

Buchgewerbe und bildende Kunst.

Eine Untersuchung von Paul Renner.

Bibliophile und Buchkünstler sehen im Buch nicht nur den Gebrauchsgegenstand, sondern ein Objekt der bildenden Kunst, lesen es nicht nur, sondern betrachten es. Man wirft ihnen vor, daß sie dabei die eigentliche Bedeutung des Buches übersähen, welche nicht in irgendwelchen künstlerischen Qualitäten, sondern in seiner Eigenschaft als Vermittler des menschlichen Wortes (bei Überwindung räumlicher und zeitlicher Distanz) liege. Unzweifelhaft hat das Buch nur durch sie die epochale Bedeutung in der Geschichte der Menschheit erlangt; ihr allein verdankt es auch heute noch die besondere Stellung, welche es unter den gewerblichen Produkten einnimmt. Das bißchen Kunst im Buchgewerbe hat in der Weltgeschichte keine Rolle gespielt und rangiert auch innerhalb der bildenden Künste nicht gerade an erster Stelle. Aber ästhetische und praktische Werte sind inkommensurabel; man kann sie nicht miteinander in Beziehung setzen. Oder wie? Muß die Gebrauchsbestimmung eines Gegenstandes sehr wichtig sein oder im Gegenteil sehr unwichtig, damit man auf seine äußere Gestaltung verzichten kann? Wer überhaupt das Organ hat, das künstlerische Werte empfindet, bedarf dieser auch so notwendig, überall und jederzeit, wie die Lunge des Sauerstoffs; er leidet unter jeder Art von Ritsch wie unter schlechter Luft. Dieses Organ aber ist das kultivierte selbstherrliche Auge, das die Form als Form sieht und noch nicht zum Guckloch eines wuchernden Intellectes verkümmert ist, das durch eine Formlosigkeit beleidigt wird, ohne sich in dieser natürlichen Reaktion durch Nützlichkeitsbeträgungen bestimmen zu lassen. So mannigfach auch die Beziehungen sein mögen, welche den Bibliophilen mit dem Buch verknüpfen: als Bibliophile unterscheidet er sich vom Gelehrten, Literaturfreund und Raritätensammler dadurch, daß er die vom Inhalt durchaus unabhängige Form des Buches zu würdigen weiß; als Bibliophile sammelt er Bücher wie andere alte Kupferstiche, schöne Spazierstöcke, Schatullen oder

Tabatieren; nicht weil sie literarische oder historische Bedeutung haben, weil sie gut erhalten sind oder irgendwelche raffinierte Technik zeigen, sondern weil sie schön sind; seine Bibliothek ist eine Kunstsammlung. Das Buchgewerbe ist, indem es das Buch künstlerisch gestaltet, bildende Kunst.

Nur durch Stellungnahme zu den Problemen der Gegenwart kann man den Standpunkt finden, welcher Perspektiven in die Kunst früherer Zeiten bietet. Niemand hat das Recht, unsere Kunst mit einer Elle zu messen, die er einer vergangenen entlehnt. Wenn die Probleme der Kunst unserer Tage kalt lassen, wird auch in der Kunst früherer Zeiten immer nur kühle klassische Schönheit, niemals den heißen Atem ewig gegenwärtiger Vitalität spüren.

Um uns über die künstlerischen Bestrebungen im heutigen Buchgewerbe zu orientieren, die keineswegs parallel, sondern oft genug gegen einander gerichtet sind, müssen wir sie bis zu ihrem Ausgangspunkt zurückverfolgen; dieser Weg führt uns aus dem Bereich des Buchgewerbes heraus zu den Prinzipien, welche die allgemeine kunstgewerbliche Bewegung verursacht haben. Es wird jetzt oft darüber geklagt, daß die moderne angewandte Kunst auf dem Punkt angekommen sei, wo sie aufhöre, modern zu sein. Die Tatsache ist nicht zu leugnen; fraglich ist nur, wie wir sie zu deuten haben. Wenn wir heute die Ideen prüfen, welche eine Zeitlang die kunstgewerbliche Produktion in so schroffen Gegensatz zur Kunst aller Zeiten und aller Völker gebracht hat, so will es uns scheinen, als hätten sie die Aufmerksamkeit des Produzierenden vom Wesentlichen abgelenkt, nämlich von der Gestaltung der Form, welche von sich selbst, für sich selbst redet, über sich in eindeutiger, eindringlicher Sprache Auskunft gibt; sie statt dessen auf Forderungen sekundären Ranges konzentriert. Unter ihnen hatten die lautesten mit Kunst überhaupt nichts zu tun (obwohl ihre Dringlichkeit füglich nicht bezweifelt werden konnte); von den künstlerischen war die eigentlich moderne die, daß das Funktionelle sichtbar gemacht werden solle.

Das Funktionelle ist aber bereits Inhalt; man ist aber um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler Form nennen, als Inhalt, als die Sache selbst empfindet. Wir haben hier letzten Endes einen naiven (erkenntnistheoretischen) Realismus vor uns. Das Anthropozentrische aller bildenden Kunst wird verkannt, welche doch auf den Menschen eingestellt ist wie die Bühne auf den Zuschauer. Man meint, die schönen Dinge lägen irgendwo im Raume herum; man brauche sie nur in die Hand zu nehmen, sie von allen Seiten betrachtend, betastend prüfen, um hinter ihre Schönheit zu kommen. In schroffem Gegensatz hierzu steht die von Meister Hildebrand formulierte Ansichtsforderung. Die Rundplastik als extremer Grenzfall des Reliefs: nämlich als Vereinigung mehrerer Reliefs, von verschiedenen Standpunkten aus. Das

Organ, die künstlerische Qualität eines Sessels zu prüfen, ist das Auge und nicht der Tastsinn irgendeines anderen Körperteils.

Das Kunstgewerbe hat im Gegensatz zur modernen Plastik durch die vorübergehende Verkennung dieser ewigen Wahrheit einen ausgesprochen dilettantischen Zug bekommen. Der Amateur unterscheidet sich vom Meister dadurch, daß er kein Gefühl für das Wesentliche hat, für die Rangordnung, für die Reihenfolge dessen, was zu tun notwendig ist. Ihm fehlt die brutale Kraft, subtile Nebendinge der Hauptsache opfern zu können; er hat den Kopf immer voll Feinessen; er ist delikat und fühlt sich dabei wohl; er hält seine Schwäche für Kraft und ist trotz aller Niederlagen selbstzufrieden wie ein geschlagener Feldherr, welcher wenigstens theoretisch seinen Gegner besiegt zu haben meint. Wenn er seine Forderungen formuliert, wird er zum Doktrinär: er verbohrte sich in seine Idee mit einer so hemmungslosen Behemennz, daß er es gar nicht merkt, wenn er bei ihrem diamentralen Gegensatz, bei den Antipoden sozusagen herauskommt. Man pflegt den Kult, welchen man mit dem Funktionellen treibt, durch den Hinweis auf die organische Natur zu begründen. Dort sei jede Form nichts anderes als der Ausdruck einer Funktion. Man studiert die dramatische Gebärde, mit der ein Ast aus dem Stamm tritt. Man zeichnet tausend Äste, aber — als Amateur — sieht man vor tausend Ästen keinen Baum, vor tausend Bäumen den Wald nicht. „Ein Baum ist entweder eine Kugel oder eine Pyramide oder ein Zylinder,“ sagte Césanne, der ein Meister war.

Der naive Realismus ist noch einen Schritt weiter gegangen und hat in der Verfolgung dieser Idee die bildende Kunst, welche die Wirkungsform für das Auge gestaltet, überhaupt als das feindliche Prinzip bekämpft und als einziges Postulat die knappste Anpassung an den Zweck und bedingungslose Hingabe an das herstellende Werkzeug aufgestellt. Die Technik und die Materialkunde ist dadurch in den Vordergrund des Interesses gerückt und ganz wesentlich gefördert. Der Werkbund, welcher ähnliche Bestrebungen organisiert, hat aber durchaus keine künstlerischen Tendenzen, wenn er auch alle namhaften Künstler zu seinen Mitgliedern zählt, sondern sehr wichtige technische und wirtschaftliche. Indem wir ein Objekt zu seinem Gebrauch geeignet machen und die besten Materialien verarbeiten, wird er „anständig“ in den Augen des an reelle Bedienung gewöhnten Käufers; aber er gewinnt und verliert dadurch nichts an künstlerischer Qualität. Es ist für das Niveau, auf dem sich die Erörterung kunstgewerblicher Probleme bewegt, charakteristisch, daß niemand ein ästhetisches Werturteil auszusprechen wagt, ohne dafür sofort auf oft recht dunkeln und schiefen Gedankengängen technische und moralische Gründe herbeizubringen. Wie man aber in den freien Künsten heute erkannt hat, daß nicht sowohl das Ver-

hältnis zur Natur (so sehr es einer Besserung bedarf) als vielmehr das Verhältnis zur Kunst revidiert werden muß, so macht sich auch im Kunstgewerbe eine Art Gegenrevolution geltend: sie will nicht zu den alten verrotteten Zuständen zurückführen, mit denen die Revolution aufgeräumt hat, sie will deren Arbeit, die ein Niederreißen war, durch aufbauende vollenden. Es ist klar, daß sie zu Ergebnissen führen muß, welche alter Kunst ähnlicher sind als spezifisch moderner: Es ist durchaus nötig, eine solche positive, von Ideen und Überzeugungen geleitete Arbeit von historischem Eklektizismus unterscheiden zu können.

Die Auseinandersetzung mit diesen Tendenzen bestimmt unser Verhältnis zu allen Problemen moderner Buchausstattung. Wenn wir auf sie eingehen wollen, müssen wir zunächst die beiden Künste isolieren, die ein häßlicher Sprachgebrauch unter der gemeinsamen Bezeichnung „Buchkunst“ zusammenfaßt. (Der naive Realist hat wie der Schimmelpilz das Bestreben, aus allem eine „organische Einheit“ zu machen.) Das geschlossene Buch ist ein dreidimensionaler Gegenstand. Es präsentiert sich für das Auge, den einzigen Richter in Sachen der bildenden Kunst (auf dem Tisch oder in der Auslage des Sortimenters), mit der Ansicht seines Vorder- oder Hinterdeckels oder seines Umschlages; (im Bücher-schrank) als Rücken, als Teil einer Bücherreihe. Dieser plastische Gebrauchsgegenstand hat nur eine Funktion zu erfüllen: daß er sich bequem aufschlagen lasse — und im übrigen sich und seinen Inhalt gut konserviere. Der mit seiner künstlerischen Gestaltung beauftragte Buchbinder beschränkt sich heute auf wenige Techniken: Vergoldung der Schnittflächen, Bekleidung des Rückens und der Deckel mit Leder, das mit Handvergoldung oder Lederintarsien verziert. Früher gab es von den (Diptychen und Triptychen der Römer meist buchstäblich übernommene) Flachreliefs in Elfenbein, Gold- und Silberschmiedearbeiten mit Verwendung edler Steine. Zum Überzug wurden außer Leder auch kostbare Gewebe verwendet; auch gab es allerlei merkwürdige beutelartige Formen; der Einband wurde ebenso luxuriös hergestellt wie ähnliche Utensilien: Taschen, Schatullen u. dgl.

Die aufgeschlagene Doppelseite als die künstlerische Gestaltung einer Fläche des dreidimensionalen Bandes aufzufassen, wäre falsch. Wir haben es hier mit einer anderen Kunstgattung zu tun; ihre Gebilde sind durchaus zweidimensional. Beide Künste können ohne einander bestehen. Die graphische Schönheit eines Buches, etwa einer schönen Inkunabel kann durch keinen noch so abscheulichen Einband beeinträchtigt werden (wenn die Papierränder nicht beschnitten sind). Und umgekehrt kann die künstlerische Qualität des Einbandes restlos zur Geltung kommen, auch wenn, wie das bei Probebänden oft geschieht, zum Buchblock leeres, unbedrucktes Holzpapier verwendet ist.

Die Verkennung dieses Tatbestandes hat dazu geführt, daß man bei Ausstellungen von Büchern am liebsten alle acht Flächen und womöglich auch noch das Innere gleichzeitig zeigen möchte. Der naive Realist verrät sich hier immer durch eine heftige Abneigung dagegen, den Einband in einer seiner wichtigsten Erscheinungsformen: nämlich als Ensemble von Buchrücken im Bücherschrank vorzuführen.

Die moderne Bewegung im Kunstgewerbe hat die äußere Form des Buches nicht verändert. Nur in ihrer Dekoration traten die neuen Ideen in Erscheinung. Man glaubte die Funktion des Buchrückens zum Ausdruck bringen zu müssen und erfand (in England glaube ich) jene phantastischen Rückenverzierungen, die sich mit goldenen, über die Buchdeckel greifenden Fangarmen an den Kanten festklammern. Auch wenn wir von der durchaus dilettantischen Auffassung des Ornaments absehen, die sich hierin äußert, so ist gegen eine solche Verteilung der Zeichnung auf Rücken und zwei Deckel einzuwenden, daß man niemals (im Sinne Hildebrands) den Standpunkt findet, von welchem sie übersehen werden kann; man müßte denn die achtflächige plastische Form, welche zu dekorieren war, zerstören, nämlich das Buch aufschlagen und umgekehrt — mit dem Rücken nach oben — auf den Tisch legen.

Man hat dann diese Forderung — ohne doch ihre Unsinnigkeit einzusehen — dahin gemäßigt, daß wenigstens die Einteilung des Rückens die darunter liegende Konstruktion veranschaulichen solle; dergestalt, daß er nur dort eine horizontale Teilung zeigen dürfe, wo sich im Innern ein Bund, die Schnur, auf welche das Buch geheftet ist, befinde. Die Herren, welche das fordern, verlangen auch von einer Fassade, daß sie die eingezogenen Decken auch äußerlich markiere; sie müssen die Tempel der Griechen und die Paläste der Renaissance häßlich finden, weil in ihnen die Sprache des Materials, das Konstruktive, das Funktionelle zu wenig zum Ausdruck kommt. Das Ornament hat aber als vornehmste Aufgabe, die Form zum Sprechen zu bringen, sie durch Teilung, wenn auch nur durch einfache Linien, übersichtlicher zu machen, klarer zu gliedern; die leichte Wölbung des Rückens äußert sich lebhafter durch eine zarte, die Richtungslinien, etwa die Diagonale betonende Ornamentik. Die rechteckige Fläche der Deckel wird durch einen Rahmen deutlicher vom Falz und Rücken abgehoben; ihre optische Mitte durch ein Schmuckstück (in der Bibliothek besonders geschmackvoller Bibliophilen durch ein *Sopra=exlibris*) betont.

Das alte Prinzip, daß jede Form sich dem Werkzeug anzupassen habe, durch das sie entsteht, hat durch die Propaganda von Doktrinären heute eine Beachtung gefunden, die manches Gute gewirkt hat, aber oft die Rücksicht auf wesentlichere Forderungen vermissen läßt. Man verlangt, daß Maschinen-

vergoldung sich schon im Entwurf von Handvergoldung unterscheide. Man solle erkennen, daß es sich nicht um die Wiederholung eines Stempels oder mehrerer handle, sondern um die gravierte Platte. Nun ist aber die rhythmische Wiederholung („rhythmisch“, bitte ohne jede Geheimniskrämerei!) ein unentbehrliches Kunstmittel bei jeder Dekoration: warum soll eine mit einer gravierten Platte hergestellte Vergoldung auf sie verzichten? Gerechte künstlerische Forderungen braucht man technischen niemals zu opfern: die Technik findet immer eine Möglichkeit sich ihnen anzupassen. Man kann auch Platten aus einzelnen Teilchen (ähnlich wie Messinglettern) zu allen möglichen Kombinationen zusammenfügen.

Das aufgeschlagene Buch (möge der Buchbinder dafür sorgen, daß man es aufschlagen kann!) zeigt uns auf der Doppelseite, der künstlerischen Einheit, welche wir der ‚organischen‘ des naiven Realisten gegenüberstellen, das Produkt einer ganz anderen Kunstgattung. Die Einordnung der Buchdruckerkunst in die bildenden Künste ist nicht so einfach. Wir stellen zunächst fest, daß auch ihre Produkte einem praktischen Zwecke dienen: dem, gelesen zu werden. Eignen sie sich dazu nicht, so haben sie keine andere Daseinsberechtigung als ein Stuhl, auf dem man nicht sitzen kann, oder ein Telephon, Grammophon oder Telegraph, welche nicht funktionieren. Aber wir müssen auch hier feststellen, daß die künstlerische Qualität von der Anpassung an den Gebrauch gänzlich unabhängig ist, so unabhängig wie das Gewicht eines Würfels von seiner Farbe. Wer überhaupt Gefühl für die Schönheit einer Schrift hat, kann über die ästhetische Qualität persischer, russischer, chinesischer oder hebräischer Schriften ein unanfechtbares Urteil abgeben, ohne sie lesen zu können. Daß die schönen Schriften aber fast ausnahmslos gut lesbar sind, liegt daran, daß sich in jeder schönen Schrift die einzelnen Elemente bei aller „Familienähnlichkeit“ klar und isoliert abheben, wodurch sie gleicherweise ein praktisches wie künstlerisches Postulat erfüllen. Die Isolierung des Wortes dagegen, d. h. der freie Raum zwischen den Worten, dient lediglich der Lesbarkeit; die schönsten Inschriften und Handschriften der römischen Zeit kennen sie noch nicht. Alle guten Drucke des 15. Jahrhunderts und die der berühmten englischen Pressen beschränken sie auf ein geringes Maß und zeichnen sich durch gleichmäßig engen Satz aus. Dies ist nicht der einzige Fall, daß Lesbarkeit und Schönheit der gedruckten Seite in Konflikt kommen.

Wir können zunächst zwei Tätigkeiten unterscheiden, von welchen die künstlerische Wirkung der Druckseite abhängt: die Arbeit des Setzers und die des Schriftgießers. Jener bearbeitet das Material, das dieser liefert: der Vergleich mit der Architektur lag nahe und wurde in den letzten Jahren etwas oft und

gewaltsam durchgeführt. Zweifellos kann der Sezer aus ihm allerlei Unregung bekommen, aber zu einem tieferen Verständnis seiner Kunst vermag es nicht zu führen. Er verleitet zu den verstiegenen Sezerkunststücken, mit denen heute Drucker und Verleger ihre künstlerische Befähigung nachzuweisen suchen. Der Prüfstein zur Beurteilung typographischer Schönheit und ihre stärkste Manifestation ist aber die im glatten Satz ausgeführte Doppelseite. Die Analogie mit der Baukunst versagt hier: eine rechteckige, gleichmäßig gefügte Mauer! Die künstlerische Qualität muß also schon in den Steinen enthalten sein!

Man hat dieser „Mauer“ noch eine geheimnisvolle rhythmische Gliederung zugesprochen, welche das Didotsche Punktssystem bewirke. Tatsächlich ist aber nur die Aufteilung durch die gleichmäßigen Zeilenabstände rhythmisch; die Gliederung innerhalb der Zeile eigentlich nicht oder wenigstens nur im Sinne eines metaphorischen Sprachgebrauches. Die Bilder der einzelnen Buchstaben sind verschieden breit; ebenso die Länge der Worte; die Buchstaben folgen sich nicht in einem rhythmischen Reigen, sondern wie es das Wort verlangt. Das Didotsche Punktssystem regelt die Proportionen der Schriftzeile, äußert sich aber nicht im Buchstabenbild; bei jeder sorgfältigen Sezerarbeit wird der „Rhythmus“ dieses Systems durch Verwendung feiner Kartenspäne durchbrochen. Es hat auf die künstlerische Qualität der Druckseite genau so viel Einfluß wie die Regelmäßigkeit der Backsteine auf die ästhetische Qualität einer verputzten Fassade.

Die Wirkung einer Druckseite ist, wie wir sehen, in erster Linie durch das Schriftmaterial bestimmt. Es ist heute das aktuellste Problem, für dessen künstlerische Qualität einen Maßstab zu finden. Denn trotz der enormen Produktivität unserer Schriftgießereien scheint es unserer Zeit versagt zu sein, eine eigene Druckschrift zu bekommen, welche den Vergleich mit alten zuläßt. Vielleicht bemühen wir uns — ohne Erfolg — auf geradem Wege zu einem Ziele zu kommen, das nur auf einem Umweg erreicht werden kann.

Wenn wir die zahlreichen Druckschriften, welche heute im Gebrauch sind, ohne Voreingenommenheit nach ihrer Qualität ordnen, werden wir sie ungefähr auch chronologisch richtig bestimmt haben: von den neueren sind nur die gut, die sich eng an alte Vorbilder anlehnen. Die englischen Handpreßdrucke verdanken ihre absolute Überlegenheit über die deutschen in erster Linie der Verwendung alten Vorbildern nachgeschchnittener Typen. Die präziöse Thiemann-Schrift der Janus-Preß und die affektierte Kleufensantiqua können mit einem Nachschnitt der alten Senfon-Type nicht ernsthaft konkurrieren. (Nebenbei bemerkt: glaubt man auf der Leipziger Ausstellung im übernächsten Jahre diesen englischen Leistungen Ebenbürtiges gegenüberstellen zu können, wenn Qualität und nicht Quantität in Frage kommt? Etwa mit der Maschine, vielleicht auf

Menschenhaut gedruckte Bücher in kleinster Auflage? Man muß die deutsche „Buchkunst“ vor einem vorzeitigen Triumphgeschrei warnen.)

Wie seltsam ist es, daß sofort mit der „Erfindung“ der Buchdruckerkunst Druckschriften von einer Schönheit geschaffen wurden, deren klassische Schlichtheit niemals wieder erreicht ist. Bereits im sechzehnten Jahrhundert verlieren die Schriften diese Natürlichkeit und tauschen dafür (weil ihre ästhetische Orientierung unsicher geworden ist) mechanische Korrektheit ein; diese steigert sich dann bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu einer Kalligraphie, welche wir getrost übel nennen könnten, wenn uns das neunzehnte nicht an viel schlimmere Dinge gewöhnt hätte. Eine Kunst, die wie Pallas Athene mit einem Male fertig aus dem Haupte des Zeus springt; aber leider ohne die ewige Jugend der Göttin; ihre Entwicklung ist Verfall. Denn auch der Erzeuger und Gebärer unserer schwarzen Athene, war sterblich und hat nicht lange ihre Geburt überlebt. Die Formen unserer Druckschriften sind in einer kontinuierlichen Entwicklung durch die Übung des Bücherschreibens entstanden; die Erfindung des Buchdruckes bedeutet die geniale Lösung des Problems, das geschriebene Buch zu vervielfältigen. Die Schwierigkeiten, welche wir heute beim Entwerfen einer Druckschrift haben, stammen daher: daß die Kunst, Bücher zu schreiben, in dem Augenblick brotlos wurde, als sie, wenn auch nur durch Vervielfältigung, in die weitesten Kreise wirken sollte. Die Reproduktion verdrängte die Produktion vom Markte. Die klassische Schreibkunst verfiel; nur die Kurrentschriften, bei denen es weniger auf Lesbarkeit als auf Schreibflüchtigkeit ankam, entwickelten sich weiter und kamen auch — als Civiltäts- und Fabelschrift für die ABC-Schützen oder als elegante Kursive — später zur Reproduktion durch den Druck. Einer Renaissance der Druckschriften müßte eine Renaissance der geschriebenen Buchschriften vorangehen.

Schriftgießerei und Buchdruck verhalten sich zur Schreibkunst wie Holzschnidekunst und Farbendruck zum Original: bei den Japanern also zur Pinselzeichnung, bei Dürer zur Kielfederzeichnung. Das ästhetische Problem der Druckschrift ist ein zweifaches; wir müssen uns sowohl über das Wesen der künstlerischen Reproduktion, als auch über das Wesen der künstlerischen Handschrift klar sein, wenn wir die ästhetische Qualität einer Druckseite beurteilen wollen.

Die Formen der europäischen Alphabete sind durch den Griffel oder durch die breite Feder entstanden; sie werden unverstänlich, wenn man die Merkmale dieser Entstehung verwischt. Die Aufgabe der reproduzierenden Künste besteht darin, die ‚Werkzeugsprache‘ des Originals so treu als möglich wiederzugeben: sie müssen das durch die Führung des Pinsels oder der Feder bewirkte eigentümliche Anschwellen und Abschwellen des Striches als logisch

erkennen lassen. Damit ist nicht gefordert, daß eine also überfeste 'Werkzeugsprache' keinen Akzent haben dürfe. Eben darin liegt der Charme des klassischen Holzschnittes: daß Stichel und Messer dem Strich etwas von ihrer Schnittigkeit abgeben, ohne jedoch seine Entstehung durch das Werkzeug des Originals (Pinsel oder Feder) irgendwie zu verbergen. Unzweifelhaft ist der Holzschnitt, welcher nur weiße Linien auf schwarzem Grunde gibt, in Absicht auf 'Werkzeugsprache' einfacher und elementarer. Die heutigen Künstler ziehen deshalb bei ihrer hygienischen Vorliebe für das Primitive den Holzschnitt dem Holzschnitt vor. Man darf aber des letzteren Charakter als den einer reproduzierenden Kunst nicht so sehr verkennen, man darf sich von einer verbohrtten Auffassung der 'Werkzeugsprache' nicht soweit verleiten lassen, daß man in der Platte herumarbeitet, als handle es sich um eine Holzschnitzerei; was von einem solchen Stock drückt, sind breite oder schmale Reste, aber keine formumreißenden Linien von suggestiver Kraft: die Holzstücke sehen schöner aus als die Abdrücke.

Die ersten Lettern wurden bekanntlich in Holz geschnitten. Wären die Formenschnneider von doktrinärem Geist besessen gewesen, so hätten sie die Buchstaben vielleicht eingeritzt und dann weiß auf schwarzem Grunde gedruckt; die Alphabete hätten sie dieser Technik in ähnlicher Weise angepaßt, wie die Germanen aus den römischen (oder griechischen) Versalien durch Anpassung an die Technik des Einritzens in Buchenstäbe die Runenformen entwickelt hatten. Aber gottseidank zeigen ihre Lettern alle Vorzüge des klassischen Holzschnittes. Und die ersten Stempelschnneider gingen durch Material und Werkzeug begünstigt noch exakter auf die Merkmale der Federtechnik ein. Erst als die Kunst, mit der Feder zu schreiben, weil sie von ihrem eigentlichen Arbeitsfeld, dem Bücherschreiben, verdrängt war, zu einer zierlichen Kalligraphie entartete, verloren die Letternschnneider diese Orientierung und wetteiferten mit den Schreibmeistern und Kupferstechern in der Produktion überleganter Formen, deren unnatürliche metallische Präzision ihre Entstehung durch ein Schreibwerkzeug nicht mehr erkennen ließen: meistens nicht einmal mehr die durch die menschliche Hand; man schrieb wie gestochen anstatt zu stechen wie man schrieb. Daß es ein Problem der künstlerischen Reproduktion gibt, ahnen die meisten Zeitgenossen deshalb nicht, weil sie von früh auf gewöhnt sind, sich an mechanischen Reproduktionen zu ergötzen. (Diese spielen in der bildenden Kunst die Rolle eines Grammophons, welches die Musiker entbehrlich gemacht hat.)

Wir haben, indem wir von ihrer Reproduktion sprechen, schon eine der wichtigsten Bedingungen der künstlerischen Handschrift angedeutet. Man kann mit vielen Geräten schreiben: aber japanische Schrift vollkommen schön nur mit dem elastischen, spitzen, rundgebundenen Pinsel, europäische nur mit der breiten

Feder oder bei größerem Maßstab mit dem in der Wirkung gleichen, flach gebundenen, breiten Pinsel; mit diesem haben die Römer ihre Verfallien auf den Stein geschrieben, vom Steinmeß vertiefen, vom Vergolder oder Maler ausfüllen lassen. Eine Anpassung an die Technik des Steinmeßes im Sinne moderner Doktrinäre hätte wahrscheinlich bald die Bogen des O, C, D usw. geopfert und im Laufe der Zeit zu einer Art Keilschrift geführt. Andere Techniken haben andere Schriften. Die Knotenschrift der Peruaner und das Morsealphabet zeigen, wie verschieden die sein können. Wir haben unzweifelhaft die Verpflichtung, unsere europäischen Alphabete weiter zu bilden, und wir dürfen sie nicht, wie es die Frakturgegner wollen, erstarren lassen. Aber die Produktion ganz fremdartiger Alphabete, zu welcher das Vertauschen des europäischen Schreibgerätes: der breiten Feder, mit irgendeinem anderen logischerweise führen müßte, sobald man dieses andere Werkzeug nicht der Feder als ein reproduzierendes unterordnet, ist eine noch unnützer Bemühung als die Erfindung einer neuen Sprache.

Die Bemerkung ist aber wohl nicht überflüssig, daß die hier formulierte Forderung nicht der Bequemlichkeit der Hand zu dienen hat, sondern lediglich der Erscheinung: der Wirkung auf das Auge als den einzigen Richter in Sachen der bildenden Kunst. Wenn man das obere Schaftende des i nach links, das untere nach rechts abbiegt, so ist das eine Form, die wohl bequem aus der Feder fließt; aber der Schaft erscheint, wenn er senkrecht bleibt, dem Auge als unsicher nach links übergeneigt. (Die alten Schreibmeister haben, um diese Wirkung aufzuheben, bei einer solchen Bildung der Enden den Schaft etwas nach rechts geneigt.) Auch braucht ein Wechsel der geraden und schrägen Federhaltung durchaus nicht ohne weiteres ein Fehler zu sein: Wir dürfen vom Schreiber in der Führung der Feder die gleiche Gewandtheit verlangen wie vom Maler in der Führung des Pinsels.

Weitere Gesichtspunkte zur Beurteilung der Schrift ergeben sich, wenn wir zwischen dem eigentlichen Duktus und der Valeur-Wirkung unterscheiden. Allerdings bedingen sich beide mehr als in irgend einer anderen Kunst. Objektiv haben wir es nur mit einem Ton, dem Schwarz des Druckes oder der Schreibflüssigkeit zu tun; subjektiv aber verwandelt sich dieses Schwarz durch Irradiation in Grau: in ein um so blässer, je schmaler der Strich ist. Wir haben so ein System von verschiedenen Abstufungen; ein crescendo und diminuendo von einer gewissen hellsten Schattierung bis zu einer ebenso bestimmten dunkelsten. Hier finden wir eine neue Bestätigung unserer ersten Forderung: bei jeder alla prima mit der breiten Feder geschriebenen Schrift werden diese Nuancen immer wieder von selbst getroffen; und zwar mit einer Genauigkeit,

welche keine noch so langwierige Retouche einer gezeichneten Schrift zu geben vermag. Daß dunklere (fette) Schriften an sich immer schöner wären, kann nur behaupten, wer alte Handschriften nicht kennt. Freilich handelt jede Reproduktion klug, wenn sie sich an so vollkommene Vorbilder nicht heranwagt.

Die Irradiation laugt aber nicht nur den Rand des einzelnen Striches aus, sondern frißt auch am oberen und unteren Zeilenrand; der wird deshalb in jeder schönen Schrift kräftig markiert und gleichsam von einem Buchstaben an den anderen weitergegeben: in vielen Schriften auch von solchen, die Ober- und Unterlängen haben. Damit wird der Zeile und durch sie der Doppelseite, als der eigentlichen künstlerischen Einheit, eine gleichmäßig tonige Wirkung gesichert.

Gleichzeitig ist aber durch diese Rücksicht auf den Valeur die Form des einzelnen Buchstabens mitbestimmt. Im übrigen arbeiten an ihr zwei andere Prinzipien: die Familienähnlichkeit, welche durch das allen Buchstaben eines schönen Alphabets gemeinsame ornamentale Motiv entsteht; zweitens die Charakteristik des einzelnen Buchstaben. Diese ist keineswegs der Willkür des Schriftkünstlers überlassen; sie ist durch die Entwicklungsgeschichte eines jeden Buchstaben so festgelegt wie die charakteristischen Merkmale einer Tier- oder Menschenrasse. Nur wer die Geschichte des Minuskel-*g* kennt, kann wissen, welche formalen Details gerade die dem *g* eigentümlichen Kennzeichen sind, durch deren Betonung ein *g* gleichsam intensiver *g* wird als ein anderes.

Die charakteristische Gestaltung des einzelnen Buchstaben macht eine Schrift lesbar, macht sie also zur Schrift; wer sie unbedenklich der Durchführung eines ornamentalen Motivs opfert, behält ein Formengewirr übrig, das weder Schrift ist noch auch — trotz aller ornamentalen Anklänge — Ornament. Man verkennet dessen Wesen in der naivsten Weise, wenn man in einer Ausstopfung mit solchen Formen, die trotz der 'Steigerung ins Modern-dekorative' doch konfus genug bleiben, die ornamentale Aufteilung oder Füllung einer gegebenen Fläche sieht. Die Schrift verhält sich zum Ornament wie Sprechen zum Singen: sie spielt in der Dekoration die Rolle des Rezitatifs in der Oper. Wir können den musikalischen Reiz des Sprechens restlos genießen, ohne daß wir die Sprache kennen, in der gesprochen wird; und so vermögen wir es auch, die ästhetische Qualität einer Schrift zu beurteilen, ohne sie lesen zu können, aber dies immer nur unter der Voraussetzung, daß es Sprache, daß es Schrift sei. Beider Wesen ist: artikuliert sein, verständlich sein; sie gehorchen anderen Gesetzen als denen der Musik und der Ornamentik. Unartikulierte Sprechen, das niemand verstehen kann, ist auch bei singendem Tonfall nichts: weder Musik noch Sprache; zuweilen das Symptom einer geistigen Störung. Wir wollen uns mit diesen Fingerzeigen begnügen, ohne tiefer in das Problem der Schrift

einzuführen; wir wollen besonders auch von allem Physiognomischen, Persönlichen der Schrift schweigen; darüber sagen die Graphologen in einer Minute mehr, als sie in einer Ewigkeit verantworten können.

Indem wir den Buchdruck als vervielfältigte Handschrift deuten, gewinnen wir einen neuen Gesichtspunkt zur Beurteilung typographischer Regeln. Wir werden den armen Lesern nicht den wohlfeilen und übrigens ganz unschädlichen Rat geben, die Werke der Architektur zu studieren, sondern ihnen empfehlen, sich Handschriften oder wenigstens Drucke des fünfzehnten Jahrhunderts anzusehen; in ihnen haben die alten Schreibmeister, die es vorzogen, Drucker zu werden anstatt zu verhungern, ihr außerordentliches Gefühl für die Kunst im Schrifttum zum letzten Male in vorbildlicher Weise betätigt. Die halbsbrecherischen Künste des modernen Akzidenzsaßes, das Spiel mit fetten, feinen und englischen Linien, mit Punkten, Pünktchen und Ornamentchen, das Durcheinander von Schriftarten und Schriftgraden, das kunstvolle Aufbauen ganzer Gedichte auf die Mittelachse, das Raffinement im Setzen von Titeln, Inseraten und Umschlägen, kurz die ganze typographische Steinbaukastenarchitektur unserer Tage bekommt ein recht verlegenes Aussehen, wenn man sie der sicheren Schlichtheit der ersten Drucke gegenüberstellt. Gleichmäßig enger (Drittel-) Saß, auch nach Punkten nicht stärkeren Ausschluß als sonst zwischen den Worten, möglichster Verzicht auf die Bogennorm und lebende Kolumnentitel, unbedingter Verzicht auf das Spationieren der Worte, puritanische Einfachheit, das sind in aller Kürze einige von den Forderungen, die sich aus unserer Auffassung ergeben. Gold, Miniaturen, jede Art von Ornament geziemen der Handschrift; die Buchdruckerkunst ist eine bürgerliche Angelegenheit; stolze Resignation, wie sie aus den schönsten Inkunabeln und etwa aus den modernen englischen Handdrucken spricht, kleidet sie besser als unbekümmerte Selbstzufriedenheit, die sich präzios zu geben versucht. Alle künstlerischen Qualitäten verdankt die heutige Buchdruckerkunst dem Schreibwesen vergangener Jahrhunderte. Wenn sie ein Ausdruck unserer Zeit werden soll, müssen wir zunächst wieder schreiben lernen; nicht Visittarten oder Buchtitel, sondern Bücher. Es ist gegenwärtig vielleicht die vornehmste Aufgabe unserer Bibliophilen, alle Versuche zu unterstützen, die einer Wiederbelebung der Schreibkunst gelten. Die Ruhmredigkeit und Selbstzufriedenheit unserer Verleger und Buchkünstler kann uns über die Tatsache nicht täuschen: daß beinahe noch nichts geleistet ist, daß fast alles noch zu tun übrig bleibt. Der Einzelne vermag hier freilich wenig; das ist eine Aufgabe, an der noch Generationen arbeiten werden.

