

fasser nicht ständig in den höchsten Regionen bewegt, weil er mit den gegebenen Verhältnissen, weil er mit der »Tüde des Objekts« aus seiner allseitigen Vertrautheit mit dem Gegenstande zu rechnen gelernt hat. Mit den Buchkunstforderungen allein kommt man ebensowenig weiter wie mit ihren Lösungen, die keine Kosten zu scheuen brauchen. Denn diese Lösungen sind häufig nicht gegeben, es heißt auskommen und Sachlichkeit, die zur Schönheit wird, mit Sparsamkeit verbinden. Man kann, für den gleichen Preis, etwas gut oder schlecht machen. Etwas beinahe ebenso Kostbares mit einem weniger kostspieligen Verfahren zu erreichen als mit einem teuersten, das ist eine Buchkunst, die man durchaus nicht für diejenige eines juste milieu zu halten braucht. Buchhandwerk und Buchkunst lassen sich nicht trennen, der künstlerische Geist adelt das Buchhandwerk, aber er adelt nur ein Handwerk, das da ist, ein bisweilen übersehener Umstand. Ein Buchkunstwerk ist kein künstlerischer Traum, sondern ein Erzeugnis, das aus den Realitäten mechanischer Prozesse hervorgehen soll, die Buchkunst kann sich nicht auf die Anordnungen beschränken, was entstehen soll, sie muß den Ausführenden den genauen Weg zeigen, wie es entstehen soll. Zeugnisse eines hier selbstverständlichen Zusammenwirkens von Handwerk und Kunst sind die in der Weiß-Fraktur und Tiemann-Mediaeval von Poeschel & Trepte gedruckten En regard-Ausgaben des Tempel-Verlags in Leipzig, die noch unvollendete Ausgabe von Dantes Werken, italienisch und deutsch, insbesondere aber die griechische und deutsche Homer-Ausgabe, von der bisher die Odyssee vorliegt, deren deutscher Titel: Homers Odyssee. Auf Grund der Übersetzungen von Johann Heinrich Voß bearbeitet von E. R. Weiß (den griechischen Text gab Professor Dr. W. Nestle heraus) darauf hinweist, wie weit sich diesmal die Anteilnahme des Buchkünstlers an dieser Homeredition, einer der schönsten, die es gibt, und der schönsten, die im Handel ist, erstreckte. Sie weckt so die Erinnerung an die Arbeiten der Buchdruckergelehrten, der Aldus und Estienne, die von dem künstlerischen und wissenschaftlichen Geist ihrer Urheber erfüllt waren und in deren Werkstätten alles zusammenstrebte, was eine Buchherstellung glücken läßt. Eine Konsequenz wäre hier, daß der Buchkünstler selbst zum Verfasser des von ihm in seiner Druckerherstellung geleiteten Werkes wird, daß er es, um die innere Kontinuität, auch die zwischen Bild und Schrift, zu wahren, selbst illustriert und kalligraphiert, daß derart jeder fremde Einfluß ausgeschaltet bleibt. Das kann in den meisten Fällen freilich nur zu Versuchen führen, weil der Künstler in der Regel weder über das schriftstellerische Talent noch über die schriftstellerische Technik verfügen wird, denn der Künstler schreibt ja seine Gedanken im Bilde nieder, nicht noch in den Worten. Allerdings es gibt auch in solchem Zusammenhange hervorzuhebende Ausnahmen, etwa die Bilder Geschichten von Wilhelm Busch, deren Verse trotzdem nur eine der Verständlichkeit wegen von dem ikonographischen Autor gemachte Zugabe waren. Immerhin, wenn ein Künstler solcherart ohne den Ehrgeiz einer literarischen Großtat eigene Erlebnisse schildert, kann dabei etwas Anmutendes und Lustiges herauskommen. »Die Deut' vom 22er Haus«. Nach Jugenderinnerungen gezeichnet, erzählt und geschrieben von Alfred Gerstenbrand. Wien, Burgverlag, 1922, sind ein solches amüsanteres Büchlein, das an einige ähnliche Düsseldorfer Künstlerscherze aus dem letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts erinnert. Welche die bleibenden Bücher unter den deutschen Liebhaberausgaben unserer Gegenwart sein werden, mit kurzfertigen Urteilen zu bemerken, wird auch für die gelehrten Buchkunstrichter nicht leicht sein. Immerhin kann der Buchkunstreue an dem starken Eindruck, den dieser oder jener Band in ihm erweckte und festhielt, wenigstens einigermaßen ermessen, ob er es mit einem gemachten oder einem gewordenen Buche zu tun hat, und ohne auf die verba magistri schwören zu wollen, daran einen Gradmesser des Buchranges finden, der nicht allzusehr täuschen wird. Wenn er die kräftigen Blätter wendet, auf denen Bruno Goldschmitts Holzschnitte für die Ausgabe von Friedrich von Schillers Wilhelm Tell stehen (die als VI. Band der Meisterwerke der Weltliteratur im Verlage von Dr. Julius Schröder,

München, 1922, erschienen sind), hat er nicht allein den Eindruck einer vortrefflichen buchgewerblichen Leistung, sondern auch den einer außergewöhnlichen buch künstlerischen Kraftäußerung. Und wenn er dann vielleicht in die Buchkunstgeschichte zurückblickt, mag er etwa in den Jahrzehnten verweilen, in denen Doré dem Buchholzschnitt seine reifsten Werke anvertraute, um sich dann — leider — in den Übersteigerungen seiner technischen Virtuosität zu verlieren. Schon dieser Vergleich, zu dem einige äußere, innerlich jedoch nicht verwandte Übereinstimmungen der technischen Artung der Buchholzschnitte Dorés und Goldschmitts verleiten, verweist darauf, daß diese Ausgabe des Wilhelm Tell ein so bald nicht zu vergessendes Buch sein dürfte. Wenn man aber dem Vergleiche weiter nachgeht, so zum Beispiel das Seesturm bild auf S. 91 prüft, dann erkennt man mit besonderer Deutlichkeit, wie der deutsche Meister mit der Beherrschung der buchgerechten Mittel scheinbar mühelos das Gleiche erreicht, was Dorés Illustrationen erzwingen wollten, indem sie sich einen pittoresken Stil aneigneten, der sie aus dem Buche ausschloß. Man hat die Befriedigung, sich dem Genuße eines reifen Werkes hingeben zu können, das auf seinen eigenen Werten selbstsicher ruht, eine Ausgabe von Schillers Tell zu besitzen, die etwas mehr enthält als nur ein paar über die Seiten verstreute buchbildliche Redensarten. Daß auch im buchgewerblichen Sinne die Illustrationstechnik nicht versagen darf, daß auch für das Buchbild noch die Kunst im Buchdruck wesentlich ist, schließt nicht aus, daß die Beziehungen zwischen dem Buchbilde und dem Werke, das es schmückt, aus einer inneren lebendigen Verwandtschaft hervorgehen müssen. Ganz im Gegenteil, fehlt eine solche, so ist dieser Mangel durch keine Buchkunst zu ersetzen. Es ist also eigentlich eine Frage zweiter Ordnung, auf welchen graphischen Wegen ein Buchkünstler in sein Buch hineingelangt. Denn die Ausgleichungen in der Buchform werden sich durch eine geschickte Kunstfertigkeit, wenn der Künstler nicht allzu eigensinnig ist, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, immer erreichen lassen, sobald man nur die Buchkunstmittel, die die Erfahrung gewinnen ließ, anwenden will. Der vierte Phantasmusdruck (Apuleius, Amor und Psyche. Mit Steinzeichnungen von Edwin Scharff. München, Phantasmus Verlag, 1922) erläutert das in einer vorzüglichen Weise. Die Steinradierungen sind dem lichten Satzspiegel eingepaßt, die Bilder verbinden sich in der Art seiner Federzeichnungen mit der Schrift, ihre freie Linienführung ist durch ihr unmittelbares Verbielfältigungsverfahren gewahrt. Das ist gerade in diesem Falle unerlässlich, denn es sind die Entwürfe eines Plastikers, die dieses Buch zieren, buchgerecht zieren. Das Photogramm und die photomechanischen Reproduktionsverfahren haben das Feingefühl für die plastische Umrisslinie sehr abgestumpft, die Unterschiede zwischen dem Sehen des Bildhauers und des Malers sehr verwischt. Man freut sich, daß in dem Lichtbilde so deutlich das Bildhauerwerk im Raum steht, und vergißt dabei, daß die schlichten Umriffe nach Bildhauerarbeiten des achtzehnten, der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts künstlerisch wertvoller sein konnten als die glänzendsten Autotypen, wie sie auch buchgemäßer für einen buch künstlerischen Standpunkt waren. Aber das sei nur nebenbei erwähnt, da der Hinweis auf den Plastiker die innere Ebenmäßigkeit dieses Buches erklären soll, das ein Ausnahmefall ist, die gelungene Illustration eines antiken Autors durch einen modernen. Buchkunst muß auch aus einem künstlerischen Gemeinschaftsgefühl zwischen Buch und Werk hervorgehen. Es ist ein Paradoxon, wenn man behaupten würde, nur der Bildhauer könne einen griechischen oder römischen Klassiker illustrieren, indessen doch ein Paradoxon, in dem ein tieferer Sinn steckt. Wir haben lediglich Nachrichten über die antike Buchillustration und wir können uns von ihr keine rechte Vorstellung mehr machen. Vielleicht hatte sie, soweit das künstlerische Buchbild in Frage kommt, mit den Vasenbildern einige Verwandtschaft, deren erstaunliche Griffelkunst man erst in den leztverflorenen Jahrzehnten recht zu würdigen gelernt hat. Das alles sind Dinge, über deren Möglichkeiten oder Nichtmöglichkeiten sich gelehrte Untersuchungen anstellen ließen, die schon dann, wenn sie auf den Band bezogen würden, die Buchform unserer Gegenwart, mancherlei Zweifel auslösen