

# Das Idealbuch

## *Eine kurze Einführung in die Geschichte des Pressendrucks*

von Johannes Pommeranz

Die europäische Pressendruckbewegung ist in ihren Anfängen eine Initiative Einzelner und bleibt das im Verlauf ihrer nunmehr rund 125jährigen Geschichte. Sie ist Ausdruck des drängenden Wunsches nach einer grundlegenden Wende der Buchherstellung. Was war passiert? Den äußeren Anlass für diesen Neubeginn bot schlicht der Umstand, dass der Buchdruck im Verlauf des langen 19. Jahrhunderts seine Einheit verloren hatte. Als Grund dafür ist die Industrialisierung anzusehen, die zu Recht als epochale Leistung des Jahrhunderts gilt. Der Automat als Erfolgsinstrument der technischen Welt hielt triumphalen Einzug in die Werkstätten. Leitindustrie und Motor war neben der eisernen Kunststraße des Eisenbahnbaus die Textilindustrie, die allen Produktionszweigen voranging. Leitnation war England. Und das ist kaum verwunderlich. Die Industrialisierung hatte im Inselreich, frei von Hemmnissen und durch die stete Kolonialexpansion zusätzlich stimuliert, eine gänzlich neue Lage geschaffen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts hielt England seinen Vorsprung vor Deutschland hinsichtlich der Industrialisierung im Allgemeinen und in Bezug auf Druckmaschinen im Besonderen. Das lag am Geld. Der Deutsche Friedrich König (1774–1833) baute zwar die erste moderne Druckmaschine (1810–1814), allerdings baute er sie in England, weil er dort das benötigte Kapital vorfand. Die Industrialisierung der Druckindustrie brachte mit den Massenmedien einen neuen wirkmächtigen Aufgabenbereich hervor, doch sollte die von jahrhundertealten Herstellungsverfahren geprägte Buchproduktion für eine Weile ein gutes Stück Gleichgültigkeit hinsichtlich der Buchherstellung an den Tag legen. Technische Innovationen belebten die handwerklichen Traditionen nicht, sie lösten sie ab. Es gab kein friedliches Nebeneinander von Handwerk und gewerblich-mechanischer Produktion, es war eine feindliche Übernahme.

### *Anfänge in England*

Es ist nur folgerichtig, dass die Anfänge der jüngeren Pressendruckbewegung als Korrektiv zur Druckindustrie ebenfalls von England ausgingen. Sich über die Sache der Buchherstellung zu befragen, hieß für William Morris (1834–1896), alte Formen der Buchherstellung ausfindig zu machen, dank derer sich eine originelle Beziehung zwischen Äußerem und Innerem, Form und Inhalt herstellen ließ. Morris liebte das Bild. Als Mitbegründer des Arts and Crafts Movements war Morris seit Anfang der 1860er Jahre mit der Reformierung des Kunsthandwerks beschäftigt gewesen. Die Buchkunstszene war vom historisierenden, monumental-pompösen Prunkband dominiert. Morris sollte ihr in seiner Kelmscott Press ab 1891 – und damit sehr viel später als der allgemeinen kunstgewerblichen Erneuerungsbewegung – ein neues altes Gesicht geben. Ihm zufolge musste die neue Buchkunst sich vor

allem den Nivellierungen durch die Industrie entziehen, wie die Entstehung der Massenmedien sie bewirkt hatte. Morris' Werke bestehen folglich aus den Ingredienzien des Handwerks, die seinen Pressendruck Individualität und Qualität verleihen.

Gänzlich führen die Arbeiten seines Schülers Thomas Cobden-Sanderson (1840–1922) in das ursprüngliche Paradies der Wiegedruckzeit zurück. Er liebte den Text. Die Gegenüberstellung von Morris und Cobden-Sanderson ist für die Geschichte der Buchkunstbewegung unvermeidlich. So unterschiedlich ihre Bücher im Einzelnen sind, sieht man, dass beide vereint gegen einen gemeinsamen Gegner zu Felde zogen. Als Verfechter des Selbermachens stellten sie eine lebendige Alternative zur anonymen, industriellen Massenproduktion dar, zwei Leuchttürme, die erfolgreich ihre druckgewerbliche Signalfunktion zu erfüllen wussten. Das Gebrauchsbuch, es war nicht zu mehr leugnen, glich einem druckindustriellen Steinbruch einer nur vermeintlich fortschrittlichen Kultur. Die Kritik stellte allerdings zu Recht fest, dass der Einfluss beider Buchkünstler auf die deutsche Pressendruckbewegung durchaus unterschiedlich ausfiel. Der Kunstkritiker und Mäzen Harry Graf Kessler (1868–1937) bemerkte bereits anlässlich der Arts-and-Crafts-Ausstellung 1904 in London, das Ganze im Blick habend: „Von Morris und seiner Bewegung können wir dagegen nur die Art zu arbeiten, nicht das Ziel der Arbeit lernen.“<sup>1</sup> Aus dem Wunsch nach Qualität und Ästhetik ging die 1900 veröffentlichte Schrift Cobden-Sandersons „The Ideal Book or Book Beautiful“ hervor, die als erstes Buch der Doves Press programmatischen Charakter hatte. Weitere 48 Arbeiten sollten folgen. 20 Jahre später erschien im Euphorion Verlag Berlin in einer Auflage von 800 Exemplaren die deutsche Übertragung des Erstlings. Damit war der Nährboden bereitet. Die Hoffnung, den Erfolg des englischen Pressendrucks zu internationalisieren, sollte sich erfüllen. Nicht in der Theorie, aber in der Praxis lebten die Arbeiten der Doves Press die Textdominanz des Buches vor. Zwar sah Cobden-Sanderson in der „Illustration das zweite Ausdrucksmittel des Schönen Buches, darauf [beruhend], daß Teile des ganzen Stoffes zum Zweck symbolischer Mitteilung für sich herausgenommen und bildlich dargestellt werden.“<sup>2</sup> Doch er druckte anders, als er schrieb. Und Deutschland folgte dem Primat der Schrift. Offenbar sprach der englische Pressendruker der ersten Stunde den deutschen Pressendruckern mit seiner Betonung, seiner Hinwendung zum inneren Auge der Phantasie aus der Seele. Die Phantasie setzt das aus vielen Teilen bestehende Buch zu einem einheitlichen Ganzen zusammen, dessen Schönheit sich aus der Schönheit aller Teile ergibt. Dem äußeren Auge hingegen, das sich an die sinnliche Wahrnehmung der Bildbetrachtung wendet, bieten die Arbeiten der Doves Press und deren Nachfolgern wenig Nahrung. Stattdessen präsentieren sie Typographie in Vollendung. Selbst die wenigen auszeichnenden Initialen und Versalien sind typographisch aufgefasst. Tatsächlich fällt die Werkstatt durch ihren radikalen Illustrationsverzicht auf. Das Bild wird auf dem Textaltar geopfert. Bücher der Doves Press zeugen in der Tat von einer nahezu zisterziensischen Spiritualität, da sie Stille und Unterordnung zwischen Buchdeckel bannen. Bernhard von Clairvaux, der sich in seinem berühmt gewordenen

1 Zitiert nach <http://gutenberg.spiegel.de/buch/4377/4> (abgerufen am 2.7.2014).

2 Cobden-Sanderson, Thomas: Das Idealbuch oder das schöne Buch. Berlin 1921 (1900), S. 11.

Schreiben aus den Jahren 1125/26 an Abt Wilhelm von St. Thierry gegen die sich mittels Kunstwerken zelebrierte Prunksucht der Klöster wandte, hätte seine Freude daran gehabt. Die Angst vor dem Bild sollte sich fest im Denken vieler Pressendrucker verankern.

### *Die deutsche Buchkunstbewegung oder die Sehnsucht nach Qualität*

Anfang des 20. Jahrhunderts schwappte die Pressendruckbewegung nach Deutschland über. Sie war kein englisches Phänomen, sondern ein europäisches. Der neue Geist fand hierzulande vor allem in regional verankerten Werkstätten ein Zuhause. Mit der kurzlebigen Janus-Presse gründeten 1907 Walter Tiemann (1876–1951) und Carl Ernst Poeschel (1875–1944) in der Buchstadt Leipzig die erste Privatpresse. Dies war ein Anfang. Auf Cobden-Sanderson geht zurück, dass eine durch den sorgfältigen Schnitt ihrer Typen sich auszeichnende eigene Schrift (Janus-Pressen-Schrift) und ihr Satz nicht nur als Grundelemente des buchkünstlerischen Schaffens, sondern als dessen wichtigste Komponenten angesehen wurden. Nunmehr stellte man sich hierzulande die Aufgabe, vorzugsweise mittels typographischer Mittel den geistigen Gehalt des Werkes zu veranschaulichen. Der Vorstellung, durch die Unterordnung der einzelnen Buchteile einem höheren Ganzen, nämlich dem Text, zu dienen, folgten in der Anfangszeit der deutschen Buchkunstbewegung viele. Anders als in England sah man die eigentlichen Vorbilder allerdings nicht unbedingt in den von beispielhafter Reinheit durchwehten Erzeugnissen des Wiegendrucks. Schriftkünstler wie Otto Hupp (1859–1949), der als Begründer der in den 1880er Jahren einsetzenden und bis Anfang der 1930er Jahre nachweisbaren Erneuerungsbewegung der sogenannten „Münchener Renaissance“ gilt, sahen vor allem in den Werken der Dürerzeit nachzueifernde Leistungen. Die Geschichte der weiteren Buchentwicklung betrachtete man dagegen als Geschichte des Niedergangs.

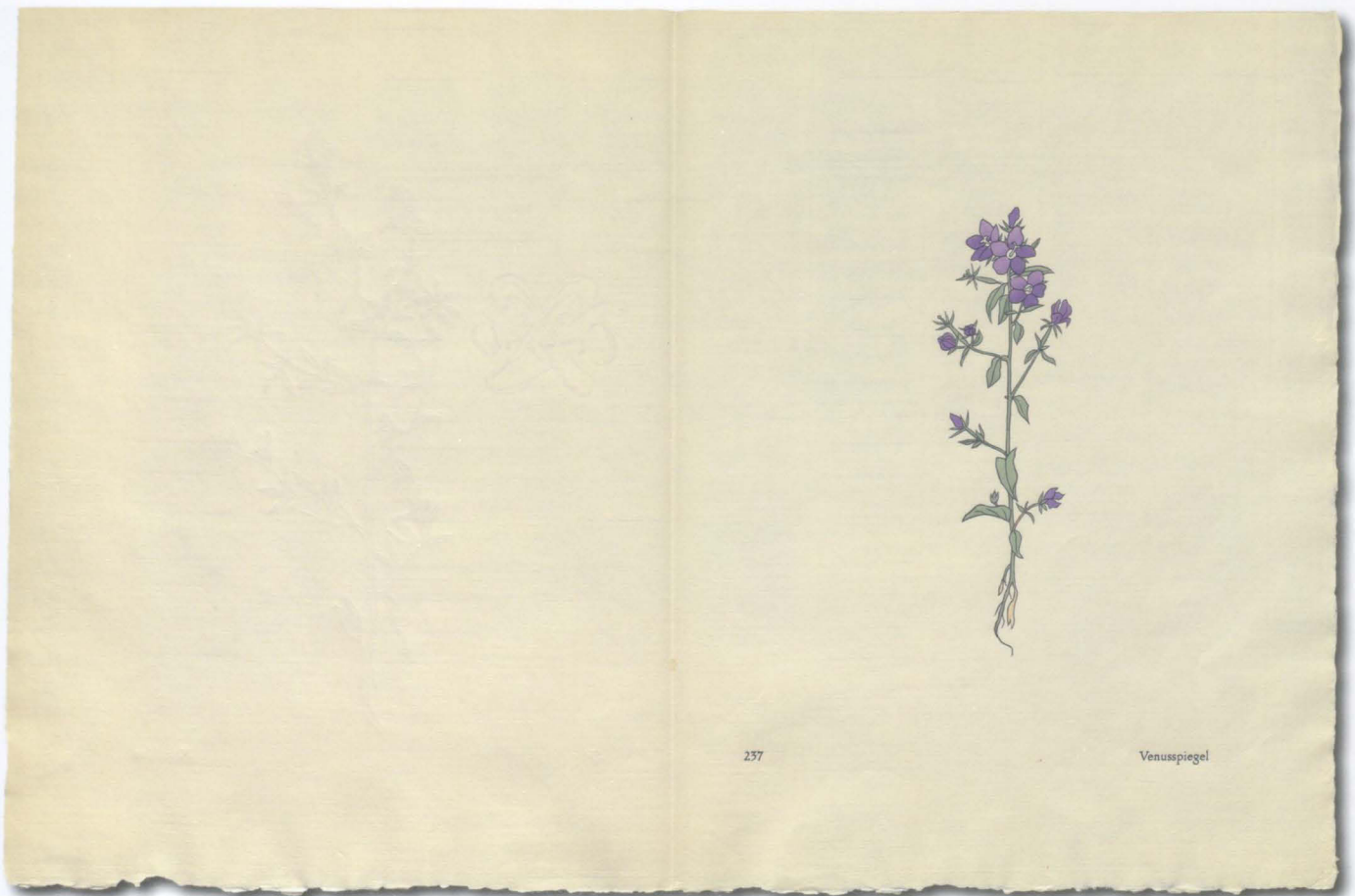
Das 19. Jahrhundert hatte aber nicht nur die Produktionsweisen revolutioniert und die Arbeit verdichtet. Kunst wurde bürgerlich und gab ihre Einbindung in die höfische Lebenswelt endgültig auf. So ist es nur konsequent, dass der Handpressendruck in Deutschland im 20. Jahrhundert eine weitgehend bürgerliche Angelegenheit blieb. Zu den wenigen Ausnahmen von dieser Regel zählt die von Großherzog Ernst-Ludwig von Hessen und bei Rhein ebenfalls 1907 ins Leben gerufene Ernst Ludwig-Presse. Sie zählte zur Darmstädter Künstlerkolonie „Mathildenhöhe“, die seit ihren Anfängen 1898 von hessischen Adeligen mäzenatisch unterhalten wurde. Ein Suchort, an dem sich Schriftsteller einfanden wie Hermann Bahr (1863–1934), um Entwürfe vom „neuen Menschen“ zu zeichnen, und Buchkünstler wie die Brüder Friedrich Wilhelm Kleukens (1887–1856) und Christian Heinrich Kleukens (1880–1954), um – ein Stück weit von direkter Dienstbarkeit entfernt – Wege zu beschreiten, die zum Idealbuch führen sollten. Bei der Auswahl der Inhalte griff man bisweilen auf längst Vergangenes zurück. Die botanische Buchillustration wurde

wiederbelebt, ein Thema der Frühen Neuzeit, nicht des 19. Jahrhunderts. Der Rückbesinnung auf dieses klassische Buchthema verdanken wir das 1928 in der Ernst Ludwig-Pressen gedruckte Blumenbuch von Rudolf Koch (1876–1934).

### *Blühende Landschaften*

In der Folgezeit griff die Erprobung neuer buch künstlerischer Ideen um sich. Die Messlatte lag in dieser handwerklichen Gegenwelt zur massenhaften Buchherstellung hoch: Qualität wurde zur Norm des Pressendruckers. Im Gegensatz zur zeitgleichen Kunst der Avantgarde, die in einer entgötterten Welt der Originalität huldigte und dem Fortschrittpathos verpflichtet war, blieb die Buchkunst in ihren Anfängen ihrem Kanon, ihrem Regelwerk der Unterordnung verpflichtet. Die Sehnsucht nach handwerklicher Qualität blieb ihr tief im Inneren verwurzelter Antrieb. Dieser Umstand hatte Sonntage der Buchkultur zufolge, die das Sich-Versenken in Literatur leicht machten.

Mit Kleinstauflagen wandten sich Pressendrucker stets an überschaubare Rezipientenkreise. Feste Bezugsgemeinschaften wie eifrig subscribierende Freundeskreise und Mitglieder bibliophiler Vereinigungen blieben die Hauptabnehmer. Sie bildeten das Fundament, ohne das die neue Buchkunst nicht hätte existieren können. Zugleich veränderte der hohe ästhetische Anspruch des Pressendrucks an die Buchgestaltung das Gebrauchsbuch. Damit war ein zentrales Ziel der Bewegung erreicht. Das Buch hatte seine Seele wieder. Dieser Echtheit verpflichtete sich die Bremer Presse, die ihre Werke lediglich mit Titeln und Initialen schmückte. Im Dekor ungemein zurückhaltend, setzte dieses Schwergewicht unter den deutschen Pressen, insbesondere durch den Anspruch, Weltliteratur in der Originalsprache zu veröffentlichen, hohe Maßstäbe. Beispiele für Reformbestrebungen des Buchdrucks lassen sich hierzulande allerorten nachweisen. Im Süden Deutschlands nahm im Winter 1913 (bis 1934) die nach dem bayerischen Kronprinzen Rupprecht benannte Presse ihre Tätigkeit auf. Spezifisch für Deutschland war, dass in vielen Druckwerkstätten der Ton auf Zweischriftigkeit gelegt wurde. Die Rupprecht-Pressen, die vom Münchener Professor der Kunstgewerbeschule Fritz Helmuth Ehmcke (1878–1965) geleitet wurde, war ursprünglich als Werkstatt zur Erprobung von dessen Schriften gedacht. Das in Deutschland seit Beginn der Frühen Neuzeit gepflegte Nebeneinander von gebrochenen und gerundeten Schriften erlebte eine Renaissance, gleich, ob schlank und feingliedrig oder knorrig und kraftstrotzend. Anders als die Janus- oder Bremer Presse war die Münchener Presse keine verlagsunabhängige Offizin. In ihrem von Schmucklosigkeit gekennzeichneten Formempfinden jedoch glich die sich rasch zu einem der wichtigsten Unternehmen der jüngeren deutschen Buchkunstbewegung entwickelnde Presse ihren Vorgängern. Als primus inter pares fungierte die englischste der deutschen Privatpressen, die ebenfalls 1913 in Weimar von dem Europäer Harry Graf Kessler (1868–1937) mit großem Kunstanspruch ins

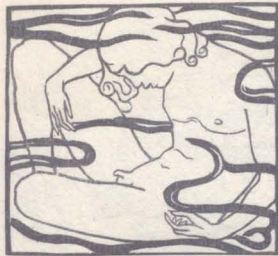


Leben gerufene Cranach-Pressen. Das hehre Ziel vieler, nämlich die Schaffung vollkommener Bücher, wurde hier Wirklichkeit. Mit Vergils „Eclogen“, illustriert von Aristide Maillol (1861–1944), brachte er 1926 nach jahrelanger Vorbereitung einen der bemerkenswertesten Drucke der jüngeren deutschen Buchkunstbewegung überhaupt heraus. Graf Kessler scheute weder Kosten noch Mühen und setzte nur auserlesene Schriften und edle Papiere ein. So entwarfen die Engländer Emery Walker (1861–1933) und Edward Johnston (1872–1944) eigens Schriften für die Presse, und das Büttenpapier wurde von Aristide Maillols Neffen Gaspard in dessen Papiermühle in Monval bei Marly nahe Paris geschöpft.

Rudolf Koch: Das Blumenbuch, 1928.

### *Hamburger Schule*

Für viele Pressen bedeuteten die verheerenden Maschinenkriege, die die erste Jahrhunderthälfte dunkel verhängten, eine tiefe Zäsur, zumeist vorübergehender Natur. Am Ende war die Buchkunstbewegung nie. Gelegentlich erfindet sie sich neu – bis heute. Nicht selten machte man, an geschaffene Strukturen anknüpfend, einfach dort weiter, wo man aufgehört hatte. Ein buch künstlerischer Nährboden für Norddeutschland war die akademische Werkstatt Lerchenfeld, die sich, tief in der frühen typographischen Periode der deutschen Buchkunstbewegung verankert, stets ihrer Anfänge bewusst blieb. Der Vater der Hamburger Schule Richard von Sichowsky



a virgo infelix quae te dementia cepit!  
 Procides implerunt falsis mugibus agros,  
 at non tam turpis pecudum tamen ulla secuta  
 concubitus, quamvis collo timuisset aratrum  
 et saepe in levi quaesisset cornua fronte.  
 a virgo infelix, tu nunc in montibus erras:  
 ille latus niveum molli fulvus hyacintho  
 ilice sub nigra pallentis ruminat herbas,  
 aut aliquam in magno sequitur grege, claudite, nymphae  
 Dictaeae nymphae, nemorum iam claudite saltus,  
 si qua forte ferant oculis sese obvia nostris  
 errabunda bovis vestigia; forsitan illum  
 aut herba captum viridi aut armenta secutum

60

sang der Pyrrha steinern geschlecht, das reich des Sa-  
 turnus, und den kaukassischen aar und Prometheus'  
 leuchtenden diebstahl, sang, wie die schiffer am quell  
 den verlorenen Hylas suchten, rufend, bis alles gestad  
 rings, Hylas, Hylas! zurückschrie.

Jene, die glücklich blieb, wenn niemals rinder gewei-  
 det, die Pasphe, tröstet sein lied durch die liebe des  
 bullen.

Ah, unselige maid, dich schlug ein schrecklicher wahn-  
 sinn, Procus' tochter erfüllten die luft mit falschem  
 gebüll. Keine jedoch verlangte die viehisch schönede  
 begattung, ob für den nacken sie auch die last des  
 joches gefürchtet, und auf der mädchen-stirn gar oft  
 die hörner gesucht hat. Ah, unselige maid, du irrst  
 durch tälern und berge; jener jedoch, den leib auf  
 blumenpolster gebettet, ruhet im schatten und wie-  
 derkaut vielwüziges krauter. Oder er folgt einer kuh  
 im schwarm der herde: ihr nymphen, nymphen des  
 Kretergebirgs, o schließt die wälder und schluchten,  
 ob unser auge vielleicht die spur des schweifenden  
 stieres unter den bäumen gewahrt; er geht, mich  
 dünkt es, im anger, weide zu suchen, und folgt viel-  
 leicht dem übrigen rudel, und ihn verlocken zum stall  
 die heimwärts wandernden stärken.

Dann aber sang er die magd, der die goldenen äpfel  
 gefielen, Phaethons schwestern schloß er sodann in  
 moosichte, bitter rinden und ließ sie vom grund als  
 schmächliche erlen erwachsen.

Gallus prius er hernach: der ging am flusse Permessus,  
 und zum aonischen berg entführ' ihn eine der musen,

61

(1911–1975) prägte in der Nachkriegszeit das ästhetische Ideal der Typographie der Mitte, von der die in seiner Grillen-Pressen entstandenen Werke bereites Zeugnis geben. Der Lesbarkeit wurde alles untergeordnet. Sie bestimmte die Wechselwirkung von Buchformat und Satzspiegel, von Schriftcharakter und Schriftgröße, von Papieroberfläche und Papierfärbung. Allein Typographie ist eine spröde Geliebte. Darin wurzelte die nun vermehrt zu beobachtende ästhetische Wendung zur originalgraphischen Illustration. Noch einmal war dies gerichtet gegen luxuriöse Prachtbände, gegen alles Übermaß repräsentativer Prunksucht, nun vermehrt gegen Dekoration und überhaupt gegen alles Aufdringliche. Das geordnete Miteinander von Text und Bild war das fortdauernde Thema. Ästhetisch kommt es den Protagonisten der Hamburger Schule, einem Schwerpunkt der Sammlung Onno Feenders, darauf an, das Verhältnis von Illustration zu gesetztem Text weiterzuentwickeln. Otto Rohse (geb. 1925), dem das illustrierte Buch zur Lebensaufgabe werden sollte, entdeckte die alte Technik des Holzstichs für sich neu. Dessen dünnes Linienwerk überzieht das Blatt mit zarten, verschiedene Grauwerte produzierenden Verkräuselungen. Gelegentlich gehen selbst dort Bildseiten ineinander über, wo sie sich im Falz treffen. Für den Betrachter entsteht so der Eindruck lückenloser Bildfolgen.

Zu Sichowskys letzten Schülern zählt Roswitha Quadflieg (geb. 1949). Wie Otto Rohse gab sie überwiegend figürlichen Darstellungsformen den Vorzug vor abstrakten. Die Früchte ihrer Handpressenarbeit, sie tragen das Signet der Raamin-Pressen, gelten längst als Klassiker. Verschiedenste Hoch- und Tiefdrucktechniken kamen in

ihren Werken zur Anwendung, die mit den Jahren häufig nebeneinander standen. Nach 30 Jahren schloss sie mit ihrem Beckett-Buch „Alles kommt auf so viel an: das Hamburg-Kapitel aus den ‚German diaries‘“ 2003 die Raamin-Pressen und arbeitet seitdem als Schriftstellerin. Tatsächlich ist die intensive Auseinandersetzung mit der zu interpretierenden Literatur das Besondere an ihren Arbeiten. Die Künstlerin durchlebt im Jahreszyklus der Entstehung ihrer Buchschöpfungen fiktive und tatsächliche Erlebnisse ihrer literarischen Helden. Dafür ist das Beckett-Buch in besonderer Weise charakteristisch und beispielhaft und stellt einen Endpunkt in ihrem Schaffen dar. Ein Mehr an Identifikation mit dem literarischen Vorbild ist kaum möglich.

### *Ein Schlusswort*

Anders als in den Anfängen der Buchkunstbewegung geht es den Pressen heutzutage nicht mehr darum, Vorbilder für das Druckgewerbe zu schaffen. Buchkunst ist ein weites Feld geworden, auf dem sich viele kreative Kräfte in einem bunten Stilpluralismus tummeln. Die Zukunft des Pressendrucks ist eher durch andere Umstände belastet, und sie ist natürlich verhängt. Aber sie ist offen.