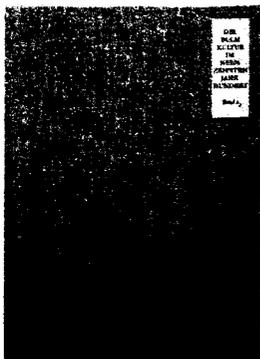


Die Buchkultur im 19. Jahrhundert. Zum Abschluss eines Grundlagenwerks



Eva-Maria Hanebutt-Benz und Walter Wilkes: Die Buchkultur im 19. Jahrhundert. Bd. 2/2: Illustration, Schrift und Einband. Hamburg: Maximilian-Gesellschaft 2019. 735 S., Abb., geb., 120 Euro, ISBN 978-3-921743-68-3; Gesamtwerk (2 Bde. in 3 Teilbden.): 290 Euro, ISBN 978-3-921743-55-3. Bestellungen: Karl-Heinz Knupfer, info@maximilian-gesellschaft.de

Mit diesem Band kommt das Publikationsprojekt »Die Buchkultur im 19. Jahrhundert« der Maximilian-Gesellschaft für alte und neue Buchkunst zum Abschluss. Der erste Band war 2010 erschienen und behandelte die »Technischen Grundlagen« (Druck, Satz, Abbildungen, Papier und Einband), der erste Teilband des zweiten Bandes aus dem Jahr 2016 widmete sich den Aspekten »Zeitalter, Materialität, Gestaltung«.¹ Die Autoren des Bandes 2/2, der die gestalterischen Merkmale des Buches behandelt und an die Mitglieder der Maximilian-Gesellschaft als Jahressgabe für 2019 und 2020 ging, sind laut dem Vermerk auf S. 4 Eva-Maria Hanebutt-Benz, frühere Direktorin des Gutenberg-Museums in Mainz, und Walter Wilkes, bis 2006 Professor für Typografie und Druckverfahren sowie Leiter der Lehrdruckerei an der Technischen Universität Darmstadt. Wer von ihnen die teilweise sehr umfangreichen Kapitel des aktuellen Bandes verfasst hat, wird jeweils erst am Ende des Kapiteltexts offengelegt. Demnach liegt das Schwergewicht der Darstellung auf der Buchillustration, die Hanebutt-Benz in vier Kapiteln darstellt; dann folgt ein Kapitel von Wilkes über die verwendeten Schriftarten. Den Abschluss bildet ein Kapitel, wiederum von Hanebutt-Benz, zur Einbandgeschichte.

Illustration

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit den Stiltendenzen der Buchillustration im 19. Jahrhundert und ist zugleich das längste. Dieses Thema ist in doppelter Hinsicht herausfordernd. Erstens bietet sich die Chance, das lange 19. Jahrhundert als einen in der Illustrationsgeschichte entscheidenden Zeitraum darzustellen. Zweitens war seit vielen Jahren keine Zusammenfassung mehr

dazu erschienen. Deshalb musste eine umfangreiche Menge an Einzeluntersuchungen aus mehreren Disziplinen aufgearbeitet werden, um die Entwicklungslinien herauszupräparieren. Das ist der Autorin hervorragend gelungen. Ihr Ziel war nicht eine Geschichte der Buchillustrationsstile, sondern die Darstellung von »Stiltendenzen« (S. 15). Denn auch in der Buchillustration löste damals nicht ein Stil den anderen abrupt ab, es gab Überschneidungen und auch Tendenzen, die sich gleichzeitig manifestierten. Die Jahrhundertgrenze lässt sich daher nicht strikt ansetzen; beispielsweise beginnt der Klassizismus vor 1800 und der Jugendstil endet nach 1900. Eine weitere Voraussetzung für die Darstellung sind die Stufen des technischen Fortschritts. Erst im 19. Jahrhundert konnten illustrierte Bücher in höheren Auflagen gedruckt werden. In der Folge verbreiteten sich Illustrationen, etwa durch Zeitschriften, so weit wie in keinem Jahrhundert davor.

Einleitend gibt die Autorin den Hinweis, dass die Tradition der Kunstgeschichte für Buchillustratoren des 19. Jahrhunderts bereits verfügbar war. Rückgriffe auf frühere Jahrhunderte, etwa beim altdeutschen Stil oder im Historismus, sind Kennzeichen der Illustration im 19. Jahrhundert. Am Beginn des Zeitraums beherrschen noch der Kupferstich und die Radierung mit ihren malerisch angelegten Illustrationen wie etwa bei Nikolaus Chodowiecki das Feld. Dann folgen mit dem Konturenstich nach dem Vorbild des Engländers John Flaxman und mit der Arabeske neue Stilformen. Mit der deutschen Romantik setzt sich gleichzeitig der altdeutsche Stil durch. In diesem Abschnitt des Bandes wie insgesamt machen gut ausgewählte Illustrationen die Stilunterschiede anschaulich. Berühmt sind etwa die Gra-

¹ Siehe hierzu Meinhard Knigge. In: AdA NF 9 (2011) S. 242–244; ders. In: AdA NF 15 (2017) S. 153–155. Verfasser der Bde. 1 und 2/1 sind Walter Wilkes, Frieder Schmidt, Eva-Maria Hanebutt-Benz und Monika Estermann.

phiken zu Goethes ›Faust‹ von Moritz Retzsch und Peter Cornelius sowie zu dessen ›Reineke Fuchs‹ von Wilhelm von Kaulbach. Der altdeutsche Stil wurde auch in Ausgaben der durch die Romantiker wiederentdeckten literarischen Gattungen wie Sage, Lied, Volksbuch und Märchen gerne verwendet. Als Beispiele für den Realismus behandelt die Autorin anschließend die Gestaltung von Alfred Rethels ›Todtentanz‹ von 1848. Für den Naturalismus steht Adolph Menzel, dessen Ruhm mit seinen Illustrationen zu Franz Kuglers ›Geschichte Friedrichs des Großen‹ (zuerst 1840 bis 1842) einsetzte.

Erst spät in diesem Kapitel wird Ludwig Richter ausführlicher dargestellt. Seine Illustrationen wurden zwischen 1830 und 1870 publiziert und waren bereits massenhaft verbreitet. Mit Blick auf die Holzstiche nach seinen rund 3.000 Zeichnungen kann man Richter, »unsentimental betrachtet, geradezu als Illustrationsmaschine bezeichnen« (S. 134). Gleichzeitig war er noch Professor, freischaffender Maler und Graphiker. In der anschließenden, recht knappen Darstellung der Gründerzeit ist Max Klinger eine Hauptfigur, doch stößt man daneben auch auf weniger bekannte Buchkünstler wie Otto Hupp und Joseph Sattler. Wichtig ist auch die Information, dass Schriftsteller wie Gottfried Keller und Theodor Fontane das Illustrieren ihrer Bücher grundsätzlich ablehnten; die Begründungen lassen sich hier nachlesen.

Zu Recht fällt der letzte Abschnitt über den Jugendstil und dessen reiche Buchkunst mit vielfältigen Ausprägungen ausführlicher aus. Hier weitet sich der Blick ins Ausland und die Vorläufer William Morris, die Kelmscott Press, Walter Crane und Henry van de Velde sind porträtiert. Ausführlich liest man über japanische Einflüsse, vermisst aber den Orientalismus als Stiltendenz der Zeit. Es folgen die großen Illustratoren im deutschen Buch des späten 19. Jahrhunderts wie Emil Orlik, Otto Eckmann, Melchior Lechter, Bernhard Pankok und Heinrich Vogeler mit guten Beispielen, bevor die so unterschiedlichen maßgeblichen

Zeitschriften, zuerst die namensgebende ›Jugend‹, dann der ›Simplizissimus‹, der ›Pan‹ und ›Die Insel‹, vorgestellt werden.

Die Beschränkung der Darstellung auf Deutschland und gegebenenfalls die künstlerischen Vorgänger im Ausland hat allerdings zur Folge, dass Illustrationen deutscher Texte durch ausländische Künstler öfters außerhalb des Blickfelds bleiben. Hier vermisst man einige Meilensteine der Bibliophilie. Zu ihnen gehören die 17 Lithographien von Eugène Delacroix zum ›Faust‹, die Goethe so schätzte; sie erschienen zuerst 1828 in Paris. Man kann auch die Illustrationen von George Cruikshank zur englischen Übersetzung ausgewählter Märchen der Brüder Grimm dazu zählen sowie die Illustrationen von Gustave Doré zum ›Don Quijote‹ des Cervantes. Sie kamen 1863 in Paris heraus, wurden in Deutschland aber ab 1883 durch die Übersetzung des Romans von Ludwig Braunfels bekannt.

Speziellere Themen der Buchgeschichte finden sich in den drei folgenden Kapiteln. Kapitel zwei ›Die Farbe im Buch‹ schildert eine Entwicklung, die mit dem nachträglichen Kolorieren monochromer Drucke einsetzte und dann über die Chromoxylographie zur Chromotypie führte. Das Kolorieren von Bildern von Hand war eine mühsame Arbeit, für die zumeist junge Frauen und teilweise auch Kinder eingesetzt wurden. Im Lauf der Jahre entwickelten sich größere Kolorierwerkstätten. So soll der Kinderbuchverlag J. F. Schreiber in Esslingen um 1868 etwa 70 und 1895 sogar circa 160 Koloristinnen beschäftigt haben, viele davon vermutlich in Heimarbeit. Die Mitarbeiter des Verlags Perthes in Gotha kolorierten 1875 innerhalb von drei Monaten nicht weniger als 493.000 Karten von Hand. In diesen Jahren existierte daneben bereits ein sehr aufwendiges Druckverfahren für farbige Holzstiche (Chromoxylographie), bei dem die Farben separat zu drucken waren. Im Kaiserreich wurden auf diesem Weg zum Beispiel Gemälde aus Museen bekanntgemacht. Daran hatte die Reihe ›Moderne Kunst in Meisterholzschnitten‹

im Folioformat einen entscheidenden Anteil; sie belieferte nicht weniger als 100.000 Abonnenten (S. 293) – ein sprechender Beleg für den Hunger nach Bildern. Die Erfindung der Galvanoplastik vereinfachte anschließend den Aufwand zur Druckplattenherstellung beträchtlich. Dank ihrer prosperierte allmählich der mehrfarbige Buchdruck, auch Chromotypie genannt, in großer Auflage.

Das dritte Kapitel ist stärker technisch orientiert. Es rekonstruiert, wie das Foto ins Buch kam. »Vom eingeklebten empfindlichen Original-Photoabzug in Buch oder Album bis zur durchgehenden qualitativ vollen Bebilderung, die auf der Basis der Autotypie zusammen mit dem Text gedruckt werden konnte, verging immerhin ein halbes Jahrhundert.« (S. 358) Auf diesem Weg experimentierte man mit heute nicht mehr bekannten Druckverfahren wie der Photoxylographie, dem Lichtdruck und der Heliogravüre, die an Beispielen erklärt werden. Im Ergebnis wurden Bildbände mit Fotos erst nach 1900 für die Allgemeinheit verfügbar.

Ökonomische Aspekte des Buchhandels prägen das vierte, wiederum von Hanebutt-Benz verfasste Kapitel über »Klischees als Ware«, das neue Forschungsergebnisse zusammenfasst. Das Wort Klischee meint hier eine Druckplatte zur Wiederverwendung. Seit dem frühen 19. Jahrhundert gab es Druckstöcke für kleine Ornamente im Buch, auf die andere Buchdrucker, durchaus auch im Ausland, zurückgreifen konnten; daraus entwickelte sich ein internationaler Handel mit Klischees. Rund 1.500 verschiedene Verzierungsstücke bot um 1830 die darauf spezialisierte Berliner Firma von Friedrich Wilhelm Gubitz in ihren Katalogen an. Zunächst konnte man einzelne Bildmotive kaufen und später Klischees aus Bildkatalogen ausleihen. Es gab zum Beispiel eine »Galerie« mit Porträts von 1.300 bekannten Personen. Klischees wurden mehrfach verwendet, so dass den Leserinnen und Lesern in einem Fachbuch, einem Lexikon oder einer Zeitschrift dasselbe Bild begegnen konnte.

Schriften

Das fünfte Kapitel über die »Schriften« im Buch des 19. Jahrhunderts steuerte Wilkes bei. Hatten in diesem Buch vorher die Illustrationen den Text am Beispiel veranschaulicht, so kehrt sich beim Thema Schriften das Verhältnis um: Es gibt relativ kurze Textpartien, dafür aber umso mehr Bildseiten mit Schriftproben. Auf den ersten Blick erstaunt es, dass die im 19. Jahrhundert häufig verwendeten Schriftarten schon seit Jahrhunderten im Gebrauch gewesen waren. Zusammengefasst stellen sie ein einzigartiges Kulturerbe dar.

Wilkes stellt die Prinzipien der Schriftgestaltung und die Entwicklung jeder Schriftart knapp und schnörkellos dar. Die Schwabacher, die Fraktur, die Antiqua und die Kursivschrift galten als »Brotchriften« und waren jene Textschriften, mit denen die Setzer ihr tägliches Brot verdienten. Die zweite, dritte und vierte dieser Schriften lassen sich sehr weit zurückführen, die Großbuchstaben der Antiqua sogar auf Inschriften im alten Rom. Die Bildseiten zeigen viele Beispiele, die jahrhundertlang in Gebrauch waren. Zur Frakturschrift ist Albrecht Dürers »Unterweysung der Messung mit dem Zirkel« (Nürnberg 1525) das früheste Beispiel; später folgen neue Frakturschriften aus dem späten 18. Jahrhundert, die in den Verlagen von Johann Friedrich Unger und Johann Gottlob Immanuel Breitkopf zum Einsatz kamen. Als jüngere Beispiele der Fraktur sind Probesten der Schriftgießereien von Friedrich Arnold Brockhaus (hier eine Seite aus Weimar), der Bauerschen Gießerei (Frankfurt am Main), der Schriftgießerei Stempel (hier mit der Filiale Leipzig) sowie von Genzsch & Heyse (München und Hamburg) abgebildet. Die Schriftproben zur Antiqua setzen in der Inkunabelzeit ein. Es folgen Beispiele aus Amsterdam, Oxford und Paris und dann die Adaptionen im Deutschland des 18. Jahrhunderts, darunter bekannte bibliophile Spitzenstücke wie Goethes »Das Römische Carneval«, Berlin 1789, und die

›Wieland-Prachtausgabe‹ im Göschen-Verlag (Leipzig 1794). Erst die abschließenden Schriftproben der Antiqua sind im 19. Jahrhundert entstanden und zeigen weitere Varianten. Hier wie bei den weiteren Schriftarten greift Wilkes in seiner Darstellung räumlich und zeitlich weit über deutsche Verhältnisse hinaus, um die Entwicklung international verwendeter Schriften zu zeigen. Das geschieht mit Blick auf den Schriftverlauf, auf die Breite und Höhe der Buchstaben, die Art der Serifen, das Verhältnis der Buchstaben zueinander, die Groß- und Kleinschreibung und die Satzzeichen. Bei den Schriftmustern weisen Bildunterschriften jeweils die Schrifttype, den Schriftschneider, die Schriftgießerei und, wo relevant, auch den Text und die Ausgabe nach. Bei der Kursivschrift gab es zwei deutsche Neuerungen im 19. Jahrhundert, die erste 1803 von Justus Erich Walbaum (leider nicht abgebildet), die zweite ab 1898 als ›Römische Kursive‹ der Schriftgießerei Genzsch & Heyse.²

Auf diese sehr verbreiteten Schriftarten folgen einige speziellere: die ›Auszeichnungsschrift gotischen Ursprungs‹, ›Akzidenz- und Werbeschriften englischen Ursprungs‹, ›Lithografie und Druckschriften‹ sowie ›Neurenaissance, Münchner Renaissance‹. An ihnen wird unter anderem deutlich, dass die verwirrende Namensvielfalt für Neuschritte von Schriften sich häufig nicht mehr auf die Herkunft der Type bezog, sondern bereits auf die Möglichkeiten des Marketings abzielte. Einige Schriftproben wirken recht blass. Das könnte unter anderem daran liegen, dass Schriftproben nicht immer in guter Qualität überliefert sind. Dieses Problem veranschaulicht das Schriftmuster von Konrad Berner (Frankfurt am Main 1592) auf S. 498, weil es Fehlstellen aufweist.

Einband

Ein ausgewogeneres Verhältnis von Text und Bild weist das abschließende Kapitel über die Einbandformen des 19. Jahrhunderts auf, dessen Autorin erneut Hane-

butt-Benz ist. Während die Einbände des 19. Jahrhunderts in bibliophilen Kreisen lange als nicht sammelwürdig galten, betrachtet man sie heute differenzierter; denn damals entwickelte sich im Zuge der Industrialisierung eine Fülle neuer Einbandformen. Bis etwa 1830 dominierte wie gewohnt die hochwertige Handbuchbinderei; für sie stehen im Luxussegment etwa Einbände in Kalbs- und Schafleder mit Handprägung und Handvergoldung, Einbände im Kathedralstil und gewebte Seiden einbände; zumindest letztere waren so empfindlich, dass es nur noch wenige gut erhaltene Exemplare gibt. Die beiden abgebildeten Stücke (S. 594 und 595) gehören jedoch nicht dazu. In der nächsten Phase führen höhere Auflagen und neue Vertriebsstrukturen für das Buch zu neuen Einbandformen. Der Auftragseinband durch den Käufer wird seltener, der fertig angebotene Verleger einband wird nach und nach zur Regel. Ab 1855 folgen neue Erfindungen, und die ersten Maschinen finden ihren Weg in den Handwerksbetrieb: Prägepresse, Papierschnidemaschine, Rückenrundemaschine, Einsägemaschine, Falzmaschine und so weiter. Es beginnt das Zeitalter der Dampfbuchbinderei mit Maschinenantrieb, die ab 1871 zum Entstehen von industriell arbeitenden Großbuchbindereien führte. Führend war hier Leipzig, das 1896 bereits 32 Großbuchbindereien aufwies. Eine Entwicklung, die wir aus der Zeit des Übergangs von der Handschrift zum Buchdruck kennen, wiederholte sich damals bei den Einbänden: In der Zeit des Historismus sahen die neuen industriell gefertigten Medien noch lange Zeit so aus wie ihre handwerklich gefertigten Vorgänger. Hanebutt-Benz bringt Beispiele für schöne Kalikoeinbände. Einbandsammler haben sich für solche Einbände kaum interessiert. Durch den Kalikoeinband wurde schließlich eine Entwicklung möglich, die später zu den heutigen farbigen Buchumschlägen führte: Die Außenseite des Einbands konnte nicht nur geprägt und vergoldet werden, sondern – nach

² Zu dem Schriftmuster dieser Gießerei auf S. 512 fehlt der Textnachweis. Es handelt sich um die erste und die siebente von Goethes ›Römischen Elegien.

mehreren Entwicklungsschritten – sogar farbige Bilder aufnehmen. An dieser Stelle hätte es sich angeboten, die kaum bekannte Entwicklung des Maschineneinbands, der das späte 19. Jahrhundert prägte, etwas ausführlicher zu schildern.

Einbände für sogenannte »Prachtausgaben« (auch dieser Ausdruck kam erst in der Gründerzeit auf) wurden teilweise schon industriell hergestellt. Doch auch Kunstbuchbindereien fertigten Prachteinbände als Beweis ihres Könnens und als Kundenreferenz an. Selbst die Großbuchbindereien richteten eine eigene Handbindeabteilung für speziellere Kundenwünsche ein. Die Handbuchbinder verfolgten nun das Ziel, den Einband durch die Anwendung spezieller, der Handbuchbinderei vorbehaltenen Techniken von der Industrieware abzuheben; daran konnten gegebenenfalls auch etwa noch Graveure und Goldschmiede mitwirken. Einige Spitzenstücke sind abgebildet, darunter ein Lederschnitteinband mit Blindprägung und Bemalung der Firma Georg Hulbe und ein Textileinband mit Goldpressung und eingelassenem Metallrelief aus dem Verlag Brockhaus. In Privatbibliotheken der Zeit stellten so aufwendig hergestellte Einbände unübersehbare Zeichen für den Wohlstand ihrer Besitzer dar. Solche Bücher standen für beides, für den Wert der Bildung wie für das Bedürfnis nach sozialer Distinktion. Eine technische Entwicklung des späteren 19. Jahrhunderts waren Experimente mit abwaschbaren Buchbezügen. Auch Einbände, bei denen die Werbefunktion im Vordergrund steht, haben ihren Ursprung in dieser Zeit.

Wie schon bei Buchillustration und -schmuck beeinflusste die englische Buchkunstbewegung gegen Ende des 19. Jahrhunderts die deutsche Entwicklung auch beim Einband. Hier wie bei dem abschließend dargestellten Jugendstileinband wird die Vorstellung vom Buch als einem Gesamtkunstwerk deutlich, bei dem ein einheitliches Gestaltungskonzept auf alle Teile angewendet wird. Im Kapitel über die Ein-

bände macht sich diese Tendenz in den Rückverweisen auf das erste Kapitel über die Stil Tendenzen bemerkbar. Denn die besprochenen Künstler des Jugendstils wie Heinrich Vogeler, Otto Eckmann, Emil Orlik und Marcus Behmer konzipierten auch Bucheinbände. Die Veränderungen in der Stilisierung von Pflanzenmotiven, für die seinerzeit eigene Vorlagenwerke publiziert wurden, werden als typisch für den Jugendstil herausgearbeitet.

Abschluss eines ehrgeizigen Forschungsvorhabens

Den Abschluss bildet das Register der Namen, Institutionen und Sachbegriffe. Es ist sauber gearbeitet und dadurch eine große Hilfe bei der Verwendung des Bandes als Referenzwerk.³ Zu den Abbildungen gibt es einen Bildnachweis, der im Inhaltsverzeichnis fehlt. Er lässt erkennen, dass das Gutenberg-Museum in Mainz, das Klingenspor-Museum in Offenbach am Main und das Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt am Main die meisten Bildvorlagen für diesen Band zur Verfügung stellten.

Mit diesem faszinierenden Band kommt ein Forschungsvorhaben ans Ziel, das für eine bibliophile Gesellschaft ehrgeizig war, und am Ende nur als sehr gelungen bezeichnet werden kann. Die Entwicklungslinien sind dargestellt, die langjährige Forschung zu den technischen, künstlerischen und kunstgewerblichen Aspekten wird gut lesbar zusammengefasst und durch immer neue Beispiele in Wort und Bild anschaulich vermittelt. Vermutlich hätten sich die verbliebenen minimalen Fehler beim Korrekturgang vermeiden lassen.⁴ Insgesamt sind die drei (Teil-)Bände der »Buchkultur im 19. Jahrhundert« eine unverzichtbare Informationsquelle ersten Ranges für eine ganze Reihe von Fächern und Interessen, von der Buch- und Verlagsgeschichte über die Geschichte von Kunst und Kultur und die Technikgeschichte bis zur Bibliophilie. ■

ULRICH HOHOFF

³ Gelegentlich vermisst man Namen im Register. So fehlen von S. 403 die Namen Balthasar de Gabiano, Francesco da Bologna gen. Griffio und Gerolamo Soncino.

⁴ Dem Rezensenten fielen auf (hier nur in Auswahl): S. 91 Clemens von Brentano (gemeint ist der Dichter, nicht der Diplomat, daher ohne »von«); S. 161 Richard Riemerschmidt (Riemerschmid); S. 181 »des schottischen Schriftstellers Lafcadio Hearn« (Hearn wuchs in Irland auf); S. 202 »in der Rudhardschen Gießerei in Offenbach« (Rudhardschen); S. 223 Anm. 18 Lanckoronski und Rümman (Lanckoronska), so auch in Anm. 23; S. 303 Karl Klitsch, S. 304 aber zweimal Karl Klietsch; S. 576 Seemann, Albrecht: Handbuch der Schriftarten, 1926 (Verfasser der Publikation ist Emil Wetzig, der Verleger Seemann schrieb nur das Vorwort).