliophilen Gesellschaften. Und dafür werfen wir einen Blick ins Mutterland der Vereine, nach England, wo auch der erste Buchclub neueren Stils entstand, und zwar am 16. Juni 1812.

Anlass seiner Gründung war die Versteigerung der Bibliothek des 1804 verstorbenen Duke of Roxburghe. Sie dauerte unglaubliche 24 Tage und wurde von den bedeutendsten britischen Sammlern besucht. Einer von ihnen war Reverend Thomas Frognall Dibdin. Er lud seine Mitbieter am Vorabend der Auktion zum Abendessen in die St Albans Tavern ein. In trauter Runde beschlossen sie, sich künftig jedes Jahr am 17. Juni zu treffen, um der grossen Auktion zu gedenken. Der *Roxburghe Club* war geboren.

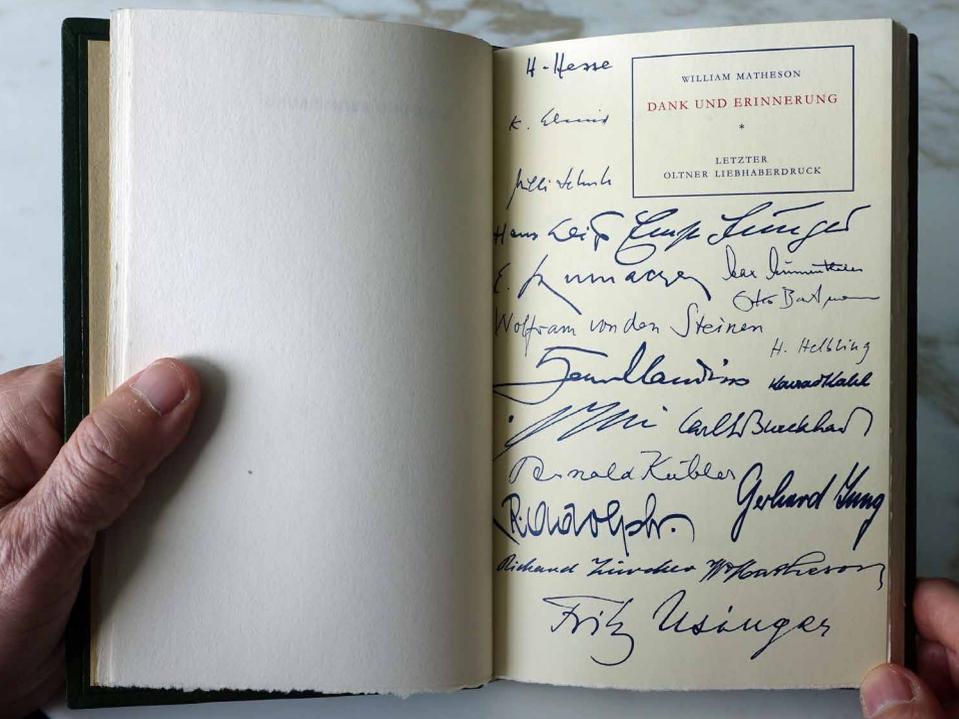
Er wurde zum Vorbild aller bibliophilen Gesellschaften, die ihre Mitglieder mit Jahresgaben locken. Denn Mitglied konnte dort nur werden, wer auf eigene Kosten ein aufwändiges Buch herstellen liess, von dem er jedem Club-Mitglied eine Kopie schenkte. Das konnten sich nicht viele leisten. Der *Roxburghe Club* ist bis heute die elitärste aller bibliophilen Vereinigungen. Er zählte von seiner Gründung bis 2023 insgesamt(!) nur 350 Mitglieder.

Neben der Jahresgabe steht bei bibliophilen Gesellschaften die Erforschung der Geschichte des Buchs im Mittelpunkt. Häufig wird zu diesem Zweck ein eigenes Verlagsorgan publiziert. Was darin zu finden ist, darf man nicht mit dem verwechseln, was wir unter Literaturgeschichte kennen. Bibliophile Gesellschaften beschäftigen sich nicht mit Inhalten, sondern mit Druckern und Buchbindern, Schriften und Papierherstellungsverfahren. Es geht um das Sammelobjekt «Buch», um seine Seltenheit, seine historische Einordnung und natürlich um seinen Sammlerwert. Denn spätestens seit dem 19. Jahrhundert unterschied man diejenigen, die eine Fachbibliothek besaßen, von denen, die nach bibliophilen Gesichtspunkten Bücher erwarben.

In Frankreich entstand der erste bibliophile Verein im Jahr 1895, in Deutschland im Jahr 1899. Es handelt sich dabei um die *Gesellschaft der Bibliophilen*, die es heute noch gibt. Sie organisiert Jahrestreffen und gibt die *Zeitschrift für Bücherfreunde* heraus. Last but not least legt bereits ihre erste Vereinssatzung fest, dass sie «je nach Massgabe der verfügbaren Mittel geschmackvoll ausgestattete» Publikationen für ihre Mitglieder herausgeben soll.



Der Büchersammler
Thomas Frognall
Dibdin, Porträt von
1821. *National Library
of Wales.*



Auch der literarisch nicht begnadete Kaufmann William Matheson publizierte einen selbst geschriebenen Text als Oltener Pressedruck. Um ihn zu einem attraktiven Sammelobjekt zu machen, liess er all seine Freunde auf der Titelseite unterzeichnen.

Bibliophile Gesellschaften haben also immer einen Januskopf. Auf der einen Seite erforschen sie die Vergangenheit des Buchs, auf der anderen Seite erfreuen sie ihre Mitglieder mit günstigen Sammelobjekten der Gegenwart, die sozusagen im Mitgliedsbeitrag enthalten sind.

So war es auch in der Schweiz, wo 1921 die *Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft* entstand. Sie gibt es ebenfalls noch heute, und es ist eine sehr sinnvolle Frage, warum es in der geographisch doch eher überschaubaren Deutschschweiz zusätzlich zur sehr erfolgreich agierenden *Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft* noch eine weitere brauchte, die nicht in Zürich, nicht in Bern, sondern im Eisenbahnknotenpunkt Olten ihre Heimat hatte.

Der leidenschaftliche Sammler William Matheson

Um das zu verstehen, müssen wir uns mit der Person William Matheson beschäftigen. Er steht hinter der *Vereinigung Oltener Bücherfreunde*. Nein, sagen wir lieber: Die *Vereinigung Oltener Bücherfreunde* ist William Matheson. Ohne ihn hätte es diesen Verein nie gegeben, und ohne ihn gäbe es auch die Oltener Pressedrucke nicht.

William Matheson wurde 1895 als unehelicher Sohn einer bayerischen Hausangestellten in Rorschach geboren. Er war seit seiner frühesten Jugend ein begeisterter Sammler. Bereits mit neun Jahren fokussierte er sich auf Briefmarken. Nicht so, wie Buben das gelegentlich tun, aus Spass an der Freude, sondern mit grossem Ehrgeiz und

ökonomischem Geschick. Er erwirtschaftete mit dieser Sammlung, die er – wie er selbst es beschreibt – «vom 9. bis zum 14. Lebensjahr» ... gesammelt, erbettelt und getauscht» hatte, eine Bergsteigerausrüstung und die Mittel für eine lange Bergtour.

William Matheson war zwar Sammler, aber kein Stubenhocker. Er ging nicht nur in die Berge, sondern lief Ski und spielte Fussball. Nicht nur so zum Spass. Er spielte in der ersten Auswahl des FC Zürich, der 1924 – Matheson war inzwischen ausgeschieden – den Schweizer Meistertitel holte.

Bis Matheson seine Karriere als Fussballspieler aufgab, war er der Einzige im Team, der das Training bei voller Berufstätigkeit absolvierte. Denn Matheson hatte bei der Adolph Saurer AG in Arbon eine kaufmännische Lehre absolviert und arbeitete weiterhin in diesem Beruf. 1924 bot sich ihm die Chance, nach Olten zu ziehen. Zusammen mit Ehefrau Hedi und Tochter Daisy, dem ersten seiner drei Kinder. Dort arbeitete er 45 Jahre lang für die Motorwagenfabrik Berna Olten als Einkäufer.

Matheson schrieb seine Begeisterung für die Literatur gerne seiner Frau Hedi, geborene Rüegg zu. Sie war eine Bauerstochter aus dem Zürcher Oberland, die in Genf eine gute Ausbildung genossen hatte. Matheson beschreibt sich selbst als begeisterter Leser von Jugend an, dem «keine akademische Bildung beschieden» war. Und so wurde eigentlich nicht die moderne Literatur seine Leidenschaft, wie manchmal zu lesen, sondern das Buch an sich, das Buch und vor allem seine Erzeuger, die Autoren.

Und so reichen die Wurzeln der VOB zurück in die Mitte der Zwanziger Jahre, als der frisch gebackene Einkäufer der Berna Olten mit seiner Frau einen Wochenendausflug ins Tessin machte. Hatte er bislang die günstigen Erst- und Sonderausgaben zeitgenössischer Autoren gesammelt, fiel ihm im Tessin ein eigenhändiger Brief des von ihm hoch verehrten Dichters Goethe in die Hände. Und das zum Schnäppchenpreis. Matheson selbst erzählt die Episode folgendermassen: «Obschon dieser Brief inhaltlich bedeutungslos war, immerhin drei Zeilen, Datum und Unterschrift aufwies, erwarb ich das Blatt, nicht ahnend, dass dieses erste Autograph in mir eine Sammelleidenschaft entzündete, von der ich nie mehr loskommen sollte und damit eine Ehe auf Lebenszeit einging.» Wenig später gelang es Matheson, einen zweiseitigen Brief von Richard Wagner für 50 Schweizer Franken zu erwerben. Und damit war Mathesons Schicksal besiegelt: Er sammelte Autographen mit Leidenschaft und einem unglaublichen Trickreichtum.

Ende seines Lebens konnte er stolz von seiner Sammlung behaupten, dass «nur wenige Namen von Rang und Wert» in ihr fehlten.

Nun sind die finanziellen Mittel eines Einkäufers begrenzt. Selbst wenn er gut verdient und in einer bescheidenen 4-Zimmer-Wohnung in Olten wohnt, wie Matheson es tat. Wie also gelang es ihm, eine so umfassende Sammlung von Schriftsteller-Autographen aufzubauen? Und an dieser Stelle kommt die *Vereinigung Oltener Bücherfreunde* ins Spiel.

Gründung und Zweck der Vereinigung Oltener Bücherfreunde

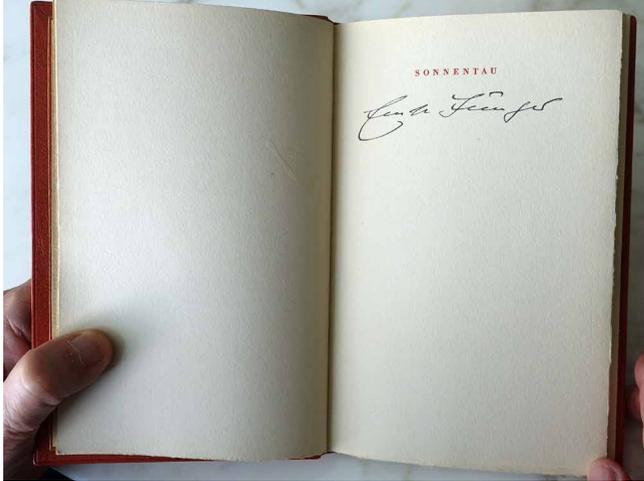
William Matheson erzählt selbst, dass seine Idee zur *Vereinigung Oltener Bücherfreunde* auf einen Besuch bei Thomas Mann in Küsnacht zurückging. Der habe ihn auf die *Kölner Bibliophilen-Gesellschaft* aufmerksam gemacht und auf ihre Publikation *Lob des Buchs*.

Auch wenn Matheson schöne Bücher als Sammelobjekte zu schätzen wusste, dürfte er gleichzeitig realisiert haben, dass die Rolle eines Verlegers ihm Tür und Tor zu den Autoren öffnen und so die Gelegenheit beschere würde, ihnen gleichzeitig ihre Autographen abzuhandeln.

Jedenfalls gründete William Matheson zusammen mit sieben an bibliophilen Büchern interessierten Sammlern am 5. Mai 1936 die *Vereinigung Oltener Bücherfreunde*. Ihr Ziel war es, schön ausgestattete Bücher «lebender Autoren des deutschen Sprachraums» herauszugeben. Matheson erhielt dabei völlig freie Hand hinsichtlich der Wahl der Autoren, der Texte und der Ausstattung. Als Gegenleistung trug er selbst das komplette finanzielle Risiko. Der einzige Unterschied zu einem tatsächlichen Verlag war die Tatsache, dass die Vereinigung nicht gewinnorientiert war und deshalb keine Steuern zahlte.

Anlässlich der 99. Publikation der Vereinigung schrieb Verena Bodmer-Gessner über das Verhältnis zwischen Matheson und Vorstand: «So dürfen wir ruhig behaupten, dass dieses Einmannunternehmen, zwar von einem Vorstand unterstützt, in seiner Art einzig dasteht.» Das bestätigt ein 1956 im *Stultifera navis*, der Zeitschrift der *Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft*, erschienener Artikel. Dort heisst es: «Die Auswahl der Manuskripte, die Druckordnung der Veröffentlichungen stammen von ihm. Ja, selbst die Versendung der Bücher führte er mit seiner so bücherfreundlichen Gattin durch.»

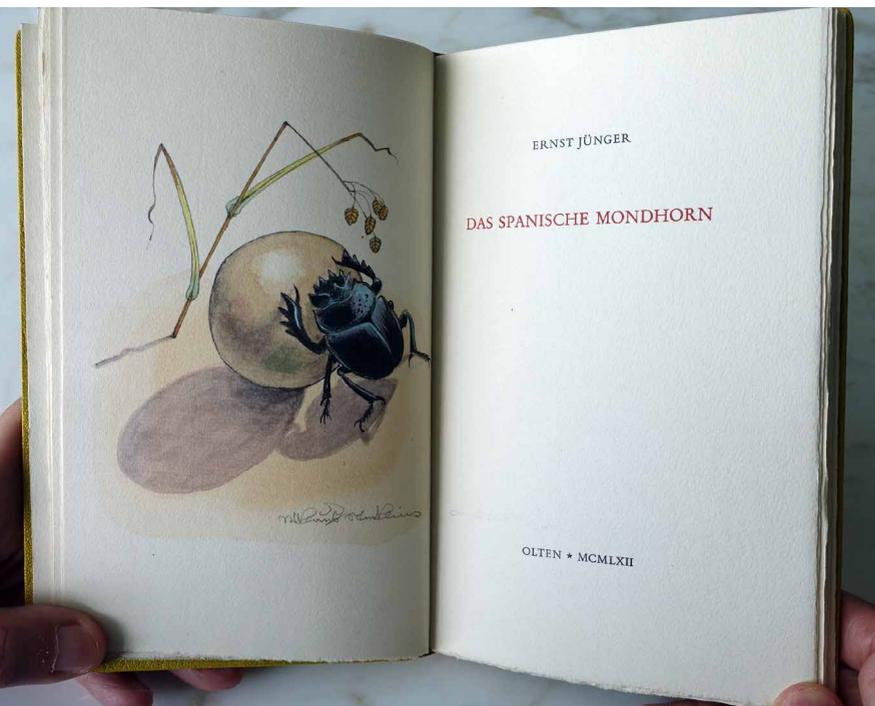
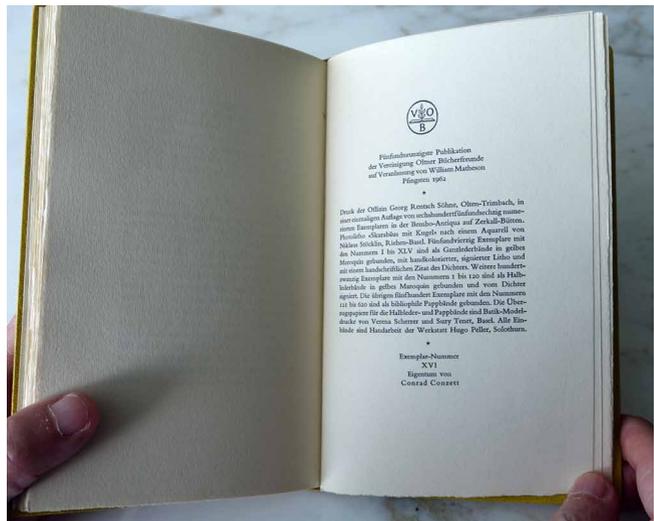
Matheson nutzte die VOB, um mit möglichst vielen Autoren in möglichst engen Kontakt zu kommen. Er lud sie zu sich ein, liess sie



Oben: Titelblatt des 1955 erschienenen Bändchens *Sonnentau* von Ernst Jünger.

Mitte: Dass die Verstimmung nicht allzu lange anhielt, dafür zeugt das 1962 herausgegebene Bändchen mit der Erzählung *Das spanische Mondhorn*.

Unten: Dafür schuf Niklaus Stöcklin eine zarte Lithographie.



von Gattin Hedi bekochen, und legte ihnen unfehlbar das berühmte Gästebuch vor, in dem sich jeder Schriftsteller in möglichst origineller Weise zu verewigen hatte.

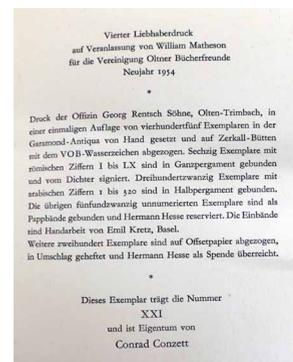
Matheson war kein Mäzen, sondern erwartete von seinen Autoren Mäzenatentum, sprich kostengünstige Überlassung eines anderweitig nicht verwendbaren Manuskripts. Sie erhielten für ihre Texte zwischen 600 und 1200 Franken Honorar, schon damals keine hohe Summe.

Gab es nach Manuskript-Übergabe Unstimmigkeiten, konnte Matheson durchaus pampig werden. So wissen wir von einer Auseinandersetzung mit Ernst Jünger aus dem Jahr 1956. Jünger hatte den in Nazi-Deutschland sehr beliebten Roman *In Stahlgewittern* verfasst. Die Alliierten hatten deshalb zunächst nach dem Zweiten Weltkrieg ein Publikationsverbot erlassen, das allerdings 1949 bereits wieder aufgehoben wurde.

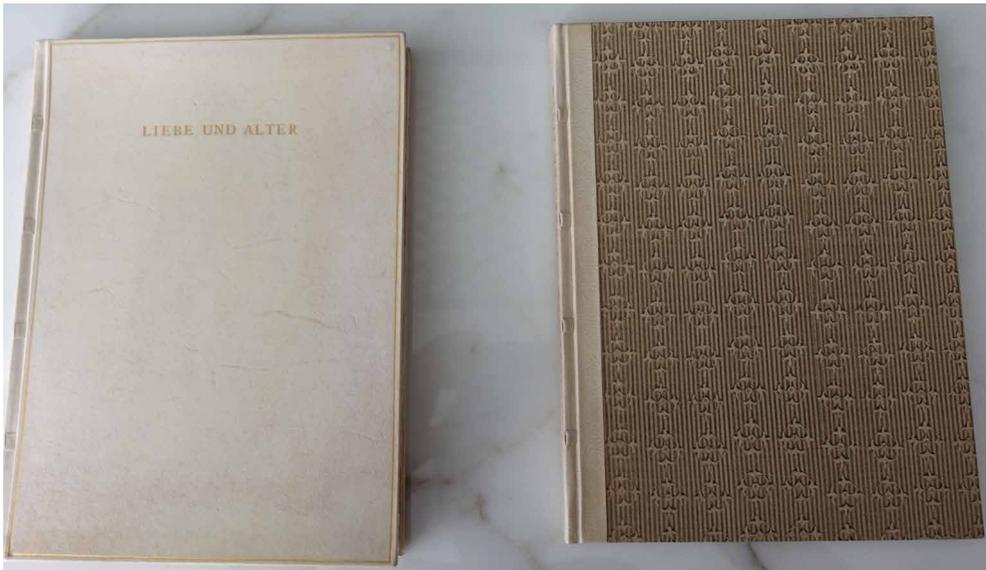
Auch wenn sich nach dem Krieg wieder Erfolge einstellten, darf man sich ruhig fragen, wie dringend Jünger auf ein Honorar für seine Arbeit angewiesen war. Jedenfalls sandte er einen Brief mit folgender Bemerkung an Matheson: «Publikationen eines Manuscripts bei den Bücherfreunden stellt immer einen gewissen Luxus für mich dar.» Matheson schnappte zurück: «Luxus? – Für uns! aber doch nicht für Sie! Z. B. Das Haus der Bücher hätte Ihnen bestimmt kein Verlag herausgegeben, denn ich erhielt unzählige Kritiken, Fragen, Zuschriften, die alle diese Publikation von mir nicht begreifen konnten.»

Auch mit Hermann Hesse, sonst ein geduldiger Freund und Wegbegleiter, legte sich Matheson an, wie wir aus einem Schreiben von Hesse selbst wissen: «Mit Verwunderung habe ich den Druckvermerk von «Ueber das Alter» gelesen. Sie behaupten da grossartig, die 200 Abzüge seien mir «als Spende» überreicht worden. In Wirklichkeit haben Sie mich seit Jahr und Tag immer wieder gebeten, Ihnen gegen Honorar einen Druck zu überlassen. Als ich es schliesslich tat, habe ich auf Honorar verzichtet und mir an Stelle von Geld die 200 Abzüge in einfacher Ausführung ausbedungen. [...] Ich wünsche, dass die Mitglieder ihrer VOB davon unterrichtet werden, dass diese Mitteilung im Druckvermerk nicht stimmt, und erwarte Auskunft darüber [...].»

Matheson galt unter Autoren nicht nur als knauserig, sondern war geradezu berühmt-berüchtigt dafür, dass er seine persönlichen Begegnungen mit Autoren dafür nutzte, ihnen für wenig Geld Autographen abzuschmeicheln. So berichtet Andreas Burkhardt, dass Matheson dem Maler Gunther Böhmer, der bei der VOB sein *Tagebuch eines*



Impressum des Bändchens *Über das Alter*, auf das sich Hesses Kritik bezieht.



Liebe und Alter von François-René Chateaubriand mit lediglich 44 Seiten, erschienen am 4. Juli 1948 zu seinem 100. Todestag. Hier einmal die Version im Originalpergament der Luxusausgabe und einmal die in Halbpergament. Die einfache, kartonierte Ausgabe fehlt. Die Luxusausgabe wird aktuell für ca. 200 bis 250 Euro gehandelt, die Ausgabe in Halbpergament für ca. 80 Euro, die einfache Ausgabe für 20 bis 30 Euro.

Malers veröffentlichte und zahlreiche Büchlein illustrierte, Malereien und Zeichnungen zu «wirklichen Freundschaftspreisen» abschwatzte. So forderte der Maler für eine Porträtzeichnung von Hermann Hesse, die dieser sogar signiert hatte, gerade einmal 130 bis 150 Franken.

Die Publikationen der VOB

Die Bände der Oltener Presse sind keine sorgfältig nach ihrem literarischen Wert ausgewählten Texte, sondern Sammelobjekte, bei denen andere Kriterien im Mittelpunkt standen. Deshalb war Matheson auch so erfolgreich. Er war selbst ein Sammler, und als Sammler wusste er genau, womit er andere Sammler zum Kaufen «seiner» Produkte bewegen konnte.

Der Inhalt der Bücher spielte dafür keine Rolle. Tatsächlich kann man sich bei manchen Bänden durchaus fragen, ob das publizierte Werk des Publizierens überhaupt wert war. Was dagegen eine grosse Rolle spielte, war strengste Limitierung und ein optisch ansprechendes Äusseres.

Das erste Büchlein, das *Haus der Träume* von Hermann Hesse, wurde noch im Jahr der Gründung der VOB gedruckt. Es gilt heute als grosse bibliophile Rarität. Denn die Zahl der Mitglieder der VOB, die es erwerben konnten, war strikt auf 33 Personen limitiert. Diese Zahl musste bereits für die zweite Ausgabe verdoppelt werden, wobei man festlegte, dass die Vereinigung höchstens 99 Mitglieder haben dürfte. Doch auch diese Zahl wurde gekippt, als sich herausstellte, dass Matheson mehr Bücher verkaufen konnte.



Verschiedene Ganz-
ledereinbände der
Oltener Pressedrucke.

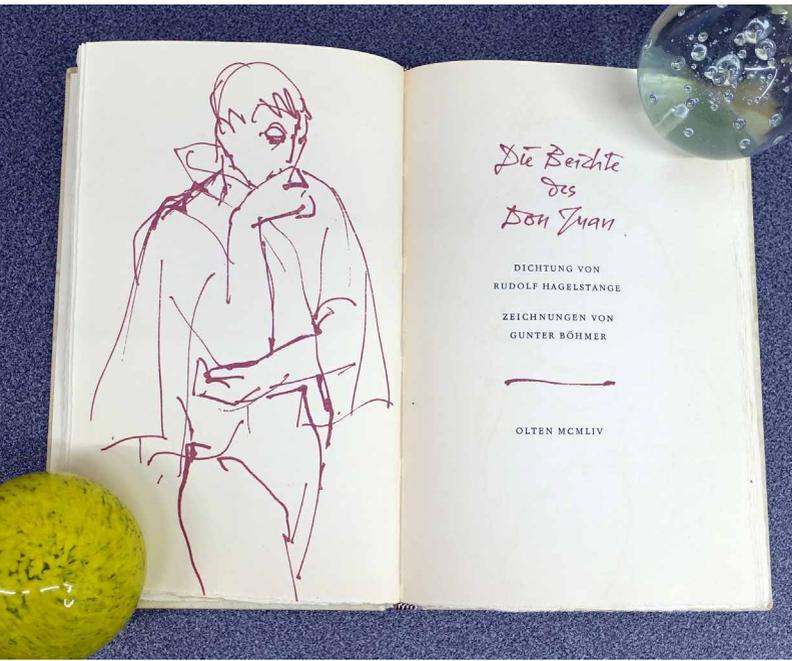
Seit 1940 liess er von jedem Band drei Versionen veröffentlicht:

1. Limitierte Vorzugsexemplare. Sie waren mit römischen Ziffern durchnummeriert, in Ganzleder oder -pergament eingebunden und vom Autor handsigniert. (Dafür zahlte Matheson dem Autor ein Zusatzhonorar und nutzte die Gelegenheit, ihn mit den Druckbogen unterm Arm persönlich aufzusuchen, um bei der Gelegenheit weitere Autographen abzustauben.)
2. 50–100 Exemplare als Halbleder- oder Halbpergament. Sie waren arabisch nummeriert und ebenfalls häufig vom Autor signiert.
3. Zuletzt gab es für alle, die sich die teuren Versionen nicht leisten konnten, Ausgaben im Pappeinband. Von ihnen produzierte man, je nach Nachfrage bis zu 1500 Exemplare.

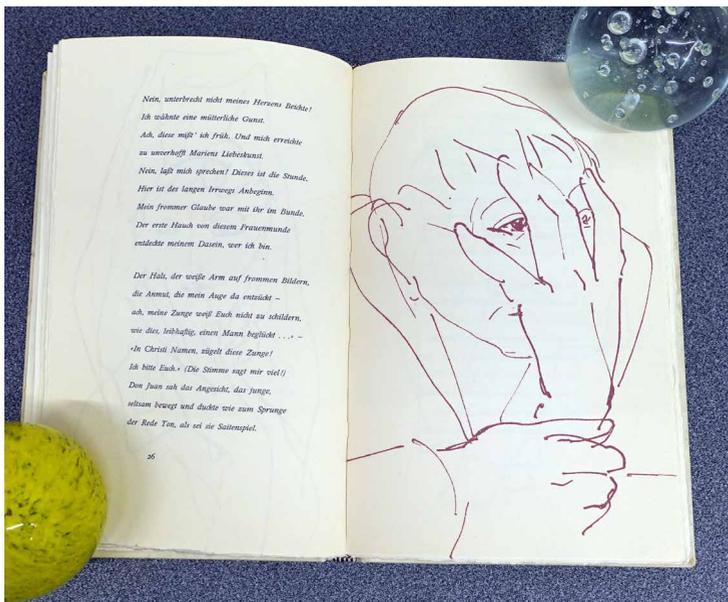
Für seine Bücher wählte Matheson Produktionsverfahren, die sehr gut aussahen, aber relativ erschwänglich waren. So liess er auf so genanntem Zerkall-Bütten drucken, also auf maschinell hergestelltem Büttenpapier, das zwar so ähnlich aussah wie das Bütten der Pressedrucke, aber die Idee von den handgefertigten Materialien konterkarierte.

Besonderen Wert legte er auf die Einbände. Vor allem die teuren Ausgaben in Ganz- und Halbledereinbänden im Schuber sind wunderschön! Der Einband besteht aus feinstem Maroquinleder, vielleicht besser bekannt als Saffianleder nach der marokkanischen Stadt Safi, wo sie ursprünglich produziert wurde. Saffian wird aus dem Fell von Ziegen im Lohgerberei-Verfahren hergestellt.

Mit diesem Material fertigte der Solothurner Hugo Peller die Einbände. Er gehört zu den bekanntesten Buchbindern der Schweiz. Seine Arbeiten wurden mehrfach prämiert und das Schweizerische Gutenbergmuseum in Bern widmete ihm 1961 eine eigene Ausstellung.



Die Beichte des Don Juan, verfasst von Rudolf von Hagelstange, illustriert von Gunter Böhmer.



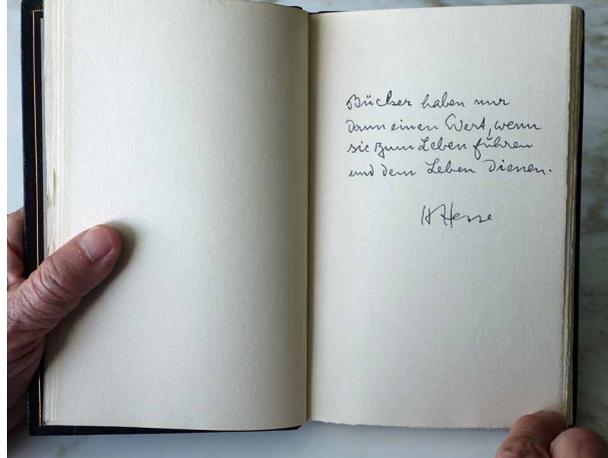
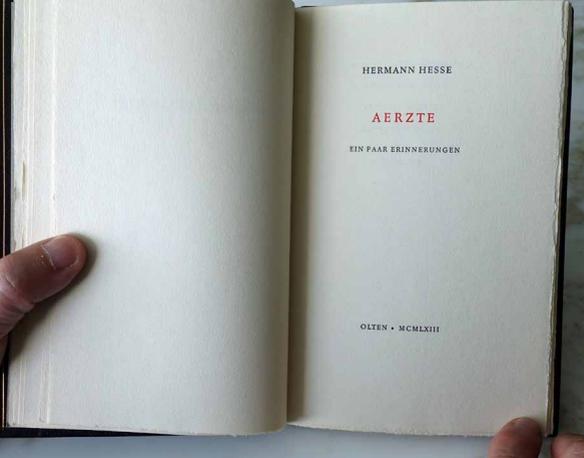
Doch gerade am Einband sehen wir es noch einmal. Matheson war nicht bereit, die Arbeit glücklicher Handwerker zu finanzieren, die mit Stolz schöne Objekte herstellten. Stattdessen verhandelte er hart, zwang den Buchbinder, im Akkord zu arbeiten, wie wir aus einer Würdigung wissen, die Huldrych Hoch zum 65. Geburtstag von Hugo Peller verfasste: «Das bedeutete jeweils, 200-400 Pappbände, 100 Halbleder- und 30-50 Ganzlederbände derselben subskribierten Ausgabe innert nützlicher Frist in Handarbeit anzufertigen. Da half nur eines: eine Rationalisierung der Technik, Abbau veralteter und zeitraubender Praktiken; der Konkurrenzkampf mit der Maschine musste durch persönliche Leistung gewonnen werden. Der Buchbinder muss von seiner Arbeit leben können. Jede Handbewegung ist Geld! meint Hugo Peller.»

Dass trotz des Kostendrucks, unter den Matheson Autoren, Drucker, Buchbinder und Illustratoren setzte, wunderschöne Bücher entstanden, zeigt die Tatsache, dass im Jahr 1954 *Die Beichte des Don Juan* aus der Feder von Rudolf von Hagelstange mit Zeichnungen von Gunter Böhmer vom Schweizerischen Buchhändler und Verlegerverein als das schönste Buch des Jahres ausgezeichnet wurde.

Dabei ging es Matheson nie um Qualität, sondern um Quantität. Er gab für seine Abnehmer nicht nur die 99 Publikationen im genau definierten Format und Design heraus, sondern publizierte parallel eine unübersichtliche Menge von anderen Formaten wie die so genannten Liebhaberdrucke, die Sonderausgaben, die Sonderdrucke zu den jährlichen Goethefeiern, nicht zu vergessen die vier Bände der Matheson Presse, nach der Auflösung der VOB. Bis heute gibt es keine abschliessende Auflistung des editorischen Werkes von Matheson. Um welche Dimensionen es sich handelt, wird wohl am deutlichsten, wenn man sich klar macht, dass allein in den ersten 20 Jahren des Bestehens der VOB 285 Veröffentlichungen erschienen.

Die Autoren changieren dabei von hochbedeutend bis unerheblich. Bei der grossen Zahl der Veröffentlichungen erwischte Matheson zwangsläufig auch ein paar vielversprechende Talente. Aber für andere war die Publikation in den VOB die einzige, die ihre Werke jemals erfuhren. Ein Autor beschreibt das so: «Schliesslich hat Matheson in den 34 Jahren seiner VOB-Herausgebere Tätigkeit so manch unbekanntem Autoren zu zweifelhaften Ehren verholfen.»

Matheson war auch nicht wählerisch, was die politische Vergangenheit seiner Autoren betraf. Wir haben bereits den zumindest umstrittenen Ernst Jünger erwähnt. Es gab noch zweifelhaftere Entscheidungen: Paul Alverdes profitierte von der NS; der enge Freund Karl Heinrich Waggerl hatte ganz offen das NS-Regime unterstützt.



Links: Der VOB-Band mit Hermann Hesses *Ärzte* erschien 1963, ein gutes halbes Jahr nach Hesses Tod.

Rechts: Trotzdem ist er von Hesse signiert, was nur dadurch möglich wurde, dass Matheson bereits die Druckbögen dem Autor zum Signieren vorlegte.

Warum, kann man sich fragen, waren die Bändchen der VOB trotz des häufig mangelhaften Inhalts derart beliebt und erfolgreich? Nun, Matheson wusste genau, wie Sammler ticken und entwickelte immer wieder neue Strategien, um sie zu begeistern und auf einen hohen Wiederverkaufswert hoffen zu lassen. So weiss zum Beispiel jeder Sammler von Büchern, dass ein handsigniertes Buch etwas ganz Besonderes (und damit teurer) ist. Matheson liess seine Autoren im Fliessbandverfahren signieren. Und zwar nicht im Buch, sondern auf den Druckbögen. Das ging schneller und bei einem Verschreiben musste nur ein Bogen, nicht ein bereits gebundenes Buch weggeworfen werden. So kam es zu dem Paradoxon, dass die 99. Ausgabe der VOB, die Hesses *Ärzte* beinhaltete, signiert war, obwohl Hesse bereits ein halbes Jahr zuvor verstorben war.

Matheson liess sich immer wieder Neues einfallen. Er liess Original-Fotographien oder Zeichnungen einbinden. Den Vogel schieisst wahrscheinlich die Publikation einer Kurzgeschichte der Margarete von Kalmar ab, die – so Andreas Burkhardt – «kaum die Druckkosten zu rechtfertigen scheint». Grund der Publikation sind die vier faksimilierten Briefe, geschrieben von Rilke an die Verfasserin, die die Verfasserin wahrscheinlich noch besass. Tatsächlich scheinen eben diese vier originalen Briefe in vier ganz besondere Sonderausgaben des BÜCHLEINS eingebunden worden zu sein.

Am 11. Juni 1960 erfolgte der Beschluss zur Auflösung der VOB durch die Generalversammlung. Leider wissen wir nicht aus welchen Gründen. Matheson machte auch ohne VOB weiter. Er gründete bereits 1963 einen neuen Verein für seine Publikationen.

1973 erhielt William Matheson den Kulturpreis des Kantons Solothurn. Zu seinem 80. Geburtstag im Jahr 1975 veranstaltete die Stadt Olten eine Ausstellung mit einer Auswahl von 180 seiner Autographen in der Stadtbibliothek. 1976 wurde eine ähnliche Ausstellung im Goethe-Museum Düsseldorf gezeigt. Matheson starb am 13. April 1978.

Kapitel 5

Schönheit, eine Frage von Form UND Inhalt: Das Beispiel *du*

Schöne Form oder schöner Inhalt? Was ist dem Herausgeber wichtiger? Das Beispiel *du* erinnert daran, dass man sich dabei nicht unbedingt entscheiden muss.

**Das Silber
von Lavrion**

**Patricia Highsmith:
Meine Bilder**

**Andy Warhol:
«I don't want to think
about anything.»**

Von der *Zürcher Illustrierten* zum *du*

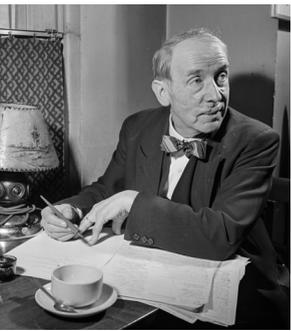
Seit 1925 gab *Conzett & Huber* in Zürich die sehr erfolgreiche *Zürcher Illustrierte* heraus. Sie kombinierte interessante Berichte aus aller Welt mit ansprechenden Illustrationen. Wer das erste Heft von 1925 aufschlägt, erfährt etwas über *Indianer und Riesenschlagen* in Brasilien, das Luxusleben im Hafen von Monaco, die Eröffnung des Stadions Letzigrund und – nicht zu vergessen – den Doppelmord in Iseltwald.

Bunt illustrierte Nachrichten aus aller Welt waren damals ein gutes Geschäft. Schärfste Konkurrenz der *Zürcher Illustrierten* waren die Wochenschaun im Kino und auf dem Schweizer Zeitschriftenmarkt die *Schweizer Illustrierte Zeitung* des *Ringier-Verlags*.

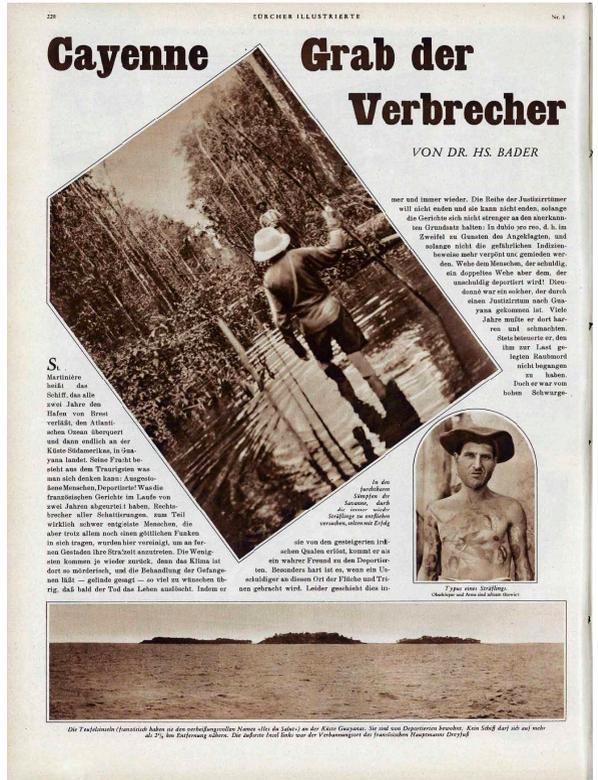
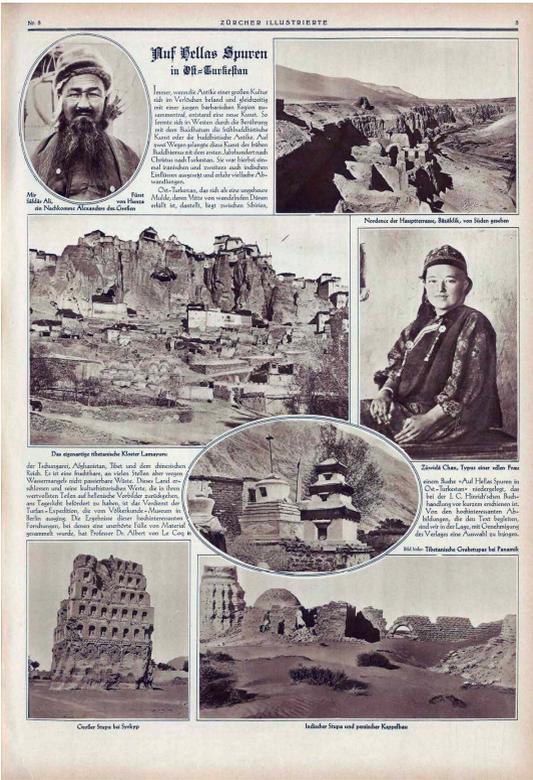
1929 erhielt die *Zürcher Illustrierte* einen neuen Chefredakteur, den legendären Arnold Kübler. Der 1890 geborene Kübler hatte zu dem Zeitpunkt bereits vieles versucht. Der Sohn eines wohlhabenden Gastwirts und Bauern im nahe Winterthur gelegenen Wiesendangen studierte Geologie, und zwar in Zürich, den Niederlanden und Berlin. 1912/3 unterbrach er sein Studium erstmal für einen längeren Aufenthalt in Rom. 1917 gab er es ganz auf und begann eine Bildhauer-Lehre bei Hans Markwalder, die er nicht einmal ein Jahr durchhielt. Danach versuchte er sich als Schauspieler und übernahm kleinere Rollen am Stadttheater Zürich. Als der grosse Erfolg ausblieb, übersiedelte er 1919 nach Deutschland. Auch dort war ihm kein Durchbruch beschieden, so dass er sich neben Auftritten in Dresden, Görlitz und Berlin als Kneipier durchschlug. 1922 ging er unter die Bühnenautoren und schrieb seinen Erstling *Schuster Aiolos*. Das Schreiben lag ihm. Sein Stück wurde von einigen Bühnen aufgeführt und sogar verfilmt.

1926 liess sich Kübler Furunkel aus dem Gesicht entfernen. Dabei blieben erhebliche Narben zurück, und dies war für ihn ein guter Grund, seine wenig erfolgreiche Schauspielkarriere an den Nagel zu hängen und in die Schweiz zurückzukehren. Dort hatte er das Glück seines Lebens: *Conzett & Huber* gab dem Quereinsteiger seine grosse Chance: Er wurde als Chefredakteur der *Zürcher Illustrierten* eingestellt.

Kübler hatte grosse Ambitionen. Unter ihm wurde die *Zürcher Illustrierte* sozialkritischer, das Layout abwechslungsreicher, die Fotos anspruchsvoller. Das war ganz im Sinne der Verlagsleitung, die sich dem sozialen Engagement ihrer Gründerin verpflichtet sah. In den 1930er Jahren genoss die *Zürcher Illustrierte* unter Intellektuellen den Ruf, das führende Magazin der Schweiz zu sein. Leider war diese Leser-



Arnold Kübler beim Schreiben im Zürcher Bahnhofsbuffet. ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv / Fotograf: Comet Photo AG (Zürich) / Com_X-K008-002 / CC BY-SA 4.0.



schaft nicht so gross, dass sich das finanziell in den wirtschaftlich schwachen Jahren gerechnet hätte. Dann kam der Krieg und die Einnahmen schrumpften derart drastisch, dass sich der Verlag entschied, die *Zürcher Illustrierte* an den *Ringier-Verlag* zu verkaufen. Der stellte sie ein und beseitigte so die Konkurrenz seiner *Schweizer Illustrierten Zeitung*.

Zeiten der Krise sind Zeiten der Chance: *Conzett & Huber* beschloss, in eine neue Technologie zu investieren. Mit kostspieligen und handwerklich anspruchsvollen Maschinen implementierte der Verlag das neue Tiefdruckverfahren im Farbdruk. Damit erzielte er eine bis dahin unerreichte Druckqualität mit echten Halbtonwerten, wie sie keine andere Schweizer Druckerei erzeugen konnte.

Diese damals innovative Technologie beruhte darauf, dass in den neuen Druckpressen vier Druckformzylinder mit Vertiefungen hintereinandergeschaltet waren – für jede Farbe des Vierfarbdrucks eine. Diese Druckformzylinder wurden komplett in der jeweiligen Farbe

Typische Seite aus dem Jahrgang 1925 (Heft 8).

Typische Seite aus dem Jahrgang 1930 (Heft 8).

5 Schönheit, eine Frage von Form UND Inhalt: Das Beispiel *du*

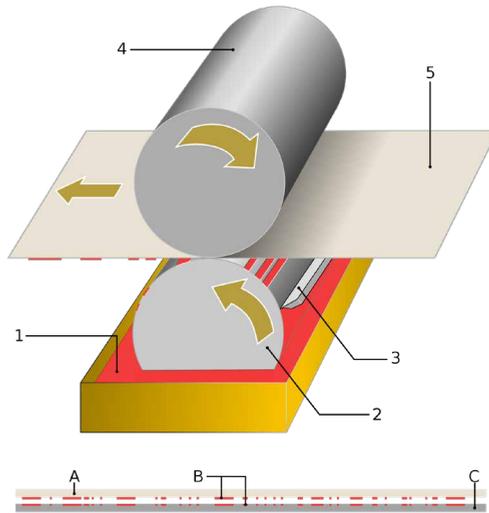


Illustration des Tiefdruckverfahrens.

A: Papier, B: Farbe, C: Druckform, 1: Farbbehälter, 2: Druckformzylinder, 3: Rakel, 4: Druckzylinder / Presseur, 5: Papier.
Abbildung: Jailbird, CC BY-SA 2.0 de

eingefärbt. Man entfernte die überschüssige Farbe, so dass sie nur in den Vertiefungen zurückblieb. Nun mussten die Zylinder mit hohem Druck über das Papier geführt werden, damit die Adhäsionskraft die Farbe aus den Vertiefungen des Zylinders auf das Papier übertrug.

Dieses Verfahren war wie geschaffen für anspruchsvolle Bildbände. Doch wie sollte man das potentiellen Verlagskunden kommunizieren? Und hier hatte man bei *Conzett & Huber* eine mindestens genauso innovative Idee: Man plante, ein anspruchsvolles Journal als Werbe-Tool zu etablieren. Unabdingbarer Bestandteil dieses Journals, um den alle anderen Inhalte gruppiert wurden, war die farbgetreue Wiedergabe von Gemälden. So wollte man der Fachwelt demonstrieren, wozu die Meisterdrucker von *Conzett & Huber* fähig waren. Arnold Kübler wurde beauftragt, Konzept und Texte zu liefern. Den Inhalt durfte er frei bestimmen.

Endlich konnte Kübler all seine Ambitionen ausleben. Er schuf eine Zeitschrift für ein gebildetes, aber nicht zu avantgardistisches Publikum. Vorbild war die französische Wochenzeitschrift *Vu*, französisch für «gesehen» oder «Alles klar?». Die *Vu* galt wegen ihrer Fotoreportagen als das innovativste Magazin Europas. Doch wegen ihres sozialistisch-demokratischen Standpunkts musste die *Vu* 1940 – im Juli dieses Jahres erliess die Vichy-Regierung ihr Verfassungsgesetz – ihr Erscheinen einstellen.

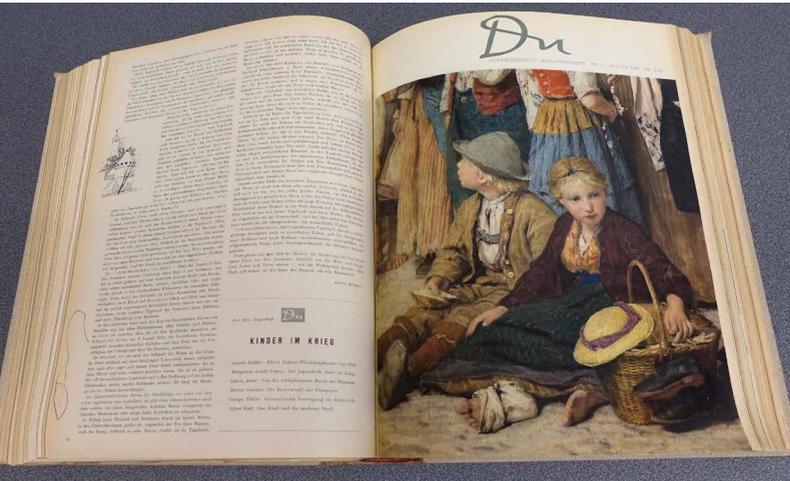
Vielleicht wollte Kübler mit dem *du* an den Erfolg des grossen Vorbilds anknüpfen, auch wenn er in seinem Editorial von 1941 den unge-

wöhnlichen Namen ganz anders erklärt: «[...] *Du* ist ein Programm. [...] Jedermann hat es gemerkt: Wir leben in einer Zeit grösster Umwälzungen und Verschiebungen. Es herrscht Eisgang in den Zuständen der Welt. Welche Gleichgültigkeit herrschte doch vor kurzen Jahren unter uns, wie hielt man doch die gegebenen Einrichtungen und Gewohnheiten für unabänderlich und wie sind wir erwacht und zum Bewusstsein gekommen, dass unser Zusammenleben vor grossen Proben steht, die bis ins Mark sie beanspruchen und verändern werden. Wir erleben Krieg um uns, Verarmung um uns und bei uns. Wir erleben Städtetealarm, Grenzdienst, Hilfsdienst, Frauendienst, Ortswehr, Luftschutzdienst und erfahren dabei, wie neue Kräfte aufbrechen, in uns, gerufen von den neuen Forderungen der Zeit. Alle Tage rufen es uns zu: Du bist nicht allein! Du bist nicht für dich allein da. Du hast Verantwortungen und Aufgaben jenseits deiner persönlichen Neigungen und Aufgaben jenseits deiner persönlichen Neigungen und Abneigungen. Von allem redet unser Titel.»

Kurz eine Bemerkung zur Schreibweise von *du*: Man findet alles, *DU*, *Du* und *du*. Unter Arnold Kübler wurde das *Du* auf der Vorderseite gross geschrieben. Dies änderte sich nach seinem Weggang. Der Autorin ist die Schreibweise *du* am vertrautesten, deshalb hat sie sich dafür entschieden; doch wenn Kübler selbst in seinen Editorials das *du* erwähnt, halten wir uns natürlich an seine Schreibweise.

Arnold Kübler machte das *du* zur moralischen Instanz. Bis hin zu seiner letzten Ausgabe. Noch im Editorial des Weihnachtshefts von 1957 las er den Schweizern die Leviten, und zwar wegen ihrer Gleichgültigkeit während des Zweiten Weltkriegs. Er bezog sich auf das Schicksal der Familie des deutschen Theologen Jochen Klepper, der zusammen mit Frau Hanni und Tochter Renni Selbstmord beging, auch weil der Kanton Zürich ihnen die Aufenthaltsgenehmigung verweigerte. Natürlich gab es dafür gute Gründe. Die gibt es ja immer: Überfremdung, Belastung des Arbeitsmarktes und nicht gesicherte Wiederausreise. Arnold Kübler fährt fort: «Wir hätten sie retten können, wir, die Schweiz. Für die verweigerte Einreise gab es viele vernünftige Gründe. Obendrein: Ohnmacht, Furcht, Gleichgültigkeit, Unwissenheit, Gesetze, Verordnungen. Nein, es geht nicht darum, etwa die Behörden zu beschuldigen, sie taten, was wir sie hiessen. Nicht den Staat belasten. Der Staat, das sind wir alle. Wenn wir es nicht mehr sind oder sein wollen, dann wehe ihm und uns!

Wir, dazu gehört auch so eine Zeitschriftenredaktion, die mit der Wahl und Seitenfolge ihrer schönen Kunstreproduktionen voll beschäf-



Kübler machte bei Bedarf aus der mit modernster Drucktechnik reproduzierten Kunst eine moralische Anklage. Wie stark er dabei gestalterisch eingriff, illustriert dieser Ausschnitt aus einem Gemälde von Albert Anker mit dem Titel *Pestalozzi und die Waisen von Unterwalden*. Eigentlich zeigt es, wie Kinder auf Vermittlung Pestalozzis eine neue Familie

finden. Doch Kübler verändert die Botschaft für sein Heft *Kinder im Krieg* vom August 1944. Er macht daraus eine Anklage gegen den Krieg und seine Gefühllosigkeit gegenüber Kindern. Dafür wählt er einen Bildausschnitt, der das leere Gesicht und den verbundenen Fuss eines erschöpften Mädchens in den Bildmittelpunkt rückt.







Während die Nazis im benachbarten Deutschland Menschen mit Behinderungen systematisch ermordeten, widmete ihnen Arnold Kübler ein *du*.

tigt ist, vom Gefälligen beansprucht. Leistungsfähig auf diesem Feld, unzulänglich im nächsten Bereich. Hatten wir damals auch nur den Drang, uns tiefer zu kümmern um das Unerhörte, das ein paar Stunden weit weg von uns geschah? Blieb es nicht bei schwächlichen Regungen! – Unzulänglichkeit ist unser aller Los. Wer lebt, wird schuldig. Des Menschen Bestimmung ist es, zu scheitern.

[...] Alle vernünftigen Gedanken sind bereit, uns fürs Versagen zu entschuldigen, aber der *Du*-Titel verlangt es anders. Dann sehen wir: Ist er zu groß? Greift er zu hoch? Er bedeutete von allem Anfang an nicht Bericht, nicht Wissen und Urteil, nicht Kunstverstand allein oder Freude durch Schönheit, er bedeutete Anteil, Anteilnahme am Gegenüber, an allem Leben, allen Dingen ...»

Anteil nehmen am Gegenüber

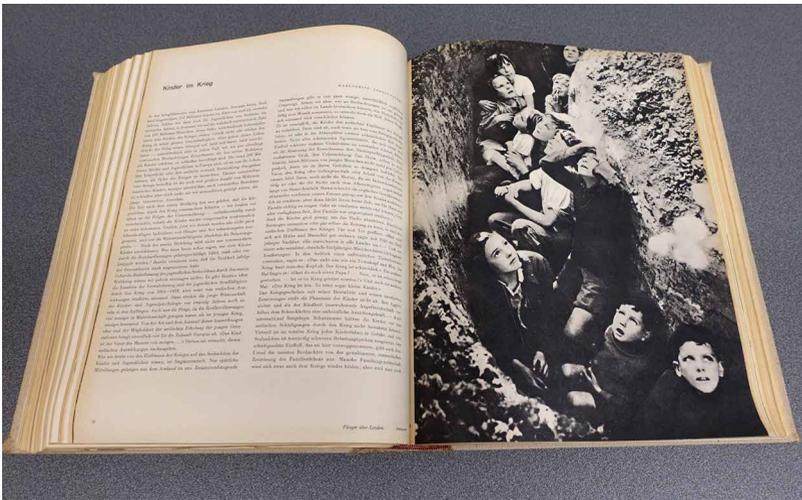
Das *du* war konzeptuell etwas Neues. Auf zwei verschiedenen Papiersorten produziert, bot es eindruckliche Texte verbunden mit hochwertigen Reproduktionen von zentralen Werken der Kunstgeschichte, die in einer Zeit ohne Internet und Massentourismus nur die wenigsten gesehen hatten. Das *du* ermöglichte seinen Abonnenten eine Reise im Kopf und hob sich damit wohltuend von den anspruchslosen Illustrierten ab. Darauf war man im Verlag auch stolz, wie wir einer Broschüre entnehmen, die unter Friseuren um Abonnenten warb:

«Nehmen Sie eine Nummer unseres *DU* nur in die Hände, und wir brauchen eigentlich nichts mehr zu sagen; schon allein das Titelbild des vornehmen Heftes verrät, wes Geistes Kind unsere neue schweizerische Monatsschrift sein will und ist [...] Sorgen Sie für die geistigen Bedürfnisse Ihrer Kundschaft [...], legen Sie unser *DU* auf Ihre Tische, und Sie werden sehen, Ihre ungeduligen Damen werden wie die Lämmer durch diese Nummer in der Hand besänftigt auf ihren Figaro warten.»

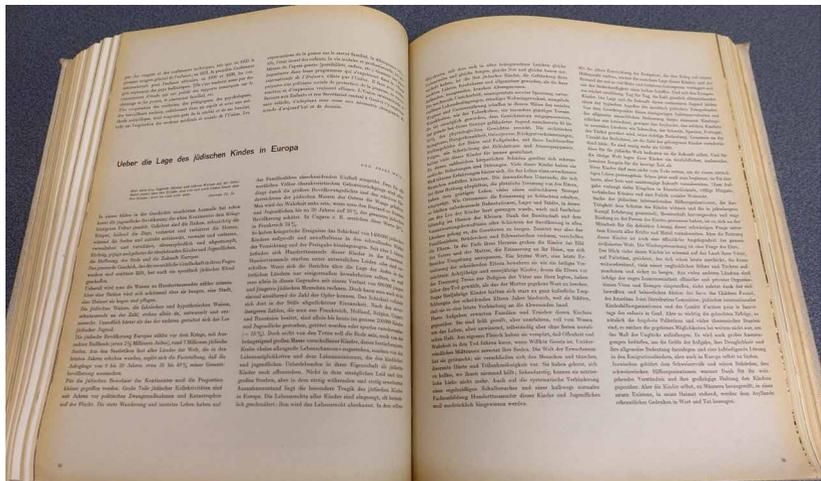
5 Schönheit, eine Frage von Form UND Inhalt: Das Beispiel *du*

Natürlich verbringt heute keine moderne Frau mehr ihre Zeit damit, wie ein Lamm beim Friseur auf «Waschen und Legen» zu warten. Doch damals kam das *du* mit seinem Mix aus Kunst und Mitgefühl auch in dieser Zielgruppe hervorragend an. In der vom Krieg nur wenig betroffenen Schweiz gab es ein Bedürfnis, an das Gute in sich selbst zu glauben. Viele Menschen mögen sich geradezu geschämt haben wegen ihres unglaublichen Glücks, in einem sicheren Land leben zu dürfen. Sie fühlten das Bedürfnis mitzuhelfen, um das Elend der Wehrlosesten zu lindern. Das *du* gab ihnen dazu Gelegenheit. Nur so kann man den Erfolg erklären, das *du* mit dem Titel *Kinder im Krieg* hatte.

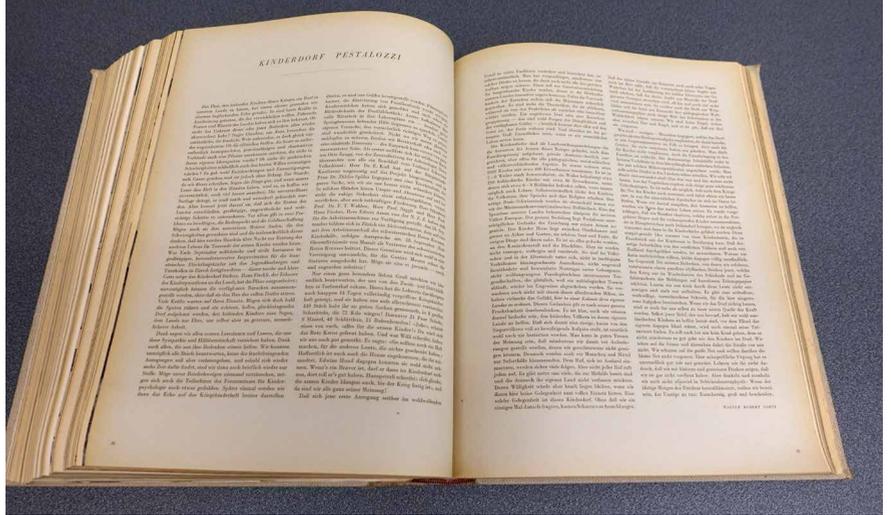
In diesem Heft träumte Walter Robert Corti, seit 1942 einer der Redakteure des *du*, von einem Sozialprojekt, das den Kriegswaisen eine neue Heimat bieten sollte. In seinem Artikel *Ein Dorf für leidende Kinder*



Artikel aus dem *du*
Themenheft *Kinder im Krieg* vom August 1944.



Das *du* berichtet regelmässig über die aktuellen Entwicklungen hinsichtlich des Kinderdorfs Pestalozzi und regte seine Leser dadurch zu grosszügigen Spenden an.



imaginierte er eine Zuflucht, die für Kinder aus allen vom Krieg heimgesuchten Ländern zur neuen Heimat werden sollte. Ziel war es, eine friedvolle Generation heranzuziehen. So plante man für jede Nation ein eigenes Haus. Dort sollten Menschen ihrer eigenen Kultur die Waisen unterrichten. Erst in der Oberstufe wollte man die Klassen mischen, um so das Verständnis füreinander zu befördern. Bei sportlichen Wettkämpfen aber, so die Regel, müssten die Teams immer aus Kindern verschiedener Nationen zusammengestellt sein.

Die Idee fand grossen Beifall. Das Geld kam schnell zusammen. Aus drei konkurrierenden Standorten wählte das Komitee Trogen im Kanton Appenzell Ausserrhoden. 1946, zwei Jahre, nachdem Contis Artikel erschienen war, wurde der Grundstein gelegt. Und bald zogen die ersten Kinder ein: Sie kamen aus Finnland, Frankreich, Deutschland, Griechenland, Grossbritannien, Italien, Polen, Österreich und Ungarn.

Das Kinderdorf Pestalozzi gibt es bis heute. Genauso wie viele andere Kinderdörfer mit ähnlicher Struktur in der ganzen Welt. Wir können annehmen, dass sie inspiriert wurden von dem, was da im August des Jahres 1944 im *du* zu lesen war.

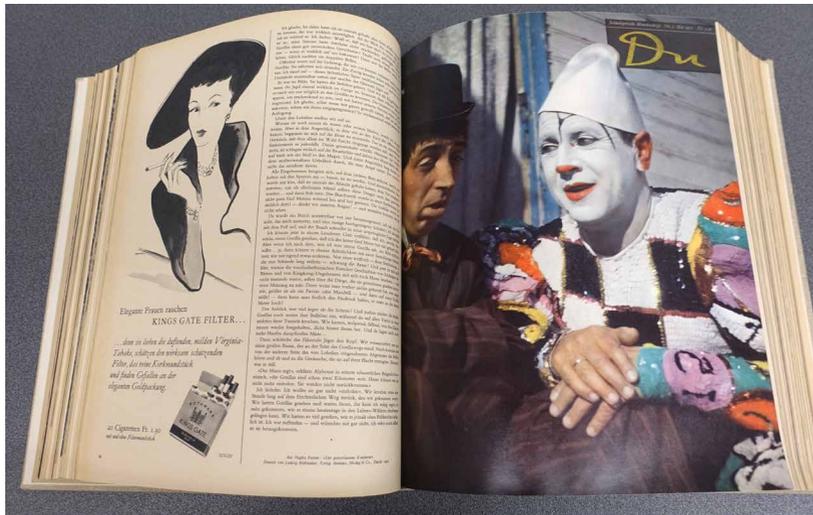
Vieles haben die vom Krieg schwer zerstörten Länder Europas der Schweizer Grosszügigkeit zu verdanken. So stellte die *Schweizer Spende* humanitäre Hilfe für Bedürftige zur Verfügung. Dokumentiert wurde diese Arbeit von bedeutenden Fotografen, die auch für das *du* arbeiteten und dort ihre Photographien vom zerstörten Europa publizierten. Zu ihnen gehörten Paul Senn (1901–1953) und der weltberühmte Werner Bischof (1916–1954). Bischof war Arnold Kübler eng verbunden, weil dieser der erste war, der ihm 1942 im *du* die Möglichkeit gab, seine Photographien zu veröffentlichen.

Die künstlerisch hochwertige Photographie spielte überhaupt eine entscheidende Rolle am Erfolg des *du*. Arnold Kübler war hervor-

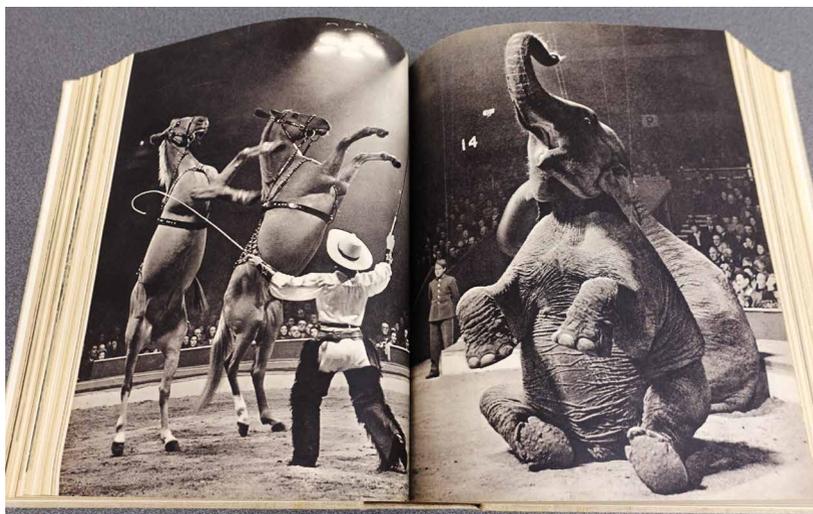
ragend vernetzt und besass einen untrüglichen Geschmack, so dass er mit den bedeutendsten Fotografen des 20. Jahrhunderts zusammenarbeitete, als noch niemand ihre Namen kannte. Zu seinen Entdeckungen gehörte auch Ernst Scheidegger (1923–2016), der seine Karriere als Assistent von Werner Bischof begann. Die Redaktion von *du* beauftragte ihn mit einer Fotoreportage, die 1952 unter dem Titel *Der Zirkus* erschien.

Kunst, Künstler und die Berichterstattung

Das *du* prägte den Stil, wie über Kunst und Künstler berichtet wurde. Hatte bisher das Werk im Mittelpunkt gestanden, schildern die besten Reportagen des *du* seinen Entstehungsprozess. In dieser Form hatte noch niemand Mensch und Werk verbunden.

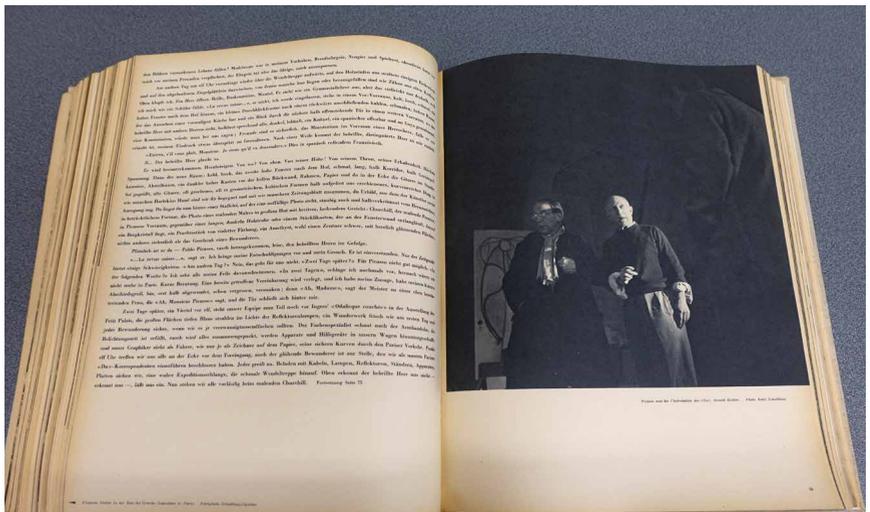
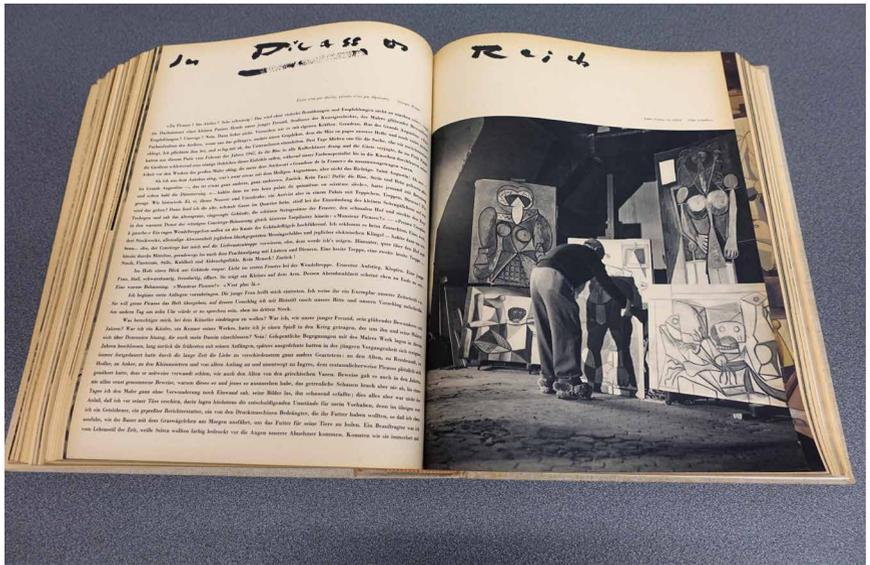


Beiträge aus dem 1952 publizierten *du* mit dem Titel *Der Zirkus*.





Die drei Bilder des Ateliers von Pablo Picasso, die aus dem Besuch des *du*-Redaktionsteams im Jahr 1947 resultierten. Das letzte zeigt Chefredakteur Arnold Kübler selbstbewusst in der Auseinandersetzung mit Pablo Picasso.



Dabei trat das *du* mit kompromissloser Begeisterung für die Gegenwartskunst ein. Das war in den 1950er Jahren bei weitem nicht so selbstverständlich wie heute. Im Gegenteil. Es gehörte Mut dazu, den Abonnenten Künstler wie Paul Klee, George Braque, Joan Miró und Pablo Picasso zu präsentieren. Noch wenige Jahre zuvor galt ihre Kunst in grossen Teilen Europas als entartet. Sie standen für eine neue Ästhetik, die viele Bünzlis erstmals im *du* kennenlernten – und nicht immer goutierten.

Wie viel Zeit und Mühe in die Inszenierung der Gegenwartskunst investiert wurde, illustriert das Paris-Heft vom September 1947. Es widmete einen von vielen Artikeln Pablo Picasso. Dafür reisten Chefredakteur Arnold Kübler und zwei Photographen im Februar 1947 nach Paris. Picasso war durchaus beeindruckt von dem Aufwand, den das *du* da trieb, wie wir Küblers Artikel entnehmen können: «Es ist uns nämlich gar nicht gleichgültig, wo die Scheinwerferschatten im Raume nun hinfallen; es hebt, während der Farbspezialist die grosse Kamera nach hinten schafft und fertig zur Aufnahme macht, ein wechselvolles Abschätzen und Visieren an. Was soll mit aufs Bild genommen werden und was soll wegbleiben? Das Fenster, ja? nein? Der grosse Schatten, ja? nein? Das grosse Bild, ganz? angeschnitten? Ein zweites grosses? Oder lieber ein zweites kleines? Ein drittes? Eines von anderer Farbe, das wir gar noch nicht sehen, das vielleicht hinter den Stücken zu finden ist, die an der Wand lehnen.» Und in dem Moment mischt sich Picasso ein, bringt seine eigenen Ideen ein, so dass die Photographie seines Ateliers selbst zum Kunstwerk wird.

Arnold Kübler: «Ich tue, was die Lage verlangt, bitte Picasso um Verlängerung unserer Aufenthaltserlaubnis, bitte ihn sogar, weil alle Apparate der Welt solche Ansinnen stellen, um die Freundlichkeit, sich vor seine Bilder hin zu begeben und mit dem Ganzen farbig aufnehmen zu lassen. Er tut's, er lässt sich, als die Herren Photographen mit seiner Haltung nicht zufrieden sind, sogar herbei, sich für sie eine Zigarette anzuzünden und ihnen einigen blauen Dunst vorzumachen. Die zweite farbige Aufnahme ist da. ... Nun greift der Graphiker-Operateur nach dem Reporterkasten und heisst mich mit Picasso plaudern, um natürliche Bilder zu bekommen.» Das Resultat: Abgedruckt wurden im *du* eine Farb- und zwei Schwarzweissaufnahmen. Wer sich in der heutigen Presselandschaft auskennt, kann sich über den gewaltigen Aufwand nur wundern. *Conzett & Huber*, die damals vom Boom profitierten, den die Verlage nach dem Zweiten Weltkrieg erlebten, leistete sich den

Luxus, Kübler die Mittel für sein aufwändiges *du* zur Verfügung zu stellen.

Der Bruch

1957 war Arnold Kübler 67 Jahre alt, erfolgsverwöhnt und unempfindlich gegenüber der Kritik seiner Leser, wie wir einem seiner Editorials entnehmen: «Zeitschriftenmacher haben ihren bescheidenen Anteil an dem gestalterisch-fragenden Verhalten des Menschengenies, am Bauplan-Wesen der Dinge. [...] Wir stellen uns fragend, aufnehmend der Menschen- und Dingwelt, sind Berichterstatter weniger von Vorfällen als vom Menschengenies-Wesen, sind dem obersten Gesetz der Berichterstatter, der Wahrhaftigkeit untertan und vor Irrtümern nicht gefeit in der Wahl und Darbietung unserer Gegenstände.

Gewiss ist es zugleich unser Bemühen und unsere Verpflichtung, den Lesern eine Freude zu bereiten, ihnen zu gefallen; das ist sozusagen der Ast, auf dem wir sitzen. Die Notwendigkeit zu gefallen und jenes Gebot der Wahrhaftigkeit liegen gelegentlich im Widerstreit. Wo ist nachzugeben? Sollen wir dem Leser nach dem Munde reden? Dürfen wir aus hoher Verpflichtung und gutem Gewissen ihm nicht manchmal widersprechen, zu seinem Besten ihm gar missfallen, ihn ein wenig verstimmen, ihm etwas Mühe der Überwindung bereiten?»

Kübler nahm nicht wahr, dass sich die Zeiten geändert hatten. Er sah sich als den hohen Priester der Wahrhaftigkeit, der den Leser wider dessen Willen belehren musste. Dies wäre durchaus eine hervorragende Einstellung für einen Kanzelredner gewesen. Es war eine schlechte für einen Chefredakteur, dessen Magazin mit wirtschaftlich immer schwierigeren Umständen konfrontiert war.

Man dürfte in der Firmenleitung von *Conzett & Huber* also froh gewesen sein, als Kübler durchblicken liess, dass er in die zweite Reihe zurücktreten wolle. Aber wie viele erfolgreiche Menschen wollte Kübler nicht akzeptieren, dass er damit gleichzeitig den Einfluss auf «sein» *du* verlor. Und so kam es zum grossen Streit.

Die Firmenleitung verpflichtete einen neuen *Chefredakteur*, ohne Kübler um seine Meinung zu fragen. Dagegen verwehrte der sich laut, publikumswirksam und ohne das kleinste Quäntchen Selbstkritik in der *NZZ* vom 21. August 1957: «Gelegentlich blitzte die Verachtung des wirtschaftlich mächtigeren Arbeitgebers erschreckend in fahlem Licht in unsere Redaktionsstube herein, auch sein Ärgernis bei scharf sich

abzeichnenden Verschiedenheiten des Geschmacks; wir vergaben solches rasch, bedachten es selten scharf, sondern lobten die völlige Freiheit der Themen- und Gestaltungswahl, die uns beflügelte [...] Und nun? Diese Redaktion sass seit einigen Monaten auf einem heimlich angesägten Ast. Sie wird fallen, ist gefallen. Das Team, oft als solches gerühmt, zerstiëbt.»

Kübler tat alles, um sein eigenes Lebenswerk zu zerstören. Er überzeugte seine fünf engsten Mitarbeiter Albert Bettex, Emil Birrer, Walter Robert Corti und Emil Schulthess, mit ihm zusammen den Bettel hinzuschmeissen. Dass dies für seine Kollegen nur unter grossen finanziellen Opfern möglich war, irritierte ihn nicht.

Die Presse walzte den Skandal genüsslich aus und bot Kübler die Bühne, seine schmutzige Wäsche zu waschen. Der Verlag und sein Nachfolger mussten mit den Konsequenzen leben. Abonnements wurden gekündigt, hunderte von Leserbriefen beantwortet. Der allgemeine Tenor: «Das *du* ist für mich nach der letzten Kübler-Nummer gestorben[...]»

Es war es nicht. Der von Corti öffentlich als «Schmierenschreiber» denunzierte Manuel Gasser führte das *du* mit ruhiger Hand in die Zukunft. Und Kübler etablierte sich als selbstständiger Autor und Kabarettist, der mit seinen illustrierten Büchern den Geist der Zeit traf, was ihm ein grosses Publikum und viele Literaturpreise bescherte.

Das *du* unter Manuel Gasser

Hatte Kübler keine Erfahrungen als Redakteur, als er seine Arbeit bei *Conzett & Huber* aufnahm, war sein Nachfolger Manuel Gasser ein journalistisches Schwergewicht. Geboren am 28. Juli 1909 in Zürich, veröffentlichte er schon als 15-jähriger erste Feuilletons im *Luzerner Tagblatt*.

Gasser war homosexuell. Und er war stolz darauf. Gasser erwartete von seiner Umwelt, seine sexuelle Orientierung zu akzeptieren – und mit wenigen Ausnahmen tat sie es auch. Zu den Ausnahmen gehörten seine Eltern und das Berner Lehrerseminar, das Gasser 1929 wegen eines «Sittlichkeitsvergehens» rausschmiss. So wurde Gasser nicht Lehrer, sondern Korrespondent der *NZZ* im Paris der 1930er Jahre. Dort legte er die Grundlage für sein weltweites Netzwerk von hochrangigen Künstlern, Autoren, Schauspielern und Regisseuren. 1933 gründete Gasser mit Geldgeber Karl von Schumacher die *Weltwoche* nach dem Vorbild des französischen *L'Express*. Gasser übernahm das Feuilleton. Heute ist umstritten, welche Haltung die *Welt-*

woche während des Aufstiegs des Nationalsozialismus eingenommen hat. Was wir dagegen sicher wissen, ist, dass der junge Manuel Gasser fasziniert war von den sinnlichen Aspekten des Nationalsozialismus. Auf ihn wirkte dessen Ästhetik so stark, dass er verdrängte, dass Homosexuelle im neuen Deutschland verfolgt wurden. Ihm war eben das Schöne wichtiger als das Politische, und so war er von 1933 bis 1937 Mitglied der Schweizer *Frontisten*, dem Schweizer Äquivalent zu NSDAP und *Partito Nazionale Fascista*. Erst das Geschehen um die Annexion Österreichs öffnete Gasser die Augen, so dass er sich vom Nationalsozialismus distanzierte.

Gasser leitete bis 1957 das Feuilleton der *Weltwoche*, unterbrochen nur von längeren Aufenthalten als Korrespondent der *NZZ* in Berlin, München und London. Doch nach dem Tod Karls von Schumacher in eben diesem Jahr, entschloss er sich, die Stelle zu wechseln. So kam es zum Vertrag mit *Conzett & Huber*. Gasser leitete das *du* bis 1974.

Wie gesagt, Manuel Gasser war ein Routinier. Er hatte ein weltumspannendes Netzwerk und viel Erfahrung. Es gelang ihm, mit weniger Leuten und kleinerem Budget ein ansprechendes Heft zu gestalten. Er realisierte eine Fülle von aufregenden Ausgaben, die den Grossen der klassischen Moderne gewidmet waren: Picasso, Miró, Cocteau, Giacometti, Varlin, um nur einige zu nennen.

Als Redakteur für die literarische Beilage *Das Wort* mit Schwerpunkt zeitgenössische Literatur gewann er Hugo Loetscher. Der war nicht nur ein versierter Redakteur, sondern auch promovierter Philosoph, Literaturkritiker bei der *NZZ*, der *Weltwoche*, und selbst erfolgreicher Romancier.

Gasser legte grössten Wert auf die Fotografie. Nicht umsonst war er 1971 Gründungsmitglied und erster Präsident der *Stiftung für Photographie*. Auch im *du* gab er jungen Talenten eine Chance und holte vergessene Altmeister aus der Versenkung. Als Höhepunkt gilt das heute noch ikonische *du* mit dem Titel *New York East 100th Street* aus dem Jahr 1969. Es zeigt ein Jahr nach dem Tod von Martin Luther King Fotos der schwarzen Community von Harlem. Gasser beschloss, die Aussage dieser Photographien nicht durch Texte zu verwässern.

Dieses Heft blieb eine Ausnahme. Gasser fehlte der sozialkritische Biss, den das *du* in der Ära Kübler gehabt hatte. Doch 1974, bei Gassers Ausscheiden aus der Redaktion, hatte sich die Welt wieder gewandelt: Studentenrevolte, der Kampf gegen den Krieg in Vietnam, Friedens- und Antiatomkraftbewegung politisierten grosse Teile der Bevölkerung.

Kunst war politisch geworden, und davon war im *du* kaum etwas zu spüren.

Das *du* in einem schwierigen Umfeld

Mitte der 1980er Jahre litt *Conzett & Huber* unter wirtschaftlichen Schwierigkeiten. Vielen Druckereien ging es damals ähnlich. Man musste verkleinern, und so zog die Redaktion des *du* aus den repräsentativen Räumen der Zürcher Manesse Strasse in die Basler Strasse, wo sich auch die Druckerei befand. Das war ganz in der Nähe des Schlachthofs, und die Redakteure beklagten sich bitter über den widerwärtigen Geruch, den das mit sich brachte.

Gassers Nachfolger übernahmen ein schwieriges Erbe. Aus finanziellen Gründen wurde das Format des Hefts verkleinert und die Papierqualität gesenkt. Das *du* mutierte – so Daniela Janser 2015 in der *WOZ* – zum «bildungsbürgerlichen Gemischtwarenladen». Die Auflage war im Sinkflug.

1987 kaufte Tamedia die Druckerei *Conzett & Huber*. Erst nachträglich realisierte die Firmenleitung, dass sie damit die Rechte am *du* erworben hatte. Und so kam es 1988 zu einem Relaunch im alten Format.

Und noch heute gibt es das *du*, das aktuell Oliver Prange als Verleger und Chefredakteur herausgibt.

Aufmerksamen Lesern des *du* stellt sich die Frage, was Schönheit eigentlich ausmacht: Ist es der meisterhafte Druck? Sind es die herausragenden Photographien? Sind es die kunstvoll gedrechselten Texte? Oder ist es das politische Engagement, das die Schönheit mit Leben erfüllt?

Kann es Schönheit und Kunst ohne soziales Engagement geben?

Die Künstler des 19. Jahrhunderts hätten *Selbstverständlich!* gesagt. Ihre Nachkommen im 20. Jahrhundert sehen das anders.

Kapitel 6

Schönheit für den Hausgebrauch – *Die Manesse- Bibliothek der Weltliteratur*

... «Es war Krieg, 1944; und 1942, als Walter Meier mit dem Entwurf einer Bibliothek der Weltliteratur zu *Conzett & Huber* kam, hätte niemand voraussagen können, wann und wie das Blutvergiessen enden würde.» so beginnt Federico Hindermann seine Einführung zum 40-Jahr-Jubiläum der Manesse-Bibliothek der Weltliteratur.

Er berichtet davon, dass viele Intellektuelle die Schweiz als eine Arche Noah begriffen, auf der die humanitäre Literatur vor den Fluten der Zensur gerettet werden musste. Während totalitäre Staaten wie Deutschland, Russland, Spanien und Italien ihre Autoren gleichgeschaltet hatten, waren in der demokratischen Schweiz die Gedanken noch frei. Hier konnten all die Bücher publiziert werden, die im restlichen Europa verboten waren. Und da die mehrsprachige Schweiz mit dem nationalsozialistischen Deutschland, dem Frankreich des Vichy-Regimes und dem faschistischen Italien die Sprache teilte, sahen sich die Schweizer Intellektuellen in der Pflicht, die Literatur zu retten, um sie nach dem Krieg den befreiten Völkern zurückzuerstatten.

Nicht nur Dr. Walter Meier wollte damals einen Verlag gründen. Viele hatten die Idee. Auch Friedrich Witz und Edmund Bucher. Um das Kapital für ihren *Artemis-Verlag* aufzutreiben, schickten sie 1943 ein Manifest an 25 potentielle Geldgeber. Darin sprachen sie nicht von Rendite, sondern davon, dass die Schweizer mitten im Zweiten Weltkrieg möglicherweise die letzte Erben europäisch-christlicher Kultur seien und ihr neuer Verlag dem Wahren, Guten und Schönen in einer zerstörten Welt wieder Ausdruck verleihen könne. Das Geld kam zusammen. Der Verlag wurde gegründet.

Auch *Conzett & Huber* ging zur Rettung der Literatur ein Risiko ein. Sie übernahmen Dr. Walter Meiers Idee und gründeten mit ihm den *Manesse-Verlag*, benannt nach der Strasse, in der die Druckerei ihr Quartier hatte. Die *Manesse-Bibliothek der Weltliteratur* sollte «Wertvolles bewahren, vermitteln, vielleicht dann einmal auch über die Landesgrenzen weiterreichen in die anderen deutschsprachigen Gebiete.»

Was ist Weltliteratur?

Dr. Walter Meier war ein hochgebildeter Mann. Er hatte Germanistik, Philosophie und Geschichte in Zürich, Paris und Berlin studiert. Seit 1933 war er Chefredakteur der monatlich erscheinenden *Neuen Schweizer Rundschau*. Man darf nicht den Fehler machen, dieses Magazin mit den vielen illustrierten Zeitschriften zu verwechseln, deren Namen so ähnlich klingen. Die *Neue Schweizer Rundschau* kam ganz ohne Bilder aus. Ihre Texte waren anspruchsvoll und forderten einen aufmerksamen Leser mit dem entschiedenen Willen mitzudenken.

Nichtsdestotrotz war Walter Meier ein Mann, der Geselligkeit schätzte. Er sass gerne im Zürcher Café Odeon am Bellevue, um sich dort mit anderen zu unterhalten. Während des Zweiten Weltkriegs

diente das Odeon als Treffpunkt der intellektuellen Welt. Hier verkehrten Autoren, Herausgeber, Übersetzer, begeisterte Leser und Literaturwissenschaftler, Zürcher, Schweizer, Chefs und Arbeitsuchende, Ausländer und Flüchtlinge. Dr. Walter Meier kannte sie alle und bezog sie in seine Pläne zur Entwicklung einer Bibliothek der Weltliteratur mit ein.

Natürlich verstand er etwas anderes unter Weltliteratur, als wir das heute tun. Immerhin liegen zwischen Verlagsgründung und heute mehr als 70 Jahre sowie die Entkolonialisierung, die Emanzipation, die Bürgerrechtsbewegung und die Globalisierung. Für Meier hatte noch der grosse Goethe selbst diesen Begriff definiert; und für den wurde aus Nationalliteratur dann Weltliteratur, wenn sie «über das gegenseitige Kennenlernen und Bezugnehmen hinaus die grossen Aufgaben einer gemeinsamen Welt einschliesslich des Wissens der jeweiligen Zeit umfassend darstellt.» – So Wikipedia. In einfachen Worten heisst das, dass der Reiz an Weltliteratur nicht das Exotische sein darf, nicht der Zeit- und Raum-gebundene Inhalt, sondern das Überzeitliche, das einem Buch auch dann noch Leben einhaucht, wenn es weit von seinem Entstehungsort und lang nach seiner Entstehungszeit gelesen wird. Goethe hatte dabei eine ganz klare Vorstellung, welche Völker überhaupt in der Lage waren, solche Weltliteratur zu schaffen, nämlich Franzosen, Italiener, Deutsche, Engländer und Schotten. Wie gesagt, sehen wir das heute natürlich anders.



Das Zürcher Café Odeon, Treffpunkt der Intellektuellen während des Zweiten Weltkriegs und in den Jahren danach. Foto: *Otto Normalverbraucher* / CC BY-SA 2.0 at

Wir verurteilen den Eurozentrismus, der in dieser Vorstellung zum Tragen kommt. Aber wir dürfen dabei nicht vergessen, dass schon der Zugang zu den europäischen Klassikern während des Zweiten Weltkriegs in den faschistischen Ländern nicht gewährleistet war. Viele Autoren waren verboten. Zu ihnen gehörten u. a. Bertold Brecht, Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Jaroslav Hašek, Heinrich Heine, Ödön von Horváth, Franz Kafka, Heinrich Mann, Robert Musil, Erich Maria Remarque, Joseph Roth, Felix Salten, Arthur Schnitzler, Franz Werfel und Stefan Zweig, aber auch ausländische Schriftsteller wie André Gide, Ernest Hemingway, Jack London und John Dos Passos. Dazu kam die innere Zensur, der sich viele Verlage unterwarfen. Um mit der Zensur keine Probleme zu bekommen, verzichteten sie gleich auf alle Bücher, die auch nur im entferntesten als kontrovers galten. Es kam dadurch in allen totalitären Staaten zu einer grossen Verarmung an intelligenter Literatur.

Und diese Lücke füllten Schweizer Verlage, unter ihnen der neu gegründete *Manesse Verlag*.

Das erste Jahr des Manesse Verlags

Der erste Band, der in der Reihe *Manesse Bibliothek der Weltliteratur* erschien, war Goethe gewidmet. Damit ehrte Meier den deutschen Dichterkönig und seine humanitäre Einstellung, die sich so sehr von dem unterschied, was im Deutschland der Nazis gepredigt wurde. Eduard Korrodi, damals als «Schweizer Literaturpapst» anerkannt, übernahm höchstpersönlich die Auswahl der Zitate aus Goethes Gesprächen mit Eckermann.

Der zweite Band enthielt Herman Melvilles *Moby Dick*, heute eines der bekanntesten Werke der Weltliteratur. 1944 kannte es dagegen kaum jemand im deutschsprachigen Raum. Es gab keine vernünftige Übersetzung! Walter Meier beauftragte Fritz Güttinger, die erste vollständige Übersetzung ins Deutsche zu schaffen. Sie war so gut, dass ihr ein Literaturkritiker noch 2009 das Kompliment macht, diesen für die damalige Zeit befremdlichen Text «mit teils beachtlicher Sprachfantasie umschrieben» zu haben.

Der dritte Band enthielt ein Werk des grossen russischen Autors Lew Tolstoi. Wir kennen es heute als *Iwan der Schreckliche*, 1948 erschien es unter dem Titel *Fürst Serebrjanyi*. Für die Übersetzung zeichnete Deborah Berndl, geborene Friedmann, verantwortlich, für die Einleitung ihr Mann Ludwig Berndl.



Deborah kam aus Gitomir in der Ukraine, sprach also fließend russisch. Verheiratet war sie mit Ludwig Berndt, Literaturwissenschaftler, Journalist und überzeugter Kommunist. Er hatte seine Deborah bei einem langen Aufenthalt in Moskau kennengelernt, geheiratet und in seine Heimat mitgenommen. 1932 verliessen beide Berlin. Sie siedelten sich in Orselina bei Locarno an. Das dürfte ihnen das Leben gerettet haben. Wie uns der Name verrät, war Deborah Friedmann Jüdin. Sie war darüber hinaus als Ärztin ausgebildet. Was sie abhielt, in ihrem eigentlichen Beruf zu arbeiten, können wir erschliessen, wenn wir uns vor Augen führen, dass Deborah sich wegen des auch in der Schweiz existierenden Antisemitismus Dora nannte. Deborah und Ludwig Berndt waren also auf das Einkommen aus der Übersetzung angewiesen!

Und damit illustrieren schon die ersten drei Bände etwas, was zum Programm für den *Manesse Verlag* werden sollte: Dr. Walter Meier verfügte über ein grosses Netzwerk, das ihm half, zentrale Werke aus den verschiedenen Nationalliteraturen auszuwählen, für die er neue, innovative, sprachgewaltige Übersetzungen bei den besten Übersetzern und Übersetzerinnen seiner Zeit in Auftrag gab. Und die waren ihm dankbar dafür, dass er ihnen so in der schwierigen Nachkriegszeit eine Möglichkeit zum Überleben gab.

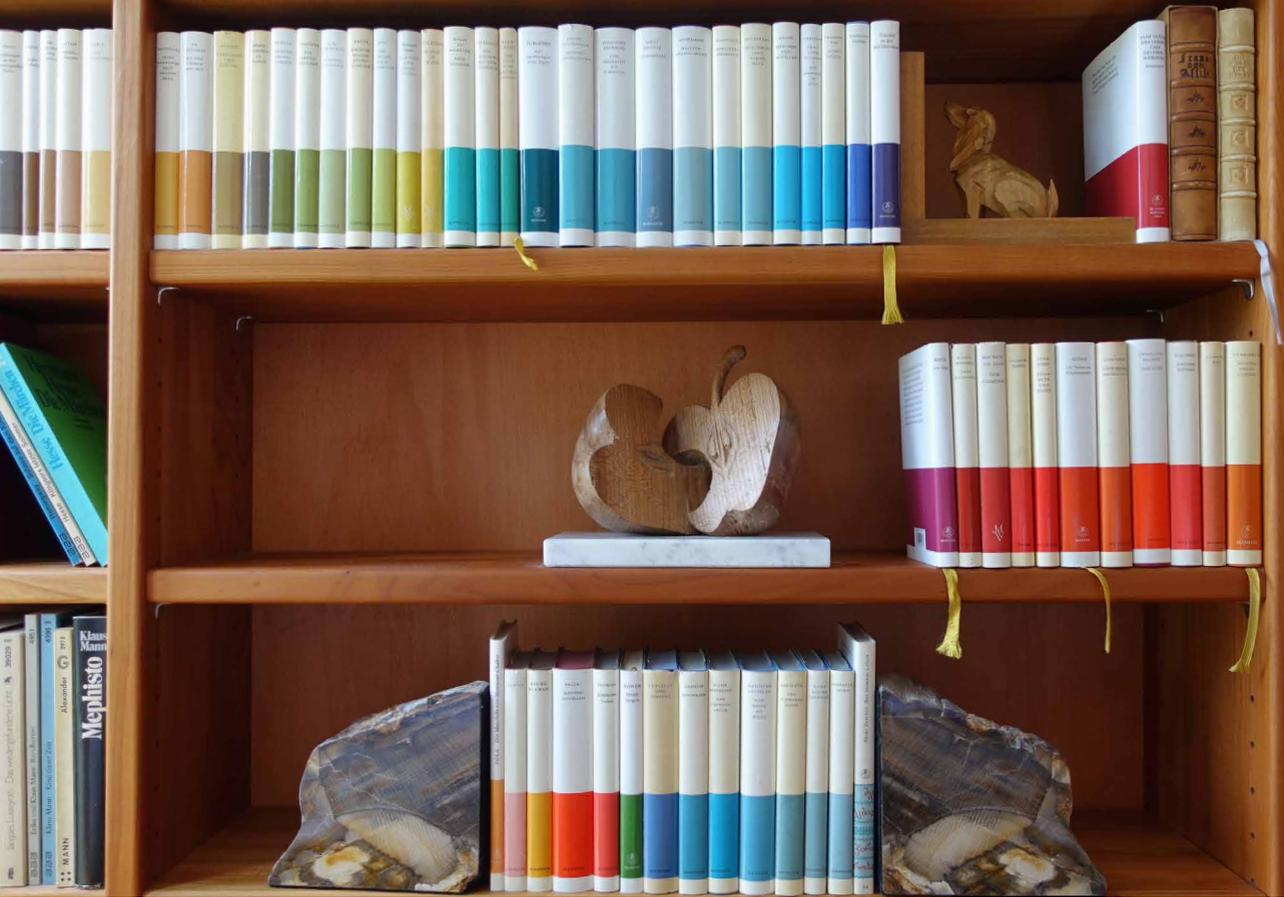
Weltliteratur?

Wenn wir uns das Programm der Jahrzehnte nach dem Krieg ansehen, dann wirkt die Auswahl nicht ganz so programmatisch. Walter Meier legte ihr keine Theorie zu Grunde, sondern die Lesbarkeit der Texte. Seine Bücher richteten sich nicht an einen Spezialisten, sondern an den interessierten Leser. Die Bände waren intelligente Unterhaltung, nicht mehr, aber auch nicht weniger. In einem Prospekt der 1950er Jahre beschrieb der *Manesse Verlag* sein Programm folgendermassen: «Die *Manesse Bibliothek* ist eine Sammlung der schönsten Romane, Erzählungen, Märchen aller Länder und Zeiten ... Sie erstrebt höchste Qualität in jeder Beziehung – sowohl in der Auswahl der Titel und der Übersetzungen wie in der Buchgestaltung –, ihr Massstab ist jedoch kein trocken literarischer: Sie gibt Werke heraus, in welchen die ganze Fülle des Lebens und die Vielfalt der Welt zum Ausdruck kommen, Werke, in denen die Glut der Leidenschaften, der Zauber ferner Zeiten und Völker oder die Poesie der Märchen und der Fabulierkunst zu Worten werden, die uns unmittelbar ansprechen. So ist die *Manesse Bibliothek der Weltliteratur* ein unversiegbare Quell der Lesefreuden und erfüllt gleichzeitig unseren Wunsch nach Bildung und nach bester Unterhaltung, nach Weitung unseres Gesichtskreises wie nach heiterem Geniessen.»

Wir müssen es noch einmal betonen: Meier schuf keine Repräsentationsbibliothek für eine winzige intellektuelle Elite. Er bot Menschen, die müde von der Arbeit nach Hause kamen, intelligente, aber trotzdem unterhaltsame Lektüre für die Freizeit.

Dabei machte Meier seinen Lesern oft fremdsprachige Klassiker zugänglich, von denen es bis dahin noch keine vollständige Übersetzung ins Deutsche gegeben hatte. Viele bedeutende Werke der russischen Literatur – Gogol, Tolstoi, Tschechow, Turgenjew – standen bereits in den ersten Jahren auf dem Publikationsplan. Mit Jens Peter Jacobsen (1947), Hans Christian Andersen (1949), Selma Lagerlöf (1949) und August Strindberg (1949) erweiterte Meier das Spektrum auf die Literatur Nordeuropas. Die ersten beiden aussereuropäischen Bücher waren das chinesische *Tao Tê King* von Lao Tse und die *Reden und Gleichnisse* von Tschuang-Tse. Bereits 1953(!) wurde der erste Roman eines afrikanischen Autors veröffentlicht, und zwar *Chaka der Zulu* von Thomas Mofolo. Und die 1954 erschienenen *Ursitory* von dem Rom Matéo gelten heute als der erste Roman, den ein Rom verfasst hat.

Auch wenn heutige Kritiker den Eurozentrismus der Reihe beklagen mögen, muss man sich bewusst sein, dass diese Auswahl für die Welt



der 1950er Jahre geradezu revolutionär war. Und – wie Federico Hindermann in seiner Einleitung zum Almanach 40 Jahre *Manesse Verlag* zugibt – war es nur dank der treuen Stammleserschaft möglich, solche verlegerischen Wagnisse einzugehen.

Denn der *Manesse Verlag* war kein staatlich gefördertes Programm zur Unterstützung der Kenntnis ausländischer Literaten, sondern ein privatwirtschaftliches Unternehmen. Die Reihe war wirtschaftlich erfolgreich, weil Dr. Walter Meier und sein Nachfolger Federico Hindermann Bekanntes mit Unbekanntem durchmischten.

Sie taten das höchst erfolgreich. Zwar brachte die *Manesse Bibliothek der Weltliteratur* nur einen einzigen Bestseller hervor, und zwar 2010 Tania Blixens *Jenseits von Afrika*. Aber die qualitativ hochwertigen Bände fanden ein Stammpublikum, das regelmässig die Neuerscheinungen kaufte. Bereits 1955 erschien der 100. Band in dieser Reihe.

Das sollte nicht verwundern: Nie war der Nachholbedarf an Literatur grösser! Viele Bibliotheken und noch mehr Leser mussten die im Bombenhagel verbrannten Lieblingsbücher ersetzen, und da bot die *Manesse Bibliothek der Weltliteratur* für einen angemessenen Preis wunderschöne Ausgaben.

Schön und seinen Preis wert

Denn relativ schnell entwickelte der Verlag sein praktisches und schönes Layout mit hohem Wiedererkennungswert. Fest und gut gebunden, je nach Preis in Leder oder Leinen, auf hervorragendes Dünndruckpapier gedruckt, mit einem kleinen Lesebändchen versehen und in ein stabiles, farblich ansprechendes Cover gehüllt, verbanden die Bände der *Manesse Bibliothek der Weltliteratur* gleich mehrere Vorteile: Sie waren klein genug, um in der Bahn als leicht transportabler Lesestoff zu dienen und schön genug, damit sie auf dem heimatlichen Bücherregal einen respektablen Schmuck darstellten. 1963 wurde der 200. Band der Reihe publiziert, 1976 der 300. Band.

Noch bemerkenswerter ist die Tatsache, dass die Manesse-Bändchen nicht nur gelesen wurden, sondern sich als veritables Sammelobjekt für den kleinen Geldbeutel etablierten. Sie teilen dieses Schicksal nur mit einer einzigen weiteren ambitionierten Serie, den Publikationen der Insel-Bücherei, die seit 1912 herausgegeben werden.

1983 wurde der *Manesse Verlag* von *Conzett & Huber* ausgegliedert und an die *Deutsche Verlagsanstalt* verkauft. Statt das Layout zu verändern, wurde es beibehalten, und das bis zum Jahr 2017. Mehr als ein halbes Jahrhundert lang! Nur wenige Layouts sind derart zum Klassiker geworden.



Kapitel 7

Das Künstlerbuch

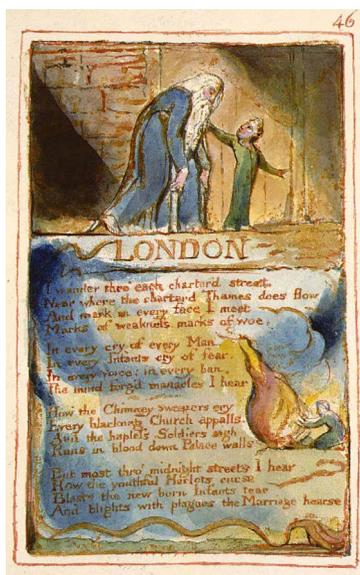
Die Büchersammlung Conzett enthält ein grosses Kontingent an ganz besonderen Büchern, die an der Schnittstelle zwischen Buch und Kunstobjekte stehen. Denn wenn man über Buchkunst spricht, ist der Weg zum Künstlerbuch natürlich nicht weit.



Links: *The Tyger* aus der Gedichtsammlung *Songs of Experience* von William Blake, geschaffen 1793 bis 1794.

Mitte: *London* aus der Gedichtsammlung *Songs of Experience* von William Blake, geschaffen 1793 bis 1794.

Rechts: *Jerusalem – The Emanation of The Giant Albion* von William Blake, veröffentlicht 1804.

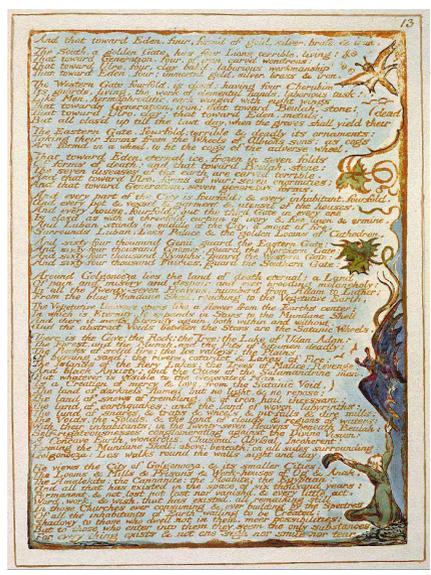


Wo Handwerker ihr Tun zur Kunst erheben, liegt es nahe, dass Künstler Werke in Buchform schaffen. Was aber genau ein Künstlerbuch ist, und wo die Grenzen zum Malerbuch oder gar zum Buchobjekt sind, das wird unter Kunsthistorikern eifrig diskutiert. Wir müssen uns auf diese Diskussion nicht einlassen, wenn selbst eine weltweit anerkannte Kunsttheoretikerin wie Lucy Lippard lapidar definiert: «Es ist ein Künstlerbuch, wenn ein Künstler es gemacht hat, oder wenn ein Künstler sagt, es ist eines.»

Der Vorläufer: William Blake

Wenigstens über den Vorläufer des Künstlerbuchs scheint die Kunstgeschichte sich heute einig zu sein. Man sucht ihn – wieder einmal – in Grossbritannien. Sein Name: William Blake (1757–1827). Den Künstlern des 20. Jahrhunderts galt er als wegweisendes Genie.

Blake gehört zu den enigmatischen Gestalten der britischen Kunstgeschichte. Tief verwurzelt in einer Welt des Glaubens und der Spiritualität, schuf er Kunstwerke, die alle damals existierenden Grenzen sprengten. Seine Welt war bevölkert von Engeln und Propheten, die seine Gedichte und expressionistisch anmutenden Gemälde inspirierten. Blake machte mit 15 Jahren eine Lehre als Kupferstecher und erhielt nach deren Abschluss im Jahr 1779 einen der begehrten Studienplätze an der Royal Academy of Arts. Doch mit seiner kompromisslosen Unangepasstheit verärgerte er den Vorstand. Für seine Zeitgenossen war er nicht mehr als ein exzentrischer Spinner und Dissenter, also



einer, der öffentlich die kirchlich anerkannten Formen von Frömmigkeit ablehnte.

Blake musste sich seinen eigenen Weg suchen, der nichts mit den damals üblichen Vertriebswegen für Kunst zu tun hatte: Also kein Atelier, keine wohlhabende Klientel, keine lukrativen Aufträge, stattdessen nach eigenen Ideen geschaffene Werke, für die er nach ihrer Umsetzung einen Käufer suchte.

Blake war Kupferstecher. Und so gründete er 1784 eine Druckerei. Dort entstanden Bücher, wie es sie bis dahin nicht gegeben hatte. William Blake gestaltete alle Teile selbst. Er war Autor, kalligraphierte und schuf passende Zeichnungen. Seine Entwürfe setzte er in Druckplatten um, mit denen er die einfarbigen Konturen maschinell reproduzierte. Ihr heutiges Aussehen gewannen die Seiten durch eine nachträgliche Kolorierung, die Blake zusammen mit seiner Frau ausführte.

Damit erfand Blake sozusagen das Künstlerbuch im modernen Sinne: Der Künstler trägt die Verantwortung für den grössten Teil des Herstellungsprozesses. Darüber hinaus tritt der Text zu Gunsten des Gesamteindrucks zurück.

Die nicht geschriebene Kunstgeschichte

Warum bezeichnen wir die wundervoll von Hand illustrierten Manuskripte des Hochmittelalters nicht als Künstlerbücher, sondern reservieren diesen Begriff für Objekte, die oft maschinell zu Beginn des 20. Jahrhunderts hergestellt wurden? Und warum bedienen sich Künstler noch heute gerne dieser Gattung?

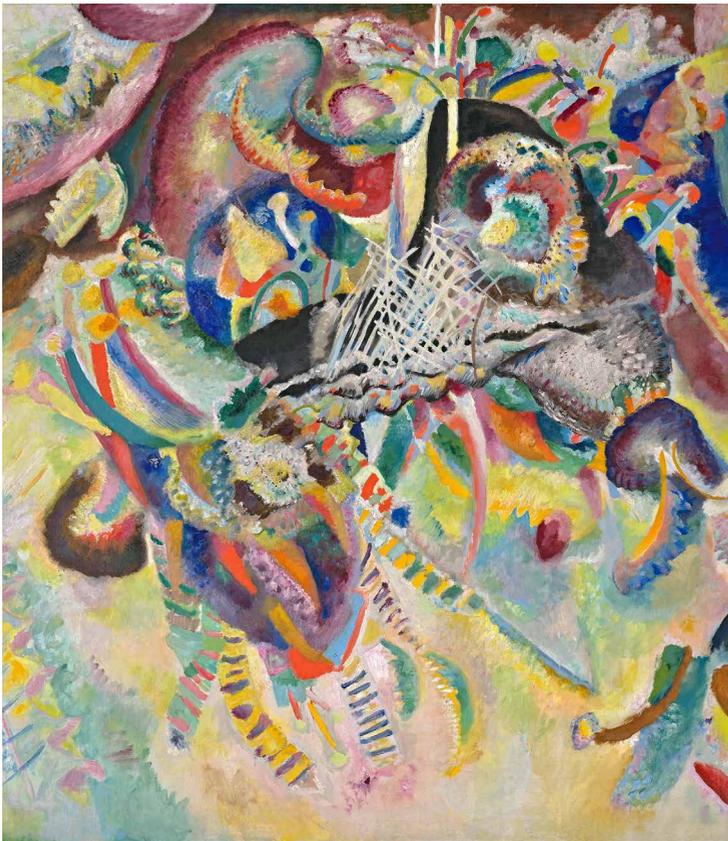
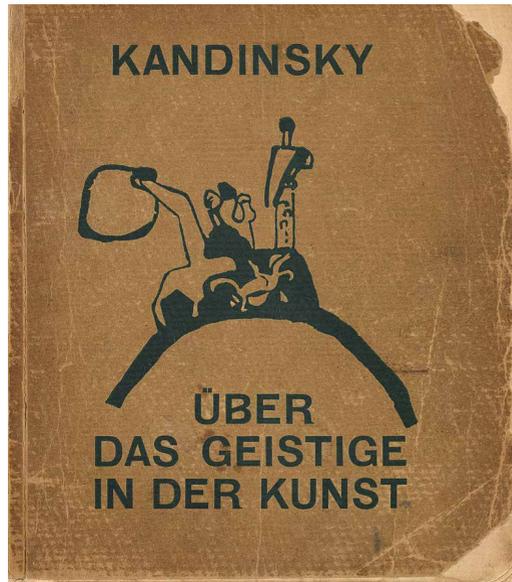
Um das zu verstehen, müssen wir uns mit den wirtschaftlichen Aspekten von Kunst beschäftigen. Denn das Geschäftsmodell des Kunstmarkts änderte sich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert drastisch. Und das beeinflusste das Kunstschaffen enorm. Letztendlich sind schliesslich auch Künstler nichts anderes als glorifizierte Handwerker, die mit ihren Erzeugnissen Geld verdienen wollen.

Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts beherrschte die Werkstatt den Kunstmarkt. Ein Kunde bestellte dort ein Bild, eine Skulptur für einen ganz bestimmten, von ihm definierten Zweck: Brauchte er ein Bild, um sein Heim zu schmücken? Ein Porträt für die Ahnengalerie? Beauftragte er eine Skulptur, die als Grabmal oder als Gartenschmuck vorgesehen war? Es war auf jeden Fall der Kunde, der dem Künstler Thema, Format und Ausführung vorgab. Der Künstler setzte – mit mehr oder weniger Kunstverstand – das bestellte Kunstwerk um. Dabei halfen ihm je nach Erfolg seiner Werkstatt mehrere unterschiedlich qualifizierte

Bis Ende des 19. Jahrhunderts war Kunst Auftragsarbeit: Der Künstler gestaltete exakt das Kunstwerk, das sein Auftraggeber wünschte. So gehört zum Beispiel der Bildhauer Lorenzo Orongo zu den bekanntesten (und damals hoch bezahlten) Vertretern des italienischen Realismo. Er arbeitete gegen Bezahlung auch für eine arme Strassenhändlerin, die ihr ganzes Leben für das Grabmal gespart hatte. Das Kunstwerk steht auf dem Campo Santo in Genua. Es zeigt detailgetreu Caterina Campononico beim Verkauf von Süßigkeiten und Nüssen.



Im Jahr 1912 veröffentlichte Wassily Kandinsky sein Buch *Über das Geistige in der Kunst*, um seinen abstrakten Bildern ihren theoretischen Unterbau zu geben.



Fuge von
Wassily Kandinsky,
1914.

Mitarbeiter. Sie mischten die Farben, trugen Vorzeichnungen auf und malten die weniger auffälligen Details. Mit anderen Worten: Wir dürfen uns die Werkstatt eines Künstlers exakt wie einen Handwerksbetrieb vorstellen. Und wenn ein Auftrag fertigzustellen war, konnte kein Künstler auf die geniale Eingebung warten.

Dann kam die Fotografie und die Maschine. Sie konnten das, was ein Maler, ein Bildhauer bisher geschaffen hatte, weitaus billiger und naturgetreuer anfertigen. Jetzt war jeder in der Lage, sich ein Bild, eine Gartenskulptur zu leisten. Als Statusobjekt waren sie damit nicht mehr geeignet. Wer fortan ein Statusobjekt haben wollte, durfte nicht irgend- ein Bild erwerben, sondern eines von einem «angesagten» Künstler. Doch wer entschied, wer angesagt war und wer nicht? In diesem Moment schlug die Stunde der Galeristen, der Ausstellungen und der Kunstkritiker. Doch wie wir alle wissen, ist Geschmack relativ. Und das bedeutet, dass kein Künstler sich darauf verlassen kann, wegen der Qualität seines Schaffens vom Publikum wahrgenommen zu werden. Er muss sich selbst vermarkten. Und dafür bot das relativ günstige und leicht zu vervielfältigende Buch zahlreiche Möglichkeiten.

Zunächst bot es die Möglichkeit, an seinem Mythos zu weben, indem man das eigene Bild in ein komplexes Theoriegebäude stellte. Hatte vor der Moderne jeder Betrachter leicht erkennen können, ob ein Maler die Proportionen richtig traf und seine Farben leuchteten, wurde es mit Impressionismus, Expressionismus, Dadaismus, Futurismus, und wie sie alle heissen, schwieriger. Was ist Kunst? Was ist Schmiere- rei? Wo liegt der Unterschied? Das berühmte *Schwarze Quadrat* eines Kasimir Malewitsch zum Beispiel könnte jedes Kind zeichnen. Es könnte aber nicht den theoretischen Unterbau liefern, der es erst zu dem genialen Kunstwerk macht.

In diesen Zusammenhang gehört auch der *Almanach des Blauen Reiters*. Er erklärt und illustriert, warum eine Gruppe von Malern so malt, wie sie malt. Oder nehmen wir Wassily Kandinsky. Er bezeichnete sich selbst als den ersten abstrakten Maler und lieferte in etlichen Artikeln und Büchern den theoretischen Unterbau.

Bücher waren aber nicht nur eine Möglichkeit, sich zu erklären, sie sorgten auch für einen erhöhten Bekanntheitsgrad, weil sich die Kunst- welt an den neuen Theorien abarbeitete. Schliesslich erhöht auch ein Verriss den Bekanntheitsgrad! Und der Bekanntheitsgrad eines leben- den Künstlers war immer schon linear verbunden mit den Preisen, die er für seine Kunstwerke verlangen kann.

Und nun müssen wir zuletzt noch über den Wiederverkaufswert von Kunst sprechen. Natürlich wurden Bilder immer schon gehandelt, aber vor dem 20. Jahrhundert nicht im grossen Stil. Meist blieben sie über Generationen hinweg im Besitz einer Familie. Das wurde nun anders. Sammlungen wurden angelegt und wieder verkauft.

Und dabei erlebten die Sammler, wie stark das Renommee eines Künstlers den Wiederverkaufspreis eines Kunstwerks beeinflusste. Und hier stiegen die Anleger und die Spekulanten ein, für die ein Kunstwerk nicht mehr ist als eine Wette auf die Zukunft. Sie kauften Kunstwerke von unbekanntem Malern kurz nach ihrem Entstehen und hofften, dass einige der Künstler, von denen sie Objekte erworben hatten, irgendwann bekannt sein würden. Dabei gilt die einfache Regel: Je weiter verbreitet ein Künstler / Kunstwerk ist – ob in Katalogen und Kunstbüchern, ob als Postkarte, Tassenmotiv oder als limitierter und signierter Druck für Ottonormalkunstsammler – umso teurer wird das Original.

Wer könnte also das teuerste Bild der Geschichte gemalt haben? Natürlich Leonardo da Vinci. Sein 65,6 x 45,4 cm kleines Gemäldlein mit dem Antlitz Christi wurde 2017 für 450,3 Mio. \$ versteigert.

Auch wenn das ein Rekordergebnis der letzten Jahre ist, zeigt es doch, in welche Richtung der Kunstmarkt schon damals ging. Spekulanten investieren gerne in bekannte Namen.

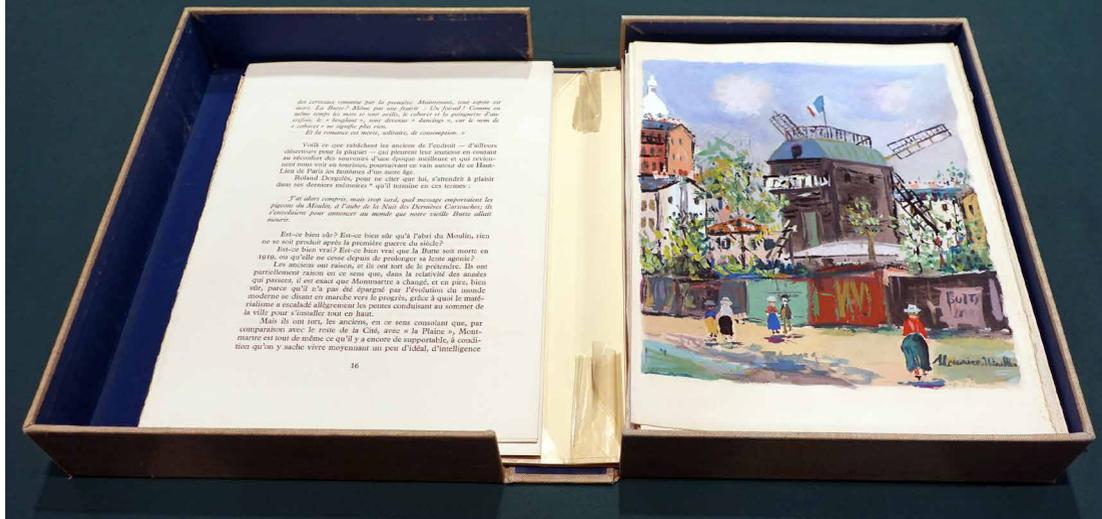
Und damit sind wir beim Künstlerbuch angekommen, das so vieles ist:

- Eine Möglichkeit für den Künstler (und Verlage) Geld zu verdienen, indem sie gemeinsam ein Werk in limitierter, aber doch für die Produzenten lukrativer Auflage herausgeben.
- Eine Möglichkeit, sich einem breiteren Publikum bekannt zu machen.
- Eine Möglichkeit, seine eigene Kunst zu erklären und so am künstlerischen Mythos zu stricken.

Vor diesem Hintergrund müssen wir das Künstlerbuch sehen, um es in all seinen Widersprüchen zu verstehen. Und Widersprüche gibt es genug. Dass dennoch wunderbare Objekte entstanden sind, spricht dafür, dass manche Kunst einfach zu schön ist, um durch den Verdacht auf Kommerz ihre Anziehungskraft zu verlieren.

Mythos Montmartre

Paris liegt weltweit auf Platz 2 der touristischen Lieblingsziele. Und jeder, der Paris besucht, landet früher oder später auf dem Montmartre.



Dort träumt er sich hinein in die künstlerische Vergangenheit der Stadt, als der Impressionismus entstand und Pablo Picasso in seinem Atelier Revolutionäres schuf.

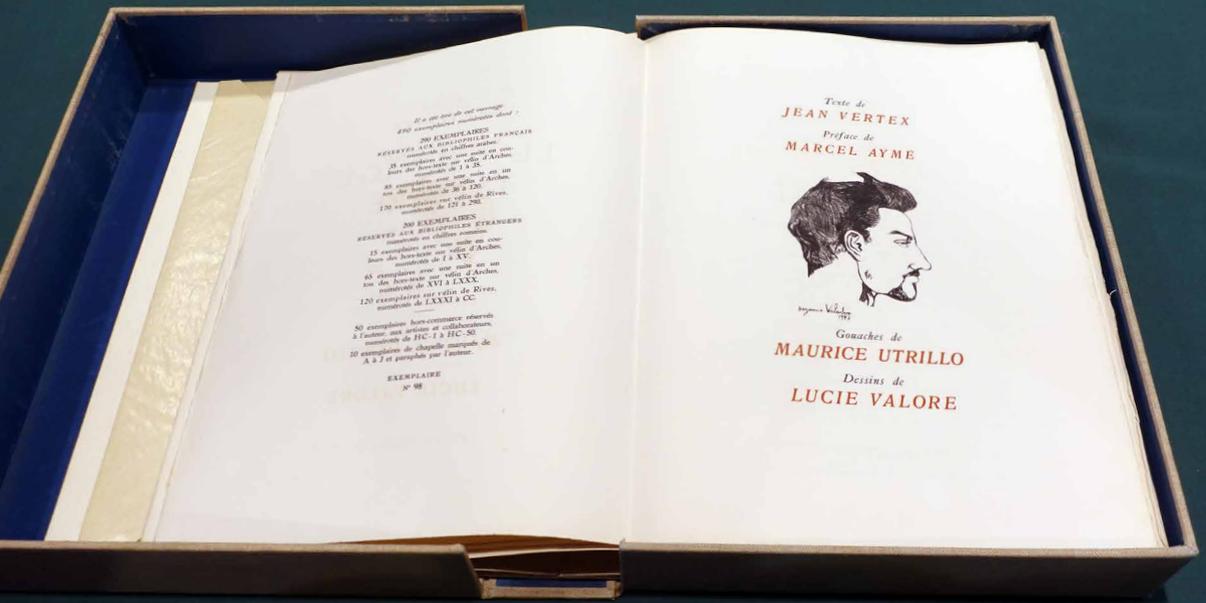
Was würde sich also besser als Thema für ein Künstlerbuch eignen als der Montmartre? Man braucht dazu nur einen Journalisten, der einen Text zum Thema kompiliert und die Illustrationen von ein paar möglichst bekannten Künstlern. Dazu noch das Vorwort eines renommierten Autors – und schon ist ein Künstlerbuch fertig, dessen begrenzte Auflage dem Käufer einen attraktiven Wertzuwachs verspricht.

Und damit sind wir beim 1950 produzierten Werk *Le Village inspiré*. Es entstand in einer Auflage von 490 Exemplaren und kann gleich mit vier Künstlern dienen. Der Unbekannteste von ihnen ist der Autor Jean Vertex. Der hiess eigentlich Jean-Marie Sau (1904–1971) und verdiente seinen Lebensunterhalt im Frankreich der 1950er Jahre als Journalist.

Etwas bekannter ist Marcel Aymé, der das kurze Vorwort beisteuerte. Es ist bezeichnend, dass sein Name genauso gross auf dem Titel erscheint wie der des eigentlichen Autors. Marcel Aymé kennt man in Deutschland vor allem wegen einer Novelle, die zur Vorlage für einen Film mit Hans Rühmann wurde: *Ein Mann geht durch die Wand*.

Noch einmal ein Stückchen grösser als die Namen der beiden ist der Name von Maurice Utrillo, von dem 11 Gouachen stammen. Wobei es sich natürlich nicht um eigenhändig angefertigte Gouachen handelt, sondern um Reproduktionen. Wahrscheinlich wurden sie nicht einmal für das Buch hergestellt. Utrillo war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung schwer alkoholkrank und hatte schon mehrere Jahrzehnte nicht mehr im Freien gearbeitet. Seine Gattin Lucie Valore dürfte für die

Die Mühle auf diesem Bild erinnert an eines der touristischen Highlights von jedem Paris-Besuch: das Moulin Rouge. Gouache von Maurice Utrillo aus dem Künstlerbuch *Le Village inspiré* von 1950.



Das Titelblatt von
Le Village inspiré.

Auswahl verantwortlich zeichnen. Sie war für die restlichen Illustrationen verantwortlich und wertete so ihre eigenen Zeichnungen auf.

Dass der Druck dann auch noch in La Ruhe stattfand – so behauptet es jedenfalls das Impressum, ist für Kunstliebhaber das Sahnehäubchen. Denn auch den Namen kennt man. Es handelt sich um den dreistöckigen Rundbau, in dem Guillaume Apollinaire, Marc Chagall, Fernand Léger, Robert Delaunay, Amedeo Modigliani, Diego Rivera und viele andere ihre Pariser Ateliers hatten. Ganz klein verschwindet der Name des eigentlichen Verlags: Albert und Paul Jarach, wobei letzterer sich auch Paul Chambry nannte.

Titelseite und Impressum liefern damit ein verwirrendes Naming-Dropping, das den Käufer völlig überfordert. Er ist versucht, den Anteil der bekannten Künstler an diesem Buch und damit sein Wertzuwachspotential zu überschätzen.

Übrigens *Le Village inspiré* knüpft an den Erfolg an, den ein im vorhergehenden Jahr herausgegebener Gedichtband von Jean Vertex mit dem Titel *Amitiés de Montmartre. Poèmes Inédits* hatte. Das Rezept war exakt das gleiche, nur dass man sich auf der Titelseite noch zusätzlich mit der Mitarbeit von Pablo Picasso schmückte.

Und trotzdem, trotz all des Kommerzes, trotz aller verkaufsfördernder Massnahmen ist ein wunderschönes Buch herausgekommen, das Durchzublättern sich lohnt.

Erni und Gonin – Eine wunderbare Zusammenarbeit

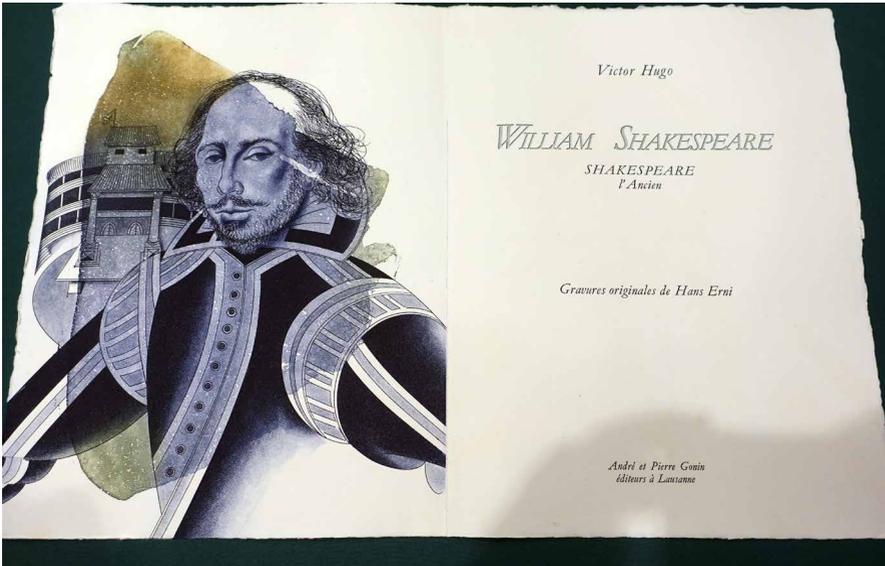
Das Dream-Team des Schweizer Künstlerbuchs sind André Gonin, der Lausanner Verleger, und Hans Erni, der bekannte Schweizer Künstler. Sie schufen ihr erstes gemeinsames Werk bereits im Jahr 1941. Damals war Hans Erni ein aufstrebender Künstler. Gerade erst hatte er von der schweizerischen Nationalbank den Auftrag erhalten, eine neue Banknotenserie zu entwerfen. Er arbeitete viele Jahre daran, während des Krieges und nach dem Krieg. Sein Auftrag war noch nicht abgeschlossen, als der liberale Nationalrat Kurt Bucher am 30. März 1949 im Nationalrat eine kleine Anfrage stellte. Ihm lag ein Bericht des Militär- und Polizeidepartements des Kantons Luzern vom 25. Mai 1949 an die schweizerische Bundesanwaltschaft vor. Darin wurde Erni beschuldigt, mit dem Kommunismus zu sympathisieren. Obwohl die Polizei ihm nichts anlasten konnte, beschuldigte sie ihn, eine ernste Gefahr für die Schweizerische Demokratie darzustellen: «Trotz seinem bisher nach aussen ruhigen Verhalten betrachten wir Erni als einen der gefährlichsten Linksextremisten. Er bildet im Hinblick auf seine internationalen Beziehungen für unsere Demokratie eine nicht zu unterschätzende ernste Gefahr. Erni würde seine wahre Einstellung vermutlich erst bei einer in unserem Lande stattfindenden entscheidenden Auseinandersetzung mit den Kommunisten offenbaren.» (zitiert nach Andres Furger, Ateliergespräche mit Hans Erni. Zürich (1998), S. 39.)

Die Antwort des Bundesrats erfolgte in der Wintersession 1950: «... Der Bundesrat versteht die von Herrn Nationalrat Bucher vertretene Auffassung, dass aus Bundesmitteln keine Künstler berücksichtigt werden sollten, die sich aktiv an einer offensichtlich gegen die demokratischen Grundlagen und Einrichtungen unseres Staates gerichteten politischen Bewegung beteiligen. Eine solche für einen schweizerischen Künstler unverständliche Tätigkeit ist dem Bundesrat ebenso unsympathisch wie Herrn Nationalrat Bucher. Der Maler Hans Erni hat in früheren Jahren von eidgenössischen Verwaltungsstellen bestimmte Aufträge erhalten, für deren Bewältigung er qualifiziert erschien. Seit 1949 wurden ihm indessen vom Bund und von den Verwaltungen der SBB und der PTT keine Aufträge mehr erteilt. (zitiert nach Andres Furger, Ateliergespräche mit Hans Erni. Zürich (1998), S. 41.)

Für Hans Erni bedeutete das nicht nur die fortwährende Überwachung durch Schweizer Nachrichtendienste. Es bedeutete auch, dass ihn die Schweizer Medien diffamierten und die staatlich finanzierten Institutionen boykottierten. Die Situation verschärfte sich im Jahr 1958,



Hans Erni im Jahr 2010 im Alter von 101 Jahren. Foto: Jürg Vollmer / maiak.info / CC BY 2.0



Die Titelseite von Victor Hugos *Shakespeare l'Ancien*, illustriert von Hans Erni, erschienen im Verlag André und Paul Gonin.

als Hans Erni in Budapest ausstellte. Der rechtsbürgerliche Politiker Peter Sager lancierte deswegen eine viel beachtete Kampagne gegen den Künstler. Sager war Gründer der Schweizerischen Osteuropa-bibliothek und Leiter des Schweizerischen Ostinstituts. In der Rolle eines Spezialisten für Fragen Osteuropas klagte er Erni wegen der Kollaboration mit einem System an, das den Ungarischen Volksaufstand gerade brutal niedergeschlagen hatte.

Sogar die Bundesanwaltschaft schaltete sich ein. Sie erhielt vom Politischen Departement folgenden Bericht: «Ausgestellt sind fast ausschliesslich grafische Werke, wobei eine politische Tendenz nicht verfolgt wurde. Nur zwei der ausgestellten Bilder haben auf politische Fragen Bezug, wovon ein Plakat für die Verhinderung des Atomkrieges.» (zitiert nach Andres Furger, Ateliergespräche mit Hans Erni. Zürich (1998), S. 47.)

In dieser Situation waren die Künstlerbücher ein Lichtblick für Hans Erni. Sie verschafften ihm nicht nur Einkünfte; sie halfen ihm vor allem, mit seinem Publikum in Kontakt zu bleiben. Deshalb nutzte Hans Erni diese Möglichkeit extensiv. Er schuf jedes Jahr neue Künstlerbücher in Zusammenarbeit mit welschen und französischen Verlegern. 29 davon erschienen bei André Gonin, über den Hans Erni nur gute Worte findet: «Ganz besonders erwähnen möchte ich die enge und freundschaftliche Zusammenarbeit mit dem Verleger André Gonin aus Lausanne, die

Lucain, Térence, Horace, Ovide, Propertius, Tibulle, Virgile, et au-dessous en deux grands en lettres d'or: AMO; et l'autre, il y avait Eschyle seul, et au-dessous, en noir: TIMEO.

Eschyle, en effet, est redoutable. Son approche n'est pas sans tremblement. Il a la mesure et le mystère. Barbarisme, extravagant, emphatique, anti-thétique, hors-sujet, absurde, telle est la sentence rendue contre lui par la rhétorique officielle d'à présent. Cette rhétorique sera changée. Eschyle est de ces hommes que le critique superficiel raille ou dédaigne, mais que le vrai critique aborde avec une sorte de peur sacrée. La crainte du génie est le commencement du goût.

Dans le vrai critique il y a toujours un poète, fût-ce à l'état latent.

Qui ne comprend pas Eschyle est irrémédiablement médiocre. On peut essayer sur Eschyle les intelligences.

C'est une étrange forme de l'art que le drame. Son diamètre va des Sept Chefs devant Thèbes au Philosophe sans le savoir, et de Brid'oison à Œdipe. Thyeste en est, Turcaret aussi. Si vous voulez le définir, mettez dans votre définition Elzeste et Marton.

Le drame est déconcertant. Il déroute les faibles.



über vierzig Jahre dauerte. Auch er litt wegen meiner politischen Verfolgung, hielt aber immer zu mir. Dank ihm war mir die Möglichkeit gegeben, 29 klassische Texte in schönster Form als bibliophile Werke zu illustrieren.» (zitiert nach Andres Furger, Ateliengespräche (mit Hans Erni. Zürich (1998), S. 68.)

Die Büchersammlung Conzett verfügt über mehrere Bücher, die in dieser Zeit von Hans Erni illustriert wurden. Aus dem Jahr 1950 stammt das wunderschöne *Daphnis und Chloe* mit Lithographien des Künstlers. Im Jahr 1960 – mitten im grössten Streit wegen seiner Ausstellung in Budapest – nutzte der *Manesse Verlag der Weltliteratur* Illustrationen von Hans Erni, um den *Goldenen Esel* des Apuleius zu illustrieren. Last but not least sei *Chevaux* von 1966 genannt, das Texte über Pferde mit wundervollen Skizzen aus der Hand von Hans Erni verbindet. All diese Bücher haben eines gemeinsam: Der Text steht im Hintergrund und kaum ein Besitzer wird ihn lesen. Er ist die Folie, auf der die Bilder entstanden. Hans Erni wählte den Text aus und liess sich von ihm inspirieren.

So auch bei *Shakespeare l'Ancien* von 1977, das nicht – wie auf den ersten Blick zu vermuten – ein Werk von Shakespeare enthält, sondern eine Theorie des Schauspiels aus der Feder von Victor Hugo.

Ein grosser Teil von *Shakespeare l'Ancien* beschäftigt sich nicht mit der Zeit Shakespeares, sondern mit der Antike.

*Gewidmet ist dieses Buch meiner lange
verstorbenen Mutter, die mich schon früh
gelehrt hat, dass Bücher Freunde sind.*

Ursula Kampmann,
Historikerin, Numis-
matikerin und Kuratorin
der Büchersammlung
des MoneyMuseums.



Eine Liebeserklärung *an das Buch*

Bücher können so vieles sein: Wissensträger und Inspiration, Sammelobjekt und Wertanlage.

Egal, was Ihnen das Buch ist, vergessen Sie nie: Bücher verbinden uns mit den Ideen, Gedanken und Werten unserer Vorfahren. Gerade wenn wir es mit bibliophilen Büchern zu tun haben, wird deutlich, was ihren Urhebern und Besitzern wichtig war: Inhalt und Schönheit des Objekts, die Qualität der Aussage und von Satz, Layout, Einband und Papier. Bibliophile Bücher fordern den Leser auf, sich Zeit zu nehmen, um ein Buch in all seinen Facetten zu würdigen.

Sie haben die Zeit nicht? Nun, Bücher sind treue Freunde. Sie warten im Regal, bis der Tag kommt, an dem Sie Trost, Zerstreuung, Inspiration brauchen. Und dann gibt es irgendwo genau das eine Buch, das zu Ihrer Stimmung passt. Es mag Jahre lang stumm geblieben sein, um in dieser Situation genau das Richtige zu sagen.

Das gilt nicht nur für Sie und mich und für alle anderen Individuen, die lesen. Es gilt für die Menschheit als Ganzes. Sie verfügt mit ihren Bibliotheken über das gesammelte Wissen der Vergangenheit, aufgeschrieben, gedruckt, gebunden und der Nachwelt zur Verfügung gestellt. Wann sie dieses Wissen nutzen wird, das weiss niemand. Manchmal kann es Jahrhunderte dauern, bis einige Bücher eine Renaissance auslösen.

Bücher sind eben unverzichtbar, wenn wir die Verbindung zu unserer Vergangenheit nicht verlieren wollen, um mit diesem Wissen die Zukunft zu gestalten.

Ursula Kampmann

Die Welt der Bücher

Ein gemeinsames Projekt der Sunflower Foundation
und des Teams der FAMA GmbH

Bücher aus der Sammlung MoneyMuseum

www.bookophile.com