der Kunst, aus Lauten Farbenwunder zu schmelzen, hat er die Höhe seiner Kraft erreicht". So hat Klages und ähnlich immer wieder haben die Dichter selbst die rätselbeladene Glut und die mit allen Tonzaubern schwingende Sprache dieses Werkes empfunden und auch vielen, die sonst fremd vor der Dichtung Georges standen, hat es die volle Süße und der satte Wohllaut dieser Strofen angetan und die Verlockten wurden und werden ohne es zu merken mit fremden Düften und Giften getränkt, wo sie Luft der heimatlich vertrauten Landschaft und romantisch unverpflichtende Genüsse zu atmen glauben. Denn freilich hat George im JAHR DER SEELE ein Element unserer Sprache, das die romantische Dichtung erworben hatte und das schon völlig verloren zu gehen drohte, die Klangfarbe, das musikalisch Rauschhafte gerettet und freilich hat er es gerade in seiner Ursprungs-Verbindung mit den Sinnbildern der Natur zu neuem Leben erweckt und ebendarum dem Meister der landschaftlichen Träume und der klangerregten tonberauschten Sätze Jean Paul schon in der dritten Folge die Lobrede gewidmet. Aber die Musik seiner Landschaften und Sterne ist nicht mehr vergleitendes Schwärmen noch versprühende Verzückung der romantischen Seele, sondern die neue der harten leibgebundenen Seele und unter dem scheinbar vertrauten und farbigen Kranz der Natur schaut das anteillose Auge des Künstlers nicht weniger fest erhaben und geheimnisvoll als aus den Säulenhallen des ALGABAL.

8. KAPITEL: SCHRIFT UND DRUCK

DAS JAHR DER SEELE war das erste Buch Georges, dessen Ausgabe von Melchior Lechter besorgt wurde. Es ist den Bücherkundigen bekannt, daß sich von diesem Buch der Beginn einer neuen künstlerischen Bewegung der Buchausstattung herschreibt, aber die wenigsten kennen die Leistung Georges auf diesem Gebiete in den sieben Jahren, welche dem Erscheinen jenes Werkes vorausgegangen waren. Wir nehmen daher Gelegenheit, dieses bisher übergangene Geschehen im Zusammenhang zu betrachten.

Soweit wir die Zeiten übersehen können, haben Sprache und Schrift der Völker stets in inniger Verbindung miteinander gestanden, sie sind für den Historiker die sich bedingenden Wertmesser für die Bildung eines Volkes zu einer gegebenen Zeit, und wie eine hohe Sprachbildung mit sorgfältiger Schriftverfassung Hand in Hand geht, so spiegelt eine schlechte und vernachlässigte Schrift mit Bestimmtheit die Verwilderung der Sprache wider: der Kundige kann an den Runenzeichen der Schrift von

Jahrhundert zu Jahrhundert, ja von Jahrzehnt zu Jahrzehnt und in noch geringeren Abständen den Wechsel von Aufstieg und Niedergang in den Geschicken der Völker ablesen, und selbst Scheinblüten enthüllen an diesen untrüglichen weil unwillkürlichen Zeugnissen ihre innere oder erst beginnende Fäulnis.

Zur Zeit der größten staatlichen und geistigen Vorherrschaft der Deutschen von Karl dem Großen bis zu Kaiser Friedrich II. besaßen wir die klare schöne Karolingerminuskel, aus der dichtesten Vereinigung antiken und germanischen Wesens entsprossen und wie die romanischen Dome Ebenbild der großen stolzen Männlichkeit jener Jahrhunderte. Mit ihrer Verwandlung in die gotischen Steil- und Eckformen ging das Element der erdenfesten Leiblichkeit verloren, das Überwiegen einer strebenden Bewegung, einer Entsinnlichung zugunsten des Übersinnlichen teilte sich jedem Buchstaben jeder Zier und Schmucklinie mit. Aber trotz beginnender völkischer Unterschiede durchdrang die gesamtgeistige Haltung noch alle Teile: die gotische Schrift ist Gebärde des gotischen Menschtums und erst ihre späte Übersprödigkeit und Spinnenlinigkeit verrät uns deutlich die innere Schwächung der christlichen Bildungsgemeinschaft. Als die großen staatlichen und kirchlichen Spaltungen begannen, hatte man sich in den west- und südeuropäischen Völkern unter dem Einfluß der „Wiedergeburt" im Glauben die antike Schrift der Römer wiederzugewinnen zur Karolingerminuskel zurückgewandt, die dem neuen Sinn der Erdenschönheit und weltlichen Bildung am besten zu entsprechen schien. Nur in Deutschland und den nordischen Ländern hielt man unter dem Einfluß der lutherischen Erneuerung christlichen Glaubens und Fühlens an den immer brüchiger gewordenen Formen der Spätgotik fest und entwickelte aus ihnen fast unmittelbar die barocken Formen der sogenannten deutschen Schrift, deren wir uns heute noch vielfach bedienen. Die Jahrhunderte der Ausbildung dieser Schrift waren nun leider die der tiefsten deutschen Erniedrigung durch Spaltung, Sondersucht und Zerfleischung der Stämme und Gemeinschaften, Vereinzelung und Winkelhaftigkeit der Menschen bis zur Kauzerei und Eigenbrötelei, des Widerstreites der Bekenntnisse und Bildungsgruppen und der dadurch bedingten Abhängigkeit bald von diesen bald von jenen Mächten des Auslands. So wurde die Schrift dieser Zeit ein Bild der inneren Schwäche und Zerrissenheit. Form und Gestalt unserer Schriftzeichen wurde durch die Zierkunst des Barock bis zur Unkenntlichkeit entstellt, einfache Grundformen, die ehmals zwei Züge der Feder erforderten, wurden zu Verschlingungen die öfter zehn und zwölf Züge benötigten und die Bedeutung des Schriftzeichens kaum noch erkennen ließen. Als dann im 18. Jahrhundert unter dem Zwang der Ver-

einheitlichung in den größeren deutschen Staaten eine Vereinfachung dieser verwirrenden Formen durch fürstliche Erlasse erfolgte, blieb ein skeletthaftes Gebilde des toten Barock als staatlich anerkannte und geforderte Schriftart übrig, während die Gelehrtenwelt sich daneben der von Renaissance und Humanismus überkommenen internationalen „Latein"schrift bediente. Beiden Schriften lag, wenn auch die Schreibkunst mit dem Vordringen des Buchdrucks allmählich verlorengegangen war, doch noch eine Überlieferung zugrunde und mit der vermehrten Pflege der Dichtersprache im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, ist noch einmal eine vermehrte Sorgfalt der Schriftführung zu beobachten, aber dann brach mit dem Jahrhundert der Wissenschaft, Technik und Wirtschaft ein solcher Verfall aller überlieferten Formen, eine solche Vermengung aller geschichtlichen Stile, eine solche Verwilderung ja Geringschätzung der sprachlichen Gebilde ein, daß auch unsere Schrift in den ersten Jahrzehnten des neuen Reiches auf den Tiefpunkt ihrer Ausbildung gelangte: Ungestalt oder mechanisch leere Schematisierung im Dienste der Nützlichkeit waren ihre Kennzeichen geworden. In allen nordischen Ländern, welche durch die Reformation und den baltischen Handel noch im Einflußbereich unserer Barockschrift gelegen hatten, erlosch deren Gebrauch allmählich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und heute wird sie weder in den Schulen der nordischen noch der baltischen Staaten und ebensowenig in Polen und der Tschechoslowakei mehr gelehrt.

Die sogenannte deutsche Druckschrift teilte dieses Schicksal. Die Erfinder der Buchdruckerkunst waren bekanntlich zunächst bestrebt gewesen, in ihren Druckschriften getreu die Handschriften nachzuahmen, und wenn man auch bald die Druckbuchstaben in ihrer Eigengesetzlichkeit weiterentwickelte, so blieben doch ihre wesentlichen Grundlagen die Schreibschriften der Zeit, also die spätgotische und die von den Humanisten wiederbelebte Karolingerminuskel, die Antiqua oder Altschrift. Diese letztere wurde die Schrift der weltlichen humanistischen Bildung in ganz Europa und gelangte in den süd- und westeuropäischen Staaten in den folgenden Jahrhunderten schnell zur Alleinherrschaft. Die „gotische" Druckschrift wurde in Italien ebenfalls unter dem Einfluß der Kunstformen der Renaissance der Ecken, Schwünge und Ausladungen der Spätgotik entkleidet, gerundet und zur sogenannten Rotonda fortgebildet, die in Deutschland etwas abgewandelt als „Schwabacher" über ein Jahrhundert die herrschende Druckschrift wurde. Luthers Schriften sind fast alle mit ihr gedruckt worden. Neben dieser Schwabacher und der Altschrift kam im Laufe des 16. Jahrhunderts in Deutschland allmählich die sogenannte Fraktur oder Bruchschrift empor und wurde in der Zeit der deutschen

Selbstzerfleischung, der tiefsten nationalen Entwürdigung und der unseligen religiösen Wirren die vorherrschende deutsche Schrift. Vielleicht — die Tatsache steht nicht sicher fest — entsprang sie einer Künstlerlaune des alternden Dürer, der ihre Großbuchstaben — außer dem fehlenden U — unter Verwendung des Elefantenrüssels (ſ) aus der Schwabacher Renaissance-Form ins Barocke weiterbildete und die Kleinbuchstaben unter Aufspaltung einiger Längsstriche, Verbindung eckiger und geschwänzter Striche und Verbindung eckiger Striche mit langgeschwänzten Ober- und Unterstücken, zu spätgotischen Formen r ü c k bildete. Diese wulstige, wenig einheitliche aus Rüsseln, Ecken, Schnörkeln und Schwänzen zusammengesetzte Bruchschrift entsprach dem barocken Geschmack des 17. und 18. Jahrhunderts in Deutschland, wo sie die Trägerin des religiösen schöngeistigen und ungelehrten volksmäßigen Schrifttums, vor allem auch der Zeitungen, wurde. Sie eroberte durch die religiösen Zusammenhänge auch den protestantischen Norden Europas, während sie im Süden und Westen einschließlich Hollands nur gelegentlich zur Verwendung kam. Mit dem Abklingen des Barock verlor die Bruchschrift im 19. Jahrhundert immer mehr Gebiete ihres außerdeutschen Raumes, seit etwa 1880 ging von den skandinavischen Staaten und nach dem Weltkriege auch von den baltischen und den österreichischen Randstaaten einer nach dem andern zur Altschrift über, nur Bibeldrucke und einige Zeitungsköpfe wurden in Bruchschrift beibehalten und heute ist Deutschland wie auf die engsten Grenzen so auch auf den engsten Machtbereich seiner Schreib- und Druckschrift beschränkt. So spiegelt die Schrift auch hier das politische Schicksal wider.

Auch in Deutschland war schon frühzeitig von Leibniz, Bodmer, Kleist und anderen „die vorzügliche Schönheit der runden Lettern" aufs neue verteidigt, nach der Überwindung der barocken Kunst- und Gesellschaftsformen war die Sehnsucht nach einer vereinfachten Schrift bei Wieland wieder lautgeworden. Goethe hatte sein schon beim Druck des „Werther" geäußertes Verlangen nach der Altschrift wenigstens einmal bei der Erstausgabe des West-östlichen Diwans erfüllen können, und Jacob Grimm schrieb in der Einleitung zum Wörterbuch: „Es verstand sich fast von selbst, daß die ungestalte und häßliche Schrift, die noch immer unsere meisten Bücher gegenüber denen aller übrigen gebildeten Völker von außen barbarisch erscheinen läßt, und einer sonst allgemeinen edlen Übung unteilhaftig macht, beseitigt bleiben müsse. Leider nennt man diese verdorbene und geschmacklose Schrift sogar eine deutsche, als ob alle unter uns im Schwang gehenden Mißbräuche zu ursprünglich deutschen gestempelt, dadurch empfohlen werden müßten". Die von ihm gegründeten Zweige

der Wissenschaft folgten seinem Beispiel der Übernahme der Altschrift unter Weglassung auch aller durch barocke Launen geschaffenen Großschreibungen der Hauptwörter, Verdoppelungen der Buchstaben und überflüssiger Dehnungszeichen. Richard Wagner und Lagarde taten anfangs das Gleiche. Auch Nietzsche übernahm die Altschrift — die häßliche Volksausgabe hätte er verabscheut. Im neuen Reich begann bald ein Streit um Bruchschrift oder Altschrift, dessen Gegnerschaften uns hier nicht im einzelnen kümmern sondern nur als Zeichen dienen für das Schwankendwerden der gesamtgeistigen Lage unseres Volkes, gerade nachdem es seine äußere Weltgeltung wiedergewonnen hatte. Unter der Oberfläche des Kampfes um die Schrift deuteten sich die Gegensätze viel tieferer Kräftelagen leise an und ein wenig wurden sie schon in den Urteilen sichtbar, in denen Altschrift und Bruchschrift zum deutschen Wesen in Beziehung gesetzt wurden.

Die Freunde der Bruchschrift — wir führen absichtlich nur i h r e Urteile an — nannten die Altschrift steif, frostig, nüchtern und phantasielos, die reine Linie und äußere Übersichtlichkeit ihrer festbegrenzten Formen sei den Deutschen unsympathisch. Was seinem Gemüte dagegen behage wäre das malerisch Verworrene, Unerschöpfliche und Unbegrenzte und zum deutschen Gemüt spräche das Schwung- und Phantasievolle, das Nekkische, Lustige und Verschlungene der Schnörkel und Elefantenrüssel, wie die Bruchschrift sie in unvergleichlicher Weise seit Jahrhunderten besäße... Kurz diese Bruchschrift entsprach noch immer der deutschen Geisteshaltung aus der Zeit ihrer Entstehung und weitesten Ausbreitung: sie war das Sinnbild der Formunklarheit, des beständigen Triebes jede eindeutig feste runde Form zu sprengen und zu durchbrechen und den eigentlichen Leib des Buchstaben in ein Gespinst gebrochener Strichelchen, Bögelchen und Schwänzchen aufzulösen. Alle Versuche der letzten Jahrzehnte, die Bruchschrift zu retten oder zu verschönen, mußten jedoch notwendig auf ihre Vereinfachung ausgehen, mußten Rankenwerk und Verschnörkelung vermindern und also die Buchstaben den Formen der Altschrift wieder annähern, auch sie mußten dem deutschen Gemüt statt malerischer Verworrenheit und Verschlungenheit wieder klarere festere Begrenztheit zumuten.

Als der vierzehnjährige George in sauberer Lateinschrift zwei Petrarkasonette abschrieb und die beiden Kolumnen mit roter und schwarzer Linie umrahmte, als der neunzehnjährige sein Gedicht Ikarus niederschrieb und eigenwillig bald kleine bald große Anfangsbuchstaben für die Hauptwörter gebrauchte, als er dann zwei Jahre später in der Niederschrift der Zeichnungen in Grau und der Legenden immer deutlicher die Vorstufen der ihm

eigentümlichen Schreibweise ausprägte, wußte er von all den geschichtlichen Entwicklungen und den eben begonnenen Streitbewegungen in der Schriftfrage noch nichts. Aus innerem Trieb hatte er schon in seiner Jugend die Gedichte so schön als möglich aufzuzeichnen gesucht und übte dieses Tun von Werk zu Werk solange weiter, bis er allmählich die ihm gemäße Schrift zur Aufzeichnung von Gedichten im vollendeten Werkstück gewann und ausgestaltete. Er ergriff dabei ohne bewußtes Vorbild eine Grundform der Schrift, welche die meiste Ähnlichkeit hat mit der alten Karolingerminuskel und zwar mit der der Kapitale verwandten scriptura minuta erecta. Die Buchstaben sind also zur Bildung der Wörter ohne Verbindung aneinandergesetzt und zwar mit dem schon früh auftretenden und ständig wachsenden Bestreben, die ungleichen Höhen und Unterlängen herabzumindern. K und T wurden daher nach und nach auf die zweilinigen Formen dieser Buchstaben in der alten Minuskel zurückgeführt und ebenso wie die Form von Є stärker dem dorischen Alphabet, der ursprünglichen Wurzel des lateinischen, angeglichen. Die Ober- und Unterstücke von d f g h l p q wurden möglichst gekürzt und Großbuchstaben nur am Anfang des Verses, aber nicht innerhalb der Zeile, also auch nicht bei den Hauptwörtern angewendet. Alle Buchstaben erhielten im Laufe der Schriftgestaltung immer mehr ein angemessenes Verhältnis von Höhe und Breite, eine ruhige abgewogene Rundung und klare Gestaltung, in welcher ohne jeden überflüssigen Zusatz nur die zur Formung des Buchstabenbildes notwendigen Züge gezogen werden. Die Großbuchstaben beruhen auf der alten Kapitale sind aber meist ebenfalls weich gerundet und durch die Vereinfachung von K T Є den Kleinbuchstaben mit wenigen Ausnahmen in allen Zügen gleich. George bildete so auf unserem besten germanisch-romanischen Erbe fußend, ohne es nachzuahmen, die ihm eigentümliche Handschrift aus, welche durch die genaue Nachbildung seiner Niederschrift der Dante-Stellen (1909) und aus den Tafeln in der Gesamtausgabe seiner Werke bekanntgeworden ist. Aber längst vor der Veröffentlichung dieser Proben hatte sein Vorbild und seine Forderung, das Schöne schön zu schreiben und sich für Dinge, welche einer besonderen Sorgfalt würdig sind, auch die nötige Muße zu gönnen, auf seine Gefährten und die Künstlerkreise seiner Bekanntschaft gewirkt und die Kunst des Schönschreibens auf der von ihm gewonnenen Grundlage erneuert. Manche der Öffentlichkeit unbekannte Tafeln und geschriebene Bücher sind seitdem entstanden, welche den Vergleich mit früheren Werken der Schönschreibekunst nicht zu scheuen haben, und durch die stille aber stetige Anregung solcher von Hand zu Hand gehenden Stücke regt sich heute in weiteren Kreisen der Kunstgewerbeschulen auch in diesem Zweige wieder neues Leben. Den

deutschen Gelehrten, ewigen Protestlern gegen jede geistige Bindung und unentwegten Verteidigern der bedrohten freien Persönlichkeit, welche um der neuen Schrift willen gegen Jüngere oft den Vorwurf der Aufgabe ihrer Selbständigkeit erhoben haben, geben wir zur Sache folgendes zu bedenken: erstens daß die Schreiberhände in einer schönen Schrift sich nicht nur ebenso deutlich sondern deutlicher in ihren Charakterzügen unterscheiden als die einer unschönen flüchtigen und gemeinen — wie jeder weiß der Schriften älterer Zeiten zu lesen und zu deuten hat —, zweitens daß sie selbst mit ihrer sogenannten deutschen Schrift nichts anderes sind als Nachahmer des königlichen Geheimsekretärs Hilmar Curas, dessen Kanzleischrift auf Befehl des Preußenkönigs mit dem Krückstock zur Alleinherrschaft gelangte.

Der Vereinfachung der Buchstabenformen entsprechend vereinfachte George auch die Rechtschreibung, in deren Säuberung von barocken Elementen ihm die staatliche Unterrichtsverwaltung schon vorangegangen, aber auf halbem Wege stehengeblieben war. Wir erwähnten schon die Kleinschreibung der Hauptwörter, deren Großschreiben nichts anderes als ein staatlich geregeltes Überbleibsel der barocken Gewohnheit ist, einzelne Worte und keineswegs nur die Hauptwörter, sondern auch Zeitwörter, Beiwörter und andere, wahllos je nach der Schnörkellaune des Schreibers groß oder klein zu schreiben, wie man noch aus Goethes Handschriften erkennen kann — einer Gewohnheit, welche die meisten Völker, die sie damals angenommen hatten, längst wieder aufgegeben haben. Aus demselben launenhaften Ausschmückungstriebe stammten auch die massenhaften Buchstabenhäufungen, die sinnlosen oft doppelten und dreifachen Dehnungszeichen der Barockschreibweise, die wir erst ganz allmählich wieder abgetragen haben, ohne doch bis zu den einfachen Gesetzen vorzudringen, wie sie etwa die mittelhochdeutsche Schreibweise hatte. George ließ wenigstens bei der unaussprechlichen Verbindung t z t das erste t fallen. Aber hier wie auch in der Frage der Satzzeichen enthielt er sich jeder eifernden Ausschließlichkeit und suchte nur das Umständliche und Überflüssige zu beseitigen. Er wollte keinen Kanon aufstellen, sondern glaubte, daß die Lesezeichen sich dem Stil eines Schriftstellers anpassen müßten: in der Prose fördere ihre möglichste Beschränkung die Klarheit und Abgewogenheit des Satzbaues, in der Dichtung seien sie bei einfachem strofischem Bau, wo sich die meisten Einhälte durch die Metrik ergäben, fast unnötig für den der ein wenig rhythmisches Gefühl besitze: ihre sparsame Anwendung erschwere höchstens dem f l ü c h t i g e n Leser das Verständnis der Dichtung, wie es in den ersten Folgen der Blätter heißt. Auf den für die Handschrift gewonnenen Grundlagen baute George in dem gleichen ruhi-

gen schrittweisen Vorgehen die Drucklegung seiner Werke auf. Wir können uns heute nur noch auf rückschauenden Ausstellungen einen Begriff davon machen, auf welche Stufe der Scheußlichkeit die europäische Buchkunst zumal die deutsche im Laufe des 19. Jahrhunderts herabgesunken war. Mit der wachsenden Masse der Erzeugnisse und dem stetig gesteigerten Fortschritt der Maschinentechnik geriet die künstlerische Ausstattung der Bücher wie die Entwicklung der Druckschrift selbst in einen trostlosen Niedergang. Die Schreckensherrschaft der schwülstigen Prachtwerke begann damals ihr fürchterliches Wesen zu treiben. Ihr zusammengewürfeltes Etwas von schlechtem Glanzpapier, schlechtem Druck, unmöglichen Ornamenten und protzigem Goldschnitt und Goldlederpressung beleidigte jeden guten Geschmack und selbst Max Klingers „Amor und Psyche" aus dem Jahre 1880 konnte sich trotz mancher schönen Einzelerfindung nicht aus dem Banne des „Illustrations"-Werkes lösen. In den gewöhnlichen Büchern aber kam nicht einmal mehr ein mittelmäßiger Handwerksgeschmack zur Geltung. Eine Fülle von Schriftarten und Zierformen aller Jahrhunderte, Schnellpresse, Gießmaschine und unzählige ausgebildete Vervielfältigungsverfahren standen den Setzern und Druckern zur Verfügung, aber alles wurde nach erstarrten Regeln, sinnlos gewordenen Vorbildern und ohne jeden künstlerischen Gedanken gebraucht und führte zu jenem schmierigen Druck auf schlechtem Löschpapier, zu jenen elend gehefteten Bogen und verpfuschten Einbänden, in denen man kaum einen edleren Inhalt zu vermuten wagt und die in der Tat dem gleichläufigen Zerfall des Sprachbaues in den meisten Fällen entsprachen. Zwei Strömungen des Auslandes wirkten auf diesen Zustand in Deutschland am Beginn der 90er Jahre ein: von Frankreich kam der neue Plakatstil, in dem einige Verleger ein gutes Ausrufmittel für den Inhalt und ein gutes Anreizmittel für den Verkauf ihrer Bücher erkannten und der zu den schreienden Buchumschlägen der Naturalisten führte, von deren unsagbarer Geschmacklosigkeit eine jüngst stattgehabte Gerhart-Hauptmann-Ausstellung viele Beispiele gab. Von England kam aus der Bewegung der Präraffaeliten geboren, von Burne Jones, William Morris und Emery Walker getragen, das Vorbild für eine ästhetische Belebung des Buchgewerbes. Morris und seine Freunde hatten schon seit 1859 eine Erneuerung des englischen Kunstgewerbes auf fast allen Gebieten eingeleitet und auch wieder handgeschriebene und illuminierte Bücher geschaffen. Aber erst 1891 richteten sie nach manchen vorbereitenden Studien und Arbeiten die Kelmscott-Presse ein, deren künstlerisch und handwerklich vollendete Bücher von außerordentlicher Wirkung für den ganzen europäischen Buchdruck wurden. Nach Deutschland kamen sie frühzeitig

auf Veranlassung Lechters in das Berliner Kunstgewerbemuseum und wirkten alsbald auf einige Künstler ein, ohne noch den großen Markt der Büchererzeugnisse zu berühren.

Noch vor der Gründung der Kelmscott-Presse und ihrem Bekanntwerden auf dem Festland hatte George seit 1890 die Ausgabe seiner ersten Bücher begonnen und schon in der ersten Folge der Blätter den Kampf für „Das doch nicht Äußerliche", das heißt auch für die Gesamtgestaltung des Buches begonnen. Er hatte bei diesen ersten Werken weder einen bildenden Künstler noch Formenschneider, weder eine große Druckerei noch einen großen Verleger zur Seite und beschränkte sich seiner Art nach darauf, mit den geringsten Mitteln ein möglichst geschlossenes, der inneren Vorstellung vom Einfach-Schönen entsprechendes Bild seiner Dichtung im gedruckten Buche wiederzugeben. Ebendarum unterschieden sich die drei dünnen Hefte auch äußerlich schon von allen Erzeugnissen der Buchdruckerkunst jener Jahre in Deutschland und Lechter nannte die HYMNEN als er sie fünf Jahre später kennenlernte, das erste wieder anständig gedruckte Buch in Deutschland. Aller überflüssige Zierat war in ihnen fortgeblieben: in schlichter Einfachheit aber guter Zeilenstellung die Innen- und Außentitel, die Gedichte auf den Seiten so geordnet, daß jedes einzelne von ihnen für das Auge ein eindrückliches Bild ergab, das Papier kräftig und getönt, die Type eine gute schlichte Antiqua, deren ruhige Wirkung noch durch das Weglassen aller Großbuchstaben und aller überflüssigen Lesezeichen vermehrt wurde, die Überschriften in kräftigen Versalien und im Verhältnis zu den Strofen wie auch diese und die Zeilen untereinander in schön abgewogenen Abständen — Dinge, deren Bedeutsamkeit man erst begreift, wenn man die schönheitswidrigen Erzeugnisse der deutschen Buchkunst jener Jahre „sowohl den rohen Flitter- und Emporkömmlingsprunk der einen als die platte und nüchterne Alltäglichkeit der andern" danebenhält und wie die Blätter sagten „das Äußere als den nie trügenden Spiegel des Innern" betrachtet.

Die bildenden Künstler erkannten damals sogleich „die geniale Neuheit und monumentale Einfachheit" dieser ersten Gedichtbücher und eben Männer wie Eckmann, Th. Th. Heine, E. R. Weiß und andere, welche schon in dieser Frühzeit mit George und den Blättern für die Kunst in Berührung traten und die neuen Drucke kennenlernten, werden unter den ersten genannt, die sich um die künstlerische Ausstattung der nunmehr seit der Mitte der 90er Jahre mit großem Aufwand neugegründeten Zeitschriften-Unternehmungen bemühten. Aber während es sich bei diesen Zeitschriften meist um zufällig zusammengetragene Beiträge von Schriftstellern und bildenden Künstlern handelte, geschah durch die Vereinigung

von George und Lechter auf dem Gebiete der Buchkunst etwas Neues: in Fortsetzung der vom Dichter begonnenen Linie wurde der gesamte Aufbau eines Buches in e i n e künstlerische Hand gelegt. So entstand durch die gleiche Vorstellung der beiden Geister von der Hoheit des dichterischen Gebildes und ihren Willen nach einer seiner würdigen äußeren Form das kostbare aus den besten Stoffen hergestellte reichgeschmückte, kurz das sakrale Buch, das in seiner Gestalt schon den Ernst und die Wucht des Gehaltes bezeichnen soll. Nehmen wir zum Verständnis der Entwicklung der Blätter-Bücher auf dieser Linie in den folgenden Jahrzehnten zunächst einmal voraus: die Vereinigung des Dichters und des Künstlers beruhte nicht auf einer Gleichheit ihrer Ansichten über die Buchgestaltung, sondern stellt sich als Spannung zweier fast entgegengesetzter Willen dar, die nur durch die Lust zu gemeinsamem Wirken möglich und fruchtbar wurde. George ging von der Handschrift aus, das gedruckte Buch sollte dem geschriebenen so ähnlich als möglich werden, er liebte das Einfache, Schmucklos-Klare, seine Aufmerksamkeit galt dem Buchstaben und dem Buchstabenaufbau der Seite, er suchte daher nach einer seiner Handschrift entsprechenden Drucktype. Er hat aus einer vorgefundenen geeigneten Antiqua allmählich durch Ausmerzung und Neuschneiden der meisten Buchstaben in drei Jahrzehnten die St.-G.-Schrift gewonnen und arbeitet auch heute noch an ihrer weiteren Durchbildung. Sein Ziel war: durch die fast ungemindert gleichmäßige Stärke des Strichs mit geringen Ab- und Anschwellungen eine vermehrte Wucht der Kleinbuchstaben zu erreichen, dabei aber die Stärke zugleich so maßvoll und biegsam zu halten, daß die enge Zurichtung der Buchstaben zum Wortbild, der enge Anschluß zur Bildung einer dichten Zeile und die feste Fügung der Zeilen zum geschlossenen Block möglich blieb. Es liegt darin das für jedes künstlerische Verhältnis von Teil und Ganzem wichtigste Streben nach einem Gleichgewicht von Vereinzelung und Verbindung, das in der Bruchschrift wie überhaupt im Barock einseitig zugunsten der Verbindung also einer malerischen Lösung gestört worden war. Die St.-G.-Schrift hat die griechische plastische Lösung, die Gleichwertigkeit von einzelnem Teil und verbundenem Ganzen, auf dem Überlieferungsgrund der Karolingerminuskel und der venezianischen Humanisten-Druckschrift aber im neuen deutschen Formgefühl wieder hergestellt.

Lechter hatte zu dieser Frage der Schriftgestaltung keine innere Beziehung und hat sich nie an ihr versucht. Seine Handschrift besteht aus dünnstrichigen Großbuchstaben der eckigen Kapitale mit nur geringen untialen Rundungen und eine Druckschrift von Kleinbuchstaben ließ sich also aus ihr nicht entwickeln. Aber auch eine geschlossene Druckschrift

von Großbuchstaben hat er nie entworfen, sondern nur immer neue Alphabete von Zierbuchstaben geschaffen, die sich weniger durch die Buchstabenleiber als durch die Raumornamentik, worin diese gestellt sind, voneinander unterscheiden und innerhalb deren auch die gleichen Einzelbuchstaben häufig in ihren Formen wechseln. In diesen wechselnden Formen und den sie umschließenden Raum- und Sinnbildern ist er freilich von unerschöpflicher Fülle und einer Erfindungskraft, die vor keiner noch so großen und vielfältigen Anforderung versagt. Bei George liegt der Nachdruck auf der Einfachheit und Schönheit des Schriftbildes selbst, bei Lechter auf dem monumentalen Schmuck, in den das Schriftbild eingebettet wird. Zu diesem Schmuck gehörten aber nicht nur Rahmen, Schlußleisten und Zierbuchstaben, sondern der ganze architektonische Aufbau und die ganze Stofflichkeit des Buches: Inneres und Äußeres, Stoff, Ton und Linie, die kostbaren Papiere, Pergamente oder Seiden, Titel, Inhaltsverzeichnis wie Seitenzahl, Schmuck und Block sind jeweils in einer einheitlichen Ordnung gebunden und fügen sich wachstumsmäßig zu einem Ganzen. Nichts am Buche das unbedacht, nichts in der Ausführung das unüberwacht blieb und nur durch die äußerste Sorgfalt und seine unermüdlich treibende Willenskraft gelang es Lechter auch für seine größeren Werke, was George schon in der Stille für seine frühen Bände gelungen war: den veralteten Kanon der Setzer und Drucker zu überwinden und der neuen Buchkunst die Bahn zu brechen. Das Spannungsverhältnis Georges zu Lechter in der gemeinsamen Buchgestaltung drückt sich deutlich in den drei großen Hauptwerken aus, die sie im Jahrzehnt ihrer engsten Arbeitsgemeinschaft von 1897—1907 herausgaben: DAS JAHR DER SEELE, DER TEPPICH DES LEBENS und DER SIEBENTE RING.

DAS JAHR DER SEELE ist mit Ausnahme des Einbandes und Titelblattes bis in Format, Satzbild, Dreifarbendruck, Fehlen der Seitenzählung und des Inhaltsverzeichnisses eine genaue Wiedergabe der Georgeschen Handschrift des Buches, die Lechter so vollkommen schien, daß er mit kältester Verachtung der Bedürfnisse des Publikums nichts daran änderte. DER TEPPICH DES LEBENS dagegen trägt unverkennbar am stärksten das Gesicht Lechters, wenn auch der innere Bau des Buches mit seinen dreimal vierundzwanzig vierstrofigen Gedichten einer strengen wuchtigen Teilung entgegenkam. Die Großheit, Reichheit und Einheit der Titel und Schlußblätter, der dreimal wechselnden Rahmen um die zwei mit Zierbuchstaben geschmückten Gedichtkolumnen ist bisher im deutschen Schmuckbuch unübertroffen geblieben, gleichgültig wie man über die archaisierenden gotischen Formen Lechters denkt, die ihm wesenhaft sind und lebendiger wirken als eine mißverstandene Modernität. Im SIEBENTEN RING endlich

trat die Forderung Georges nach dem strengen schlichten Druckbild wieder stärker hervor, Lechters schöne Umrahmung und Vorblätter sind einfacher und zurückhaltender, mehr Begleitnote als selbständiger Teil des Werkes und konnten in einer zweiten Ausgabe ohne Veränderung des Satzspiegels weggelassen werden.

Noch vor dem JAHR DER SEELE im Januar 1897 hatte Lechter schon den Druck des ULAIS von Wolfskehl besorgt, der außer dem Lechterschen Titelblatt noch ganz das Gepräge der frühen Georgeschen Bücher, vor allem der 1895 gedruckten BÜCHER DER HIRTEN hatte. Aber erst die reicheren Formen im JAHR DER SEELE erweckten den Anteil einer weiteren Öffentlichkeit in Deutschland. Der um diese Zeit gegründete Verlag Diederichs übertrug dem Künstler die Besorgung eines Buches von Maurice Maeterlinck „Der Schatz der Armen", in dem Lechter die von George im JAHR DER SEELE angewandte ununterbrochene Seitenfüllung auf die Prosaseiten anwandte: die schweren Linien des ebenmäßig fast bis zum Rand fortlaufenden Textes lassen nur zuweilen Initialen oder schmale dunkelrote Füll- und Schlußleisten aus dem tiefen Schwarz hervortreten. Es ist das Buch, das bei der Unbekanntheit der in diesem Kapitel geschilderten Vorgänge auch heute noch häufig von den Buchkundigen als „Markstein in der Geschichte der neuen deutschen Buchkunst" bezeichnet wird, aber auch von den früheren Bänden bemerkte die damals neugegründete „Zeitschrift für Bücherfreunde" (II, 5/6 Aug./Sept. 1898): „Beispiele für die Ausstattung in derart komponierter Weise sind sehr selten; ich nenne zuerst die ‚Blätter für die Kunst' und im Anschluß daran die Gedichtbücher von Stefan George und Wolfskehl. Ich erwähnte diese schon einmal weil sie — der Erkenntnis folgend, daß schnelle Lesbarkeit, also alltägliche Deutlichkeit, nicht immer das oberste Gesetz bildet — statt der großen Anfangsbuchstaben der Worte die kleinen setzen, sie geben auch keine Interpunktion. Und sie haben dadurch einen unendlich vornehmen, abgeschlossenen Eindruck gewonnen: die Bücher haben das was den andern fehlt — Geschlossenheit. Sie haben ein sehr starkes rauhes gelbliches Papier, sie sind mit lateinischen Lettern gedruckt und zeichnen sich durch eine außergewöhnliche Anordnung des Satzes aus. — — Bei dem ganzen Kreise dieser jungen Dichter überrascht die Einheitlichkeit und die Reife, die sie jetzt schon besitzen, und die Zielbewußtheit mit der sie vorgehen. Sie sind gewissermaßen die ersten die erkannten, daß ein Buch aus Papier und Type besteht."

Nach dem Erscheinen dieser Bücher begannen rührige junge Verlage auch in Deutschland wieder das schöne Buch zu pflegen, holten bald neuerweckte Liebhaber die letzte Enkelschülerin von Morris an die Kunstschu-

len von Düsseldorf und Weimar und versuchten sich immer mehr Künstler an der Schaffung neuer Druckschriften, bald die Altschrift, bald die Bruchschrift zur Grundlage nehmend, bald der eigenen Laune, bald dem Angebot eines Verlages oder einer Gießerei folgend. Ernst und reiflich wie Deutsche es tun, ergrübelten sie die typographischen Gesetze und Bedingtheiten, aber alle ohne den nötigsten Grund: die Schaffung und Weiterbildung der lebendigen Handschrift aus innerer geistiger Gesetzlichkeit und gemeinschaftlicher Notwendigkeit. Der „Verlag der Blätter für die Kunst" in dem seit der Gründung der Blätter die obengenannten und noch zu nennenden Erstausgaben der Gedichtbücher Georges und seiner Gefährten erschienen, bedurfte keiner Kräfte außerhalb des um den Dichter geschlossenen Kreises, er betrieb kein Geschäft und die Verwunderung der bürgerlichen Welt über den Reichtum derer, die solche kostbare Bücher herstellen und halb oder ganz verschenken konnten, kennzeichnete nur ihr Unvermögen, eine Entstehung aus lebendigem Sich-Widmen an Person und Sache zu verstehen.

9. KAPITEL: DAS BILD GEORGES UND DER NEUEN DICHTUNG DRINNEN UND DRAUSSEN

WENN wir die betrachtenden Darstellungen über George und die Blätter-Dichtung in den Jahren 1894—1898 überblicken, so finden wir drei Gruppen, Dichter und Künstler, Gelehrte und einige Frauen, die sich mit seiner Person beschäftigt haben. Fast alle diese Darsteller waren schon oder traten bald mit George und seinen Freunden in persönlichen Verkehr und gehörten nicht zu den öffentlichen Tagesschreibern und Kunstrichtern, welche die „Kritik" als Beruf oder Geschäft betreiben. Die neue Dichtung konnte in ihrer feurigsten Jugend fast ein Jahrzehnt lang unbescholten und unberührt von der deutschen Öffentlichkeit weiterwachsen. Der Herausgeber Karl August Klein notierte heiter, daß von einem Blätterbande in der einzigen Stadt Utrecht mehr Stücke angefordert wurden als im ganzen Deutschen Reich: nämlich siebenzehn. Gérardy sah die Dinge bitterer an. In einem Aufsatz „Der deutsche Geist von heute", den er 1896 im Mercure de France veröffentlichte und der auch in Deutschland übertragen wurde, knüpfte er an das Nietzsche-Wort: „Es zahlt sich teuer zur Macht zu kommen: die Macht verdummt", eine ingrimmige Klage über die Versumpfung des freien und großen Gedankens in Deutschland an. Die deutsche Presse, in der er den jüdischen Einfluß für weit gefährlicher hielt als in der der romanischen Länder, kennzeichnet er als die niedrigste und