

## Bücher sind mehr als Texte

von Wulf D. von Lucius

Nicht ganz zufällig ist das Thema meines Vortrags "Bücher sind mehr als Texte" so formuliert, daß es bei manchen Verwunderung oder eine spontane Widerspruchsreaktion hervorrufen kann. Widerspruch entweder in einem quasi textfundamentalistischen Sinn, der in einer Universitätsstadt wie Göttingen durchaus Tradition haben könnte, etwa so, daß alles über den Text hinaus doch wohl nur ablenkender, unnützer und damit verwerflicher Firlefanz sei. Widerspruch andererseits aus einer ganz anderen Ecke, der des vernetzten global village und der virtuellen digitalen Bibliothek, deren Vertreter nicht nur ihr eigenes Medium rein funktionell sehen und bewerten. Für moralische Rigoristen wie für technokratische Funktionalisten hat das Thema also etwas unbehaglich Provozierendes: sollte da wirklich noch etwas sein jenseits von Fakten, Mitteilungen und Wahrheit? Größer als die Widerspruchsgruppe wird aber wohl die derjenigen sein, die verwundert fragen: ja warum soll denn über etwas derart Selbstverständliches geredet werden wie die Tatsache, daß Bücher mehr als Text sind? Eines der berühmtesten Beispiele wäre z. B. das Evangelium Heinrichs des Löwen.

Lassen wir diese Einwände einfach einmal so stehen – sie stören auch gar nicht, weil ich zu keiner Apologie ansetzen möchte, auch zu keiner Bewertung Buch vs. elektronische Medien o.ä., sondern weil ich den Blick auf *Fakten* richten will, an denen wir dieses "Mehr" über den Text hinaus etwas genauer beobachten können und damit vielleicht unser Bewußtsein schärfen im Sinne der alten Weisheit "man sieht nur, was man weiß".

Es wird also im Folgenden über *das Buch als Buch* nachgedacht. Dabei werden ästhetische Fragen im Vordergrund stehen – also vieles von dem, was mit dem vielleicht altmodisch gewordenen Begriff Bibliophilie beschrieben werden könnte – die, es sei deutlich gesagt, nicht notwendigerweise mit Pergament, Büttenpapier und Goldschnitt – also weltlichem Tand – zu tun hat, was die ganz Ernsthaften, die Textfundamentalisten, recht gerne (und zumal in Deutschland) mit kritisch gerunzelter Stirn unterstellen.

Lassen Sie mich an den Anfang meiner Überlegungen über die ästhetische Botschaft der Bücher oder dem Buch als ästhetischem Objekt zwei Zitate stellen, in denen Dichter unseres Jahrhunderts dies ansprechen.

Zunächst Pablo Neruda in seiner Ode an das Buch:

*Buch,  
herrliches Buch,  
du winziger Wald,  
Blatt  
an Blatt,  
nach Urstoff  
duftet  
dein Papier  
morgendlich bist du  
kornhaft  
und ozeanisch. ....*

Neruda beschwört damit die körperlich-sinnlichen, ja magisch-expressiven Botschaften des Buches als materialem Objekt und gibt damit Stichworte, warum wir Bücher als Bücher lieben können.

Unser zweiter Zeuge ist Paul Valéry:

" ... Der Geist des Schriftstellers blickt sich im Spiegel an, den ihm die Druckerpresse liefert. Wenn das Papier und die Schwärze aufeinander eingehen, wenn die Schrift dem Auge liegt, wenn der Satz mit Sorgfalt angelegt, der Satzspiegel vollendet ins Maß gebracht, das Blatt gut gedruckt ist, dann fühlt und spürt der Autor seine Sprache und seinen Stil neu. Er erlebt bei sich Verlegenheit und Stolz. Er sieht sich mit Ehren bekleidet, die ihm vielleicht nicht gebühren. Er glaubt, eine viel bestimmtere und festere Stimme als die seine zu vernehmen; er glaubt zu hören, wie eine unerbittlich makellose Stimme seine Worte ausspricht. ..."

Valéry, der viel über Buchästhetik nachgedacht hat, führt uns die gestalterische Botschaft des Buches vor Augen, und ich denke, daß es eine eindrucksvolle Aussage eines Dichters ist, wenn er sagt, daß er durch das gestaltete Buch mit anderer, festerer Stimme zu sprechen glaube: also nichts da vom unbedingten Selbstbewußtsein des Textschöpfers, der diesem seinem Text und dessen Stärke vertraut, in welcher Form auch immer er mitgeteilt werde – nein: die Art der Übermittlung, Typographie und Buchgestalt geben der Stimme des Dichters neue Kraft, d.h. doch auch: stärkere Wirkung. Wenn der Schöpfer eines Textes dies so deutlich empfindet, dann schließt das nicht aus, daß mancher (vielleicht sogar sehr viele) Leser es nicht bewußt erleben, aber diese Wirkung doch da ist.

Weit überspitzend hat es ja Marshall McLuhan mit seinem bis zum Überdruß zitierten Satz formuliert: "the medium is the message". Wenn wir diesen Satz aus seiner markigen Endgültigkeit – solche Sätze sind ja meistens falsch, haben aber das Verdienst, den Blick auf einen Sachverhalt zu lenken – wenn wir also McLuhans Aussage dahingehend abmildern, daß wir sagen: the medium is shaping the message, "das Medium formt die Botschaft", dann sind wir mitten im Diskurs über die Botschaft der Bücher jenseits der Texte. Das Vermittlungsmedium Buch gibt unvermeidlich (ob gewollt oder nicht) den vermittelten Texten ein Mehr, ein Veränderndes mit und dies dann natürlich unterschiedlich entsprechend der jeweiligen Gestaltung des Buches, sowohl seiner materialen wie seiner künstlerischen. Lassen wir als dritten noch einen Buchkünstler der Gegenwart, Keith Smith aus England, zu diesem Thema zu Wort kommen: "Contrary to the obvious, writers do not write books, they write texts ... Writers create running manuscripts, not books." Dies bedenkend muß also jedes *Buch* mehr sein als der in ihm enthaltene *Text*. Die Frage ist, ob der Nutzer wissend genug oder willig ist, das auch wahrzunehmen.

Es ist jetzt gar nicht wichtig zu diskutieren, ob man diese Veränderung der Textwahrnehmung generell oder in einem spezifischen Fall gut oder textgerecht findet, wichtig ist es zunächst nur, sich bewußt zu werden, daß es diese Veränderung *gibt*. Texte ohne Medium existieren nicht – allenfalls in den Köpfen ihrer Schöpfer oder solcher Rezipienten, die sie auswendig wissen, und man mag sich im letzteren Fall noch fragen, ob da nicht auch noch eine bestimmte Typographie oder eine bestimmte Sprechstimme, in der der Text zunächst wahrgenommen wurde, das Erinnernte mitprägt, ob also überhaupt (außer beim Schöpfer) irgendwo "reine Texte" existieren können.

Die ästhetisch-sinnliche Botschaft der Bücher ist sowohl eine der Materialien wie der bildenden Kunst, als auch der Typographie. Daß die Letzteren ein ganz wichtiger Ausdruck der künstlerischen Tendenzen einer Epoche sind und damit bei den Büchern mit höherem Gestaltungsniveau dieser Zeitgeist die Textdarbietung – und auch dessen Rezeption – beeinflusst, dafür möchte ich Beispiele aus vorangegangenen Epochen der Buchkunst nennen: die Kupferstichwerke und livres à vignettes im zweiten Drittel des 18. Jhdts., zum zweiten die purifizierte Typographie des Klassizismus (bzw. in der Sprache der Kunstgeschichte außerhalb Deutschlands des Neoklassizismus) um 1800 und zum dritten die aus dem Jugendstil und der Arts and Crafts Bewegung heraus sich entwickelnde Pressendruckästhetik am Beginn unseres Jahrhunderts. Dorat's oder La Fontaines Fabeln spiegeln in den hinreißenden Ausgaben des 18. Jhdts. über die Texte hinaus das

Lebensgefühl einer Epoche, genauer der sie prägenden Oberschicht. Die Klassiker-Ausgaben eines Bodoni oder Didot spiegeln das anspruchsvolle »retour à l'antique« ihrer Zeit in der strahlenden Weiße der Velinpapiere und den an römischen Schriften orientierten rational-konstruierten Lettern in tiefstem Schwarz mit dem Ergebnis einer monumentalen, architektonischen Strenge – es ist ein anderer Horaz, den wir da lesen.

Dies führt zu einer Überlegung, die Roland Barthes in seinem berühmten Essay "La chambre claire. Notes sur la photographie" (Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie) bei Betrachten eines alten Photos anstellte:

*"1850 hat August Salzmann den Weg nach Bethlehem photographiert: Nichts als ein steiniger Boden und ein paar Ölbäume; doch drei Zeiten verdrehen mir den Kopf, meine Gegenwart, die Zeit Jesu und die des Photographen."*

Diese Beobachtung von Barthes für das Medium Photographie läßt sich erhellend auf das Medium Buch übertragen.

Die Dreischichtung der Zeit im Photo kann zur Vierschichtigkeit im Buch werden: der Zeit, die der Text darstellt (etwa eine mittelalterliche Legende), die Zeit, in der der Text geschrieben wurde (z. B. in der Romantik), die Zeit, in der das Buch gedruckt wurde (sagen wir in den 20er Jahren), und meine, des Lesers Gegenwart. Der reine Text, wenn es ihn denn gäbe, umfaßte allenfalls zwei Zeitgeschichten: die des Gegenstands und die der Textabfassung. Das Buch als Objekt fügt diesem die Zeit (und damit den Stil) seiner Entstehung hinzu und transportiert diese dreifache Zeit in die Gegenwart. Gerade die Zeitdimension, in der das physische Produkt Buch entstand, bedeutet eine der wesentlichen Botschaften, die es jenseits des Textes mit sich trägt und uns, wenn wir dafür unsere Wahrnehmung geschärft haben, zusätzlich vermittelt. Das Buch läßt uns in der Zeitgebundenheit seiner physischen Erscheinung teilnehmen an einem bestimmten Zeitpunkt des Rezeptionsprozesses, der sich sodann fortsetzt in unserer gegenwärtigen Rezeption des schon Verwandelten.

Sammler achten auf diese Eigenschaften von Büchern, und es ist dann leicht zu verstehen, daß kaum ein Sammler alle die Abertausendende, ja Hunderttausende von Seiten liest, die er in Buchform in seinen Regalen versammelt hat und nicht einmal den Wunsch danach verspüren muß.

Das gilt gerade auch für diejenigen Sammler, die sich etwa einem Autor, also eigentlich den Texten, verschrieben haben. Es macht ja auch wirklich keinen Sinn, wenn ein Thomas-Mann-Sammler den Zauberberg 30mal in den bei ihm vorhandenen 30 unterschiedlichen Ausgaben lesen würde. Der Wunsch, diese zu besitzen, gründet also nicht im Text, sondern anderswo. Ebenso wenig wird ein Sammler klassizistischer Typographie all die Hochzeitscarmina oder Totenehrungen für italienische Fürsten und Prinzessinnen lesen wollen, die etwa Giambattista Bodoni in Parma oder die Società Tipografica in Mailand u. v. a. m. gedruckt haben. Er wird aber aus kleinen Leseproben und eben mehr noch durch ihre äußere Gestalt sehr viel von den Lebensumständen einer sozialen Schicht erkennen und in den weißen, hellblauen oder rosafarbenen Büttenpapieren, den Kupferstichvignetten, den Schrifttypen und den goldverzierten Einbänden viel über die ästhetischen Ideale, literarischen Moden und gesellschaftlichen Verhältnisse der Epoche erfahren – im besten Sinne also eine Botschaft der Bücher über den Text hinaus aus dem schweigsamen Reden der *Gegenstände* erfahren, die diese Bücher eben auch sind.

Ein Sammler ist, wer in dieser Weise seine Sinne schult, sein Wissen vergrößert, seine Aufmerksamkeit schärft. Diese Tendenz, das Buch als ästhetisches Objekt in seinem damit verbundenen Eigenwert wahrzunehmen und wertzuschätzen, wurde insbesondere durch eine Entwicklung wesentlich geprägt, die zunächst eine rein quantitative ist.

Im Verlauf des 18. Jhdts. wurde das bis dahin gültige Sammlerideal der vollständigen Bibliothek, die alle wesentlichen Texte von den antiken Autoren bis zu den Aufklärern und der Literatur der Epoche aufgrund der explosiv ansteigenden Titelzahl offenbar unrealistisch. In diesen Jahrzehnten entstehen schrittweise die großen öffentlichen Universalbibliotheken, die allein noch eine solche Vollständigkeit näherungsweise leisten können. Die Privatsammler, insoweit sie nicht auf Teilthemen beschränkt, quasi wissenschaftlich sammeln, wenden sich – da die Vollständigkeit, die noch ein Samuel Pepys mit rund 6000 Bänden erfüllt sah, offenbar nicht mehr erreichbar war – einem neuen Paradigma zu: dem *Kult des Exemplars*. Es geht nun nicht mehr darum, einen Text in der besten Edition zu besitzen (das wird auch immer weniger zum Problem), und selbst die schönste Ausgabe reicht nicht: diese besitzen ja hunderte Andere auch. Der wahre Sammler beginnt seit dem 18. Jhd. die große Jagd auf das – im Idealfall unikale – Exemplar: eben mit allen Zustandsdrucken evtl. sogar den Originalvorzeichnungen, mit Suiten auf anderen Papieren, erzeugte Rara wie Abzüge auf farbigen Papieren oder auf Pergament und natürlich in Einbänden der größten Meister. Das sind Sammlerstrategien, die bis in die Gegenwart fort dauern, also bereits über 200 Jahre Bestand haben. Die Trennung von Lesen und Sammeln, von Lesebibliothek und Sammlerbibliothek.

Die Sammler beginnen, das »Buch als Wesen« (Bielschowski) zu entdecken, und diese Wesen formen »die biographische Landschaft einer Büchersammlung« (Adolph). Die Sammlungen der Privaten werden mehr und mehr ästhetisch und subjektiv, beides sind – vermutlich eher unbewußte – Reaktionen auf die Unmöglichkeit der vollständigen Sammlung. An ihre Stelle tritt das Ideal der vollkommenen Sammlung in ästhetischen Kategorien.

Kehren wir zurück zu den Texten, die auch selbst über den eigentlichen Inhalt hinaus Botschaften vermitteln, nämlich als Texttypen, die in bestimmten Epochen oder von bestimmten Buchliebhabern präferiert werden. Es liegt ein durchaus sozialgeschichtlicher Aspekt in den Texten, die den Luxusbüchern zugrunde gelegt werden, und es ist sicher für die Vorlieben einer Zeit, bzw. deren Führungsschicht, soweit sie als Buchsammler in Erscheinung tritt, kennzeichnend, welche Texte denn nun besonders ausgestalteter Ausgaben bzw. Exemplare für würdig befunden wurden. Die Analyse historischer Buchbestände hat hier ein breites Feld, sei es anhand tatsächlich mehr oder weniger komplett überlieferter historischer Sammlungen, wie sie das verdienstvolle "Handbuch der historischen Buchbestände" nachweist oder durch die Analyse der tausende von Auktionskatalogen seit dem 18. Jhd., die geschlossene, durch den Markt nun zerstreute Sammlungen verzeichnen.

Was wir heute für die wichtige Literatur einer Epoche halten, muß das keineswegs für die Zeitgenossen gewesen sein. Nur ein Beispiel: in der liebevoll aufgebauten, ziemlich umfangreichen Bibliothek der Franziska von Hohenheim fanden sich wenige Autoren, die in unserem Verständnis die Literatur der 2. Hälfte des 18. Jhdts. prägten. Die Zusammensetzung war aber nicht untypisch für Adelsbibliotheken der Zeit. Die Bücher eines geschlossenen Bestandes vermitteln also auch darin eine Botschaft über den jeweiligen Text hinaus, als sie in einem Kontext stehen, der Geisteshaltungen, Gesellschaftsschichten u. a. sichtbar werden läßt.

Lassen Sie mich ein zweites Beispiel nennen: wohl kaum jemand kennt noch den 1813 verstorbenen empfindsamen Dramendichter Legouvé und sein Verswerk »Le Mérite des Femmes«. Wer sich aber für französische Bucheinbände der Romantik und Restaurationsepoche interessiert, der kennt Legouvé gut. Ununterbrochen stößt er auf dieses Werk in den prachtvollsten, reich dekorierten, oft mit farbigen Lederauflagen verzierten Einbänden der größten Meister: Simier, Ginain, Masquelier, Thouvenin u.a. Man beginnt, sich mit dem Inhalt zu befassen, und erfährt, daß es eine heroische Schilderung der treuen Frauen in den Revolutionswirren ist, also ein sentimentales Oeuvre, das ganz

im Sinne der bourbonischen Restauration war – ideales Geschenk für eine Tochter oder Braut von Stande zum Namenstag in feinstem Maroquin zur gefälligen Belehrung. Einbandgeschichte ist also ein nicht unwesentlicher Teil der Rezeptionsgeschichte literarischer Texte. Auch darin – in dem gehäuften Vorkommen bestimmter Texte in Luxusausgaben – erkennen wir eine Botschaft der Bücher, die der Text allein gar nicht vermitteln könnte.

Ganz ähnliches läßt sich z. B. für die Mehrzahl der Privatpressen sagen, die sich – insbesondere in den 20er Jahren ganz dem Geist der Zeit gemäß – gern an das Hehre, Erhabene hielten: die unzähligen Luxusdrucke von Plato-Dialogen, Hohem Lied, Dante, Faust u.v.a.m. erzählen uns viel: kaum wohl über Lesegewohnheiten der Zeit, viel aber über Ambitionen und Illusionen der großbürgerlichen Sammlerschichte jener Jahre. Die Textgattungen, deren sich die Luxusproduktion annimmt, sind mithin kennzeichnend für das Selbstbild, die Erwartungen und mithin die konkrete Nachfragestruktur der entsprechend situierten Käufer in diesem Marktsegment.

## **Was Sammlern besonders wichtig ist**

### **1. Illustration**

Man wird sich kaum ein Sammelgebiet oder eine Sammlung vorstellen können, in der nicht auch illustrierte Bücher vorkommen oder sogar häufig eine entscheidende Rolle spielen. Von der frühesten Geschichte des abendländischen Buches in der Spätantike an finden wir illustrierte Bücher und dabei auch vom Beginn an sowohl die Illustration literarisch-fiktionaler Art wie auch die Sachillustration. Aus der Spätantike seien nur beispielhaft die Illias Ambrosiana aus dem 5. Jh. für den ersten Typ und der Wiener Dioskurides (Anfang 6. Jh.) für den zweiten genannt. Die Funktion dieser beiden Illustrationsarten (die neuere Literatur bevorzugt für die fachorientierte Sachillustration eher den Begriff der Abbildung) ist natürlich eine durchaus verschiedene: Während die sachliche Illustration versucht, den darzustellenden Sachverhalt oder Gegenstand, also ein technisches Verfahren, eine Pflanze, ein Tier, ein Gebäude, möglichst anschaulich und „richtig“ darzustellen, geht die Illustration fiktionaler Werke ganz andere Wege. Aber auch sie enthält natürlich durch die verwendeten Bildelemente, wie etwa Gebäude, Geräte, Kostüme usw., vielfältige zeitgeschichtliche Sachbezüge, so daß auch die fiktionale Illustration unter vielen Aspekten unabhängig vom Text kultur- und sozialgeschichtlich höchst bedeutungsvoll und aussagekräftig ist. Das kann so weit gehen, daß ein nichtdatiertes Druckwerk aufgrund der Illustrationen kostümkundlich, baugeschichtlich oder nach anderen Kriterien ziemlich genau datiert werden kann. Es gibt also neben dem künstlerischen Interesse an der Buchillustration vielfältige Gründe, warum Buchsammler, auch wenn sie gar nicht nach ästhetischen Kriterien sammeln, sich in aller Regel intensiv mit Illustrationen beschäftigen.

So wie der Text bedeutet auch die Illustration die Ausbreitung und Akkumulation von Wissen, deren Stufen der Sammler eines solchen Gebiets damit nachvollziehen kann. Zugleich sind Illustrationen Fundgruben für die allgemeinen Lebensumstände einer Epoche, Lebensdokument und Lebensentwurf zugleich.

Man darf davon ausgehen, daß von der frühesten Zeit an die illustrierten Werke als besonders wertvoll galten, und dies hat seinen ganz realen Hintergrund darin, daß die Anfertigung und Einfügung von Illustrationen in einen Text ja zusätzliche Kosten auslöst, die in aller Regel erheblich sind. Dabei brauchen wir nicht nur an die Prunkhandschriften des Mittelalters mit ihren überreichen künstlerischen und zugleich technisch komplizierten Illustrationen denken. Illustrierte Werke gehören insbesondere natürlich auch in ästhetisch orientierten Sammlungen zu den bevorzugten Stücken.

Ein zweiter, ganz wichtiger Aspekt der Buchillustration ist für den Büchersammler die Tatsache, daß Illustrationen sehr häufig (wenn nicht überwiegend) zu Texten angefertigt werden, die aus einer ganz anderen literarischen oder kulturellen Epoche stammen. Dann bedeuten die Illustrationen die Markierung eines bestimmten Zeitpunkts der Rezeption literarischer Texte.

In allen Fällen haben also die Illustratoren entscheidend ihre Sichtweise, ihre Zeiterfahrung und den Kunststil ihrer Epoche zu einem längst vorexistierenden Text hinzugetan oder, richtiger, ihre Bilder in Auseinandersetzung mit diesem Text entwickelt. Ähnliches gilt etwa für die Texte antiker Dichter, wenn wir deren illustrierte Ausgaben in einem Straßburger Frühdruck mit französischen Rokokoillustrationen oder modernen französischen Malerbüchern etwa eines Henri Laurens oder Georges Braque vergleichen. Die fiktionale Illustration tritt immer dialogisch in eine Beziehung zum Text und stellt nicht nur die Einzelperson des Textautors mit der des Bildkünstlers in Beziehung, sondern eben die Zeit, in der die Illustrationen entstanden, in eine spannungsreiche Beziehung zur Zeitepoche, aus der der Text stammt.

Seit der Inkunabelzeit gibt es bestimmte Textgattungen, die ganz besonders intensiv illustriert worden sind, weil sich ihre Stoffe dazu besonders anbieten. Beispielhaft seien nur genannt Märchen und Fabeln, Romane, Bibeln und Erbauungsbücher, historische Schriften, Reisebeschreibungen, Völker- und Kostümkunde, Medizin, Naturwissenschaften und Technik, Kinderbücher. Alle diese Gebiete sind seit der Frühdruckzeit intensiv illustriert worden. Buchgeschichtlich kann man feststellen, daß die Anzahl illustrierter Werke und die Intensität des Illustrationsgrades stetig angewachsen sind.

Illustrationen wandern aus den Büchern in Objekte, Realien (Beispiele HD und Art Déco) und verdeutlichen damit diesen engen Wechselbezug von Leben und Buch.

## **2. Vorzugsausgaben und Pressendrucke / Typographie**

Schon vom ersten gedruckten Buch gab es auch eine Vorzugsausgabe: Johannes Gutenberg fertigte von der 42-zeiligen Bibel neben den etwa 150 Papierexemplaren weitere ca. 30 auf Pergament. Pergament war ja lange Zeit (wenn man vom in Mittel- und Nordeuropa kaum verwendeten Papyrus absieht) der einzige Beschreibstoff im Früh- und Spätmittelalter. Erst im 14. Jh. kamen mit den mitteleuropäischen Papiermühlen auch immer mehr Papierhandschriften auf. Eindeutig aber war das Pergament nicht nur der schönere und edlere, sondern auch der wesentlich haltbarere Träger für Texte.

Diese Tradition läßt sich durch die gesamte Geschichte des gedruckten Buches weiterverfolgen. In den ersten Jahrhunderten waren es in der Regel eben solche Pergamentexemplare, hin und wieder kommt es auch vor, daß es Exemplare auf einem besseren Papier gibt. Systematisch ist diese Differenzierung von Drucken einer Auflage nach der Qualität des Bedruckstoffes Papier aber erst im 18. Jh. genutzt worden, also in der Epoche, in der das bürgerliche, private Büchersammeln (das natürlich Adlige in gleicher Weise betrieben) an Gewicht gewann und zugleich breitere Leserschichten erschlossen wurden. Nun wurde in der Sprache der Ökonomie die "Konsumentenrente" durch die Verleger in der Weise abgeschöpft, daß für das kaufkräftige, anspruchsvolle Publikum (das in der Regel eine Bibliothek pflegte) bewußt teurere, schönere Exemplare hergestellt wurden als für die normale, weniger kaufkräftige Kundschaft, die einfach lesen wollte. Jeder, der sich mit Büchern des 18. Jh. befaßt, kennt die Begriffe des Velinpapiers, des Schweizer Papiers oder des Holländischen Papiers. Alles besonders hochwertige Sorten aufgrund besonders sorgfältiger Materialauswahl.

Exemplare auf gutem Papier kosteten ein Mehrfaches derer auf einfachem Papier. Dabei wird dann auch oft das Format des Buches vergrößert, d. h. der Drucker hat die

vorhandenen Seiten noch einmal in eine neue Form gestellt, die breitere Ränder ermöglicht. Die Kennzeichnung "breitrandig" ist seit eh und je eine Qualitätsangabe im antiquarischen Buchhandel, und es ist auch eindrucksvoll, wie sehr sich die Wirkung von Typographie verändert, wenn der Satzspiegel nicht dicht an die Beschnittkante ragt, sondern zierlich und leicht von breiten, weißen Rändern umgeben steht. Daher spielt in der Typographie die Fläche des unbedruckten Papiers im Verhältnis zur bedruckten eine wichtige ästhetische Rolle.

Auf den besseren Papieren lassen sich des weiteren auch die feinen Kupferstiche viel differenzierter und gratiger abziehen, ebenso fein geschnittene Schriften. So geht es also nicht nur um den Luxus des Materials, die weiße und größere Papierfläche, sondern auch um die viel größere Qualität der Abzüge von buchgraphischen Elementen, die dabei möglich ist.

Vorstehend wurde überwiegend von Vorzugsausgaben als Varianten einer mehr oder weniger "normalen" Auflage gesprochen. Daneben gibt es die Hand- oder Privatpressen, die sozusagen überhaupt nur Vorzugsexemplare schaffen, obwohl das begrifflich etwas unscharf formuliert ist. Dazu nun noch einige Betrachtungen.

Immer wieder haben begeisterte Amateure *Privatpressen* errichtet, erwähnt sei nur die berühmte in Strawberry Hill, die Horace Walpole in der zweiten Hälfte des 18. Jh. in der gleichnamigen Villa betrieb. Die eigentliche große Zeit der Privatpressen liegt aber am Ende des 19. Jh. und wird symbolisch mit der Gründung der Kelmscott Press im Jahr 1891 durch William Morris im Geiste der Arts and Crafts-Bewegung gekennzeichnet. Morris wollte das, was die Arts and Crafts-Bewegung bei Möbeln, Geweben, Metallarbeiten zu verwirklichen suchte, nämlich eigenständige Formschöpfung und unverfälschte Materialien, ebenfalls im Bereich des Buches verwirklichen, und es ist ihm auch wegweisend gelungen. Morris verwendete nur gute Büttenpapiere und beauftragte gute Schriftschneider und Initialgestalter für seine Drucke, für diejenigen, die illustriert wurden, insbesondere seinen Freund Edward Burne-Jones.

Durch Morris angestoßen, entstand wenige Jahre später durch seinen Mitarbeiter James Cobden Sanderson die Doves-Press und dann in rascher Folge auch in anderen Ländern Privatpressen, wobei neben England in Deutschland eine besonders vielfältige Szene entstand (beispielhaft nur zu erwähnen 1907 die Janus-Presse und die Ernst-Ludwig-Presse, 1911 die Bremer Presse, 1913 die Cranachpresse). Diese Privatpressen verschrieben sich alle einem bewußt exklusiven, anspruchsvollem Programm inhaltlich wie in typographischer und illustrativer Qualität und hochwertigen Materialien. Unterstrichen wurde dieses Bestreben, um Exklusivität durch die in der Regel 200 Exemplare nicht überschreitenden Auflagen.

Ein Wort noch zu Vorzugsexemplaren, die sich Sammler selbst gemacht haben. Es handelt sich also um Bücher, die nicht vom Verleger oder Pressendrucker in dieser Form ausgeliefert worden sind, sondern erst durch den Sammler zu einem einmaligen, durch Zugaben angereicherten Exemplar geworden sind, also z. B. die berühmten getrüffelten Exemplare (*exemplaires truffés*), wie sie besonders in Frankreich seit dem 18. Jh. beliebt sind. Die Besonderheiten, die ein Sammler in einem solchen Exemplar versammelt, können unterschiedlicher Natur sein: Es können Vorzeichnungen und Zustandsdrucke sein, die nicht (wie oben erwähnt) als Sonderexemplare vom Verlag geliefert wurden, sondern erst durch den Sammler am Graphikmarkt erworben und dann seinem Exemplar hinzugefügt wurden. Ebenso kann die Anreicherung dadurch entstehen, daß der Besitzer eines Exemplars den noch lebenden Illustrator bittet, dieses Exemplar durch eine Widmungszeichnung oder Randzeichnungen zu bereichern, oder indem er Photographien oder Autographen – im Idealfall Textseiten des Manuskriptes des betreffenden Buches – dem Buch hinzufügt. Ein solches Unterfangen muß gar nicht immer mit extrem hohen

Kosten verbunden sein. Hier geht es oft viel mehr um Ideenreichtum und Findigkeit des erfahrenen oder für ein spezielles Gebiet restlos begeisterten Sammlers.

### 3. Einband

Seit es Bücher gibt, haben sich deren Besitzer immer wieder bei ihnen wichtigen oder wertvollen Stücken darum bemüht, den Buchblock durch einen Einband nicht nur technisch zu schützen, sondern durch einen reich verzierten, oft aus wertvollen Materialien gestalteten Einband den Wert des Buchinhaltes hervorzuheben, ähnlich wie ein Gemälde durch einen sorgfältig ausgewählten Rahmen in seiner Wirkung ganz außerordentlich gesteigert (oder im ungünstigen Fall gemindert) werden kann. Man muß dazu nur einmal Heinz Berggruen gehört haben, mit welcher Sorgfalt und langem Suchen er für seine kostbaren Picasso- und Klee-Bilder die Rahmen auswählt, um ihnen zur rechten Wirkung zu verhelfen. Wenn also selbst die große Kunst solcher Steigerung durch einen Rahmen durchaus bedarf, dann ist es gewiß legitim und nicht – wie gerade in Deutschland so mancher ernsthaft nur auf den Inhalt schauende Sammler meint – eine Oberflächlichkeit und Ablenkung, Buchinhalte durch edle Einbände zu steigern. Wer sich für das schöne Buch interessiert, kommt am Einband nicht vorbei, denn die Theorie des schönen Buches erfordert ja, wenn wir Cobden Sanderson folgen wollen, das harmonische Zusammenspiel aller Elemente: Typographie, Druck, Illustration, Papier und eben auch Einband. Begonnen hat es mit den Prunkeinbänden der Karolingerzeit und des Mittelalters, die mit einigen der wertvollsten Hinterlassenschaften der Antike geschmückt wurden, die einem kaiserlichen Hof verfügbar waren: mit Gemmen, Edelsteinen und Konsulardiptychen. Diese Tradition der Juwelenbände bestimmte das ganze Mittelalter, blieb aber urgemäß auf Herrscherhäuser, reiche Klöster und Bischofssitze beschränkt.

Aber schon seit dem 13. Jh. kennen wir viele Fälle sorgfältig dekorierte Einbände, deren Gestaltung weit über die eigentliche Schutzfunktion hinausgeht, auch im Umfeld von gehobenen Gebrauchsbüchern für Privatpersonen. Diese Tendenz, dem Buchbesitzer wertvolle Inhalte durch entsprechend aufwendige Einbände hervorzuheben und zu „adeln“, erlebte einen großen ersten Höhepunkt jenseits von Kirchen und Fürstenhöfen in der Renaissance, etwa mit Grolier und Marx Fugger als Auftraggebern und Nicolas Ève oder Jakob Krause als großen Buchbinderpersönlichkeiten.

Entgegen einer für unser sonst so selbstbewußtes 20. Jh. ungewohnt kritischen Selbsteinschätzung ist es aber nicht so, daß die großen Meisterwerke der Einbandkunst (und der Buchkunst überhaupt) nur in der Vergangenheit geschaffen worden wären. Nein, gerade in der Einbandkunst kann man sicher mit vielen guten sachlichen Gründen die Behauptung aufstellen, daß das 20. Jh. den absoluten Höhepunkt darstellt: was hier an eigenständigem Entwurf, an Perfektion und Exaktheit der Lederbearbeitung der Mosaizierung, der Vergoldungen (auch in verschiedenen Goldtönen) geleistet wurde, steht ranggleich – ich sage sogar: deutlich überlegen – gegenüber allem, was in den vorangegangenen Epochen geleistet wurde. Die Einbände eines Pierre Legrain, eines Paul Bonet, einer Rose Adler können sich in jeglicher Hinsicht neben die Meisterwerke der Vergangenheit stellen. Diese Einbandkünstler haben alles Kunsthandwerkliche hinter sich gelassen und treten als autonome Gestalter auf.

Den Sammler interessieren aber keineswegs nur Luxuseinbände: Mit dem Beginn des manufakturmäßigen (er war ja immer noch handgefertigt) *Verlegereinbandes* wird das Erscheinungsbild in den Bücherregalen sehr viel variabler und farbiger, und dies um so mehr, als mit dem Verlegereinband auch neue Materialien bestimmend werden: an die Stelle des Ledereinbandes treten (oft bedruckte) Pappbände oder Leineneinbände.

Die Verlegereinbände zeigen jeweils ganz aktuell den künstlerischen Geschmack der Epoche, so etwa die mit grazilen Kupferstichen verzierten Pappbände der Almanache um

1800 oder die reich gewebten Seideneinbände der Luxusausgaben derselben. Originalumschläge sind häufig mit reichen Bordüren und Vignetten bedruckt und typographisch wesentlich reicher und reizvoller als die eigentlichen Titelblätter. Bald treten lithographierte Pappbände auf, deren Ansichten und Verzierungen häufig ein wertvoller Teil des Buchschmucks überhaupt sind.

Einbände sind also Buchbestandteile mit sehr vielen inhaltlichen und ästhetischen Aussagemöglichkeiten und schon deshalb ganz gewiß nicht nur eine besitzbürgerliche Angelegenheit in Maroquin und Goldschnitt, auf die der wahre Intellektuelle herablassend blicken müßte.

#### 4. Provenienzexemplare

Nehmen wir beispielhaft ein auf den ersten Blick nicht spektakuläres Bändchen, erschienen 1782 in Paris, zur Hand: »La morte d'Abelle«, also eine italienische Übersetzung von Salomon Gessners Lesedrama, »Der Tod Abels«, einem der meistgelesenen Autoren dieser Epoche, einer europäischen Berühmtheit, dessen Werke in unzähligen Ausgaben und Übersetzungen erschien, hier also in italienisch in Paris! Der Einband, feiner klassizistischer Dekor auf grünem Maroquin mit rosa Seidenvorsätzen, deutet darauf hin, daß der Text seinem Auftraggeber wichtig war – und dieser war, wir entnehmen es goldenen in Vorder- und den inneren Hinterdeckel geprägten Lettern, Renouard – der große Renouard, gelehrter Sammler und Verleger. Dies führt rasch zur Identifikation des Binders: Bisiaux, der viel für Renouard band – es gibt manchen sehr ähnlichen Band aus dieser Provenienz. Also eine gute Provenienz, und es geht – alles exakt dem Exemplar entnehmbar, weiter. Der Band gehörte Sir Holford (Sotheby's Auktion 1927), dann dem großen Bibliophilen Maurice Loncle (dem die Stuttgarter Staatsgalerie die wunderbare Sammlung französischer Künstlerbücher verdankt), sein kleines hellblaues Exlibris belegt es, und schließlich dem berühmten Hans Fürstenberg, belegt durch das goldgeprägte Exlibris »Ex Musaeo Hans Fürstenberg«. Ein schöner Stammbaum, ein schönes Gefühl, ein solches Exemplar nun für einige Jahrzehnte zu besitzen, ehe es weitergeht, im bibliophilen Kreislauf an Nachfolger. Bücher enthalten viele individuelle, ja empfindsame Botschaften für den, der sie wahrnimmt.

Das Exemplar als Individuum enthüllt in den glücklichen Beispielen seine vita und seine Vorzüge, die keineswegs immer nur ästhetischer Natur sind, wie z. B. die oft geradezu kriminalistische Spurensuche der Frühdruckforscher nach Provenienzen beweist. Es berührt uns, Exemplare deutscher Literatur von einem Händler in Tel Aviv zu erwerben, die mit ihrem Besitzer unter bittersten Umständen die Reise nach Palästina machten und nun, scheinbar dem Leid enthoben, wieder in ihr Ursprungsland zurückkehren. Es berührt uns, einen Gedichtband des 18. Jh. in der Hand zu halten, in dem ein Schreiber der Zeit geschrieben hat "für Sophie. W.". Wir kennen diese beiden nicht und werden sie kaum je identifizieren können, aber wir imaginieren Personen, Gesichter, Situationen, Orte, die dazu passen könnten – die Vergangenheit redet lebendig zu uns.

So viele Exemplare erzählen so viel von Geschichte und Geschichten, von gelebtem Leben, die nun aus verblichenen Goldprägungen und blassen Widmungen zu uns sprechen.

Ich nehme in diesem Zusammenhang noch einmal bezug auf Roland Barthes. Er leitet seinen schon zitierten Photo-Essay mit folgender Beobachtung ein:

*"Eines Tages, vor sehr langer Zeit, stieß ich auf eine Photographie des Bruders von Napoleon, Jérôme. Damals sagte ich mir, mit einem Erstaunen, das ich seitdem nicht mehr vermindern konnte: "Ich sehe die Augen, die den Kaiser gesehen haben".*

Man könnte das, worum es hier geht, auch mit dem Eingangsvers von Rossettis Sonett »Der Liebesbrief« umreißen: "Auf dem der Schatten Ihres Haars geruht". Es geht um die Aura von Büchern, deren Vorbesitzer wir kennen oder errahnen, die einen geheimen Duft von Vergangenen ausströmen und von Empfindungen, die wir daran knüpfen: das Buch, das einst ein König in der Hand hielt, oder ein großer Dichter oder eine uns unbekannte Geliebte, der dieses Exemplar geschenkt wurde. Diese Aura des Objekts, die über seine physische Beschaffenheit hinausgeht, ist eine weitere der Botschaften, die ein Buch jenseits des Textes haben kann – und ganz nüchtern ist es oft so, daß solche Besonderheiten am antiquarischen Markt sehr preisbestimmend sein können.

Ich habe nun in den ausgewählten Beispielen viel von Vergangenen gesprochen, möchte aber zum Schluß auf die Künstlerbücher des 20. Jhdts. eingehen, die Bernd Breslauer, der große Antiquar, meines Erachtens sehr berechtigt als den entscheidenden Beitrag des 20. Jhdts. zur Buchkunst charakterisiert hat – nicht zuletzt aber auch, weil die Künstlerbücher in unserer Sammlung eine besonders wichtige Stelle einnehmen. Das neue ist die Originalgraphik (anstelle der Reproduktionsgraphik).

In keinem Jahrhundert zuvor haben bildende Künstler sich so intensiv mit dem Medium Buch als Ausdrucksmittel und daher mit Texten auseinandergesetzt wie im zwanzigsten. Diese Künstler sind dann sehr intensive Leser – nicht selten sogar selbst Autoren, denken wir nur an Kokoschka, Barlach, aber auch Matisse oder Heinz Mack. Solche Künstler beschäftigen sich intensiv mit den Fragen der Zeit – literarischen, ästhetischen, sozialen oder philosophischen. Die Bücher werden zu einer eigenen Gattung der bildenden Kunst, die Maler und Bildhauer halten ihren Einzug in das Buch, das damit zum Originalkunstwerk wird. Hier ergibt sich dann ein intensiver Dialog, eine neuartige Wechselwirkung von künstlerischem Beitrag und Text, wie sie bis dahin, zumal im Bereich des konventionell illustrierten Buches unbekannt war – bis hin zum Entstehen ganz neuer Buchformen. Beispielhaft sei nur noch Pablo Picasso genannt, der über 150 Bücher mit Originalgraphiken gestaltet hat. Die Bücher sind dann nicht nur marginaler Teil des Gesamtœuvres – viele andere Künstler wären da zu nennen wie etwa Braque, Leger, Matisse u.v.a.m.

Lassen Sie mich zum Abschluß einige wenige Sätze der *Buchästhetik der Gegenwart* widmen, die in noch einmal radikal veränderter Weise eine Sprache jenseits der Texte entwickelt hat: Spätestens seit den 60er Jahren hat auch in der Buchästhetik sich jener radikale Umschwung vollzogen, der in der bildenden Kunst allgemein stattfand: weg von den klassischen Kategorien Bild, Plastik, Relief hin zu ganz neuen Formen in Fluxus, Pop Art, arte povera, land art u.s.w. Rückblickend sind die großen buch-künstlerischen Errungenschaften der Künstlerbücher in den ersten zwei Dritteln unseres Jahrhunderts, trotz der Abstraktion, doch noch zum Bereich der klassischen Bibliophilie gehörig, so wie ja auch deren Künstler (etwa Braque, Miró, Leger, Laurens, Gris, Arp u.v.a.m.) eben der "klassischen Moderne" angehören. Seit den 60er Jahren wird die Welt dieser trotz künstlerischer Modernität in ihrer Machart klassischen Bücher gesprengt: Alltagsmaterialien wie Gummi, Sandpapier, Plastikfolien, Computerschrott, Aluminium und Stahl, Nadelfilz u.s.w. u.s.w. werden von den Buchkünstlern einbezogen, die Bücher damit mehr denn je ästhetisches Objekt im allerwörtlichsten Sinne: sie vermitteln Haptisches, Soziales, Politisches, Ökologisches, ästhetische und moralische Revolte weit über den Text hinaus, z. T. sogar, ohne daß überhaupt noch Text existiert. Das Buch wird zum künstlerischen Objekt, bei dem das sequentielle Wahrnehmen beim Umblättern zum Stilmittel bildender Kunst geworden ist. Eine Ausstellung in San Francisco titelte dann auch anschaulich "sculptural expanded books" und eine Brüsseler Einbandausstellung hieß "La Maison des pages", die Behausung der Blätter.

Ich komme zum Schluß meiner Betrachtungen und Bildbeispiele aus der eigenen Sammlung, die beide nur zentrale Stichworte eines ästhetisch orientierten

Büchersammelns ansprechen konnten, das unserer Leitparadigma als Sammler ist. Ich hoffe, wenigstens Streiflichter auf die entscheidenden Aspekte geworfen zu haben, wer mehr davon wissen will, den darf ich in der gewohnten Unbescheidenheit von Autoren auf das von mir im Frühjahr bei DuMont veröffentlichte Buch "Bücherlust" hinweisen, dessen vertiefende Darstellung in allem von den eben dargelegten zentralen Gedanken ausgeht.

Sie haben in den Bildbeispielen Bücher des 18. Jhdts. ebenso gesehen wie solche aus den letzten Jahren: Es ist gerade dieser Kontrast der sammlerischen Aktivitäten, der nicht nur zu einer Balance zwischen Vergangenheit und Gegenwart führt, sondern vielleicht auch ein emotionales Gleichgewicht von Nähe und Distanz. Ich würde mich stumpf fühlen ohne den Dialog mit den Lebenden und der Teilnahme an den künstlerischen Schöpfungen unserer Zeit, aber auf der anderen Seite benötige ich das beruhigte Refugium früherer Epochen.

Unstreitig ist: Bücher sind heute am vermeintlichen Ende des Buchzeitalters mehr denn je, aber sie waren es schon immer, Zeugnisse bzw. Hinterlassenschaften unserer physischen Kultur, nicht nur der vermittelten unstofflichen Inhalte, und reden auch als solche zu uns. Gerade in unserer Zeit, die dem körperlosen Text an hunderten von Millionen Bildschirmen huldigt, widmen sich Künstler und mit ihnen manche Sammler Büchern, die in zuvor nie gekannter Intensität das Buch als sinnlich erfahrbares Objekt sehen, wodurch nicht etwa dem Text etwas genommen, sondern dialogisch hinzugefügt wird – nicht von dienenden Illustratoren, sondern selbstbewußten, ranggleichen Künstlern. Daß nicht nur Paul Valéry diese Stärkung seiner Texte würdigte und schätzte, belegt die intensive Zusammenarbeit, die heute Autoren mit bildenden Künstlern haben, um ihren Texten eine gesteigerte Wirkung zu verschaffen. Nicht selten arbeiten sie über Wochen gemeinsam an einem Projekt. Entsprechend stehen in der heutigen Buchkunst Texte der Gegenwart ganz eindeutig im Vordergrund und nicht mehr die großen Texte der Vergangenheit, "die ewig sicheren aus der Goethe GmbH", wie es Matthias Biskupek kürzlich ironisch formulierte. Die Buchkünstler der Gegenwart sind mitnichten eine nostalgische arriére garde, die etwas eigentlich schon Obsoletes noch hochhält, sondern es sind hellwache, sensible Gestalter, deren Bücher die Sprache unserer Zeit in den Texten ebenso wie in den nicht-textlichen Elementen sprechen und darüberhinaus, wie es sich eigentlich für Künstler gehört, auch die der Zukunft.

Ich schließe mit einem persönlichen Bekenntnis: Wer sich auf die Bücherleidenschaft einläßt, der hat einen spannenden, überraschungsreichen Weg vor sich, der nie an ein Ziel führt. Vielmehr ist es der Weg, auf den es ankommt, das schrittweise Wachsen von Erfahrung und Wissen ebenso wie der ästhetischen Sensibilität und der daraus sich stetig steigernden Freuden. Bücherlust wird ein Teil des Lebensglücks.

Wer in dieser Weise seine Sinne schult, sein Wissen vergrößert und seine Aufmerksamkeit schärft, der wird diese Botschaften besser sehen, verstehen und deuten können. Damit erfahren wir nicht nur Bereicherung und Glück, sondern entgegen dem Verdacht der Textpuristen, daß solches Lauschen auf diese textlosen Botschaften der Bücher die Texte herabstufte, entwerte – entgegen dem steigert und differenziert dieses Wahrnehmen der ästhetischen, materialen, historischen und sozialen Botschaften, die ein Buch als Buch verkörpert und vermittelt, in ganz außerordentlichem Maße unser Verständnis für die Worte und die Welt.